قاسم هاشمی‌نژاد

جستجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران

کاروازه‌های پایه در نمایش حرکات و سکنات

این نوشته مقدمه‌ای‌ست بر یک اثر تحقیقی دربارهٔ کاروازه‌های نمایشی در زبان فارسی، ران ملخی‌ست که پیشکش به آقای ایرج افشار می‌شود.

تصور متداول دربارهٔ هنر نمایش این است که باید بر صحنه اجرا شود. این تصور از آنجاست که تئاتر را، که پدیده‌ای زادهٔ فرهنگ یونانی است، با نمایش، که پدیده‌ای عام و انسانی است، درمی‌آمیزند. در تاریخ فرهنگ ایرانی تئاتر وجود نداشته، اما نمایش به صورتهای گوناگون وجود داشته است. بخشی از پدیدهٔ نمایش در ایران در زبان فارسی بروز یافته است.

زبان فارسی بخشی مهم از زندگی خیال‌ورزانهٔ انسان ایرانی است. این زندگی به نمایش آمیخته است؛ لیکن ما به سبب انس با زبان فارسی از این امکان زبان خود غافلیم. استفاده از رمزگان حرکات و اطوار یکی از زبانهایی است که انسان به وسیلهٔ آن ارتباط برقرار می‌کند. اما در زبان فارسی، نمایش حالات انسانی برای انتقال مفاهیمی به کار رفته است که امکان وصف مستقیم آنها نبوده، یا تصور می‌شده این شیوه به وجه کاربردی زبان سهولت بیشتری می‌دهد. زبان فارسیْ صحنهٔ نمایشی بزرگ و بی‌کران است و تقلید حالات و اطوار انسانی را وسیله‌ای می‌کند برای بیان مفاهیم پیچیده و وصف‌ناشدنی.

از ویژگیهایی که به زبان فارسی چنین توانایی‌ای می‌بخشد ترکیبی بودن آن است. این ویژگی به زبان فارسی امکان داده که عرصهٔ نمایش و بازی باشد. نمایش حالات و اطوار یا حرکات و سکنات در فعلهای ترکیبی زبان فارسی به دو عنصر اصلی وابسته است: اجزا و اعضای بدن، زبان رمز و اشاره. افعال ترکیبی زبان فارسی گنجینهٔ بکر نمایش طرز و طور حالات و سلوک انسان ایرانی است.

با چنین زبانی که همهٔ هستی آن برای نمایش و در خدمت نمایش است، چگونه می‌توان گفت که در ایران نمایش نداشته‌ایم؟ ایرانیان تئاتر به معنای یونانی‌اش نداشته‌اند؛ اما صاحب نمایش بوده‌اند، از معرکه‌گیری گرفته تا تقلید، از گوسانی گرفته تا نقالی، و از همه بالاتر، در صحنهٔ بی‌کرانهٔ زبان. هرآنچه مقتضیات جامعهٔ ایرانی اجازه داده، هرآنچه ذوق و خواست مردم ایران فرمان داده جلوهٔ نمایشی یافته است. چه دلیلی روشن‌تر از زبانی که عرصهٔ بی‌کران تجلیات این خواستهای نمایشی فرهنگ ایرانی است؟

بیهقی از زبان عبدالرحمان فضولی قوّال، که از ندیمان مجلس امیرمحمد غزنوی بود، داستان نشاندن این امیر به قلعهٔ مندیش را پس از دولت مستعجلش تعریف می‌کند. امیرمحمد مدت کوتاهی پس از مرگ سلطان محمود سلطنت کرد و تخت را، اگر می‌خواست یا نه، به برادرش مسعود واگذاشت و در این کار خیانت یکی از نزدیکانش به نام علی حاجب نقش عمده داشت. عبدالرحمان می‌گوید او و دو تن دیگر برای آنکه رسم وفا به جا آورده باشند، دورادور پادشاه مخلوع خود را به سوی سرنوشت غم‌بارش بدرقه کردند، چون‌که اجازهٔ همراهی با او را نیافته بودند. وقتی پای قلعهٔ مندیش می‌رسند، او را می‌بینند، اما امکانی پیش نمی‌آید که خدمتی یا حتی اشارتی بکنند. «از مهد به زیر آمد و بند داشت، با کفش و کلاه ساده، و قبای دیبای لعل‌پوشیده.» رنج سفری دراز و دل‌آزار را تحمل کرده‌اند، اما بیهوده. به گریه می‌افتند. امیرمحمد را به وضعی رقت‌بار به وسیلهٔ نردبان‌پایه از دیوار بلند قلعه بالا می‌کشند، در حالی که دو مرد قوی زیر بازوی او را گرفته‌اند. عبدالرحمان مانده است با همراهانش، دست از پا درازتر. در این وقت جمّازه‌ای از دور پیدا می‌آید. امیرمحمد پا سُست می‌کند. می‌خواهد بداند چیست. نامهٔ برادرش مسعود است و خبر از بازداشت علی حاجب می‌دهد که به امیرمحمد خیانت کرده بود. امیرمحمد، همان‌جا، بر همان نردبان‌پایه، سجدهٔ شکر می‌گزارد و پشت دیوار قلعه از «چشم دیدار» خارج می‌شود. در جهان کرده‌ای نیست که بی‌جواب بماند.

غرض گفتن داستان قلعه‌نشینی امیرمحمد نبود؛ این زمینهٔ دراماتیک را به دست دادم تا عبارتی از *تاریخ بیهقی*، برای شما نقل کنم: «من که عبدالرحمان فضولی‌ام، چنان که زالان نشابور گویند، مادرمرده و ده درم وام.»[1] هیچ توصیفی جز همین مَثَل پیرزنان نیشابور نمی‌تواند قیافهٔ فلاکت‌بار استاد عبدالرحمان قوّال را در پای قلعه نشان بدهد. مجسم کنید او را بدون حامی، «بی‌نوا و غارت‌شده» در سرزمینی بیگانه ایستاده و راه رفته را باید برگردد و امیدی هم به آینده ندارد ــ ژستی که توصیف‌بردار نیست، مگر به کمک موقعیتی مشابه که با موقعیت اصلی همسنگ افتد و چیزی از تأثیر مجرّبش را انتقال دهد: مادر مرده و ده درم وام!

در این راه، بیهقی بلاغت دبیرانه‌اش را می‌شکند و از زبان کوچه و بازار کمک می‌گیرد. هم‌زمان، سیلانی از تصاویر درهم‌بافتهٔ حاکی از جزئیات ملکوتی را نیز پشتوانهٔ آن کرده است. توصیف امیرمحمد را با «قبای دیبای لعل» در واگویه‌ام آوردم تا آن را به چشم شما کشیده باشم ــ زبانی که پس از او کسی جرأت و جسارت نزدیک شدن به آن را نداشت، چون از هوش یک داستان‌سرای مادرزاد بیرون جهیده بود.

در پس ظاهر روایی داستان بیهقی، یک گفتار نمایشی نهفته است؛ به صیغهٔ اول‌شخص، از زبان استاد عبدالرحمان قوّال؛ همچنان‌که تصویری که استاد قوّال از حال و روزگار خود ارائه کرده نیز یک تصویر نمایشی‌ست. لحظاتی فرضیهٔ ارسطو را فراموش کنید تا رعایت احکام مبتنی بر این فرضیه را شرط قطعی درام ندانید. و کافی‌ست داستان بیهقی را به صدای بلند برای عده‌ای شنونده بخوانید و اوج و فرود و زیر و بم نمایشی آن را در انتقال موقعیتها و شخصیتها رعایت کنید تا چنان کیفیتی دریافته شود. تک‌گفتاری بودن آن مرز روایی اثر را درمی‌نوردد؛ همان اتفاقی که در رمانهای بکت نیز می‌افتد ــ رمانهایی که به اول‌شخص روایت شده است و چندان تفاوت با نمایشنامه‌های او ندارد و به صورت تک‌گفتاری تحویل خواننده می‌شود؛ به‌خصوص که در کار بیهقی، وجوه درام به‌دقت رعایت شده است. فی‌المثل، امیرمحمد بیشتر به شخصیت جهان درام تعلق دارد تا به شخصیت جهان واقع. وقتی سزای کسی که او را از اریکهٔ قدرت به زیر کشیده است داده می‌شود و خبرش، آن هم بر پایه‌های پلکان قلعه، به او می‌رسد، مستقیماً با یک موقعیت دراماتیک مواجهیم که در آن، آخرین فصل از زندگی یک پادشاه بی‌تاج و تخت رقم می‌خورد؛ و چرا نگوییم، پرده فرود می‌آید، بی آنکه شمشیری از نیام برآید، یا خنجری از غلاف بیرون کشیده شود. حتی اگر حقیقتاً چنین چیزی در جهان واقع روی داده باشد و از شیرین‌کاریهای قلم بیهقی نباشد، باز هم این امر اتفاقی دراماتیک است و علت و معلولهای به‌خصوصی می‌طلبد تا به تحقق آن کمک کند. دست‌کم چهار سده پیش از شکسپیر، بیهقی به این نکته آگاهی کامل داشته است. از آن گذشته، فکر اصلی، که ناپایداری و سپنجی بودن این سرا و بازگشتن کرده به کنندهٔ کار باشد، تارو پود قصه را که خود بیهقی در بعضی موضعها آن را «مقامه» می‌نامد، درهم می‌بافد.

از فکرهای ظریف دیگر که در نهایت استادی با فکر اصلی می‌تند درمی‌گذرم و فقط به یکی از بُن‌مایه‌ها (موتیفها) بسنده می‌کنم. بی‌نوایی و بدبختی عبدالرحمان انعکاس واقعی بدبختی و بی‌نوایی امیرمحمد است. این یک، آینهٔ دیگری است. با این کار، هم فکر اصلی ملموس می‌شود و هم قوت مضاعف پیدا می‌کند. به هوش بیهقی آفرین بخوانید که با چنین تمهیدی مَثَل «مادر مرده و ده درم وام» را برای استاد قوّال به کار می‌برد و خود را از تنگنایی جدی می‌رهاند. چه استاد قوّال مردی عادی‌ست؛ اما روی سخن بیهقی در اصل به امیرمحمد است که ساحت بلند او، هم به سبب زندگی واقعی (در مسند پادشاهی) و هم به سبب زندگی درام (شخصیت اصلی و معتبر روایت بیهقی)، او را از چنین گوشه‌کنایه‌های سبک مبرا می‌دارد. اما فراتر از این، همهٔ اینها انعکاسی‌ست از زندگی شخص بیهقی. بیهقی دبیر، پس از سرآمدن روزگار مسعودی و چشیدن طعم زندان، دور از مرکز قدرت و در «بیغولهٔ عطلت» نشسته است و به چشم خرد و عبرت در روزگار نگاه می‌کند. در هر داستانی که تعریف می‌کند، و بهانهٔ او برای این کار فراوان است، بُن‌مایهٔ همین فکری که گفتیم تنیده می‌شود؛ تا آنجا که *تاریخ بیهقی* به منشوری از گونه‌های مختلف این فکر بدل می‌شود و هر بار دعوتی‌ست از جانب او با تأکیدی تازه به نیکویی کردن و آثار خیر به جا ماندن. *تاریخ بیهقی* دست‌رشت خواجه ابوالفضل است از تجربهٔ شخص‌اش از حیات و دربارهٔ شخص خودش. آری، می‌توانیم اکنون با اطمینان بگوییم که این دبیر کارکشته که از دسیسه‌ها و قساوتها و کوته‌بینیهای عصر خود آزاد بود، از لایِ درِ مطبخی که آش جهنمی تاریخ را در آن هم می‌زدند، سرکی به درون کشیده بود و چیزکی از آن تجربهٔ دهشتناک را برای ما ارمغان آورده بود.

تصور غالب دربارهٔ هنر نمایش آن است که حتماً باید روی صحنه اتفاق بیفتد. اذهان عمومی آنچه را که بر صحنه و از طریق بازیگران اجرا نمی‌شود به نمایش قبول نمی‌کنند. ظاهراً ما مقولهٔ تئاتر را، که پدیدهٔ حاصل فرهنگ یونانی‌ست و سابقه‌ای کهن دارد، با مقولهٔ نمایش، که پدیدهٔ عام انسانی‌ست، خلط کرده‌ایم. بورخس، در

یکی از داستان‌ـگزارشهایش که دربارهٔ ابن‌رشد است و با مستندات تاریخی نوشته شده، به این نکته اشارهٔ جالبی دارد.[۲] ابن‌رشد، که در کتاب *تهافة التهافة* دست به‌کار شرح *بوطیقای* ارسطوست و در عین حال جواب غزّالی ضدفلسفه را می‌دهد، وقتی که به دو واژهٔ «تراژدی» و «کمدی» می‌رسد، سردرگم می‌شود. ابن‌رشد در سوی دیگر دنیا و حدود نهصد سال پیش، هیچ تصور و تجسمی از این دو واژه ندارد و طبعاً آنها را، همچنان که ارنست رنان نیز یادآوری می‌کند، از مقولهٔ «هنر بیان» به حساب می‌آورد. اولی را به «آفرین» و دومی را به «نفرین» تعبیر می‌کند. در همان حال که سرگرم نوشتن است، از باغ سروصداهای کودکانه‌ای می‌شنود. سه کودک سرگرم بازی‌اند. کودکی بر دوش کودکی دیگر ایستاده و دارد اذان می‌گوید؛ کودک سومی مشغول نماز خواندن است. هریک نقشی ایفا می‌کند. آنکه اذان می‌گوید نقش مؤذن، آنکه مؤذن را بر شانه دارد نقش گلدسته، و آنکه نماز می‌خواند نقش مؤمن را بازی می‌کند. طبعاً هر کدام از آن کودکان می‌خواهد مؤذن باشد. جاروجنجال آنها نیز سر همین است. می‌بینید که بینش بورخس وسیع‌تر از آن است که دو مقولهٔ تئاتر و نمایش را از هم تمیز ندهد. و با این صحنهٔ جذاب تلویحاً می‌گوید: «هر آنچه می‌جوییم دم دست ماست»[۳]؛ ولی همین دم دستی بودنش سبب می‌شود تا آن را نبینیم یا به آن توجه نداشته باشیم.

اما پیش از آنکه به این چیز دم دستی بپردازیم، خبری را از یک روزنامهٔ پاریسی بشنوید که صد سال پیش لبخند استهزا به لبها نشاند. در سال ۱۹۰۷، روزنامه‌های پاریس خبری از ایران چاپ کردند که امروزه می‌تواند جنبهٔ فکاهی آن شما را بخنداند یا آن را موهن بیابید و موجب آزردگی شما بشود؛ بسته به این که از چه زاویه‌ای به آن نگاه کنید.

> به‌طوری که در گزارش مجلس شورای ایران ملاحظه شد، یکی از اعضای مجلس هنگام مذاکره دربارهٔ مراقبت از تئاترها کلمهٔ «تئاتر» را، برای اینکه شایسته نیست در مقابل مجلسی که خود را محترم می‌شمارد ذکر شود، خط زده بود. هر کس ایران را می‌شناسد و در سرزمین شاهنشاهان اقامت کرده به شما خواهد گفت آنچه ما از تئاتر درک می‌کنیم در آنجا ناشناس است و کلمهٔ تئاتر، چون خود تئاتر، وجود ندارد. من از خود می‌پرسم که قانون‌گذاران محترم ایران چگونه می‌توانند دربارهٔ چیزی و روی کلمه‌ای که در کشورشان بر همه مجهول است بحث و مذاکره کنند؟[۴]

روزنامهٔ پاریسی البته کمی بی‌التفاتی به خرج داده؛ چرا که نهاد تئاتر را با مقولهٔ نمایش درآمیخته است ــ همان کاری که ظاهراً همه ندانسته و نتیجتاً با بی‌پروایی، مرتکب می‌شوند. فروغی، محمدعلی ذکاءالملک، که با مساعی او در زمینهٔ شناساندن تئاتر به ایرانیان آشناییم، در همان سال نطقی در مدرسهٔ آلیانس به فرانسه ایراد کرد که اشارتکی به خبر این روزنامه داشت. در آن نطق، او مدعی شد که در آن زمان کلمهٔ «تئاتر» ناشناس نبود؛ یعنی ایرانیان مفهوم تقریباً روشنی از تئاتر در ذهن داشتند. استدلال او این است که «کسی در مجلس نپرسیده تئاتر چیست.» (هرچند فروغی نکتهٔ اصلی را خس‌پوش می‌کند و نمی‌گوید آنچه نمایندگان محترم از تئاتر در ذهن داشتند یحتمل چیزی بود در حد معرکه‌گیری و حقه‌بازی و دلقکی، و همچنان‌که در گزارش مجلس دیدید، شأنی برای آن قایل نبودند و «تیارت درآوردن» مفهوم خوشایندی نداشت.) اما فروغی دست‌کم این نکته را صادقانه اعتراف می‌کند؛ آری، «تئاتر وجود خارجی ندارد». از لحاظ تئاتری، وضع ما در صد سال پیش، در زمان نوشتن این خبر، تا حدودی از وضع ابن‌رشد بهترک بود! چون که از همه چیز گذشته، در آن زمان می‌دانستیم تراژدی چیست و کمدی کدام است. هرچند موقعیتی که در آن گیر کرده بودیم، یا گیر کرده‌ایم، کاملاً دو پهلو بود و هست؛ از یک جهت خنده‌آور و از جهت دیگر سوگناک ــ از هر زاویه‌ای که به آن نگاه کنید. همچنان‌که معمول مجلسهای دنیاست، و به صورت عبارتی کلیشه‌ای درآمده، «بحث همچنان ادامه دارد».

زبان فارسی بخشی از زندگی خیال‌پردازانهٔ انسان ایرانی‌ست و بخش مهم آن را شکل می‌دهد. ما معتقدیم که این زندگی خیال‌ورزانه به نمایش آمیخته است. نکته‌ای که ناگزیریم آن را دوباره یادآور شویم این است که جواب پرسشهای ما غالباً دم دست قرار دارد؛ اما به همین علت دم دست قرار داشتنشان، حواس ما به آنها معتاد است و به چشم نمی‌آید و در نتیجه، برای ما قابل درک و تشخیص نیست. ماهی تصوری از آب ندارد که حیات او به آن بسته است؛ همچنان که ما نیز از وجود هوا غافلیم.

زبان نیز در عمل به مقوله‌ای نیمه‌خودآگاه بدل می‌شود. اهل آن زبان کمتر به آن فکر می‌کنند. بهترین کسانی که در مورد دقایق زبان انگلیسی تحقیق کرده‌اند خارجیها هستند، نه خودِ انگلیسی‌زبانان؛ همچنان‌که تدوین‌کنندگان صرف و نحو زبان عربی و بهترین نثرنویسان آن ایرانیها بودند. دلالت معنایی هر زبانی برای اهل آن زبان خودبه‌خود پذیرفته است؛ بی‌چون‌وچرا. مغزْ دریافتهای خود را صورت می‌دهد، تصاویر را درهم ادغام می‌کند و ارتباط را برآورده می‌سازد؛ مگر آنکه از آن فاصله بگیریم، آن را آشنازدایی بکنیم و پرده از رویش برگیریم.

سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌دانست. در هر زبانِ ترکیبی، مثل زبان فارسی، این نظام از دیگر نظامهای نشانه‌ای نیز سود می‌برد. حالات سیما و بدن، اداها، اطوار، حرکتها و آنچه به آن «قیافه» می‌گوییم، سامان‌دهندهٔ این نشانه‌هاست. برای فهم اینکه انسانها چگونه دربارهٔ جهان و دربارهٔ خودشان می‌اندیشند و با هم ارتباط برقرار می‌کنند، تحلیل این نظامها ضرورت دارد. اما آنچه می‌توان پذیرفت آن است که رمزگشایی زبان در ذهن به سرعت برق و باد صورت می‌گیرد. وقتی دربارهٔ «لب‌گزه رفتن» یا «لب گزیدن» حرف می‌زنیم، در ذهن مخاطب چه جریانی از مفاهیم و تصاویر انگیخته می‌شود؟ تصور و برداشت انسان ایرانی که در حوزهٔ فرهنگیِ خاصی پرورش یافته است از این فعلْ کاملاً متفاوت با برداشت کسانی‌ست که از این زمینهٔ فرهنگی محروم‌اند. بار معنایی این فعل از حرکت سادهٔ گزیدن لب بسیار فراتر می‌رود. این حرکت می‌تواند نشانهٔ غمزه باشد، می‌تواند نشانهٔ حسرت باشد، می‌تواند نشانهٔ منع و مراعات باشد، می‌تواند نشانهٔ اسف باشد، و... . در زبان فارسی، چفت مقابل رَزه است ــ و آن مادگی آهنینی‌ست که به رزه می‌افکنند و قفل را از سوراخ آن می‌گذارنند ــ یا به نام دیگرش، زلف و زنجیر. اما در مورد دختری اگر بگوییم «دستش به چفت می‌رسد»، دیگر به معنی واقعی آن نظر نداریم؛ هر چند معنایی که در ذهن فارسی‌زبانان متبادر می‌شود از همین معنای واقعی آن می‌آید. با این عبارت، به مزاح و پوشیده، گفته‌ایم که دخترک به سن شوهر رفتن رسیده و بالغ شده است. خراسانیهای امروز همین معنای کنایی را در مورد پسران چنین بیان می‌کنند: «جوراب باباش را می‌پوشد». اما وقتی می‌گوییم «پا توی کفش بزرگ‌ترها کردن»، به‌کلی مفهوم دیگری را در ذهنها باعث شده‌ایم. یا وقتی که بیهقی می‌گوید: «گفتند بادِ سالاری در سرِ وی شده است و لشکر چشم سوی او کشیده»،[5] این بادِ سالاری معنی هوای ریاست می‌دهد. سه مثالی که به دست دادیم، یکی «لب گزه رفتن»، در مورد اجزای بدنی بود (لب)، دیگری «دست به چفت رسیدن»، نمونه‌ای از وسایل کاربردی در حیات روزمره بود (چفت)، و «باد سالاری در سر کردن»، مربوط می‌شد به استفاده از عنصر طبیعت در زبان (باد).

در گذشته که کارورزان کلام در استفاده از واژه‌ها دقت به خرج می‌دادند و مقیّد به رعایت حُسن اسلوب بودند، مقوله‌ای را که امروزه ما، از سر ناچاری، «ژست» می‌گوییم از هم تفکیک می‌کردند. آنچه نمود جنبشی داشت و باعث تغییر وضع بدن می‌شد به «حرکات» و آنچه نمود خفته داشت اما ظاهر و مرئی بود، به «سکنات» تعبیر می‌کردند. وقتی که نصرالله منشی در *کلیله و دمنه* می‌گوید: «فروغ خشم در حرکات و سکنات او [شیر] پدید آمده، چنان که آب دهان او خشک ایستاده بود و نقض عهد را در خاک می‌جست»،[6] به همین تقسیم نظر دارد. هر جنبشی را که در اعضای بدن پدید آید به حرکات تعبیر می‌کند، مثل پنجه در خاک کشیدن؛ و آنچه را فاقد جنبش، اما قابل حس و رؤیت است، مثل رنگ به رنگ شدن رخساره، یا حالت چشم، یا خشک شدن آب دهان، به سکنات. یک بار دیگر بنگرید به عبارت *کلیله* که با واژهٔ فروغ شروع می‌شود. این فروغ به آن ژستهای زنده و خفته‌ای باز می‌گردد که نصرالله منشی در نظر دارد و با واژهٔ فروغ آنها را یک‌کاسه می‌کند.

فروغی، محمدعلی ذکاءالملک، در سال ۱۳۲۱ش از دنیا رفت. وقتی از وقتها به مناسبتی دربارهٔ آداب مرسوم دوران جوانی‌اش سخن می‌گفت:

> آن زمان هنوز با کفش به اتاق آمدن قبیح بود و روی صندلی نشستن معمول نشده بود. بدون لباس بلند، از قبیل عبا یا لباده، به حضور بزرگان رفتن بی‌ادبی، و اصلاً بی‌لباس بودن جلف و سبک بود.[7]

البته منظور فروغی از بی‌لباسی لخت و پتی بودن نیست؛ لباس کافی یا درخور موقع و محل نداشتن مورد نظر اوست. حبیب یغمائی، که سالها در خانهٔ فروغی و با فروغی بر سر متون کار کرده بود، در خطابه‌ای که پس

از مرگ فروغی ایراد کرده و در آن نکاتی در احوال و اوصاف او بیان داشته می‌گوید: «بنده هیچ‌گاه در گرمای سخت تابستان هم کت خود را از تن بر نمی‌آوردم و همواره و در هر حال ادب و احترام این...».[۸] در نظر بگیرید که بخواهید در محوطهٔ کاخ سفید این ژست مربوط به ادب ایرانی را برای بوش و بلر که با جین و تی‌شرت به مصاحبهٔ مطبوعاتی آمده‌اند توضیح بدهید. امیدوارم چیزی بیش از پوزخند، و ادایی بر سر که معنی‌اش این است: «برو، بابا!»، تحویل شما ندهند.

زمانی بود که زلف داشتن و زلف‌دار بودن مردها را ناپسند می‌دانستند و به کسی که زلف آراسته داشت «مزلّف» می‌گفتند، که لفظ توهین‌آمیز محسوب می‌شد. ایرانیها این کلمه را از زلف فارسی و به سیاق زبان عربی ساخته بودند و مزلّف را به معشوق زلف‌دار می‌گفتند؛ اما به مرور این لفظ تبدیل به فحش شد. فروغی در جوانی، چنان که افتد و دانی، زلف بلند داشت.

> روزی در کوچه‌ای می‌رفتم و بچه‌ها مُهره‌بازی می‌کردند. ملتفت نشدم و پایم به یکی از مُهره‌ها برخورد و مُهره‌ها را جابه‌جا کرد. طفلی که مُهره‌ها متعلق به او بود البته خللی در بازی‌اش پیدا شد. من گذشتم و آن طفل جابه‌جا شدن مُهره را دید. شنیدم که پشت سرم می‌گفت: «قربان آقای وزیر مختار!» و البته مقصودش وزیر مختار فرنگی بود و حال آنکه از فرنگی‌مآبی غیر از همان موی سر چیزی نداشتم.[۹]

برگردیم به مصاحبهٔ مطبوعاتی محوطهٔ کاخ سفید. به نظر شما این خطاب «قربان آقای وزیر مختار!» برای جُفتِ آن «دُم‌بریده‌ها» قابل فهم است؟ حتی از نوازش دُم‌بریدهٔ شما چیزی دستگیرشان می‌شود؟ می‌بخشید که رعایت ادب نمی‌کنم؛ چرا که زبانْ ادب سرش نمی‌شود، زبان حقیقت می‌شناسد و بس. آیا قیافهٔ «بر ما مگوز» به خودشان می‌گیرند؟ آیا دور از جون، «رفتار خرکی» بروز می‌دهند؟ آیا خودشان را می‌زنند به «آن راه»؟ این «آن راه» چه راهی‌ست که خیلکی از آدمها را عنانشان به آن سو می‌کشاند؟ اگر کسی بگوید از این دو تا خل و چل، با چلی و ولی‌شان، هر چه بگویی برمی‌آید، حق نداریم بپرسیم «چلی و ولی» چیست؟ این عبارت قائم‌مقام فراهانی را بخوانید: «این چلی و ولی که گاهی به تشدید و تأکید برخود می‌بندی، اگر هست از مقولهٔ جنون بهلولی است نه از حقایق مجهولی.»[۱۰] می‌توانید حدس بزنید جنون بهلولی متضمن چه ژستی‌ست و حقایق مجهولی متضمن چه ژستی؟ حالا به نظر شما در مورد این دو تا «زبان‌نفهم» کدام صادق است؟ جنون بهلولی یا حقایق مجهولی؟

صحنهٔ نمایشیِ محوطهٔ کاخ سفید را لحظه‌ای به حال خود رها می‌کنیم تا به مورد دیگری از کاربرد زبان بپردازیم که به مناسبتهایی می‌توان آن را «موضع‌نگاری» نامید. در موضع‌نگاری، مکان به صورت تصویری ارائه می‌شود و جنبهٔ نمایشی یا موقعیت‌نمایی دارد. این کارکرد به نقش توصیفی از یک موقعیت استعاری ارجاع می‌دهد. ببخشید که توصیف ما از یک مقولهٔ بسیار ساده، به تأسی از فیلسوفان جوان، کمی قلمبه و دهن‌پرکن از کار درآمد؛ اما مثالها در ظاهر بسیار ساده است: «خود را به کوچهٔ علی‌چپ زدن». از همین قسم است «راست بر کوچهٔ حسن‌چپ زدن» که از قلم امیرنظام گروسی در *منشآت* او تراویده؛ اما منشأ آن مردم کوچه و بازارند.

کوچهٔ آشتی‌کنان یا کوچهٔ قهر و آشتی کوچه‌های باریک هستند که اسباب نزدیکی آدمها می‌شوند. اما «کوچهٔ نسیه‌خورها» چه نوع کوچه‌ای‌ست؟ برگردیم به محوطهٔ کاخ سفید، به صحنهٔ نمایشمان. به نظر شما، آن دوتا ورکشک هیچ مجبور شده‌اند از کوچهٔ نسیه‌خورها عبور کنند؟ «کاخ‌نشین» از بدبختی «کوخ‌نشین» چه خبر دارد؟ اگر آدم دهن‌داری با این دو تا آدم کله‌شقِ سخت‌کمان بگوید که «در خانه اگر کس است، یک حرف بس است»، فکر می‌کنید چیزی از این حرف سرشان بشود یا حرفش را جدی بگیرند؟ و اگر جدی بگیرند، به اسباب‌چینی مخفی و علنی قیام نکنند؟ و اما کوچهٔ نسیه‌خورها کوچه‌های پرتِ کم آمدشدی را می‌گفتند که نسیه‌خورها و بدهکارهایی که چوب‌خطشان پر شده بود، برای فرار از دکاندارهای محل از آنجاها رفت‌وآمد می‌کردند؛ چیزی که با این عبارت در ذهن فارسی‌زبان نقش می‌بندد مجموعه‌ای‌ست به‌هم‌بسته از نشانه‌هایی که یک تصویر کلی و معنادار به وجود می‌آورد: از یک سو کوچه‌ای پرت و کم رفت‌وآمد، و از سوی دیگر قراردادی فرهنگی که در مورد مقولات مربوط به امور معاش و تدبیر منزل بین گوینده و مخاطب حاکم است ــ استعاره‌ای که مجموعه‌ای از دانستنیها را ناگهان بر می‌انگیزد تا کل نشانه به‌یکباره فهم شود.

آن زمانها که حضرات قلیان می‌کشیدند، قلیان نشانهٔ ریاست بود و اگر قلیان را در مجلسی به دست هر که می‌دادند، او رئیس مجلس می‌شد. و اگر دو «آقا» به یک اندازه و همشأن بودند، می‌بایست دو قلیان را پهلوی هم نگه دارند و یک‌دفعه به دست هر دو بدهند که هیچ تقدم و تأخری در کار نیاید. و اگر «آقا»یی از دیگران آقاتر بود و چپق می‌کشید، می‌بایست چپق او را جلوتر از قلیان بقیه وارد مجلس می‌کردند. کیوان قزوینی، حاج ملاّعباس‌علی، که این ملاحظات رفتاری را نقل کرده، می‌گوید: «مجملاً قلیان و چپق حکم خودِ آقا را داشت.»[11] یعنی چه؟ مگر می‌شود قلیان و چپق حکم خود آقا را داشته باشد و سر آنها کتک‌کاری و خون و خون‌ریزی راه بیفتد؟ داستان ترک قلیان کردن مستوفی‌الممالک در محافل معروف‌تر از آن است که در اینجا تکرار کنیم. آداب سفره چیدن در مهمانیها بسیار پیچیده بود. تا «آقا» دست به مجمعهٔ غذا یا خوانچه نمی‌بُرد، کسی جرئت نداشت ناخنک به توابع غذا، مثل شربتها و خربزه و بورانیها و ترب منقش و نمک، بزند. تازه وقتی «آقا» خم می‌شدند به قصد لقمه برداشتن، آن وقت اذن فعلی به بقیه صادر می‌شد. در آخر هم وقتی «آقا» دست از غذا می‌کشید و سر بلند می‌کرد، «لازم بود که اهل مجلس فوراً دست بکشند؛ و بعضی هنوز سیر نشده بودند، اما چاره نبود.»[12] البته مصیبت بزرگ‌تر موقع برچیدن سفره بود. اگر دو آقای همشأن در صدر مجلس بودند،

> نوکرها می‌بایست هر دو به هم نگاه کنند و یک دفعه هر دو مجمعه را بردارند، در آن واحد. و اگر یک نوکر زودتر رسیده بود و می‌خواست یک مجمعه را بردارد، آن آقا می‌چسبید مجمعه را و نمی‌گذاشت، تا نوکر دیگر هم از آن طرف برسد که هر دو با هم برداشته شود. یک دفعه کیوان شنید از یک آقایی که مجمعه را گرفت و بلند گفت که «همین یک احترام برای ما مانده است، آن را هم تو می‌خواهی بشکنی؟»[13]

این چه احترامی‌ست که با یک مجمعه برداشتن نابجا شکسته می‌شود؟ قرارداد نوشتهٔ اجتماعی؟ نشانهٔ مربوط به آداب سلسله‌مراتبی؟ آیا این زُستها برای آن دو تا که در محوطهٔ کاخ سفید با جین و تی‌شرت ایستاده‌اند و دارند با خبرنگاران خوش‌وبش می‌کنند و از لیوانهای یک‌بارمصرف کوک (یا سرکه‌شیره؟) می‌نوشند اصلاً قابل فهم است؟

وقتی آداب اجتماعی دستخوش دگرگونی شد، به کسانی که زندگی فرنگیها را سرمشق قرار داده بودند می‌گفتند «فرنگی‌مآب»؛ نمونهٔ غلوشده و نمایشی آن *جعفرخان از فرنگ برگشته*. فروغی تعریف می‌کند که با دست غذا می‌خوردند و با کارد و چنگال غذا خوردن معمول نبود.

> تازه که شروع به استعمال کارد و چنگال کرده بودیم، رفیقی داشتیم خوش‌صحبت و مضمون‌گو. برای فرنگی‌مآبی ما مضمون می‌گفت که «آقایان سکنجبین را با کارد و چنگال میل می‌فرمایند!»[14]

می‌توانید حدس بزنید که وقتی می‌گفتند «طرف دزانفکته تشریف دارد»، منظورشان چه خصوصیات رفتاری بوده است؟ فروغی چشمش نزدیک‌بین بود و مجبور بود عینک بزند. و بابت عینک زدنش چه متلکها که نشنید! می‌گوید:

> وقتی یکی از کسان من که او هم عینک می‌زد، روز نهم محرّم در کوچه‌ای شنید یکی به دیگری می‌گوید: «این کافر را ببین که روز تاسوعا هم عینک می‌زند!»[15]

وقتی که چند دهه پیش در اندونزی کودتا شد، مأموران امنیتی هر جوانی را که عینک به چشم داشت می‌گرفتند و درجا اعدام می‌کردند؛ چون عینکی بودن نشانهٔ روشن‌فکری بود و معنی‌اش این بود که طرف کله‌اش بوی قورمه‌سبزی می‌دهد. (کتابهای جلدسفید یادتان هست؟) این «بوی قورمه‌سبزی» چه بوپی‌ست که ما آن را استعاره‌ای کرده‌ایم برای چیزی که نمی‌خواهیم راستاحسینی به زبان بیاوریم؟ برآورد می‌شود یک‌میلیون نفر در آن کودتا جان خود را از دست دادند. البته همه‌شان عینکی نبودند! سؤال اساسی این است: نشانه چیست که می‌تواند کسی را به کشتن کسی مجاز دارد؟ این دلالت چگونه عمل می‌کند؟ چگونه می‌شود که یک وسیلهٔ ضروری، یعنی عینک، تبدیل به نمون و نمادی می‌شود از کفر یا روشن‌فکری و خونتان را مباح می‌سازد و سرتان را بالای آن می‌دهید؟

دوست‌علی‌خان معیرالممالک دربارهٔ زنان اندرونی ناصرالدین‌شاه می‌نویسد:

زلفها را حلقه‌حلقه با لعاب بهدانه بر پیشانی می‌چسباندند. با وسمه یا رنگ و حنا ابروهای پهن و پیوسته می‌کشیدند و گاه میان آن خالی می‌نهادند. چشمها را سرمه کشیده و بر چهره سفیداب و سرخاب فراوان می‌مالیدند. بر پشت لب سبیلی باریک می‌کشیدند و لب را اندکی با سرخاب رنگ می‌دادند. در اوایل آرخالق بر تن می‌کردند که سردستی بلند داشت و دور آن یراق‌دوزی بود و روی پیراهن برمی‌گرداندند. رفته‌رفته نیم‌تنه جای آن را گرفت.[۱۶]

می‌بینید که تصور زیبایی در هر دوره‌ای ویژگیهای خودش را دارد. اما یک چیزهایی کم‌وبیش ثابت می‌ماند. صحنه‌ای دل‌پذیر از قصه‌ای قرآنی برای شما نقل می‌کنم از زبان ژنده‌پیل، احمد جام نامقی، عارف قرن پنجم، از ترفند و تدبیر سلیمان.

سلیمان، صلوات‌الله علیه، می‌خواست تا بداند که بر پای بلقیس موی هست یا نه. آن خانهٔ آبگینه بساخت؛ چنان که ذکر آن در قرآن دَرَست. و بلقیس پنداشت که آن آب است، جامه برکشید؛ چون در رفت آب هیچ نبود.[۱۷]

سلیمان در انتهای تالار آبگینه حاضر و ناظر است و به مقصود رسیده و این صحنه از چشم اوست. آیا می‌توانید امروزه‌روز آن را بر صحنهٔ نمایش بی‌هیچ سوسه نشان بدهید؟

هر دور و عصری آداب خود را دارد و به موازات آن، بسته به ذوق دوران، زبان نیز از تمایلات دوران تبعیت می‌کند و به رنگ آن درمی‌آید؛ حتی در هر حرفه و پیشه‌ای نیز کارکرد خاص می‌یابد. همین دوست‌علی‌خان، که شیفتهٔ شکار بود، در صحنه‌ای که از شکار شاه به دست می‌دهد می‌گوید:

آن روز شاه چهار بار از چند آهو به اصطلاح شکارچیان دماغ گرفت؛ اما تنها دو بار توانست در تاخت دیوانه‌وار اسب هر بار دو کل آهوی خوش‌شاخ را از پای درآورد.[۱۸]

وقتی باریک شویم، دستمان می‌آید که دوست‌علی‌خان «دماغ گرفتن» را به معنی سبقت‌جویی و پیشی گرفتن به‌کار برده. خوش‌شاخ بودن شکار هم برای شکارچیان حرفه‌ای بسیار مهم بوده؛ چون شاخها را به دیوار می‌زدند تا بابت مهارتشان در صید به خلایق پُز بدهند. یا وقتی ناصرالدین‌شاه در یادداشتهای سفرش از «بادِ گه‌گیر» حرف می‌زند، اصطلاحی مربوط به هواشناسی شکار را از زبان شکارچیان به کار برده است. یا وقتی از «شکستن شکار» می‌گوید، منظور او این است که طرلانِ دست‌آموزِ او توانسته صید پرنده را با ضرب پنجه گردن بشکند و از آسمان سرنگون کند.

استفاده از رمزگان حرکات و اطوار یکی از زبانهایی‌ست که بشر با آن ایجاد ارتباط می‌کند. اما در زبان فارسی، نمایش حالات انسانی برای انتقال مفاهیمی به کار رفته است که امکان توصیف مستقیم آنها نبوده، یا خیال می‌شده این شیوه سهولت بیشتری به وجه کاربردی زبان می‌دهد.

برخی از موقعیتها هستند، مثل همین موقعیت عبدالرحمان در پای قلعهٔ مندیش، که درک آنها یا تجسم حالات آنها جز به کمک توصیفی نزدیک به موقعیت اصلی که از طریق قیاس و تشابه تجربه‌ای عام را منتقل کند میسر نیست. از این جمله است «دردْ درد خنده»ای که خندهٔ متظاهرانه برای سرپوش نهادن بر امری ناخوشایند است و به «خندهٔ قباسوختگی» هم تعبیر می‌شود. از همین دست است «قبا کردن پیراهن» که حال وجد و سرخوشی بی‌حد و اندازه را می‌نماید؛ در زمانهایی که پیراهنها جلو بسته بودند و قباها راسته و جلو باز. و کسی را که از شدت شور و هیجان و بی‌خودی پیراهنش را چاک می‌کرد می‌گفتند «پیرهن قبا کرده». اگر به آن دو تا در آن مصاحبهٔ مطبوعاتی کذایی بگویید «دماغ سوخته می‌خریم»، فکر می‌کنید چیزی از ژست توصیفی شما دستگیرشان بشود؟ خرقانیِ صوفی تعبیر جالبی دارد که تقلید آن از توصیف آن دشوارتر است: «لنگی را به رهواری پوشاندن»؛ چیزی در حدود «خود را از تک‌وتا نینداختن»، که برای لاپوشانی یک امر باطنی به کار می‌رود به کمک مجامله، یا وانمودن، یا زبان‌آوری، یا همهٔ اینها با هم؛ همان ترفندی که سیاست‌مداران در مصاحبه‌های مطبوعاتی‌شان می‌زنند. و از همین دست است «مکش مرگ ما» در معنی صفتی که قابل وصف نیست و ژستی که تعریف برنمی‌دارد؛ و به کسی اطلاق می‌شود بسیار با ناز و ادا و سخت آراسته و با قر و فر. یا «بر ما مگوز»، که توصیف یک شخص بسیار خودپسند و گنده‌دماغ و ازخودراضی است. یا «تنه من غریبم»، که زاری و اظهار بی‌نوایی زیادی‌ست برای جلب ترحم،

و منفعت‌جویی در آن می‌چربد. می‌بینید که زبان فارسی عرصهٔ نمایش بزرگ و بی‌کران است و تقلید حالات و اطوار انسانی را وسیله‌ای می‌کند برای بیان مفاهیم پیچیده و به‌وصف‌درنیامدنی. عملاً آن موقعیت‌آفرینی ساده و طرحوار اسکالا در «کمدیا دل آرته» که برای نمایش وضعیتهای انسانی صورت می‌گرفت و بازیگران روی صحنه گفتگوهای آن را فی‌البداهه می‌ساختند، در زبان فارسی جوهره‌ای می‌یابد در نهایت تراکم و فشردگی که جنبهٔ کنایی آن متکی بر یک فرهنگ بسیار غنی‌ست. (شما را ارجاع می‌دهم به عبارت بیهقی، مادر مرده و ده درم وام، که نمونه‌ای مثالی از این دست است.) تا حدودی کار اسکالا را عبید در رسالهٔ *اخلاق الاشراف* نیز صورت می‌دهد؛ اما به روشی که سازگار با مقتضیات فرهنگ اوست. عبید اخلاقیات پذیرفته را وارونه می‌کند و آنها را مذهب مختار زمانه‌اش درمی‌آورد و «سناریو»یی زنده از موقعیت رفتاری عصرش ارائه می‌کند. مثلاً به این نکته توجه کنید که در باب «سخاوت» گفته است: پسری دست به بخشش زده است؛ چون در کتابها خوانده که هر که بزرگی خواهد، باید هر چه دارد ایثار کند. پدرش او را نصیحت می‌کند:

> ای ابله، غلط در لفظ ایثار کرده‌ای که به تصحیف خوانده‌ای. بزرگان گفته‌اند که هر که بزرگی خواهد، باید هرچه دارد انبار کند تا بدان عزیز باشد. نبینی که همهٔ بزرگان انبارداری می‌کنند؟[۱۹]

یا به این تکه از باب هفتم «در حیا و وفا و صدق و رحمت و شفقت» توجه کنید:

> و آن بیچاره‌ای که به صفت حیا موسوم است، پیوسته در پس درها بازمانده و در دهلیز خانه‌ها سر به زانوی حرمان نهاده، چوب دربان خورَد و پس گردن خارَد و به دیدهٔ حسرت در اصحاب وقاحت نگرد و گوید: «جاهل فراز مسند و عالِم برون در/ جوید به حیله راه و به دربان نمی‌رسد».[۲۰]

اگر عبید را ویژگیهای زبانش لو نمی‌داد، می‌توانستید حدس بزنید که این حرفها مال چند قرن پیش است، نه مال امروز؟

تخیل می‌تواند حتی حالات و رفتار جهان برین و نادیده را همچون ادامهٔ طبیعی جهان واقع تجسم زنده و خلاق ببخشد. به این قصهٔ زیبا از قشیری دربارهٔ وَرَع یا پرهیزگاری توجه کنید:

> سفیان ثوری را به خواب دیدند که دو پر داشتی اندر بهشت، ازین درخت به آن درخت همی پریدی. گفتند: «این به چه یافتی؟» گفت: «به ورع، به ورع.»[۲۱]

جذابیت کار قشیری در این است که با تکرار لفظ ورع به تعداد پرها، ورع و پر را بر هم منطبق و همسان می‌کند. دو پری که سفیان ثوری با آن پرواز می‌کند همانا ورع است. در نتیجه، یک امر ناملموس به کمک یک امر ملموس توضیح شده است. یا این را که از *محاضرات الادباء* نقل می‌کنم که چگونه پدیدهٔ حسی، شنیدن بو، را با امر غیرحسی، آرزو، پیوند می‌زند:

> ابن ابی‌عتیق به خانه درآمد و گفت: «چه پخته‌اید؟» زن گفت: «هیچ.» گفت: «کاش گوشتی می‌بود بکباج می‌پختیم.» ساعتی نگذشت؛ دختر همسایه کاسه در دست بیامد و گفت: «مادرم می‌گوید اندکی شوربای گوشت بدهید.» گفت: «همسایگان ما بوی آرزوها چه زود می‌شنوند.»[۲۲]

در سلوک صوفیان رعایت لقمه، یعنی خورد و خوراک، یک امر قابل توجه است. خرقانی حتی وقتی که می‌خواهد بگوید مواظب لقمه‌ات باش، می‌گوید: «لقمه را گوش دار».[۲۳] و کاروژه‌ای را که برای شنیدن است به سیاق نگاه کردن به کار می‌برد. و گوش داشتن ژست نمایشی‌ست؛ چون لازم می‌آید که دست به پر گوش ببرید و سر خم کنید و تمام تن گوش بشوید تا از شنیدن دقیقه‌ای فروگذار نکرده باشید. وقتی که اصطلاح «چارابرو شدن» را در مورد جوانکی به کار می‌برند که تازه پشت لبش سبز شده، چیز بیشتری از فقط سبز شدن پشت لب در نظر دارند؛ همچنان که در مورد «چاک پیراهن»، سینه‌ای صاف و سپید و درخشان منظور است.

گاه کلمه‌ای می‌تواند پشتوانهٔ ژست باشد، یا محرک آن، یا مکمل آن. اصوات کاملاً بی‌معنایی نظیر اُفینا، فوتینا، زی‌پنبه، السون و ولسون، رپته‌پتینا، آی زکی تکیه‌های صوتی و ضربه‌های اصولی خاصی می‌سازند که حرکت در طرز بیان آنها معنی پیدا می‌کند. برخی از عبارتهای به‌ظاهر معنی‌دار، نظیر «سمبلش قوز شد»، یا «زرتش قمصور شد»، نیز حالتهایی را توصیف می‌کنند که تجسم آنها به تخیل مخاطب وابسته است. یا حتی عبارتهای بامعنی،

نظیر «من که دارم می‌رم، چرا هُلم می‌دی؟»، یا «دِ برو که رفتی، بامبولی»، بزنگاههای خاصی برای ادا دارند.

هرچند تشبیه و قیاس را وسیله‌ای قرار دادیم برای شناساندن جنبه‌های نمایشی زبان فارسی، انگیزهٔ ما بازنمودن یکی از تواناییهای مهم زبان فارسی‌ست که منحصر به تشبیه و قیاس نمی‌شود. حتی آن امر حسی نیز که جنبهٔ نمایشی ندارد از حوزهٔ بحث ما بیرون می‌ایستد. مثلاً این عبارت بیهقی را بخوانید: «و دشمنان هر دو جانب چون حال یک‌دلی و یک‌دستی ما بدانند، دندانهاشان کُند شود.»[۲۴] کُند شدن دندان پدیده‌ای حسی‌ست که با تجربهٔ شخصی درک و فهم می‌شود و به نمایش درنمی‌آید. یا وقتی که ضحاک پرده‌نشینانش را با فریدونْ گستاخ می‌بیند و رگ غیرتش می‌جنبد، فردوسی دربارهٔ او می‌گوید: «به مغز اندرش آتش رشک خاست». این یک توصیف زنده و تصویری از لحاظ ادبی‌ست، اما نمایشی نیست؛ چه احساس رشک تجربه‌ای‌ست کاملاً شخصی و درونی، هرچند ممکن است منجر به نشان دادن واکنشهایی گردد و بروز بیرونی پیدا کند. قدمی جلوتر بگذاریم: حتی فعل «سخن بر انگشت پیچیدن»، که به معنی پیله کردن در حرف مردم است و در *قابوس‌نامه* آمده، «با دوست و دشمن کریم باش و اندر گناه مردم سخت مشو و هر سخنی را بر انگشت مپیچ»،[۲۵] نیز مورد نظر ما نیست؛ چون که عنصرالمعالی با استادی تمام یک مقولهٔ غیرمادی، سخن، را با یک امر مادی تصویری، بر انگشت پیچیدن، درآمیخته و آن را ملموس نشان داده است.

آنچه ما قصد بیانش را داریم چیزی‌ست کاملاً آشکار، و از بس که آشکار، به دیده نمی‌آید. معمولاً چیزهای شفاف و بدیهی و دست‌سای این خاصیت را دارند که از نظر پنهان بمانند. مثلاً به ژست توصیف‌ناپذیری که فردوسی در داستان عشق و عاشقی زال و رودابه بیان می‌کند توجه کنید. رودابه و زال در نهان به هم دل بسته‌اند. زن دلاله‌ای که پیام‌آور محبت بین زال و رودابه است به دیدن رودابه می‌آید. سین‌دخت، مادر رودابه، مچ زن را در خلوت می‌گیرد؛ اما صلاح در آن می‌بیند که عجالتاً چشم‌پوشی کند. فردوسی گوید:

رها کرد زن را و بنواختش
چنان کرد پیدا که نشناختش[۲۶]

«(به خود) پیدا کردن» آن چیزی است که امروزه می‌گوییم وانمود کردن، به روی خود نیاوردن؛ یا اگر بخواهیم دامنهٔ معنایی آن را وسیع‌تر بگیریم، خود را به آن راه زدن.

وقتی سین‌دخت از دل‌باختگی دخترش آگاه می‌شود، واکنش او چنین است: «همی دست برزد به رخسار خویش». این حرکت کاملاً متعلق به فرهنگ ایرانی و خاص زنان است؛ وقتی که در برابر مسئلهٔ ناخوشایند قرار می‌گیرند، معمولشان این است که با دست راست به کنارهٔ صورتشان می‌زنند و مختصر خِنجی بر آن می‌کشند: «وای، خاک عالم!»

تئاتر نو، از آنتونن آرتو به بعد، کوشیده است که به تئاتر ناب، یعنی به ایما و اشارهٔ بدنی تبدیل شود، به این قصد که خود را از تسلط کلام برهاند. از این سو، زبان فارسی می‌کوشد ایما و اشاره را مبنای انتقال مفاهیم کند. جنبهٔ مشترک چنین ساخت زبانی کنش تقلیدی آنهاست که بر اصل بازیگری استوار است؛ اولی به زبان بدن می‌اندیشد، و دومی به بدن زبان. در این حالت، زبان به صورت آینه عمل می‌کند که تمام امکانات حرکتی در آن بازتاب مناسب می‌یابد، اما جابه‌جاشده. همان گونه که تصویر در آینه منعکس است، یعنی چپ در راست و راست در چپ قرار می‌گیرد، در زبان نیز همین روی می‌دهد. آنچه در زبان رخ می‌دهد دقیقاً نظیر همان چیز است و عین آن نیست. زبان بدن همان بدن زبان است و همان نیست.

برای به چشم کشاندن این چیزی که از فرط پیدایی نادیدنی‌ست، ناچار از یک توضیح مقدماتی دربارهٔ زبان فارسی هستیم. یکی از خصوصیتهای زبان فارسی ترکیبی بودن آن است. این ترکیبات غالباً به کمک عناصر مادی ساخته می‌شوند، و در آنجا که به نظر می‌آید عنصر مادی در کار نیست، «نمایش» آن عنصر به صورت مادی‌ست؛ مثل فعل «پیدا کردن» در شعر فردوسی نقل‌شده در بالا، «چنان کرد پیدا که نشناختش»، که خودِ فعل از عنصر مادی درست نشده، اما آنچه به ذهن متبادر می‌کند مادی و متصور است. امروزه کاروازهٔ «پیدا کردن» کمی انحراف مفهومی پیدا کرده و از معنی هویدا کردن و نمایاندن و کشف کردن و... به معنی محدودی که در تداول کاربرد داشته، یعنی یافتن، درآمده است. هر عنصر مادی که الف) متعلق به بدن انسان باشد، یا ب) انسان با آن سر و کار

داشته باشد، یا ج) در زندگی انسان دارای نقشی باشد، جزئی از این فعلها را تشکیل می‌دهد. اجزا و اعضای بدن، وسایلی که انسان با آنها امور زندگانی‌اش را پیش می‌برد، عناصر طبیعی‌ای که در زندگی او دخیل است، همه عواملی برای ساخته شدن این افعال می‌شوند. این خصوصیت هم به زبان فارسی جنبهٔ تصویری می‌دهد و هم آن را با حواس قابل درک می‌کند.

زبان فارسی یکی از زبانهای خانوادهٔ هندواروپایی و زبانی ترکیبی‌ست. مراد از ترکیبی بودن آن است که می‌توان از پیوستن واژه‌ها به یکدیگر، یا افزودن پیشوندها و پسوندها به آنها برای بیان معانی و مفاهیم تازه بهره گرفت. حال آنکه زبان عربی که از این خانواده نیست، کیفیتی قالبی دارد نه ترکیبی؛[۲۷] یعنی برای بیان مفاهیم گوناگون در اسم و صفت و فعل، باید مادهٔ فعل را در قالبهای گوناگون مجرد یا مزید بریزد. با توجه به این خصوصیت زبان فارسی (ترکیبی بودن) و ناهماهنگی بنیادی آن با زبان عربی (قالبی بودن) است که نویسندهٔ *قابوس‌نامه*، در فصل «آداب و آیین دبیری»، می‌گوید: «اندر نامهٔ تازی سجع هنر است و خوش آید؛ لکن اندر نامهٔ پارسی سجع ناخوش آید، اگر نگویی بهتر باشد»؛[۲۸] چون وقتی که در زبان فارسی بخواهی به کمک لغتهای عربی بازی کلامی بکنی، خودبه‌خود از خصیصهٔ ترکیبی آن دور شده‌ای و به جوهرهٔ زبان پشت پا زده‌ای. فی‌المثل اگر جای «گردن نهادن» بگویی اطاعت، و جای «چشم‌به‌راه» بگویی منتظر، و جای «چشم‌پوشی» بگویی بی‌اعتنایی، خودبه‌خود از امکانات تصویری زبان خودت استفاده نکرده‌ای و وقتی هم تعداد این کلمه‌هایی که با جوهرهٔ زبان فارسی غریبه‌اند زیاد بشود، زبان از عیار خودش عاری می‌شود. به قول داروین، هر چه عاطل ماند باطل ماند. منظور من از این حرف رسیدن به «یک‌زبانی» نیست که احمد کسروی منادی آن است؛ حتی رسیدن به «زبان پاک» هم نیست. منظور من استفاده از دامنهٔ امکانات زبان و احترام نهادن به جوهره و خصایص آن است.

زبان فارسی همواره واژهٔ مرکب را با کمترین عوامل ممکن ترکیب می‌کند، و با رسایی هرچه بیشترِ معنی می‌سازد. چند مثال را از رسالهٔ آقای مصطفی مقرّبی برای شما برمی‌گیریم تا به کمینه‌گرایی زبان واقف شوید.

هنرپیشه: (که) هنر پیشه(ی اوست)
روزمزد: (در پایانِ) روز مزد(گیرنده)
دوبارتنور: (نانِ) دو بار (به) تنور (رفته)
فراموش‌کار: (که) فراموش (کردن عادتاً) کار (اوست)
دوبه‌هم‌زن: (میانهٔ) دو (تن را) به‌هم‌زن(نده)، سخن‌چین
کوچه‌باغ: کوچه(ای که از کنار) باغ (یا از میان دو) باغ (می‌گذرد)
مرگ موش: (چیزی که سبب) مرگ موش (می‌شود)[۲۹]

نمایش حالات و اطوار یا حرکات و سکنات در فعلهای ترکیبی زبان فارسی به دو عنصر اصلی وابسته است: ۱) به اجزا و اعضای بدنی، ۲) به زبان رمز و اشاره. در مورد اولی، تقریباً همهٔ اجزا و اعضایی که قادر به نمایش حالتی باشند در فعلها کاربرد می‌یابند، از موی سر تا پنجهٔ پا. در مورد دومی، لازم است یک توافق عام برای مفهوم و معنیِ آن طور و حرکت وجود داشته باشد تا انتقال مفهوم عملی شود. طبعاً در مورد هر حرکت خاصِ حوزهٔ فرهنگ ایرانی که در این مقاله به تعدادی از آنها اشاره می‌شود، مفاهیم آن به کسانی منتقل می‌شود که با آن از قبل آشنایی داشته باشند. البته جهانی شدن ارتباطات «ژست»های بشری را به هم نزدیک کرده است؛ اما همچنان نشانه‌های قومی در رفتار انسانی خود را می‌نمایانند.

ما در این مقال فقط قصد داریم از میان افعال ترکیبی که با اجزا و اعضای بدنی درست شده‌اند تعدادی را که کاملاً جنبهٔ نمایش حالات و اطوار ایرانی دارد انتخاب کنیم و به آنها به صورت مظنه‌ای برای بازیگری توجه بدهیم. در واقع، افعال ترکیبی زبان فارسی گنجینهٔ بکر و دست‌نخوردهٔ نمایش طرز و طور حالات و سلوک انسان ایرانی هستند. و همین خصیصهٔ غالب است که زبان فارسی را در میان زبانهای دنیا، حتی زبانهای هم‌خانواده با آن، ممتاز و سرآمد می‌کند.

به نظر شما عجیب نیست که واژهٔ «نمایش» در متون کهن به معنای اشاره و مثال به کار می‌رفته است؟ به این بیت *گرشاسب‌نامه* توجه کنید:

نشسته است بنده دو دیده به راه
بدان تا «نمایش» چه آید ز شاه[۳۰]

«سرانگشت گزیدن» (به دندان گرفتن، خاییدن، عنابی کردن). سعدی آن را به معنی حسرت آورده و به این معنی تصریح هم کرده:

وقت است به دندان لب مقصود گزیدن
کان شد که به حسرت سر انگشت گزیدیم

اما به معنی تعجب کردن هم هست. بیتی که در دنبال می‌آید از ناصر خسروست:

عیسی به رهی دید یکی کشته فتاده
حیران شد و بگرفت به دندان سر انگشت

حافظ به معنی ندامت به کار می‌برد:

هر کس که به جان پند عزیزان نکند گوش
بسیار بخاید سر انگشت ندامت

این هردو حرکت کاملاً ایرانی‌ست. در نقاشیهای قدیمی ایرانی (مینیاتور)، این حرکت بارها تصویر شده است. اما بین نمایش تعجب و تحسّر باید فرق نهاد. در نمایش تحسّر و ندامت، کنارهٔ سر انگشت را می‌گزند یا به دندان می‌گیرند، یا اگر اصطلاح شاعرانه‌اش را بخواهیم به کار ببریم، عنابی می‌کنند؛ حال آنکه در نمایش تعجب، نوک انگشت را به دندان می‌گزند.

«دست در دندان ماندن» هم به همین معنی متعجب و حیران ماندن به کار رفته است.

امیرخسرو می‌گوید:

خفته برخاست از زمین خندان
ماند بیننده دست در دندان

ولی «پشت دست به دندان گزیدن»، «پشت دست کندن»، «پشت دست خاییدن» همه در معنی ندامت و پشیمانی و افسوس و تأسف به کار رفته است. سعدی می‌گوید:

به‌تندی سبک دست بردن به تیغ
به دندان گزد پشت دست دریغ

عبید در *اخلاق الاشراف* این فعل را برای یک موقعیت کاملاً روشن به کار برده است که ما را از هر توضیحی برای وانمودن آن ژست بی‌نیاز می‌کند:

بهل تا به دندان گزد پشت دست
تنوری چنین گرم نانی نبست

«دست بر دست زدن» نیز به همین حرکت تحسّر و ندامت اشاره دارد. در این حرکت، با دست راست به پشت دست چپ می‌زنند و با دست چپ به پشت دست راست. و این کار را چه بسا چند بار تکرار می‌کنند و گاهی لفظ «آخ» را نیز با این حرکت همراه می‌کنند.

«دست در سر» («دست به سر گرفتن»، «دست به سر نشستن»، «دست به سر زدن»، «دست به سر داشتن»). به معنای فغان داشتن و عاجز و دادخواه و به‌تنگ‌آمده و ستم‌رفته آمده است. سعدی می‌گوید:

بی تو هر گوشه پایی در گل
وز تو هر خانه دستی در سر

نظامی می‌گوید: «به سر می‌زد ز دست خویشتن دست»، که نهایت دریغ و افسوس است و اسف. حال آنکه «دست به سر نهادن»، به معنی پذیرش و قبول امری به شمار می‌رود، یا به تعظیم و تکریم پذیرفتن چیزی، هم نظیر است با «دست برچشم نهادن»، که حالتی است به معنی به دیدهٔ منت گذاشتن و قبولی به دل. خرقانی می‌گوید: «هم تو ای شیخ، دست بر سر ما فرود آر»[۳۱] و از این حرکت تبرّک کردن را منظور داشته است. اما «دست‌به‌سر کردن» به‌کلی حوزهٔ مفهومی دیگری دارد.

«دست‌به‌سینه ایستادن»، یا «دست به کش زدن». این حرکت نشانهٔ ادب در فرهنگ ایرانی‌ست و همان است که گاه «دست به سینهٔ ادب ایستادن» هم می‌گویند. در این حرکت، به حالت ایستاده دو دست را به سینه می‌گذارند، چپرپیچ، یا چلیپاوار. در متون کهن، این فعل بیشتر به صورت «دست به کش نهادن» یا «دست به کش زدن» یا «دست به کش کردن» آمده است، که به نظر می‌رسد حالت آن با دست‌به‌سینه ایستادن فرق داشته باشد و حتی در موقعیتهایی بتوان مفاهیمی غیر از احترام از آن بیرون آورد. *فرهنگ معین* می‌نویسد:

> در *برهان*، زیر کلمهٔ «کش» آمده است: دست در بغل کردن و از روی ادب دستها را بر تهیگاه نهادن را کش گویند. و بعضی معاصران پنداشته‌اند که دست به کمر نهادن است. تصویری که در بشقابی نقره از عهد ساسانی نقش شده شاهنشاه ساسانی را نشان می‌دهد که بر تخت نشسته و در دو طرف او دو خدمتکار دست‌به‌سینه ایستاده‌اند. معهذا ممکن است در قرون بعد دو دست را عموداً به موازات بدن و متصل به ران کشیده داشتن (چنان که در حالت خبردار نظامی) علامت احترام محسوب می‌شده است.

ببینیم استنباط مرحوم معین تا چه اندازه مقرون به صحت است. دو مثال از *شاهنامه* نقل می‌کنم، اولی به معنی تعظیم و احترام است، و دومی مطلقاً با آنچه مرحوم معین قصد دارد القا کند منافات دارد:

الف) کابل‌شاه و سین‌دخت بر سر دختر دردانه‌شان که نهانی دل به زال باخته در کشمکش‌اند. سین‌دخت به دیدار کابل‌شاه می‌شتابد:

وزان پس دوان دست کرده به کش
بیامد برِ شاهِ خورشیدفش

ب) سین‌دخت، مادر رودابه، با دیدار نابهنگام خود، سام پدر زال را غافل‌گیر می‌کند و او را با هدایای بی‌شمارش متحیر می‌سازد. واکنش سام در برابر این دیدار چنین است:

پراندیشه بنشست بر سان مست
به کش کرده دست و سر افکنده پست
که جایی کجا مایه چندین بوَد
فرستادن زن چه آیین بوَد

کاملاً پیداست که دست به کش کردن و سر به زیر افکنده داشتن نشانی بوده از تحیّر کسی که پاسخهایی روشن نمی‌یابد و همین سبب اندیشه‌اش می‌شود. مفهوم این ژست البته متفاوت است با ژست احترام و تعظیم؛ اما تقریباً بدون اشتباه، معنی‌ای را که فردوسی و هم‌دورانهایش از لفظ «کش» داشتند می‌توان استنباط کرد و این معنی به آنچه صاحب *برهان قاطع* استنباط کرده نزدیک است. و این معنی البته ارتباطی با سینه ندارد؛ با استنباط مرحوم معین نیز سازگار نیست. در بعضی لهجه‌ها، از جمله لهجهٔ طبری، هنوز لفظ «کش» در محاوره‌های عام به همین معنی‌ای به کار می‌رود که فردوسی در نظر داشته است؛ یعنی به معنی پهلو و تهیگاه، و نه سینه. شاهدی از *تاریخ بیهقی* این نظر را تأیید می‌کند: «و خیلتاش در رسید، از اسب فرود آمد و شمشیر برکشید و دبوس در کش گرفت و اسب بگذاشت.»[۳۲] دبوس گرز آهنی‌ست. یعنی خیلتاش گرز آهنی را زیر بغلش گرفت. آخرین شاهد را ازکشف *الاسرار* برای شما نقل می‌کنم:

و عوج از جبّاران جمالقه بود، به ایشان [آن دوازده مرد] فراز رسید و همه را زیر کش برگرفت با هر چه داشتند.[۳۳]

می‌بینید که این عوج چنان غولی بوده که همهٔ آن دوازده مرد را با بار و بنه‌شان به زیر بغل زده و با خودش برده. در میان ایل‌نشینان، هنوز خادمان در برابر خانها به شکلی می‌ایستند که می‌تواند به ما نمونه‌ای به دست دهد از آنچه ژست احترام است: بازوها پایین، آرنجها به زاویهٔ قائمه تاشده، و دستها روی شکم برهم‌افتاده و در پهلوها قرار گرفته، به قسمی که بند مچها در روی ناف است و سر انگشتها به محاذات کش، یا تهیگاه، دست راست سمت تهیگاه چپ و دست چپ سمت تهیگاه راست. این احترام سنتی آیا همان حالتی‌ست که فردوسی از آن سخن می‌گوید؟

«باد در بروت افکندن». غزالی بزرگ در *نصیحة الملوک* داستانی نقل می‌کند از پادشاهی که با کوکبه‌اش «اسب می‌راند، باد در بروت افکنده، و در هیچ کس نمی‌نگریست از کبر و گردن‌کشی»؛[۳۴] غافل از اینکه مَلَک‌الموت در کمین است و او را هیچ مهلت و مجالی برای زندگی نیست. غزالی «باد در بروت افکندن» را به مفهوم کبر و غرور و تفاخر فروختن به کار برده است. بروت هم به معنی سبلت است که همان سبیل باشد. سعدی می‌گوید: «دشمن چو بینی نتوان لاف از بروت خود زدن»؛ یعنی فقط ادعای قوت و مردی کردن. اصلاً «باد و بروت» به همین معنی‌ست. «کلیوس به اسکندر گفت کارها را بیشتر ما کرده‌ایم، تو چرا این قدر به خود می‌بالی و این همه باد و بروت به خرج می‌دهی»، که از *تاریخ اسکندر کبیر* فروغی برای شما نقل کردم.[۳۵] و این همان باد نخوت است که در سر مغروران می‌پیچد و کار دستشان می‌دهد. اما «باد در غبغب کردن» در معنی فیس و افاده مصرف می‌شود. بین این دو تفاوت نازکانه‌ای وجود دارد که قابل توضیح نیست؛ یک مقولهٔ حسی‌ست.

«ابرو بالا انداختن». حرکتی‌ست که بی‌میلی و اکراه را می‌نمایاند. در عین حال، وقتی این حرکت مستقیم باشد، نشانهٔ عدم موافقت و اشاره‌ای‌ست به دیگری برای نپرداختن به کاری. «شکنج در ابرو آوردن» و «گوشهٔ ابرو ترش کردن» و «ابرو تابیدن» و «ابرو کج کردن»، همهٔ اینها به معنی ناخوشایندی و نارضایی و ناخرسندی‌ست. اما «ابرو زدن» به‌کلی چیز دیگری‌ست. این حرکت نشانهٔ عشوه آمدن است. اصطلاح افواهی «ابرو گذاشتن و برداشتن» نشانهٔ ناز و فخر فروختن است که در مورد زنها به کار می‌رود.

پدر رودابه وقتی از دلدادگی دخترش به زال باخبر می‌شود، او را فرامی‌خواند و طرف خطاب و عتاب قرار می‌دهد. پدر می‌گوید مگر پری می‌تواند جفت خود را

دیو انتخاب کند. فردوسی واکنش رودابه را در مقابل پدر چنین تعریف می‌کند:

سیه میژه بر نرگسان دژم
فرو خوابنید و نزد هیچ دم

یعنی مژگان سیاه را روی هم گذاشت. این حرکت نمایشی‌ست از قهرِ به ناز آمیخته که توقع حرفهای از گل نازک‌تر را از سوی پدرش ندارد؛ اما در عین حال، نطق هم نمی‌کشد و صدایش در نمی‌آید.

«دم نزدن» را فردوسی به معنیهای دیگر هم آورد؛ مثلاً به معنی تعلیل و توقف:

فرستاده را داد چندی درم
بدو گفت خیره مزن هیچ دم

اما همین رودابه وقتی لو می‌رود و مادرش مچ او را می‌گیرد، واکنش او چنین است:

زمین دید رودابه و پشت پای
فروماند از شرم مادر به جای

یعنی رودابه از شرم سرش را پایین انداخت و به زمین چشم دوخت و به پشت پای خودش نگاه کرد.

وقتی زال خبر می‌شود که منوچهر و سام، که پدر اوست، دست‌به‌یکی کرده‌اند تا کابل را زیرورو کنند، فردوسی قیافهٔ او را چنین توصیف می‌کند:

خروشان ز کاول همی رفت زال
فرو هشته لفج و برآورده یال

یعنی با لب‌ولوچهٔ آویزان و با گردن افراشته، که دومی حالت خشم و عصبانیت است. دو تا حس کاملاً متفاوت را فردوسی در زال با این توصیف به نمایش می‌گذارد. اما همین زال وقتی برای پدرش سام زبان به شِکوه و شکایت می‌گشاید و پدرش را به نامهربانی به خودش متهم می‌کند، قیافهٔ سام دیدنی‌ست:

سپهبد چو بشنید گفتار زال
برافراخت گوش و فرو برد یال

اغلب فکر کرده‌اند که این ژست سام نشان استماع و گوش سپردن است (*لغت‌نامهٔ* دهخدا). نه، که چیزی‌ست فراتر از این. باز هم فردوسی دو حس کاملاً متفاوت را در هم ادغام کرده و طور و طرز تازه‌ای از برایند آنها به وجود آورده. این حالت گوش تیز کردن و گردن فروبردن نمایشگر آن است که کسی تازه پی به اعمال ناروای خود برده و از شرم آگاه شدن به نتایج کارهایش در خود فرورفته است؛ اما با گوشهای افراخته که نشانهٔ مراقب بودن و توجه به این آگاهی جدید است. می‌بینید که به‌سختی توضیحی می‌توان پیدا کرد تا جانشین نمایش این ژستی شود که فردوسی بیان می‌کند.

خوب، سخن را در همین جا درز بگیریم. همین قدر که نوک پایتان را به آب این دریای بی‌حدوکرانهٔ زبان فارسی تر کردید کافی‌ست. از شما توقع نمی‌رود که با سر به این دریا شیرجه بزنید. زبان پایاب ندارد و معلوم نیست اگر شنا بلد نباشید چه بلایی سر خودتان بیاورید. این خصیصهٔ زبان فارسی، یعنی ترکیبی بودن آن، امکان داده که زبان فارسی عرصهٔ نمایش و بازی باشد. وقتی نظامی عروضی می‌گوید: «فردا بر دامن خواجه (نظام‌الملک) خواهم نشست تا جامگی‌اش از خزانه بفرمایند»[۳۶]، شما مطمئن نیستید که ترکیب «بر دامن نشستن» که به معنی الزام و ابرام آمده است، اصطلاح شناخته‌شده است یا نبوغ نظامی عروضی این تصویر زیبا را پرداخته، چون می‌خواسته بین «جامگی» که در معنی حقوق ماهیانه به کار می‌رفته با «دامن» جناس برقرار کند. اما می‌دانید که به سبب همین خصوصیت ترکیبی، امکان زبان فارسی از حد و اندازه بیرون است. و در این کار قواعد زبان راهبر شماست.

با چنین زبانی که همهٔ هستی آن برای نمایش و در خدمت نمایش است، چگونه می‌توان گفت در ایران نمایش نداشته‌ایم؟ مگر کوسه و ریش‌پهن می‌شود؟ آری، ایرانیها عنایتی به تئاتر یونانی نشان نداده‌اند. بابت این کار به پروپای نیاکانتان نپیچید. مثل اینکه فراموش کرده‌اید تئاتر یونانی در خدمت باورها و معتقدات آن‌جهانی قومی بوده است که در طول تاریخ با ایرانیها در کشمکش و ستیز و آویز بودند. و در جهان کهن، و جهان فعلی نیز، بهانهٔ پرخاش و دشمنیها همین معتقدات و باورها بوده و هست. آن وقت شما از ایرانیها توقع داشتید که آیین دشمنانشان را داخل آیین خودشان بکنند؟ چه توقع بیجایی!

رسالهٔ کم‌شناخته‌ای در فارسی میانه، پهلوی ساسانی، وجود دارد دربارهٔ شاه‌زاده‌ای ساسانی که برای سفارت به مصر فرستاده می‌شود. شاه‌زاده در سرزمینی که آداب و آیین رومیان در آنجا حاکم است، دلباختهٔ طرز و طور زندگی بیگانگان می‌شود، شیوهٔ زندگی آنها را سرمشق خود قرار می‌دهد، از لباس پوشیدن آنها تقلید

می‌کند، جشنهای آنها را جشن خود می‌گیرد، به زبان آنها تکلم می‌کند، تا آنجا که سراپا رومی می‌شود.

فرستهٔ دربار ساسانی، آن هم از خاندان شاهی، جای اینکه مروج آداب و رسوم سرزمینش باشد، به آداب و رسوم بیگانه می‌گراید. خبر به دربار ساسانی می‌رسد. یکی‌دوبار به او پیغام می‌دهند و او را توبیخ می‌کنند، بلکه سر عقل بیاید. اما چون در شیوه‌اش تغییری نمی‌دهد، روزی او را کت‌بسته به سرزمینش ایران باز می‌گردانند.

چکیدهٔ این رسالهٔ بسیار مهم را برای شما نقل کردم تا بدانید ایرانیها در شانزده‌هفده قرن قبل در برابر آیین بیگانه چه رفتاری داشتند و به حراست از آیین خود چه حساسیتی نشان می‌دادند. بیایید مثل فروغی با صراحت اعتراف کنیم که تئاتر نداشته‌ایم و احتمالاً بعد از این هم نخواهیم داشت. دعا کنید سق من سیاه نباشد. اما در عین حال، این را هم معترف باشیم که صاحب نمایش بوده‌ایم، از همه نوعی، از معرکه‌گیری گرفته تا تقلید، از گوسانی گرفته تا نقالی. حتی کارکردهای درام را هم خوب می‌شناخته‌ایم. مثالی که از بیهقی به دست دادم تأییدی‌ست بر این مدعا. اما جز در مقامه‌نویسی، ندیده‌ام دانش درام وثیقهٔ کاری شده باشد که شخصیت آن از نمایش می‌آید. این را هم بگوییم که کوششی در تدوین دستاوردهای اصیل صورت نگرفت و مقولات نظم فلسفی پیدا نکرد؛ آن کاری که ارسطو با سنت شعری خود صورت داد. لاجرم دستاوردها و تجربه‌های فرهیختگان در تیول آنها باقی ماند و عمومیت نیافت و تبدیل به فرهنگ همگانی نشد هیچ، بیشتر آنها بر اثر تصاریف روزگار نابود گشت. و اگر توجهی به آنها داشته‌ایم، یا محض ورکشَک بوده که آنها را یواشکی به اسم خودمان بَردَهیم، یا محض تقلیدهای خنک. تهاجمات ویرانگرْ بسیاری سنتهای شفاهی را هم که سینه‌به‌سینه می‌رفت از میان برد. با این‌همه، هرآنچه مقتضیات جامعهٔ ایرانی اجازه داده، هرآنچه ذوق و خواست مردم ایران فرمان داده جلوهٔ نمایشی یافته است. گاه زیر زمین بوده، گاه روی زمین؛ ولی بوده. چه دلیلی روشن‌تر از زبان فارسی که عرصهٔ بی‌کران تجلیات آن است؟ □

کتاب‌نامهٔ گزیده

احمدجام نامقی (ژنده پیل). *انس التائبین*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

بورخس، خورخه لوئیس. *الف*، ترجمهٔ محسن طاهر نوکنده، امیرخانی، ۱۳۸۳.

بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا). *سبک‌شناسی*، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۷.

بیهقی دبیر، ابوالفضل محمد بن حسین. *تاریخ بیهقی*، تصحیح علی‌اکبر فیاض، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۰.

خرقانی، شیخ ابوالحسن. *احوال و اقوال*، به کوشش مجتبی مینوی، تهران، کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۵۹.

رواقی، علی (با همکاری مریم میرشمسی). *ذیل فرهنگ‌های فارسی*، تهران، هرمس، ۱۳۸۱.

عبید زاکانی، نظام‌الدین. *منتخب لطائف*، به کوشش فرته، ۱۳۰۳.

عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر. *قابوس‌نامه*، به اهتمام غلامحسین یوسفی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.

غزالی، ابوحامد محمد. *نصیحة الملوک*. تصحیح جلال‌الدین همائی، انتشارات بابک، ۱۳۶۱.

فروغی، محمدعلی (ذکاء الملک). *مقالات فروغی*، تهران، یغما، ۱۳۵۵، ج ۱ و ۲.

فردوسی، ابوالقاسم. *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، روزبهان، ۱۳۶۸.

قائم مقام فراهانی. *منشآت*، انتشارات ارسطو، تا ؟.

قشیری، ابوالقاسم. *رساله قشریه*، با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، علمی فرهنگی، ۱۳۷۴.

کسروی، احمد. *زبان پاک*، تهران، پایدار، ۱۳۳۹.

ـــــــ. *زبان فارسی (و راه رسا و توانا گردانیدن آن)*، گردآورنده یحیی ذکاء، تهران، شرق، ۱۳۳۴.

کیوان قزوینی، حاج ملاعباسعلی. *کیوان‌نامه*، مؤلف، ح ۱۳۱۰، ج ۲.

مجاهد، احمد. جوحی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۲.

معیر الممالک، دوستعلی‌خان. *یادداشت‌هایی در زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه*، تهران، تاریخ ایران، ۱۳۷۲، چاپ سوم.

مقربی، مصطفی. *ترکیب در زبان فارسی*، تهران، توس، ۱۳۷۲.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. *کشف الاسرار و عدّة الابرار*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۲۱.

نصرالله منشی، ابوالمعالی. *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.

نظامی عروضی سمرقندی. *چهار مقاله*، به اهتمام دکتر محمد معین، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴.

Borges, Jorge Luis. *Labyrinths, A New Directions Book*, 1964.

پی‌نوشتها

۱. بیهقی، *تاریخ بیهقی*، ص۸۵.

2.Borges, *Labyrinths*, p. 148.

3. ibid.

۴. فروغی، *مقالات فروغی*، ص ۸۶.

۵. بیهقی، همان، ص۷۸.

۶. نصرالله منشی، *کلیله و دمنه*، ص۸۷.

۷. محمدعلی فروغی، *مقالات فروغی*، ص۳۲۹.

۸. همان، ص بیست‌وچهار.

۹. همان، ص ۳۲۹ ـ ۳۳۰.

۱۰. قائم مقام فراهانی، *منشآت*، ص ۱۵۷.

۱۱. کیوان قزوینی، *کیوان نامه*، ص ۷۲.

۱۲. همان، ص ۷۵.

۱۳. همان، ص ۷۵.

۱۴. فروغی، همان، ص ۳۳۰.

۱۵. همان.

۱۶. معیرالممالک، *یادداشت‌هایی در زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه*، ص ۲۹.

۱۷. احمد جام، *انس التائبین*، ص ۲۷۸.

۱۸. معیرالممالک، همان، ص ۸۰.

۱۹. عبید زاکانی، *منتخب لطائف*، ص ۲۳.

۲۰ . همان، ص ۲۷.

۲۱. قشیری، *رسالهٔ قشیریه*، ص ۱۷۲.

۲۲. نقل‌شده در مجاهد، جوحی، ص۴۶۳.

۲۳. خرقانی، *احوال و اقوال*، ص۱۳۴.

۲۴. بیهقی، همان، ص ۲۷۱.

۲۵. عنصرالمعالی، *قابوس‌نامه*، ص۱۵۱.

۲۶. فردوسی، *شاهنامه*، «منوچهر»، ب ۷۵۸.

۲۷. مقربی، *ترکیب در زبان فارسی*، ص۴۶.

۲۸. عنصرالمعالی، همان، ص ۲۰۸.

۲۹. مقربی، همان، ص۴۱.

۳۰. اسدی طوسی، *گرشاسب‌نامه*، ص ۴۱۹.

۳۱. خرقانی، همان، ص۱۴۲.

۳۲. بیهقی، همان، ص۱۴۸.

۳۳. میبدی، *کشف الاسرار*، ص۲۰۱.

۳۴. غزالی، *نصیحة الملوک*، ص ۶۷.

۳۵. فروغی، «تاریخ اسکندر کبیر»، (*مقالات*، ج ۲).

۳۶. نظامی عروضی، *چهار مقاله*، ص ۶۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی