هفت شب با بورخس

خورخه لوئیس بورخس

ترجمهٔ بهرام فرهنگ

هفت شب با بورخس

نشر مرکز

فهرست

مقدمه ۱

کمدی الهی ۸

کابوس‌ها ۳۴

هزار و یک شب ۵۴

آئین بودا ۷۴

شعر ۹۶

قِباله ۱۱۸

کوری ۱۳۳

مقدمه

هفت سخنرانی‌گردآوری شده دراین مجلد را بورخس درتیاتروکولیسبوی بوئنوس آیرس، در فواصل بین ژوئن تا اوت ۱۹۷۷ ایراد کرده است. روی بارتولومیو در موخره‌ای بر نخستین چاپ اسپانیایی این کتاب، که درسال ۱۹۸۰ در مکزیک منتشر شد، شرح می‌دهد که چگونه این سخنرانی‌ها به طورهمه جانبه‌ای ضبط شدند، مدتی بعد به صورت نوارهای غیرمجاز به بازار آمدند، و به شکل مثله‌شده‌ای در ضمیمهٔ ادبی یکی از روزنامه‌های بوئنوس آیرس به چاپ رسیدند. بعدها، بورخس طی دوره‌ای دوساله، با همکاری بارتو لومیو، نسخه‌ای از آن سخنرانی‌ها را برای چاپ مورد تصحیح همه‌جانبه قرار داد.

بورخس، در میان شخصیت‌های ادبی متعدد خود، از تقریباً چهل سال گذشته‌وجودجداگانه‌ای نیزدرمقام سخنران داشته‌است، وسخنرانی‌هایش نیز مانند هر یک از ابعاد جداگانه‌اش، به شکلی دیگر کل شخصیت او را آشکار و ارتباطات درهم تنیده‌اش را شفاف‌تر می‌کنند. عزل بورخس از سمتش در کتابخانهٔ حومهٔ شهر در سال ۱۹۴۶ باعث شد که سخنرانی ممرّ اصلی معاشش شود. البته این کار برای او با قدری اضطراب توأم بود زیرا به علت ناتوانی از خواندن، مجبور بود ابتدا به کمک مادرش مطالب را

آماده کند، و سپس آنها را به حافظه بسپارد. با این همه، اجبار به حفظ کردن مطالب خدمت بزرگی به بورخس کرد، زیرا همگام با پیشرفت نابینائیش، کتابخانهٔ خصوصی قابل توجهی از مرجع‌ها و نقل قول‌ها را در حافظهٔ خود شکل می‌داد. به طوری که اکنون اگر از او پرسشی کنید، لحظه‌ای درنگ خواهد کرد، گوئی قفسه‌های کتابخانهٔ ذهنش را زیر و رو می‌کند، و آنگاه با قطعه‌ای از یکی از متون اساسیش، مجموعه ویژهٔ غیرمتعارفی که برای خوانندگانش آشناست پاسخ شما را خواهد داد. برخی از سخنرانی‌های بورخس، مانند سخنرانی توأم با از این شاخه به آن شاخه پریدنش دربارهٔ دانته، که آن را بارها ایراد کرده اما احتمالاً هرگز دو بار به یک شکل نبوده است، اکنون در آن کتابخانهٔ محفوظاتش موجود است، و شایسته است که این دسته از سخنرانی‌ها بخشی از آثار اصیل بورخس محسوب شوند.

به هرحال، از سالهای دهه هفتاد به بعد، بورخس سفر کرده، سخنرانی کرده، و با بی‌خیالی نسبی در مصاحبه‌های فراوانی در سراسر اروپا، امریکای جنوبی، و ایالات متحده شرکت جسته، و در آن سفرها تجربهٔ سخنرانی‌های پیشینش او را به خوبی یاری کرده است، از آن جهت که گلچینی از نظرات موجز ادبی و نقل قولهای فراوان را به صورت حاضر و آماده در ذهن خود داشته و در مصاحبه‌هایی به یاد ماندنی شرکت کرده است.

شخصیت بورخس به شدت احساس‌برانگیز است، و از آنجا که، مخصوصاً در ده سالهٔ اخیر، تعداد بسیار زیادی از مردم او را بر صفحهٔ تلویزیون دیده‌اند، شخصیت او به انگاره نوشتاریش متصل شده است، به طوری که برخی اوقات او مظهرنابی از نوشتهٔ خود به نظر می‌آید. بورخس این روزها ترجیح می‌دهد، به جای ایراد سخنرانی‌های رسمی، *گپ‌های*

خودمانی بزند، و در این‌گونه جلسات، در باب هر موضوعی که سخن بگوید، سبک او این است که بر حسب پیشامد، ناگهان تغییر جهت دهد و دوباره به‌موضوع بازگردد، به‌طوری که سخنرانیش سلسله‌ای از بینش‌های جداگانه‌ای از کار درمی‌آید که مراقبت فوق‌العادهٔ بورخس چون ریسمانی آنها رابه هم وصل می‌کند. در مورد مسافرت‌های خستگی ناپذیرش، پارسال به من گفت: «در بوئنوس آیرس روزها بسیار شبیه به یکدیگرند... اما در مواقعی که در سفر هستم، از یک مبل راحت به مبل راحت دیگری تغییر جا می‌دهم، روح مهربانی تجسّد می‌یابد و بسیار آگاهانه دربارهٔ نوشته‌هایم با من سخن می‌گوید، سپس ناگهان ناپدید می‌شود و بی‌درنگ روح مهربان دیگری جایگزین او می‌شود. این تنوع بسیار زیادی ایجاد می‌کند.»

در بیست سال اخیر من در موقعیت‌های گوناگونی به بورخس گوش داده و با او سخن گفته‌ام ــ در لندن، آکسفورد، اسکاتلند، اسپانیا، بوئنوس آیرس، و نیویورک ــ و دامنه و جاذبهٔ گفته‌های بورخس را مجزّا از نوشته‌هایش، همواره ستوده‌ام. متون مکتوب موجز و بسیار دقیقِ بورخس را همهٔ ما می‌شناسیم ــ حتمیّت اندک آنها، تأثیر گیج‌کننده و گاه سرسام‌آورشان، واژگان استثنایی انگاره‌ها وکلماتشان. برخی از لغات از آن او شده‌اند ــ کسی نمی‌تواند لغت Vertiginoso را بدون شناخت عمیق او به کار برد، زیرا اثر او آن را تعریف می‌کند. از مقاله‌های او با بازی فکرش، طنزهای ذهنیش، درلفافه سخن‌گفتنش وارتباطات حیرت‌انگیزی که ایجاد می‌کند آشنا می‌شویم؛ و با خواندن اشعارش از دلمشغولی‌ها و استعاره‌های اساسیش آگاهی می‌یابیم.

اما، شفاهیات بورخس بسیار گریزپاتر و متلوّن‌ترند. در حالی که نوشته‌های او زبان را به صورت یک بازی نشان می‌دهند، سخن گفتن او

غالباً مبدل به نمایش یا روایتی از طعنه‌ها می‌شود. گاه درحالی که تعمداً مصّر در خطا می‌شود ادعای آشکارا غیرقابل قبول و تکان‌دهنده‌ای را مطرح می‌کند و با دلیل و برهان آن را مستدل می‌سازد. مثلاً ناگهان می‌گوید: «تمامی ادبیات واقعاً کودکانه است» سپس سخن خود را ادامه می‌دهد تا این داعیه را به طریقی استادانه بپروراند. تأملات بورخس در حین گفتگو مسیر خاص خود او را طی می‌کند، و مصاحبه‌کنندگانِ باتدبیرتر مجال داده‌اند که ذهن او آزادانه حرکت کند، و به دنبال کردن آن قناعت کرده‌اند. ممکن است موقعیت ایجاب کند که از اسکار وایلد نقل قول کند، آنگاه صحبت خود را ادامه خواهد داد و ضمن مراجعه به کتابخانه ذهنش دربارهٔ وایلد، زبان فرانسه، دوران مدرسه‌اش در ژنو[1]، کالوین[2]، اسکاتلندی‌ها سخن‌ها خواهد گفت. همه به هم مرتبط‌اند، اما تنها بورخس است که می‌تواند این ارتباطات را بین فرهنگ‌ها، ادبیات‌ها، زمان‌ها، و زبانها ایجاد کند.

سخنرانی‌های این کتاب، همگی این تغییر مسیرهای مرتبط به هم را در سیلان فکر وحافظهٔ بورخس آشکارمی‌کنند. برای درک‌کردن بورخس، به یاد آوردن این نکته حائز اهمیت است که برای او تجربهٔ ادبی واضح‌تر و تأثیرگذارتر از تجربه واقعی بوده است، یا به بیان بهتر، تفاوت محسوسی بین آن دو وجود نداشته است؛ به طوری که هرگاه بورخس دربارهٔ کتاب‌ها و نویسندگان سخن می‌گوید، گویی دربارهٔ منظره‌ها و مسافرت‌ها سخن می‌گوید، کتاب خواندن او برایش اینچنین روشن بوده است. بورخس

---

۱. در سال ۱۹۱۴ بورخس به اتفاق خانواده‌اش به اروپا سفر کرد و برای تحصیل به کالج ژنو رفت.

۲. Calvin، روحانی فرانسوی و مؤسس کیش کالونی که در ژنو حکومتی دینی تأسیس کرد. م

معتقد است که از طریق ادبیات می‌توانیم زمان را درنوردیم و مبدل به هر کسی بشویم. این *الف*[۳] اوست. ازاین‌رو، سخنرانی‌هایش،مانند سخنرانیش دربارهٔ «کابوس‌ها»، به دنبال دلمشغولی‌هایی به این سو و آن سو سیر می‌کنند و از خاطرات شخصی به نویسندگان، به بررسی استعارات دیگران، و به خود زبان تغییر جهت می‌دهند. در مورد تأملات ادبی بورخس هیچ چیز رسمی‌ای وجود ندارد. در مورد نقد به ما یادآوری کرده است که صرفاً شاخه‌ای از ادبیات تجسمی است؛ و با آنکه بازی ذهنش گزک به دست منتقدان می‌دهد، قضاوت ادبی او را چندان نگران نمی‌کند. از نظر او، ادبیات در اوج خود تولید بُهت می‌کند، حیرت ترسناکی که از یک شعر، از یک تصویر ذهنی عمیق، از یک بند نوشتهٔ مهم و حساس ناشی می‌شود، همان چیزی که او asombro یا sagrada horror، یعنی «هراس مقدس» می‌نامد. نویسندگانی را که مطرح می‌کند کسانی هستند که این تجربهٔ مهم را در او ایجاد کرده‌اند؛ و این همان عاملی است که بیش از همه کار خود او را متمایز می‌کند، آنگاه که در چند عبارت کوتاه، لبه‌های تیز واقعیت بر اثر تردید به لرزش درمی‌آیند، بهت و حیرت قابل لمس می‌شود. سخنرانی‌های این کتاب سفرهای ادبی جداگانه‌ای هستند که ما به تنهایی قادر به انجامشان نمی‌بودیم. بورخس ویرژیل زمانه ماست، با این تفاوت که راه را می‌شناسد.

شخصیت بورخس گاه بُعد مرموزی به خود می‌گیرد: در برخی مواقع، به نظرمی‌رسد که دراستعارات خود زندگی می‌کند. اگر دربارهٔ اظهارنظری که سالها قبل کرده است از او سؤال کنند، بعید نیست که آن را حاشا کند و بگوید لابد آن بورخس دیگر چنین گفته است. ما با تصویر آن بورخس

---

۳. Aleph

دیگر، بورخس نویسنده، که بورخس حیّ و حاضر به آن زنجیر شده است، از طریق اشعار و قطعات منثورش آشنا هستیم، اما در هنگام سخن گفتن، او این تقسیم‌بندی را به طور کاملاً چشمگیری نشان می‌دهد و باعث می‌شود که آن را مستقیماً احساس کنیم. نوشتن او بُهت خاص خود را ایجاد می‌کند، اماحضورش آن را شدت می‌بخشد: کسانی که مستمع سخنان او بوده‌اند از آن پس بهتر می‌توانند طول موج نوشته‌هایش را دریافت کنند، و آن صدای ظریف و دقیق راکه چون ریسمانی کلمات رابه یکدیگر وصل می‌کند بشنوند.

از این رو، شایان اهمیت است که در هنگام خواندن این سخنرانی‌ها، مجسم کنید که در حال شنیدن آن‌ها از زبان بورخس هستید، و از این شاخه به آن شاخه پریدن‌هایش را به نحوی دنبال کنید که گویی در جمع مستمعین حضور دارید، زیرا این سخنرانی‌ها تفاوت بین گفتاو و نوشتار او را نیز نشان می‌دهند: زبان در معرض اجتناب‌ناپذیری‌های نوشتاری نبوده و تعدیل نشده است. در این سخنرانیها سخنگویی حضور دارد و می‌توان رشتهٔ کلامش را دنبال کرد. تنها کافی است خواننده مجسم کند که سخنرانی «کوری» از زبان بورخسی نابینا در حال ایراد شدن است تا بفهمد که حضور او در برابر مدعوین چه بُعد احساس برانگیزی را به زبان سخنرانیش افزوده بود.

انتشار ترجمهٔ انگلیسی سخنرانی‌های بورخس کاری به جا و شایسته است، چراکه او سخنرانی‌های مشابه فراوانی به زبان انگلیسی ایراد کرده است. بورخس انگلیسی را با حرمت زیاد و رسمیتی سنجیده صحبت می‌کند. از نخستین روزهایی که با مجموعهٔ کتاب‌های انگلیسی پدرش آشنا شد همواره انگلیسی را زبان ادبیات و اسپانیایی را زبان زندگی واقعی می‌دانسته است، و انگلیسی او دارای سبک شخصی خاصی است

که بیشتر از ادبیات ناشی می‌شود تا از واقعیت گفتاری. ترجمه انگلیسی الیوت واین‌بِرگر برای حفظ لحن و جمله‌بندی بورخس به حد کافی حساب شده بوده است و شبیه به سخنرانی‌های انگلیسی بورخس به نظر می‌آید. با توجه به اینکه متن اسپانیایی این سخنرانی‌ها نسخه اصلاح شده‌ای بوده، واین‌برگر به طرز خردمندانه‌ای تغییراتی را درمتن روا داشته و برخی از تکرارها را حذف کرده است تا به جملات شفاهی فصاحتی نوشتاری بدهد. عجب آنکه در حالی که بورخس مانند هر نویسنده بزرگ دیگری آثار مکتوب انگشت‌شماری دارد، در سخنرانی و مصاحبه سخاوت فراوانی به خرج داده است. سخنرانی‌های گردآوری شده در این نسخهٔ کارآمد اندکی از آن سیلان اسراف‌آمیز را محفوظ نگاه می‌دارد.

آلستر رِید

۱

کمدی الهی

پل کلودل[۱] ــ در نوشته‌ای که در شأن پل کلودل نیست ــ نوشته است صحنه‌های خارق‌العاده‌ای که پس از مرگ در انتظار ما هستند بی‌تردید هیچ شباهتی به آنچه دانته در **دوزخ**، **برزخ**، و **بهشت** به ما نشان داد نخواهند داشت.

این اظهارنظر عجیب دلیلی بر شور و شدت نوشتهٔ دانته است: بیانگر این حقیقت است که در ضمن خواندن اشعار دانته، یا بعدها که آنها را به خاطر می‌آوریم، دوست داریم باور کنیم که دانته دنیای پس از مرگ را دقیقاً به همان شکلی که ارائه کرد مجسم می‌کرد. ما به طور غیرقابل اجتنابی تصور می‌کنیم که دانته معتقد بود پس از مرگ با کوه‌های واژگون دوزخ یا سکوهای برزخ و یا افلاک متحدالمرکز بهشت مواجه می‌شود. علاوه بر آن چنین می‌پنداریم که او با سایه‌ها گفتگو می‌کند ــ با سایه‌های تاریخی دوران باستان ــ و برخی از آنها با سه‌مصرعی‌های[۲] ایتالیائی پاسخ او را می‌دهند.

این، البته، پوچ و بی‌معنی است. اظهارنظر کلودل با منطق مطابقت

---

۱. Paul Claudel، نویسنده فرانسوی (۱۸۶۸-۱۹۵۵).

۲. tercet واحدی شعری متشکل از سه مصرع.

ندارد ـ زیرا توجیه منطقی آن یعنی پی بردن به پوچی آن ـ بلکه بیشتر مبتنی بر یک احساس است، احساسی که می‌تواند ما را از لذت، لذت عمیق خواندن این اثر محروم کند.

شواهد بسیار زیادی وجود دارند که‌نادرستی این‌نظر را اثبات می‌کنند. یکی از این شواهد گفته‌ای است که به پسر دانته نسبت می‌دهند. او می‌گفت پدرش قصد داشت زندگی گنهکاران را به وسیله تصویر دوزخ، زندگی نادمان را (به وسیلهٔ) تصویر برزخ، و زندگی صالحان را به وسیله تصویر بهشت نشان دهد. او این اثر را به صورت حقیقی نمی‌خواند. علاوه بر این، شهادت شخصی دانته نیز در مکتوبی که به کَن گرانده دلا اسکالا نوشت موجود است.

این مکتوب را جعلی به شمار آورده‌اند، اما نمی‌تواند مدت زمان زیادی پس از دانته نوشته شده باشد. اما هر که آن را نوشته باشد، به عنوان حاصل زمانه خود باورکردنی است. در این نوشته، نویسنده تصریح می‌کند که *کمدی الهی* را می‌توان به چهار طریق خواند: حقیقی، اخلاقی، به معنای عام و تمثیلی. بدین ترتیب، دانته نماد انسان، بئاتریس[۳] نماد ایمان، و ویرژیل نماد عقل محسوب می‌شد.

این نظر که یک متن را می‌توان به چند طریق خواند مشخصهٔ قرون وسطاست، همان قرون وسطای بدنام شده و پیچیده‌ای که معماری گوتیک، افسانه‌های حماسی ایسلندی و فلسفهٔ مدرسی را که در آن همه چیز مورد بحث قرار می‌گرفت برای ما به جا گذاشت. قرون وسطایی که، فراتر از هر چیز، *کمدی الهی* را به ما ارزانی داشت، که همچنان آن را می‌خوانیم، و همچنان ما را متحیر می‌کند؛ کتابی که (بیش از) عمر ما دوام

---

۳. زنی فلورانسی که در دو اثر Vita Nuova و *کمدی الهی* دانته جاودانه شده است.

خواهدداشت، بسیار بیش از عمراین جهانی ما، و هر نسل از خوانندگانش آن را پربارتر خواهند کرد.

دانته هرگز گمان نمی‌کرد آنچه به ما نشان می‌دهد با تصویری واقعی از دنیای مردگان مطابقت داشته باشد. اصلاً چنین نبود. بعید است که دانته چنین تصور کرده باشد.

با این همه من آن فکر استادانه را که می‌گوید آنچه در حال خواندنش هستیم داستانی واقعی است مفید می‌دانم. این تصور باعث مجذوب شدن ما می‌شود. من شخصاً کتاب‌خوانی لذت‌گرا هستم؛ هرگز کتابی را صرفاً به خاطر آنکه بسیار قدیمی است نخوانده‌ام. من کتاب را به خاطر احساسات زیباشناختی‌ای که به من می‌دهد می‌خوانم و تفسیرها و نقدها را نادیده می‌انگارم. هنگامی که برای اولین بار ***کمدی الهی*** را خواندم به شدت تحت تأثیر قرار گرفتم. آن را مانند آثار دیگری که کم شهرت‌تر بودند خواندم. میل دارم داستان آشنایی خصوصیم با ***کمدی الهی*** را برایتان تعریف کنم ــ چون در میان دوستان هستیم و روی سخن من نه با جمع شما بلکه تقریباً با یکایک شما است.

داستان، کوتاه‌زمانی پیش‌از دوران دیکتاتوری آغاز شد. در کتابخانه‌ای واقع در جنوب شهر بوئنوس آیرس استخدام شده بودم. در شمال شهر زندگی می‌کردم و مجبور بودم هر روز، با تراموای‌های کندرو و ملال‌آور، مسیر طولانی شمال تا جنوب شهر را برای رفتن به آن کتابخانه طی کنم. بخت و اقبال ــ با این توضیح که چیزی به نام بخت و اقبال وجود ندارد؛ آنچه ما بخت و اقبال می‌نامیم جهل ما از دستگاه پیچیدهٔ علیّت است ــ مرا به کشف یک مجموعهٔ سه جلدی کوچک در کتاب‌فروشی میشل (که امروزه دیگر وجود ندارد ــ اما خاطرات زیادی را زنده می‌کند) هدایت کرد. آن سه مجلد ــ می‌بایست یکی از آنها را به عنوان طلسمی با خود

می‌آوردم ــ دوزخ، برزخ، و بهشت از نسخه انگلیسی کارلایل (نه توماس کارلایل) بودند. کتاب‌های بسیار خوش دستی بودند که نشر دِنت چاپ کرده بود. در جیبم جا می‌گرفتند. در صفحهٔ سمت چپ متن ایتالیائی و در سمت راست ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن چاپ شده بود. من این شیوه را ابداع کردم: ابتدا یک شعر سه مصرعی را به نظم انگلیسی می‌خواندم؛ سپس ایتالیائی آن را و به همین ترتیب تا پایان هر (کانتو)[۴] پیش می‌رفتم. سپس تمام آن کانتو را به انگلیسی و در آخر به ایتالیائی می‌خواندم. با اولین قرائت متوجه شدم که آن ترجمه‌ها به هیچ عنوان جانشین متن اصلی نبودند. حداکثر خاصیت آن ترجمه آن بود که وسیله و محرکی باشد تا خواننده به سراغ متن اصلی برود. این موضوع مخصوصاً در مورد خوانندهٔ اسپانیایی زبان صدق می‌کرد. فکر می‌کنم سروانتس در جایی از دون‌کیشوت می‌گوید با دو جو سواد زبان توسکانیایی[۵] آدم می‌تواند اشعار آریوستو را بفهمد.

خوب، من به یمن اخوت معنائی بین زبان‌های اسپانیائی و ایتالیایی آن دو جو سواد را داشتم. در آن زمان مشاهده کردم که شعر، و بالاتر از همه شعر پر منزلت دانته، بسیار بیش از آنچه می‌گوید در درون خود دارد. شعر، علاوه بر بسیاری چیزهای دیگر آهنگ است، تأکیدی غیرقابل ترجمه است. من از همان ابتدا این نکته را دریافتم. هنگامی که به قلهٔ بهشت رسیدم. هنگامی که به بهشت بی‌سکنه رسیدم، در آن لحظه‌ای که ویرژیل دیگر دانته را همراهی نمی‌کند و او خود را تنها می‌یابد و صدایش می‌کند، در آن لحظه احساس کردم که می‌توانم متن ایتالیائی کتاب را

---

۴. Canto، بخشی از یک شعر بلند.

۵. Tuscan، منسوب به Tuscany، ناحیه‌ای در شمال غربی ایتالیای مرکزی که مرکز آن شهر فلورانس است.

مستقیماً بخوانم، و تنها گاهگاهی به متن انگلیسی آن نگاهی بیندازم. به این ترتیب بود که آن سه مجلّد را در ضمن رفت و آمد با آن تراموای کندرو خواندم. بعدها چاپ‌های دیگری را نیز خواندم.

من ***کمدی الهی*** را بارهاخوانده‌ام. حقیقت آن‌است که ایتالیایی نمی‌دانم. تنها آن ایتالیائی‌ای را می‌دانم که دانته به من آموخت، و بعدها آریوستو[۶]، زمانی که ***اورلاندوی خشمگین*** او را می‌خواندم. و دیگر آنکه قسمت‌های آسان‌تر کروچه[۷] را نیز می‌دانم، و تقریباً تمام کروچه را خوانده‌ام، و با آنکه همیشه با او موافق نیستم، افسون او شده‌ام. افسونگری، به طوری که استیونسن[۸] می‌گفت، یکی از خصوصیات ویژه‌ای است که نویسنده باید داشته باشد. بدون افسونگری بقیه بی‌فایده است.

من ***کمدی الهی*** را بارها خوانده‌ام، هر نسخه‌ای از آن را که توانسته‌ام پیدا کنم خوانده‌ام، و از اظهارنظرهای متفاوت و تفسیرهای گوناگون آن اثر چند وجهی پریشان شده‌ام (در میان تمام نسخه‌های این اثر، سه نسخه مخصوصاً قابل توجه‌اند نسخه‌های اتیلیو مومیگلیانو، کارلو گرابهر، و هوگو اشتاینر. من به این نکته پی برده‌ام که در قدیمی‌ترین نسخه‌ها تفسیرهای خداشناختی غالب‌اند؛ در نسخه‌های قرن نوزدهم تفسیرهای تاریخی؛ و اخیراً، تفسیرهای زیباشناختی ، که ما رابه سمت تشدید هر مصرع، که یکی از بزرگ‌ترین امتیازات دانته است هدایت می‌کنند).

من دانته را بامیلتون[۹] مقایسه کرده‌ام، اما شعر میلتون تنها یک موسیقی دارد: همان چیزی که در انگلیسی "Sublime Style" (سبک والا) نامیده

---

۶. Lodovico Ariosto (۱۴۷۴-۱۵۳۳) شاعر ایتالیایی.

۷. Benedetto Croce، فیلسوف، تاریخ‌نویس و منتقد ایتالیایی.

۸. Louis Balfour Stevenson (۱۸۵۰-۱۸۹۴) نویسنده اسکاتلندی.

9. John Milton

می‌شود. این موسیقی بدون توجه به احساسات شخصیت‌ها همواره ثابت است. اما، در شعر دانته، مانند شعر شکسپیر، موسیقی با احساسات هماهنگی دارد. آهنگ و تشدید مقدم بر همه چیزند؛ هر عبارت باید با صدای بلند خوانده شود.

شعرِ واقعاً زیبا باید با صدای بلند خوانده شود. یک شعر خوب به کوتاه یا بی‌صدا خوانده شدن تن درنمی‌دهد. اگر بتوانیم آن را بی‌صدا بخوانیم شعر معتبری نیست: شعر مستلزم تلفظ است. شعر همواره یادآور آن است که پیش‌تر از آنکه به صورت هنری نوشتاری درآید هنری گفتاری بوده؛ یادآور آن است که در آغاز آواز بوده.

دو مصرع هست که این مسئله را به اثبات می‌رسانند. یکی از آنها مربوط به هومر ــ یا یونانیانی که ما هومر می‌نامیم[۱۰] ــ است، که در *اودیسه* می‌گوید، «خدایان بدبختی را برای انسان‌ها می‌بافند تا نسل‌های آینده دستمایه‌ای برای آوازخواندن داشته باشند.» مصرع دیگر از مالارمه[۱۱] است که مدت مدیدی بعد همان چیزی را که هومر گفته بود با زیبایی کم‌تری تکرار می‌کند: «همه چیز به کتابی ختم می‌شود.» یونانیان از نسلی که آواز خواهد خواند سخن می‌گویند؛ مالارمه از یک شیئ سخن می‌گوید، از شیئی در میان سایر اشیاء، از کتاب. اما نظر هر دو یکی است: هر دو معتقدند که ما برای هنر ساخته شده‌ایم، برای خاطره ساخته شده‌ایم، برای شعر ساخته شده‌ایم، یا شاید برای فراموشی ساخته شده‌ایم. اما چیزی باقی خواهد ماند، و آن تاریخ یا شعر است، که در اساس با یکدیگر متفاوت نیستند.

کارلایل و سایر منتقدان اظهار نظر کرده‌اند که برجسته‌ترین ویژگی

---

۱۰. بورخس در آخرین فصل این کتاب (کوری) در این مورد توضیح بیشتری داده است.
۱۱. Stephane Mallarme (۱۸۴۲–۱۸۹۸) شاعر فرانسوی.

شعر دانته شور و حرارت آن است. اگر به تمامی آن یکصد کانتوی کمدی الهی بیندیشیم، معجزه به نظر می‌رسد که آن شور و حرارت به استثناء اندک مواردی در **بهشت**، که از دیدگاه شاعر روشنایی بود و برای ما سایه است، ضعیف نمی‌شود. نمونه دیگری را سراغ ندارم، مگر شاید **مکبث**، که با سه ساحره آغاز می‌شود و بدون لحظه‌ای افت تا مرگ قهرمان داستان ادامه می‌یابد.

مایلم به جنبهٔ دیگری نیز اشاره کنم: لطافت شعر دانته. ما همیشه ***کمدی الهی*** را شعر فلورانسی ملال‌آور و ناصحانه‌ای می‌پنداریم و فراموش می‌کنیم که این اثر پر ازشادی، پر ازلذت، پر ازلطافت است. لطافت بخشی از ساختار این اثر است. به عنوان مثال، دانته می‌بایست در جایی خوانده باشد که مکعب کامل‌ترین حجم‌هاست. این نظری رایج و غیرشاعرانه بود، با وجود این دانته از آن به عنوان استعاره‌ای برای انسان، که باید بار بدبختی را بر دوش خود تحمل کند استفاده کرد: «buon tetragono a i colpe di fortuna»، انسان چهار ضلعی قرص و محکمی است. مکعب است. چنین استعاره‌ای واقعاً بی‌نظیر است.

مایلم استعارهٔ عجیب و غریب پیکان را نیز بازگو کنم. دانته می‌خواهد ما را به حس کردن سرعت پیکان در لحظه‌ای که کمان را ترک و به هدف اصابت می‌کند وادارد. ابتدا به ما می‌گوید پیکان در هدف نشسته است، بعد می‌گوید از کمان می‌جهد، و بعد، از زه جدا می‌شود. آغاز و پایان را جا به جا می‌کند تا نشان دهد که این عمل چقدر پرشتاب به وقوع پیوسته است.

بیتی نیز دارد که هرگز از خاطر من محو نمی‌شود. بیتی است از اولین بند برزخ که در آن به صبح اشاره می‌کند. به آن صبح شگفت بر کوه برزخ، در قطب جنوب. دانته که فساد، اندوه، و وحشت دوزخ را ترک گفته است

می‌گوید: "dolche color d'oriental zaffiro." مصرع‌ها کندی را به صدا تحمیل می‌کنند:

dolche color d'oriental zaffiro
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo puro infino al primo giro.

می‌خواهم بر روی سازوکار عجیب این بیت کمی تأمل کنم ــ اما کلمهٔ *سازوکار* برای آنچه می‌خواهم بگویم زیاده از حد زمخت است. دانته آسمان شرق را توصیف می‌کند، سپیده‌دم را توصیف می‌کند، و رنگ سپیده دم را به یاقوت کبود تشبیه می‌کند. آن را به یاقوت کبودی که **یاقوت کبود مشرق زمینی** نام دارد، یعنی به یاقوت کبودی از شرق تشبیه می‌کند. این مصرع بازی آئینه‌ها است، چون مشرق زمین به رنگ یاقوت کبود است و یاقوت کبود یک یاقوت کبود مشرق زمینی است. به بیانی دیگر، یاقوت کبود با غنای واژه **مشرق زمینی** وزین شده است. این مصرع سرشار از *هزار و یک شب* است، که البته دانته از آن اطلاعی نداشت[۱۲]، ولی با این حال در این جا حضور دارد.

آخرین مصرع معروف پنجمین بند **دوزخ** را نیز بازگو می‌کنم:

"e caddi cone corpo morto cade."

در این مصرع سقوط از طریق تکرار واژهٔ **سقوط** طنین‌انداز می‌شود. *کمدی الهی* مملو از دلنشینی‌هایی از این دست است. اما آنچه این شعر

---

۱۲. *کتاب هزار و یک شب* نخستین بار در سال ۱۷۰۴ توسط آنتوان گلان فرانسوی ترجمه و به اروپائیان شناسانده شد؛ دانته در سال ۱۲۶۵ به دنیا آمد و در سال ۱۳۰۶ درگذشت.

را زنده نگاه‌می‌دارد بیان روایت‌گونه آن است. در دوران جوانی من روایت را خوارمی‌شمردند. ارزشی بیش ازحکایت برای آن قائل‌نبودند. فراموش کرده بودند که شعر در ابتدا به صورت روایت پدید آمد، و ریشه‌های شعر حماسه‌اند، و حماسه نخستین نوع شعری است. در حماسه زمان وجود دارد: قبل از، در خلالِ و بعد از. تمامی اینها در شعر وجود دارند.

به خوانندگان کمدی الهی توصیه می‌کنم که نزاع بین گووِلف[۱۳]ها و گیبِلین[۱۴]ها، فلسفه مدرسی، تلمیحات اسطوره‌ای، و مصرع‌های ویرژیل راکه دانته با همان کیفیت عالی که در متن لاتین اصلی آمده‌اند، وگاه حتی بهتر از آن تکرار می‌کند نادیده بگیرند. حداقل در ابتدا، بهتر آن است که خواننده صرفاً قصه را دنبال کند. تصور نمی‌کنم کسی بتواند از این کار خودداری کند.

به این ترتیب وارد قصه‌ای می‌شویم، آن هم به طریقی که تقریباً جادویی است. معمولاً در پرداختن به مقولات فوق‌طبیعی، نویسندهٔ شکاکی هست که خوانندگانی شکاک را هدایت می‌کند، و ناگزیر است که آنان را برای آنچه قرار است اتفاق بیفتد آماده کند. دانته به چنین کاری نیاز ندارد: «در سی و پنج سالگی، خود را در جنگل تاریکی یافتم.» ممکن است این سخن مجازی باشد، اما ما از نظر عینی آن را باور می‌کنیم. سی و پنج سالگی نیمه راه زندگی است زیرا کتاب مقدس برای انسان آینده‌نگر عمری هفتاد ساله را تجویز می‌کند. فرض بر این بوده است که بعد از هفتاد سالگی همه چیز، به قول انگلیسی‌ها bleak، یعنی تیره و یأس‌آور

---

۱۳. Guelphs عضوی از یک حزب اشرافی سیاسی در ایتالیای قرون وسطا که از اعمال نفوذ پادشاهان آلمانی در ایتالیا طرفداری می‌کرد.

۱۴. Ghibellines عضوی از یک حزب کلیسایی (کاتولیک رُمی) و مردمی، که با اعمال قدرت پادشاهان آلمانی در ایتالیا مخالف بود.

است؛ همه چیز اندوهبار و نگران‌کننده است. بنابراین، هنگامی که دانته می‌نویسد، «nel mezzo del comin di nostra»، لفاظی مبهمی را به کار نمی‌بندد بلکه دقیقاً زمان رؤیای خود را به ما می‌گوید.

من تصور نمی‌کنم که دانته خیالباف بود. خیال سریع و گذرا است. خیالی به گستردگی *کمدی الهی* ناممکن است. خیال او اختیاری بود: ما می‌توانیم به آن تن در دهیم و آن را با ایمان شاعرانه بخوانیم. کالریج[۱۵] می‌گفت ایمان شاعرانه به حال تعلیق درآوردن رضایتمندانهٔ ناباوری است. هنگامی که به تماشای نمایشی نشسته‌ایم، می‌دانیم که در میانه دکور صحنه افرادی ملبس به جامه‌های دوره‌ای خاص در حال ادای سخنانی از شکسپیر یا ایبسن[۱۶] یا پیراندلو[۱۷] ــ که کارگردان در دهانشان گذاشته است ــ هستند. اما چنین باور می‌کنیم که این افراد تغییر جامه نداده‌اند، می‌پذیریم که مردی که در اتاق پذیرایی با خود از انتقام سخن می‌گوید واقعاً هملت، شاهزادهٔ دانمارک است. در زمان و مکان گم می‌شویم. فیلم حتی عجیب‌تر است، زیرا آنچه می‌بینیم نه افراد تغییر ظاهر داده، بلکه تصاویر افراد تغییر ظاهر داده است. با این همه در طول نمایش فیلم آنان را باور می‌کنیم.

در مورد دانته همه چیز چنان واضح و روشن است که ما دستخوش این تصور می‌شویم که او به آن دنیای خود اعتقاد داشت، همان‌گونه که به نجوم زمین مرکز معتقد بود و نه به دیگر انواع نجوم.

ما دانته را بنا به دلیلی که پل گروساک[۱۸] به آن اشاره کرده بود عمیقاً

---

۱۵. Samuel Tailor Coleridge (۱۷۲۲-۱۸۳۴) شاعر انگلیسی.

۱۶. Henrik Ibsen (۱۸۲۸-۱۹۰۶) شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی.

۱۷. Luigi Pirandello (۱۸۷۶-۱۹۳۶) نویسنده ایتالیایی.

۱۸. Paul Groussac نویسنده‌ای فرانسوی که در آرژانتین زندگی می‌کرد و در نثرنویسی

باور می‌کنیم: به این دلیل که *کمدی الهی* به صورت اول شخص نوشته شده است. این صرفاً ترفندی دستوری نیست؛ به این معنی نیست که مثلاً به جای دیدند از دیدم استفاده شده باشد. معنای آن چیزی بیش از این است. معنای آن این است که دانته یکی از شخصت‌های *کمدی الهی* است. به گفتهٔ گروساک، این دستاورد جدیدی بود. قبل از دانته، سن اگوستین[۱۹] کتاب *اعترافات* خود را نوشته بود. اما آن اعترافات، به سبب بلاغت عالیشان، به اندازهٔ اشعار دانته به ما نزدیک نیستند؛ آن بلاغت خود را ما بین آنچه او می‌خواهد بگوید و آنچه ما می‌شنویم قرار می‌دهد.

بلاغت باید پلی باشد، باید جاده‌ای باشد؛ اما در اغلب موارد دیوار یا مانعی می‌شود. ما این مسئله را در نویسندگان مختلفی چون سِنِکا[۲۰]، کوئه‌وِدو[۲۱]، میلتون، و لوگونس مشاهده می‌کنیم. در آثار همه آنان کلمات مابین آنها و ما قرار می‌گیرند.

ما دانته را عمیق‌تر از هم عصرانش می‌شناسیم. شاید بتوان گفت که ما او را همان‌گونه می‌شناسیم که او ویرژیل را که رؤیایش بود می‌شناخت. یقیناً ما او را بهتر ازبئاتریس پورتیناری وبهتر ازهرکس دیگری می‌شناسیم. او خود را در کانون کنش قرار داده است. او نه تنها نظاره‌گر تمامی وقایع است، بلکه مشارکت فعالانه‌ای نیز در آنها دارد. اما نقش او همیشه با آنچه توصیف می‌کند هماهنگی ندارد.

دانته را وحشت‌زده از دوزخ می‌بینیم. باید هم وحشت‌زده باشد، نه به

← اسپانیایی چیره‌دست بود و قبل از بورخس مدیر کتابخانه ملی بوئنوس آیرس بود.

۱۹. Saint Augustine (۴۳۰-۳۵۴) پدر روحانی کلیسا و اسقف شهر باستانی هیپو در افریقا، نزدیک الجزایر امروزی.

۲۰. Lucius Anaeus Seneca (سال ۴ ق. م ؟ ــ سال ۶۵ میلادی) دولتمرد و فیلسوف رُمی.

۲۱. Francisco Quevedo (۱۵۸۰-۱۶۴۵) نویسنده و شاعر اسپانیایی.

این علت که فرد بزدلی است. بلکه بدان سبب که ما دوزخ را باور کنیم. دانته وحشت می‌کند، می‌ترسد، دربارهٔ این و آن اظهارنظر می‌کند. ما با عقاید او نه به واسطهٔ آنچه می‌گوید بلکه به واسطهٔ شعرشناسی، آهنگ، و تأکید زبانش آشنا می‌شویم.

شخصیت دیگری نیز هست. (در واقع سه شخصیت وجود دارند، اما فعلاً من از دومی سخن می‌گویم). این شخصیت ویرژیل است. دانته موفق شده است تصویری ثانوی از ویرژیل به ما ارائه دهد. اولی تصویری است که آنه‌اید یا ژرژیک در ذهن ما به جا گذاشته است. دومین تصویر را، که تصویری خودمانی‌تر است شعر، شعر مؤمنانهٔ دانته به ما داده است.

یکی از موضوعات ادبیات ــ و البته زندگی ــ دوستی است. اگر از من بپرسید می‌گویم دوستی یعنی دلبستگی آرژانتینی. دوستی‌های بیشماری در ادبیات که شبکهٔ در هم تنیده‌ای از دوستی‌هاست وجود دارند: دوستی بین دون کیشوت و سانچو؛ فی‌یرو و کروز، دوگاچو[۲۲]ئی که در منطقهٔ مرزی راه گم کرده‌اند؛ سرباز پیر و فابیو کاسِرس؛ کیم‌ولاما[۲۳]. دوستی مضمونی مشترک است، اما نویسندگان معمولاً تمایل دارند تضاد بین دو دوست را مورد تأکید قرار دهند.

در مورد دانته، موضوع از ظرافت بیشتری برخوردار است. موضوع دقیقاً تضاد نیست، گو اینکه نوعی رابطهٔ فرزندی در میان است. در *کمدی الهی*، دانته پسر ویرژیل محسوب می‌شود، اما در عین حال نسبت به او برتری دارد زیرا بر این باور است که به رستگاری خواهد رسید، چرا که

---

۲۲. gaucho، گاوچران از نسل مختلط اروپایی ــ سرخ‌پوستی ساکن علفزارهای وسیع و گرم امریکای جنوبی (شرق کوههای آند)

۲۳. Kim و Lama، اولی اسم خاص مردانه و دومی به معنای روحانی بودایی است.

این امر به او الهام شده است. اما از آغاز می‌داند که ویرژیل روحی گم شده است، مطرود است. هنگامی که ویرژیل به او می‌گوید که نمی‌تواند از برزخ به آن سو او را همراهی کند، دانته متوجه می‌شود که این شاعر لاتین، به اتفاق آن سایه‌های باستانی که هرگز نام مسیح را نمی‌شنیدند تا ابد ساکن آن *قلعهٔ اشرافی* وحشتناک خواهد بود. در آن لحظه، دانته او را با کلامی باشکوه گرامی می‌دارد: «Tu, duca; tu signore; tu maestro...» از کار عظیم و عشق عظیمی که مصروف بررسی آثارش شده است سخن می‌گوید، و این رابطه همواره بین آن دو محفوظ می‌ماند. اما ویرژیل اساساً موجود غمگینی است که می‌داند برای همیشه به آن قلعه‌ای که سرشار از بی‌خدایی است محکوم شده است. با این همه، دانته اجازه خواهد یافت که خدا را ببیند؛ اجازه خواهد یافت که عالم را درک کند.

نخست، دو شخصیت داریم. و سپس هزاران، صدها، انبوهی از شخصیت‌هایی وجود دارند که برخی گفته‌اند نامنسجم و پراکنده‌اند. اما من آنها را جاودانه می‌نامم.

یک رمان معاصر پانصد یا ششصد صفحه‌ای لازم دارد تا شخصیتی را به ما بشناساند ــ و باز هم معلوم نیست که بتواند. برای دانته لحظه‌ای واحد کافی است. در آن لحظه شخصیتی را برای همیشه می‌شناساند. دانته ناخوداگاه در جستجوی آن لحظهٔ اساسی بود. من در بسیاری از داستانهایم خواسته‌ام که همین کار را انجام دهم، و به خاطر کشفی که در واقع متعلق به دانتهٔ قرون وسطایی است مورد تحسین قرار گرفته‌ام: ارائهٔ یک لحظه به عنوان کلید رمز یک زندگی. در اثر دانته شخصیت‌هایی را داریم که ممکن است عمرشان از چند بیت تشکیل شده باشد، اما با وجود این زندگیشان ابدی است. آنان در کلمه‌ای، در ایما و اشاره‌ای زندگی می‌کنند؛ نیازی ندارند که بیش از این کاری کنند. آنان صرفاً بخشی

از یک کانتواند. اما آن کانتو جاودانه است. آنان به زیستن و تکرار کردن خود در حافظه و خیال انسان‌ها ادامه می‌دهند.

کارلایل می‌گفت دانته دارای دو ویژگی است. البته ویژگی‌های دیگری نیز دارد، اما دو ویژگی او اساسی‌اند: لطافت و خشونت، که با یکدیگر تعارضی ندارند. در یک سو لطافت انسانی او وجود دارد، آنچه شکسپیر «عصارهٔ محبت انسانی» می‌نامید. در سوی دیگر این شناخت که ما ساکنان دنیای خشونت باری هستیم، و نظمی بر این دنیا حاکم است. آن نظم در واقع همان دیگری است، همان متکلم سوم است.

بیائید دو نمونه را مرور کنیم. نخست، معروف‌ترین بخش دوزخ، یعنی داستان پائولو و فرانچسکا در کانتوی پنجم. من به خود این اجازه را نمی‌دهم که سخن دانته را خلاصه کنم ــ بی‌حرمتی است که آنچه دانته برای همیشه به بیان ایتالیایی خودش گفته است با کلمات دیگری بیان کنم ــ اما صرفاً می‌خواهم شرایط را بازگو کنم.

دانته و ویرژیل به دایرهٔ دوم می‌رسند. در آنجا گردباد ارواح را می‌بینند و بوی تعفن معصیت، بوی تعفن مجازات را احساس می‌کنند. مینوس[۲۴] در حالی که دُمش را به دور خود می‌پیچاند تا به محکومین نشان دهد به کدام دایره فرود بیایند در آنجا حضور دارد. ظاهری ناخوشایند و تعمداً کریه‌دارد، زیرا چنین استنباط شده‌است که در دوزخ هیچ چیزی نمی‌تواند زیبا باشد.

در دایره‌ای که شهوترانان در حال عقوبت شدن‌اند، نام‌های بزرگ و برجسته‌ای وجود دارند. بدان سبب می‌گویم «نامهای بزرگ» که دانته زمانی که این کانتو را شروع کرد هنوز به تکامل هنری خود، یعنی به

---

۲۴. Minos، پسر Zeus و Europa، و پادشاه کِرت که به خاطر حکومت عادلانه‌اش، پس از مرگ قاضی عالی دنیای مردگان شد.

نقطه‌ای که شخصیت‌های داستانش چیزی بیش از نام‌هایشان شوند نرسیده بود. اما در اواسط این کانتو، دانته به کشف بزرگ خود، یعنی امکان گفت و شنود با ارواح مردگان نائل می‌شود، تا به سبک خود پاسخ دهد و دربارهٔ آنان داوری کند. اما نه، دربارهٔ آنان داوری نخواهد کرد. می‌داند که داور او نیست، می‌داند که داور آن دیگری است، داور آن متکلم سوم یعنی خداست.

هلن[۲۵]، آشیل[۲۶]، پاریس[۲۷]، تریستان[۲۸]، وسایر شخصیت‌های برجسته نیز آنجا هستند. اما دانته دو نفر را در میان آنان می‌بیند که نمی‌شناسد، دو نفر که شهرت کم‌تری دارند و به دنیای معاصر او تعلق دارند: پائولو و فرانچسکا. می‌داند که هر دوی آنان به عنوان زناکار از دنیا رفته‌اند. آن دو را صدا می‌زند و آنان می‌آیند. «quali colombe dal disio chiamate». در اینجا دو گناهکار داریم، و دانته آنان را به دو کبوتر اسیر هوس تشبیه می‌کند، زیرا شهوت نیزباید محوراین صحنه‌باشد. آن دونزدیک می‌شوند و فرانچسکا که بین آن دو تنها کسی است که قرار است صحبت کند ــ پائولو نمی‌تواند ــ از اینکه دانته آنان را فراخوانده است ابراز امتنان می‌کند و این سخنان رقت‌بار را ادا می‌کند: اگر چنانچه ما از یاران پادشاه کائنات بودیم ــ نمی‌تواند بگوید خدا، زیرا به زبان آوردن آن نام در دوزخ و برزخ ممنوع است ــ برای آرامشت دعا می‌کردیم زیرا بر سیه‌روزی ما رقت آورده‌ای.

فرانچسکا داستان خود را می‌گوید، و آن را دوبار می‌گوید. اول بار آن

---

۲۵. Helen، همسر Menelaus که ربوده شدنش توسط پاریس باعث جنگ تروا شد.
۲۶. Achilles، بزرگ‌ترین جنگجوی یونانی، قاتل هکتور (در حماسه ایلیاد هومر).
۲۷. Paris، پسر پریام که طبق نوشته هومر با ربودن هلن باعث جنگ تروا شد.
۲۸. Tristan یا Tristram، عاشق ایزولده ایرلندی دختر مارک، پادشاه کورنوال.

را به نحوی خوددارانه می‌گوید، اما اصرار می‌ورزد که هنوزهم به عشق پائولو پایبند است. در دوزخ توبه ممنوع است. فرانچسکا می‌داند که مرتکب معصیت شده است و باید به معصیت خود، که به او عظمتی حماسی بخشیده است همچنان پایبند بماند. وحشتناک می‌بود اگر توبه می‌کرد، یا ماوقع را انکار می‌کرد. فرانچسکا می‌داند که مجازات او عادلانه است؛ آن را پذیرفته است و عشق خود به پائولو را ادامه می‌دهد.

دانته تنها در مورد یک مسئله کنجکاو است. «Amor condusse noi ad una morte»: پائولو و فرانچسکا با هم اعدام شدند. دانته نه به موضوع زنا علاقه‌ای دارد و نه به چگونگی دستگیری و محاکمهٔ آن دو. آنچه علاقمند است بداند مسئله‌ای خصوصی‌تر است، و آن این است که آن دو چگونه از عشق خود مطلع شدند، چگونه عاشق یکدیگر شدند، چگونه به موسم آه‌های دل‌انگیز عاشقی رسیدند. از آنان سؤال می‌کند.

برای لحظاتی از موضوع خارج می‌شوم و قطعه شعری را که شاید بهترین شعر لوگونس باشد و بی‌تردید آن را از بخش پنجم دوزخ الهام گرفته است بازگو می‌کنم. این اولین رباعی از شعر «روح خوشبخت» است که یکی از غزل‌های «ساعات طلایی» او است که در سال ۱۹۲۲ سرود.

در نیمه‌های بعد از ظهر آن روز،
هنگامی که به عادت هر روزه به تو خدانگهدار می‌گفتم،
دلهره‌ای مبهم به هنگام رفتن،
مرا آگهی داد که دوستت می‌دارم.

شاعری دونپایه ممکن است بگوید که هر مردی در هنگام جدا شدن از معشوق خود عمیقاً احساس اندوه می‌کند، و همچنین شاید بگوید آن

عشاق به ندرت به دیدار یکدیگر نائل می‌شوند. برعکس، «هنگامی که به عادت هرروزه به تو خدانگهدار می‌گفتم» شاید مصرع کند و ثقیلی باشد، اما بیانگر آن است که آن دو فراوان با یکدیگر دیدار می‌کنند. و سپس: «دلهره‌ای مبهم به هنگام رفتن / مرا آگهی داد که دوستت می‌دارم.»

در کانتوی پنجم *دوزخ* نیز اساساً مضمون همین است: دو نفر کشف می‌کنند که یکدیگر را دوست دارند و قبلاً از این موضوع خبر نداشتند. این چیزی است که دانته مایل است بداند؛ از آنان می‌خواهد که به او بگویند آن جریان چگونه اتفاق افتاد. فرانچسکا تعریف می‌کند که روزی برای سرگرمی مطلبی درباره لانسلو[۲۹] وگلایه‌هایش از عشق می‌خواندند. آن دو تنها بودند و به چیزی ظنّ نبردند. ظن نبردند که عاشق یکدیگرند. پس از آن داستانی از *ماجرای بریتانیا* را می‌خواندند که یکی از کتاب‌هایی بود که انگلیسی‌ها پس از استیلای ساکسون‌ها در فرانسه منتشر کرده بودند ــ یکی از کتاب‌هایی که دیوانگی آلونزو کوئیخانو[۳۰] را تغذیه می‌کرد و عشق گناه‌آلود قهرمانان داستان را بر فرانچسکا و پائولو مکشوف کرد. به هر حال، فرانچسکا می‌گوید که در حین خواندن آن کتاب گاه به گاه از خجالتِ سرخ می‌شدند و بالاخره: هنگامی که به آنجا رسیدیم که آن عاشق لبخند اشتیاق‌برانگیز معشوقش را بوسید، عاشق جداناشدنی من نیز دهانم را بوسید.

چیزی در این میان وجود دارد که دانته نمی‌گوید، اما آدمی آن را به‌گونه‌ای غیرمستقیم احساس می‌کند و شاید حُسن این قسمت نیز در همین باشد. دانته سرنوشت دو دلداده را با رقتی بی‌پایان روایت می‌کند،

---

۲۹. Lancelot، یکی از شوالیه‌های میزگرد و عاشق ملکه گینه‌وِر.

۳۰. Alonzo Quijano، شخصیتی که در اثر معروف سروانتس (دون کیشوت) تحت تأثیر تخیل و توهم خود را دون کیشوت می‌پندارد.

و ما احساس می‌کنیم که بر سرنوشت آن دو رشک می‌بَرد. پائولو و فرانچسکا در دوزخ‌اند و دانته رستگاری خواهد یافت، اما آن دو به هم عشق‌ورزیده‌اند درحالی که اوهرگز به عشق زنی که دوست می‌داشت نائل نشد. بی‌عدالتی مسلمی در میان است، و دانته، اکنون که در فراق او به سر می‌برد، لابد به طور آزاردهنده‌ای آن را احساس می‌کند. برعکس او، این دو گنهکار به وصال یکدیگر رسیده‌اند. آن دو نمی‌توانند با یکدیگر سخن بگویند، درون گردباد سیاه، بی‌امید می‌چرخند، اما با این همه با یکدیگرند. هنگامی که فرانچسکا سخن می‌گوید، از ضمیر «ما» استفاده می‌کند و از جانب هر دویشان سخن می‌گوید، و این شکل دیگری از با هم بودن است. آن دو تا ابد با یکدیگرند، عذاب دوزخ را مشترکاً تحمل می‌کنند ــ و این، از نظر دانته، می‌بایست نوعی بهشت بوده باشد.

احساسات دانته برانگیخته می‌شود. آنگاه نقش زمین می‌شود، چنان که گویی مرگ به سراغش آمده باشد.

هر یک از شخصیت‌ها در یک لحظهٔ واحد از زندگیشان برای همیشه تعریف می‌شوند، در آن لحظه‌ای که برای همیشه با خویشتن خود مواجه می‌شوند. گفته می‌شود که دانته با محکوم کردن فرانچسکا به او ظلم کرده است. اما این در صورتی صحت دارد که **شخصیت** سوم را نادیده بگیریم. داوری خدا همیشه با احساسات دانته سازگار نیست. کسانی که *کمدی الهی* را درک نمی‌کنند می‌گویند دانته آن را به این منظور نوشت که از دشمنان خود انتقام‌بگیرد و دوستان خود را پاداش‌دهد. نادرست‌تراز این‌نظر وجود ندارد. نیچه به شکلی افتراآمیز می‌گفت دانته کفتاری است که در میان مقبره‌ها شعر می‌گوید. کفتار شعرگو نوعی نقیضه است؛ گذشته از آن، دانته از رنج لذت نمی‌بَرد. او می‌داند که گناهان کبیرهٔ غیرقابل بخشایشی وجود دارند. برای هر یک از این گناهان فردی را که مرتکب آن شده است

برمی‌گزینند. اما در هر یک از این افراد ممکن است چیز قابل تحسین یا ارزشمندی نیز وجود داشته باشد. فرانچسکا و پائولو مآلاً شهوتران نیستند. آن دومرتکب هیچ‌معصیت دیگری‌نشده‌اند، اماهمان‌یک معصیت برای محکومیت آنان کافی است.

نظر غیرقابل درک بودن خدا مفهومی است که در یکی دیگر از کتاب‌های اساسی نوع بشر، *کتاب ایّوب*، مطرح شده است. حتماً به خاطر می‌آورید که چگونه ایوب خدا را ملامت می‌کند و چگونه یارانش از او (خدا) دفاع می‌کنند و چگونه سرانجام خدا از میان گردباد سخن می‌گوید و کسانی را که متهمش می‌کنند و کسانی را که به دفاع از او برمی‌خیزند یکسان مورد عتاب قرار می‌دهد. خدا، همان‌گونه که خود در *کتاب ایوب* اعلام می‌دارد خود ورای تمامی عدالت بشری است. و مردم از اینکه جسارت کرده، خدا را مورد قضاوت قرار داده و از او دفاع کرده‌اند، از درگاهش طلب مغفرت می‌کنند. دفاع کردن از خدا امری غیرضروری است. خدا، به گفتهٔ نیچه، ورای نیک و بد است. مقوله‌ای دیگر است.

در صورتی که دانته همواره با خدایی که نزد خود مجسم می‌کرد توافق داشت، بدان معنا بود که خدای او خدای دروغینی بود، نسخه بدلی از خود دانته بود. با این همه، دانته باید خدای خود را بپذیرد، همچنان که باید بپذیرد که بئاتریس هرگز او را دوست نداشت، که فلورانس شهر فاسدی است، همان‌طور که در آینده مجبور است تبعید از آن شهر و مرگش در رِونا را بپذیرد. او باید شُرور دنیا را بپذیرد، و در عین حال خدایی را که درک نمی‌کند بپرستد.

شخصیتی هست که در *کمدی الهی* حضور ندارد، شخصیتی که چون بیش از حد انسانی شده بود نمی‌توانست در آن اثر باشد. آن شخصیت

عیسی (ع) است. او آن‌گونه که در اناجیل ظاهر می‌شود در *کمدی الهی* ظاهر نمی‌شود؛ عیسای بشر گونه اناجیل نمی‌تواند دوم شخص تثلیثی که *کمدی الهی* لازم دارد باشد.

و اکنون به دومین مثالی که درنظر داشتم می‌پردازم، که از نظر من نقطهٔ اوج *کمدی الهی* است. این حکایت در کانتوی بیست و ششم نقل شده است و واقعهٔ اولیس را شرح می‌دهد. (زمانی مقاله‌ای تحت عنوان «معمای اولیس» نوشتم و به چاپ رساندم، اما بعدها آن را گم کردم. اکنون در صددم که آن را بازسازی کنم). به گمان من این معماگونه‌ترین و شاید پرشورترین بخش *کمدی الهی* است. اما هنگام سروکار داشتن با نقاط اوج، فهمیدن اینکه رفیع‌ترین آنها کدام است بسیار دشوار است ــ و *کمدی الهی* از نقاط اوج متشکّل است.

من از آن جهت *کمدی الهی* را به عنوان اولین سخنرانیم در نظر گرفته‌ام که اهل کتابم و معتقدم که تارک ادبیات، تارک تمامی ادبیات *کمدی الهی* است. این بدان معنا نیست که با الاهیات آن یا با علم‌الاساطیر آن که ترکیبی از اسطورهٔ مسیحی و الحادی است موافقم. بلکه بدین معنی است که هیچ کتابی به اندازهٔ *کمدی الهی* احساسات زیباشناختی چنین پرشوری را به من نداده است. و باز هم تکرار می‌کنم که من کتابخوانی لذت‌جو هستم؛ در کتابها دنبال احساسات می‌گردم.

کمدی الهی کتابی است که همگان باید آن را بخوانند. نخواندن آن محروم کردن خود از بزرگ‌ترین موهبتی است که ادبیات می‌تواند به ما ارزانی دارد، نخواندن آن مانند تن دادن به ریاضت عجیبی است. چرا باید خود را از لذت خواندن *کمدی الهی* محروم کنیم؟ گذشته از این، خواندن آن دشوار نیست. آنچه دشوار است اظهارنظرها و بحث‌های خارج از کتاب است. اما خود کتاب مانند بلور شفاف است. و شخصیت محوری

آن، دانته، که شاید روشن‌ترین شخصیت ادبیات باشد در آن حضور دارد، سایر شخصیت‌ها نیز جای خود را دارند. باری، به ماجرای اولیس بازمی‌گردم.

دانته به اتفاق ویرژیل به جویی می‌رسد. گمان می‌کنم جوی هشتم باشد. در ابتدای این کانتو شهر فلورانس را مورد خطاب و عتاب قرار می‌دهد و می‌گوید که با همهٔ توش و توان تقلا می‌کند و نامش از میان دوزخ منتشر می‌شود. سپس در بالای سر خود شعله‌های بیشماری را می‌بیند، و درون شعله‌ها، ارواح مبهم شیادان را، مبهم بدان سبب که همچنان خود را پنهان نگاه می‌دارند. شعله‌ها تکان می‌خورند و چیزی نمانده است که دانته سقوط کند. ویرژیل او را نگاه می‌دارد ــ کلام ویرژیل. دانته از کسانی که درون شعله‌ها هستند سخن می‌گوید، و ویرژیل دو نام بزرگ را ذکر می‌کند، اولیس و دیومِدِس[۳۱]. آن دو بدان سبب آنجا هستند که با هم نقشهٔ اسب تروا را که به یونانیان امکان ورود به آن شهر محاصره شده را داد طراحی کردند.

اولیس و دیومدس آنجایند و دانته در طلب دیدار آنها است. او تمایل شدید خود را به گفتگو با این سایه‌های باستانی برجسته، این قهرمانان باستانی بزرگ نامدار با ویرژیل در میان می‌گذارد. ویرژیل موافقت می‌کند، اما از دانته می‌خواهد که سخن گفتن را به او واگذارد، چرا که با دو یونانی مغرور طرف هستند ــ بهتر است که دانته سخن نگوید. این مسئله به طرق مختلف توضیح داده شده است. تورکواتو تاسو بر این باور بود که ویرژیل می‌خواست از دانته پیشی بگیرد. این بدگمانی به کلی بی‌اساس است، زیرا ویرژیل اشعاری را دربارهٔ اولیس و دیومدس

---

۳۱. Didomedes، یکی از قهرمانان بزرگ جنگ تروا.

به آواز خوانده بود، و اگر دانتـه آن دو را می‌شناسد اساساً بدان سبب است که ویرژیل آنان را شناسانده بود. این فرضیه را نیز نادیده می‌گیریم که دانته از آن جهت که از نوادگان آنیاس ــ بربری حقیر از نظر یونانیان ــ بود از سخن گفتن با آن دو منع شد. ویرژیل همچون دیومدس و اولیس، یکی از رؤیاهای دانته است. دانته در حال به خواب دیدن آنـان است، اما با چنان شوری آنان را به خواب مـی‌بیند، با چنان وضوحـی آنان را به خواب می‌بیند، که می‌تواند باور کند که آن رؤیاها ــ که هیچ صدای دیگری بجز صدایـی که او به آنها مـی‌دهد، و هیچ شکل دیگری بجز شکلی که او به آنها عاریه می‌دهد ندارند ــ ممکن است او را تحقیر کنند، او را که هیچ کس نیست، او را که حتـی *کمدی الهی* خود را هم ننوشته است.

دانته وارد بازی شده است، همان‌گونه که ما وارد آن می‌شویم: دانته نیز دچار مکر *کمدی الهی* می‌شود. با خود می‌اندیشد: آن دو قهرمانان نامدار دوران باستانند، و من هیچم، آدمی بیچاره‌ام. چرا باید به آنچه به آنان می‌گویم توجه کنند؟ سپس ویرژیل از آن دو می‌خواهد که چگونگی مردنشان را تعریف کنند، و صدای اولیسِ نامرئی سخن می‌گوید. اولیس چهره‌ای ندارد؛ درون شعله است.

در اینجا با مورد شگفت‌انگیزی مواجه می‌شویم، و آن افسانه‌ای است که دانته خلق کرده است، افسانه‌ای والاتر از بسیاری از افسانه‌های *اودیسه* و *آنئید*، و یا افسانه‌هایی که بعدها جزو آن کتاب دیگر خواهد شد، همان کتابی که در آن اولیس به عنوان سندباد بحری ظاهر خواهد شد، یعنی کتاب *هزار و یک شب*.

این افسانه را عوامل گوناگونی به دانته القاء کردند، بالاتر از همه، این باور که بنیانگذار شهر لیسبون اولیس بود، و همچنین قصه‌های *جزایر*

خوشبخت اقیانوس اطلس. چنین تصور می‌شد که سلت[۳۲]ها از آن سرزمین‌های باشکوه به سواحل اقیانوس اطلس رفته و در آنجا سکنا گزیده باشند: جزیره‌ای با رودخانه‌ای که از زمین بلند می‌شود و از پهنهٔ آسمان می‌گذرد و پر از زورق‌ها و ماهیانی است که به زمین سقوط نمی‌کنند: جزیره دوّاری از آتش؛ جزیره‌ای که در آن سگان تازی برنزی گوزن‌های نقره‌ای را تعقیب می‌کنند. برخی از این افسانه‌ها باید در حیطهٔ اطلاعات دانته بوده باشند؛ اما آنچه او از این افسانه‌ها ساخت اهمیت دارد. او چیزی را ابداع کرد که به راستی باشکوه است.

اولیس با پنلوپه[۳۳] وداع می‌کند. ملازمان خود را گرد می‌آورد و به آنان یادآوری می‌کند که گرچه اکنون آنان مردانی پا به سن گذاشته و متأهل‌اند اما به همراه او از میان هزاران خطر گذشته‌اند. آنگاه اقدام بزرگ‌منشانه‌ای را مطرح می‌کند: عبور از میان ستون‌های هرکولس و گذشتن از دریا جهت اکتشاف نیمکرهٔ جنوبی، که در آن روزگار تصور می‌رفت نیمکره‌ای از آب باشد ــ معلوم نشده بود که آیا کسی آنجا زندگی می‌کند یا نه. اولیس به یاران خود می‌گوید: «شما انسانید نه حیوان؛ شما برای تهوّر، برای دانش به دنیا آمده‌اید؛ شما به دنیا آمده‌اید تا بدانید و بفهمید.»

آنان به دنبال او روان می‌شوند و «از پاروهای خود بال می‌سازند.» (عجیب است که این استعاره در *اودیسه* نیز هست، که دانته از آن اطلاعی نداشته.) آب‌هارادرمی‌نوردند و سِئیتا[۳۴] و سِویل[۳۵] راپشت‌سرمی‌گذارند،

---

۳۲. Celt، تلفظ انگلیسی آن کِلت و تلفظ امریکایی آن سِلت است و به عضوی از آخرین گروه مهاجرانی می‌گویند که قبل از آمدن انگلوساکسون‌ها به بریتانیا در آنجا اقامت گزیده بودند.

۳۳. Penelope همسر اودیسیوس (اولیس) که در مدت بیست سال غیبت شوهرش وفادارانه منتظر بازگشت او ماند.

۳۴. Ceuta بندری در شمال مراکش که پایگاه نظامی اسپانیا است.

وارد دریای آزاد می‌شوند، و به سمت چپ می‌پیچند. (به سمت چپ، یا در سمت چپ، در *کمدی الهی* به معنای شرّ است. برای صعود به برزخ باید به سمت راست رفت و برای نزول به دوزخ به سمت چپ. به عبارت دیگر سمت «شوم» معنایی دوگانه دارد[۳۶]). سپس می‌گوید، «در سمت راست همهٔ ستارگان نیمکرهٔ دیگر را دیدم» ــ نیمکرهٔ ما، نیمکرهٔ جنوبی، پراز ستاره. (شاعر بزرگ ایرلندی، ییتس[۳۷]، از «آسمان سنگین از ستاره» سخن می‌گوید. این وضعیت در مورد نیمکرهٔ شمالی که در مقایسه با نیمکرهٔ ما تعداد اندکی ستاره دارد صدق نمی‌کند).

به مدت پنج ماه دریا را درمی‌نوردند و سپس، سرانجام خشکی را می‌بینند. آنچه می‌بینند کوهی قهوه‌ای رنگ در فاصله‌ای دور است، بلندترین کوهی که تاکنون دیده‌اند. اولیس می‌گوید شادی آنان به زودی مبدل به اندوه شد، زیرا گردبادی ازخشکی وزیدن گرفت و کشتیشان راه گم کرد. آن کوه آن‌گونه که در کانتوئی دیگر خواهیم فهمید، برزخ است. دانته معتقد است که برزخ ــ وانمود می‌کند که به حقانیت شاعرانه ایمان دارد ــ نقطهٔ مقابل شهر بیت‌المقدس است.

و اما، به آن لحظهٔ خوفناک می‌رسیم، و در شگفت می‌شویم که چرا اولیس مجازات شده است. ظاهراً به خاطر ترفند اسب تروا نیست، زیرا لحظهٔ سرنوشت‌ساز زندگیش، لحظه‌ای که برای دانته و برای ما تعریف کرده است، لحظهٔ دیگری است: اقدام سخاوتمندانه و جسورانه تفحص در ممنوعات، کشف ناممکن‌ها. اما چرا این کانتوی دوزخ چنین پرقدرت

---

۳۵. Seville، ایالت و شهری در جنوب غربی اسپانیا.

۳۶. در اینجا واژهٔ sinister به کار رفته است که در فرانسه به معنای شوم و نحس، و در لاتین به معنای چپ است.

۳۷. William Butler Yeats (۱۸۶۵-۱۹۳۹)شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی.

است؟ پیش از پاسخ دادن به این سؤال مایل‌ام به مطلبی اشاره کنم که تا آنجا که اطلاع دارم قبلاً هرگز مطرح نشده است.

این مطلب مربوط به آن کتاب بزرگ دیگر است که یکی از اشعار بزرگ زمانه ماست، کتاب موبی‌دیک، اثر هرمان ملویل[۳۸]، که قطعاً از طریق ترجمه لانگ‌فِلو، دانته را می‌شناخت. در این اثر با اقدام جنون‌آمیز ناخدا احاب معلول که می‌خواهد انتقام خود را از نهنگ سفید بگیرد مواجه می‌شویم. سرانجام نهنگ را می‌یابند، اما نهنگ کشتی را غرق می‌کند، و این رمان بزرگ دقیقاً مانند کانتوی دانته به پایان می‌رسد: دریا آنان را به کام خود می‌کشد. ملویل باید در آن لحظه، ***کمدی الهی*** را در ذهن خود مجسم کرده باشد، گو اینکه من ترجیح می‌دهم چنین بیندیشم که آن را به گونه‌ای خوانده و در خود مستحیل کرده بود که واقعاً توانسته بود فراموشش کند؛ ترجیح می‌دهم تصور کنم که ***کمدی الهی*** جزو وجودش شده بود، و توانسته بود چیزی را که سال‌ها پیش خوانده بود مجدداً کشف کند. اما به هر حال داستان هر دو یکی است، جز آنکه احاب نه به واسطهٔ هدفی شریف بلکه از سر اشتیاق به انتقام برانگیخته می‌شود. اولیس، برعکس، همچون بزرگ‌ترینِ مردان عمل می‌کند. گذشته از آن، به استدلالی معقول متوسل می‌شود، استدلالی مرتبط با شعور، و به کیفر می‌رسد.

بار تراژیک این رویداد را مدیون چه‌هستیم؟ تصور می‌کنم که توضیحی وجود دارد، تنها توضیحی که موجه است، و آن این است که دانته به نوعی احساس می‌کرد که اولیس است. نمی‌دانم آیا این احساسی آگاهانه بود یا نه ــ اهمیتی هم ندارد ــ او در بیتی از ***کمدی الهی*** می‌گوید هیچ کس مجاز نیست از چگونگی داوری‌های پروردگار سر دربیاورد. ما نمی‌توانیم آنها

---

۳۸. Herman Melville (۱۸۱۹-۱۸۹۱) رمان‌نویس امریکایی.

را پیش‌بینی کنیم؛ هیچ کس نمی‌داند چه کسانی رستگار و چه کسانی محکوم خواهند شد. اما دانته جرأت کرده است که از طریق شعر دقیقاً چنین کند. او محکومان و برگزیدگان را به ما نشان می‌دهد. باید مطلع بوده باشد که با چنین کاری به استقبال خطر می‌رود. امکان نداشت از این مسئله غافل باشد که در حال پیش‌بینی کردن مشیت غیرقابل درک خداوند است.

به این دلیل است که شخصیت اولیس دارای چنین قدرتی است، به این دلیل که اولیس بازتابی از دانته است، به این دلیل که دانته احساس می‌کرد شاید او نیز مستوجب همین کیفر است. دانته، با نوشتن هر مصرع، به حق یا به ناحق، قوانین اسرارآمیز شب را، قوانین خدا را، قوانین الوهیت را زیر پا می‌گذاشت.

به پایان سخنانم رسیده‌ام، و باز هم تأکید می‌کنم که هیچ کس حق ندارد خود را از لذت *کمدی الهی*، از لذت خواندن آن به طریقی آزاد و عادی محروم کند. اظهارنظرها، میل به دانستن معنای هر یک از تلمیحات اسطوره‌ای، میل به فهمیدن اینکه چگونه دانته مصرع ارزشمندی از ویرژیل را انتخاب و با ترجمهٔ خود شاید آن را بهتر هم می‌کرد، همه و همه پس‌از آن می‌آیند. در ابتدا باید این کتاب را با ایمانی کودکانه بخوانیم، بی‌چون و چرا به آن تن دردهیم، در این صورت تا پایان ما را همراهی خواهد کرد. برای سال‌های بسیار زیادی مرا همراهی کرده است. و می‌دانم که اگر فردا آن را بگشایم، چیزهایی را در آن کشف خواهم کرد که پیشتر ندیده‌ام. می‌دانم که این کتاب به بقاء خود ادامه خواهد داد، فراتر از عمر من، و فراتر از عمر ما.

۲

کابوس‌ها

رؤیاها به مثابهٔ جنس و کابوس‌ها به مثابه گونه‌اند. از این رو ابتدا دربارهٔ رؤیاها و پس از آن دربارهٔ کابوس‌ها سخن خواهم گفت.

اخیراً به بازخوانی کتاب‌های روانشناسی مشغول بوده‌ام و احساس کرده‌ام که به طرز عجیبی مغبون شده‌ام. همهٔ آن کتاب‌ها سازوکار رؤیاها و موضوع رؤیاها را مورد بحث قرار می‌دهند. اما هیچ یک، آن‌گونه که من امیدوار بودم، از آنچه بسیار حیرت‌آور و عجیب است، یعنی واقعیت رؤیا دیدن سخنی به میان نمی‌آورند.

گوستاو اشپیلر، در کتاب روانشناسی خود به نام *ذهن انسان*، که آن را بسیار قابل‌تحسین می‌دانم، خاطرنشان می‌کند که رؤیاها به مثابهٔ پائین‌ترین سطح فعالیت ذهنی هستند ــ باید بگویم که، حداقل از نظر من، این اشتباه است ــ و از عدم انسجام و ناپیوستگی قصه‌های رؤیاها سخن می‌گوید. مایلم به پل گروساک و مقالهٔ زیبایش، «در میان رؤیاها» که بخشی از کتاب **سفر عقلانی** او است اشاره‌ای بکنم. گروساک می‌گوید حیرت‌آور است که ما پس از گذشتن از آن منطقه سایه‌ها، از آن هزارتوهای رؤیاها، باز هم هر روز صبح عاقل ــ یا به عبارت دیگر بالنسبه عاقل ــ از خواب برمی‌خیزیم.

بررسی رؤیاها کار فوق‌العاده مشکلی است، زیرا نمی‌توانیم خود

رؤیاها را مستقیماً مورد بازبینی قرار دهیم. تنها می‌توانیم دربارهٔ خاطرهٔ رؤیاها سخن بگوئیم. ممکن است که خاطرهٔ رؤیاها دقیقاً با خود رؤیاها مطابقت نداشته باشد. یکی از نویسندگان بزرگ قرن هجدهم، سر توماس براون، معتقد بود که خاطرهٔ ما از رؤیاها بسیار رنگ‌باخته‌تر از درخشش واقعیت است. سایر صاحب‌نظران نیز به نوبه خود معتقدند که ما پس از بیدار شدن رؤیاهای خود را بهبود می‌بخشیم. اگر رؤیا را به صورت اثری داستانی تصور کنیم ــ که به گمان من چنین نیز هست ــ شاید بتوان گفت که پس از بیدار شدن و نیز بعدها که آن را نقل می‌کنیم، قصه‌بافی را ادامه می‌دهیم.

بی‌مناسبت نیست که از کتاب ارزشمند بوئتیوس[1] ***تسلای فلسفه*** یاد کنم که دانته آن را مکرراً می‌خواند، همان‌گونه که تمامی ادبیات قرون وسطی را بارها و بارها می‌خواند. بوئتیوس سناتور، که به آخرین رُمی معروف شده است، تماشاگری را در یک مسابقه اسبدوانی مجسم می‌کرد. این تماشاگر در استادیوم است و از جایگاه خود اسب‌ها را در خط شروع مسابقه، رقابت آنها را در طول مسیر، و رسیدن یکی از آنها را به خط پایان می‌بیند. همه اینها را به صورت متوالی می‌بیند. سپس تماشاچی دیگری را می‌بیند. این تماشاچی تماشاگر تماشاچی مسابقه است. او، بگذارید بگوئیم، خداست. خدا تمامی مسابقه را می‌بیند. در یک لحظهٔ منفرد ابدی و ازلی شروع، رقابت، و پایان مسابقه را می‌بیند. به یک نگاه همه چیز را می‌بیند، و به همین نحو تمامی تاریخ را می‌بیند. به این طریق بوئتیوس مفاهیم اختیار و مشیت الهی را به هم ربط می‌دهد. درست به همان نحوی که تماشاچی مسابقه را می‌بیند (هر چند مرحله به مرحله)

---

۱. Boethius (؟ ۴۸۰- ؟ ۵۴۲) فیلسوف رُمی.

ولی تأثیری بر آن نمی‌گذارد، خدا نیز کل میسابقه را از گهواره تا گور می‌بیند. او بر آنچه ما انجام می‌دهیم تأثیری نمی‌گذارد. ما در هر لحظه به اختیار خود عمل می‌کنیم، اما خدا ــ درست در همان لحظه ــ سرنوشت نهایی ما را می‌داند. خدا تمامی تاریخ را، آنچه تا پایان جهان به عنوان تاریخ آشکار خواهد شد را تنها در یک لحظهٔ سرسام‌آور با شکوه که ابدیت و ازلیت است می‌بیند. کتاب *آزمایشی در مورد زمان* را به خاطر می‌آورم ــ هیچ عنوانی جالب‌تر ازاین سراغ ندارم ــ که نویسنده معاصر جِی. دبلیو. دان آن را نوشته است. من با نظریهٔ او موافق نیستم، اما آن قدر زیباست که ارزش بازگو کردن را دارد. او در این کتاب فرض را بر این می‌گذارد که هر یک از ما دارای نوعی ابدیت و ازلیت شخصی کوچک هستیم، ابدیت و ازلیتی که شب به شب صاحب می‌شویم. امشب که چهارشنبه شب است می‌خوابیم و خواب می‌بینیم. خواب چهارشنبه و روز بعد آن، یعنی پنجشنبه را می‌بینیم، شاید خواب جمعه و همچنین سه شنبه را نیز ببینیم... به هر انسانی، در عالم رؤیا ابدیت و ازلیت شخصی کوچکی داده می‌شود که به او امکان می‌دهد گذشتهٔ اخیر و آیندهٔ نزدیک را ببیند.

این همه را رؤیابین تنها به یک نگاه گذرا می‌بیند، همانگونه که خدا در ابدیت و ازلیت عظیم خود کل فرایند جهان هستی را می‌بیند. اما زمانی که از خواب بیدار می‌شویم چه روی می‌دهد؟ آنچه روی می‌دهد از این قرار است که چون ما به زندگی توأم با توالی خو کرده‌ایم، با آنکه رؤیای ما چندگانه و همزمان بوده است، ساختار داستان‌گونه‌ای به آن می‌دهیم.

مثال ساده‌ای می‌زنم. تصور کنید که من خواب مردی را می‌بینم، صرفاً تصویر یک مرد را ــ البته این مثال بسیار ضعیفی است ــ و بلافاصله پس از آن، خواب درختی را می‌بینم. هنگامی که بیدار می‌شوم ممکن است

نوعی پیچیدگی به این رؤیا بدهم که فاقد آن است. ممکن است تصور کنم خواب مردی را دیده‌ام که تبدیل به درختی شده است، یا تصور کنم که آن مرد درختی بوده است. با تغییر دادن واقعیت‌ها قصه‌ای می‌بافم.

ما دقیقاً نمی‌دانیم که در عالم رؤیا چه می‌گذرد. بعید نیست که در خلال رؤیاهایمان در بهشت، در جهنم باشیم. شاید در عالم رؤیا کسی باشیم، کسی که شکسپیر «آنچه من هستم» می‌نامید؛ شاید خودمان باشیم، شاید هم خدا باشیم. همهٔ اینها را در هنگام بیدار شدن فراموش می‌کنیم. تنها می‌توانیم خاطرهٔ یک رؤیا را مورد بررسی قرار دهیم، خاطرهٔ ضعیف آن را.

من آثار فریزر[۲] را ــ که نویسنده‌ای فوق‌العاده با استعداد اما در عین حال بی‌نهایت زودباور بود ــ خوانده‌ام. چنین به نظر می‌رسد که او هرچه مسافران گوناگون نقل می‌کردند باور می‌کرد. به گفتهٔ فریزر، وحشیان عالم بیداری و عالم رؤیا را از هم تمیز نمی‌دهند. از نظر آنان رؤیاها وقایعی از زندگی بیدارند. به این ترتیب، به گفتهٔ فریزر، یا به گفتهٔ مسافرانی که او یادداشت‌هایشان را می‌خواند، وحشی‌ای خواب می‌بیند که به درون جنگلی می‌رود و شیری را می‌کشد. هنگامی که بیدار می‌شود تصور می‌کند که روحش کالبدش را ترک کرده و شیری را در رؤیاهایش کشته است. یا اگر بخواهیم مسئله را کمی پیچیده‌تر کنیم، می‌توانیم تصور کنیم که آن وحشی رؤیای یک شیر را کشته است. اینها همه امکان‌پذیرند، و این تصور وحشیان با تصور کودکان که آنان نیز عالم بیداری را از عالم رؤیا تمیز نمی‌دهند مطابقت دارد.

در این مورد خاطره‌ای شخصی را بازگو می‌کنم. خواهرزاده‌ام ــ که در

---

۲. Sir James George Frazer (۱۸۵۴-۱۹۴۱) انسان‌شناس اسکاتلندی.

آن زمان پنج یا شش ساله بود ــ عادت داشت هر روز صبح رؤیاهای شب قبل خود را برای من تعریف کند. روزی، در حالی که کف اتاق نشسته بود از او پرسیدم چه خوابی دیده است. از آنجا که می‌دانست این جریان برای من حکم سرگرمی روزانه‌ای را پیدا کرده است با حالتی توأم با صبر و طمأنینه گفت: «دیشب خواب دیدم که در جنگلی گم شده‌ام. ترسیده بودم، اما به قسمت بی‌درختی رسیدم، در آنجا خانه سفیدی بود، از چوب ساخته شده بود، پلکان مارپیچی داشت، پله‌های آن مفروش بودند، بعد دری را دیدم، و از این در شما بیرون آمدید.» حرف او را قطع کردم و گفتم: «کافی است! اینقدر در مورد خانهٔ من قصه نباف!»

همه چیز، بیداری و رؤیا، برای او در یک سطح واحد رخ می‌داد. این مسئله ما را به فرضیهٔ مشابه اما معکوس دیگری سوق می‌دهد: فرضیهٔ عارفان و عالمان ماوراء طبیعت.

از نظر وحشی و از نظر کودک، رؤیاها بخش‌هایی از زندگی واقعی‌اند؛ از نظر شاعران و عارفان، بعید نیست که تمامی زندگی عالم بیداری یک رؤیا باشد. کالدرون[۳] این فرضیه را به صورت خشک و موجزی مطرح می‌کرد: «زندگی رؤیا است.» شکسپیر آن را همراه با انگاره‌ای بیان می‌کرد: «ما خمیره‌ای هستیم که رؤیاها بر آن ساخته می‌شوند.» و شاعر اتریشی والتر فن دِرفوگلواید آن را به شکلی عالی در قالب یک سؤال مطرح می‌کرد: «آیا من زندگیم را به خواب دیده‌ام یا واقعی است؟» من شخصاً در این مورد مطمئن نیستم. این مقوله بی‌تردید ما را به من آئینی، به این ظن که تنها یک رؤیابین وجود دارد، و آن رؤیابین تک تک ما هستیم، سوق می‌دهد. آن رؤیابین ــ تصور کنید که من آن رؤیابین هستم ــ درست در

---

۳. Calderon (۱۶۰۰-۱۶۸۱) نمایشنامه‌نویس و شاعر اسپانیایی.

همین لحظه در حال به خواب دیدن شما است. در حال به خواب دیدن این اتاق و این سخنرانی است. تنها یک رؤیابین وجود دارد، و آن رؤیابین کلّ فرایند عالم هستی، کلّ تاریخ عالم، همه چیز، از جمله کودکی و نوجوانی شما را به خواب می‌بیند. این همه نمی‌تواند به وقوع پیوسته باشد؛ در همین لحظه تکوین آن آغاز می‌شود. او شروع به رؤیا دیدن می‌کند و یکایک ماست ــ «ما» نیست، بلکه تک تک ماست. در این لحظه من در حال خواب دیدن آنم که در کاله شارکاس مشغول سخنرانیم، و به دنبال چیزهایی برای گفتن می‌گردم (و شاید آنها را پیدا نمی‌کنم)؛ من در حال به خواب دیدن شما هستم. اما نه، این صحیح نیست. هر یک از شما در حال به خواب دیدن من و سایر حاضران هستید.

بنابراین ما این دو نظر را داریم: یکی اعتقاد به اینکه رؤیاها بخشی از بیداری‌اند، و دیگری، که بسیار باشکوه است، نظر شاعران: که تمامی بیداری رؤیا است. بین این دو نظر تفاوتی وجود ندارد. و این ما را به مقالهٔ گروساک بازمی‌گرداند: شاید بیدار باشیم، شاید در عالم خواب و در حال رؤیا دیدن باشیم، اما در هر دو صورت فعالیت ذهنی ما یکسان است.

در *اودیسه* قطعه‌ای هست که از دو دروازه سخن می‌گوید، یکی از جنس شاخ و دیگری از جنس عاج. از دروازهٔ عاجی رؤیاهای کاذب به انسان‌ها منتقل می‌شوند و از دروازهٔ شاخی رؤیاهای صادق و پیشگویانه. در جلد ششم *آنئید* نیز مطلبی هست که باعث تعبیرهای بی‌شماری شده است. آینیاس به اماکن بهشتی، آن سوی ستون‌های هرکول فرود می‌آید. با اشباح آشیل و تیرِسیاس[۴] سخن می‌گوید؛ شبح مادر خود را می‌بیند، می‌خواهد او را در آغوش گیرد اما نمی‌تواند زیرا از جنس سایه است.

---

۴. Tiresias، فالگیر نابینای اهل تِبس (Thebes) که هلاکت اودیپوس را پیش‌بینی کرد.

علاوه بر اینها عظمت آتی شهری را که بنا خواهد کرد می‌بینند. رومولوس[۵] و رموس[۶] را می‌بینند. میدانگاهی را می‌بینند، و سپس در آن میدانگاه ساختمان مجلس آیندهٔ رم، فر و شکوه آیندهٔ رم، و عظمت اگوستوس[۷] را می‌بینند؛ تمامی فر و شکوه سلطنتی را می‌بینند. پس از دیدن این همه، پس از گفتگو با مردم آن دوران (که برای آینیاس مردمان آینده‌اند) به جهان واقعی بازمی‌گردد. آنچه روی می‌دهد بسیار عجیب و غیرعادی است و کسی توضیحی دربارهٔ آن نداده است به جز مفسری گمنام که به گمان من حقیقت را گفته است. او می‌گوید آینیاس از دروازهٔ عاجی به زمین بازمی‌گردد نه از دروازهٔ شاخی. اما چرا؟ مفسر گمنام پاسخ ما را می‌دهد: زیرا دردنیایی واقعی زندگی نمی‌کنیم. از نظر ویرژیل دنیای واقعی احتمالاً دنیای افلاطونی بود، دنیای کهن الگوها. آینیاس از دروازهٔ عاجی عبور می‌کند زیرا وارد دنیای رؤیاها می‌شود ــ به بیانی دیگر، وارد دنیایی می‌شود که ما دنیای بیداریش می‌نامیم.

خوب، همهٔ اینها ممکن است به حق وجود داشته باشند.

اکنون به‌گونه‌های رؤیا، یعنی کابوس‌ها بپردازیم. شاید مروری بر نام‌های مختلف کابوس خالی از فایده نباشد.

نام اسپانیایی کابوس، pesadilla زیاده از حد شوخ و شنگ است: پسوند تصغیر illa ــ آن را عاری از صلابت کرده است. در زبان‌های دیگر اسامی این‌کلمه پرقدرت‌ترند. در زبان‌یونانی‌کابوس‌را ephialtes می‌گویند. افیالتس روحی شیطانی است که الهام‌بخش کابوس‌هاست. در لاتین کلمهٔ incubus را داریم. اینکوبوس روحی شیطانی است که فردی را که در

---

۵. Romulus، پسر Mars (رب‌النوع رُمی جنگ) و بنیانگذار افسانه‌ای رُم.

۶. Remus، پسر مارس که توسط برادر دوقلویش رومولوس به قتل رسید.

۷. Augustus اولین امپراتور رم (سال ۶۳ ق. م تا سال ۱۴ م.).

خواب است می‌فشارد و باعث کابوس می‌شود. در آلمانی لغت عجیبی داریم، Alp، که هم به معنای جِن است و هم عذابی که جِن باعث می‌شود ــ همان عقیدهٔ دیوی که کابوس‌ها را برمی‌انگیزد. نقاشی‌ای هست که دوکوینسی[۸]، یکی از بزرگ‌ترین کابوس‌بینان ادبیات، آن را دیده بود. این نقاشی *کابوس* نام دارد و اثری است از یک نقاش سوئیسی قرن هیجدهم به نام فوسِلی یا فوسْلی (که نام واقعی او بود). در این نقاشی دختری که خواب بوده بیدار شده و وحشت کرده است زیرا متوجه شده است که هیولای کوچک، سیاه، و خطرناکی بر روی شکمش دراز کشیده است. این هیولا همان کابوس است. فوسِلی در حین کشیدن این تابلو به کلمهٔ Alp، به معنای عذاب‌های جِن می‌اندیشید.

اکنون به خردمندانه‌ترین و مبهم‌ترین نام کابوس، یعنی واژهٔ انگلیسی nightmare می‌رسیم که به معنای مادیان شب است. این معنایی بود که شکسپیر از این واژه استنباط می‌کرد. او در مصرعی چنین می‌گوید: «I met the night mare» یعنی با مادیان شب روبرو شدم. مسلماً او کابوس را به شکل مادیانی می‌دید. مصرع دیگری نیز دارد که در آن تعمداً می‌گوید: «the nightmare and her nine fouls» (مادیان شب و نه کره‌اش).

اما طبق نظرات ریشه‌شناسان، nightmare ریشه‌های مختلفی دارد. یکی از ریشه‌های آن niht mare یا niht maere، یعنی دیو یا روح شیطانی شب است. دکتر جانسون[۹] در واژه‌نامهٔ معروف خود می‌گوید این واژه با اسطوره‌شناسی نوردیک[۱۰] ــ یا به قول ما، ساکسون[۱۱] ــ که کابوس‌ها را

---

۸. Thomas De Quincy (۱۷۸۵-۱۸۵۹) مقاله‌نویس انگلیسی.

۹. Dr. Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴) فرهنگ‌نویس و نویسنده انگلیسی.

۱۰. Nordic، منسوب به اروپای شمالی، یا نروژ.

فرآورده‌های ارواح شیطانی می‌دانست، مطابقت دارد. و براساس این نظر جناس یا ترجمه‌ای از ephialtes یونانی، یا incubus لاتینی محسوب می‌شود.

تعبیر دیگری نیز هست که ممکن است به ما کمک کند، تعبیری که nightmare را با واژهٔ آلمانی Märchen مرتبط می‌داند. Märchen یعنی افسانه، قصهٔ پریان، قصهٔ تخیلی. بنابراین، کابوس باید به معنای تخیل شبانه باشد. به هر حال، واقعیتِ تجسم کابوس به صورت مادیان شب ــ چیزی ترسناک در یک مادیان شب وجود دارد ــ برای ویکتور هوگو موهبتی بود. هوگو به زبان انگلیسی تسلط پیدا کرد و کتابی را که به طور غیرمنصفانه‌ای فراموش شده است دربارهٔ شکسپیر نوشت. در یکی از اشعارش که گمان می‌کنم نامش *تأملات* باشد، از اسب سیاه شب سخن می‌گوید. تردیدی نیست که او کلمهٔ انگلیسی nightmare را در ذهن داشت.

کلمهٔ فرانسوی cauchemar را نیز داریم که احتمالاً به nightmare ربط دارد. در تمامی این واژه‌ها تصوری با ریشه‌ای شیطانی وجود دارد، تصور شیطانی که سبب کابوس می‌شود. من بر این باورم که این تصور صرفاً از یک اعتقاد خرافی ناشی نمی‌شود. من معتقدم ــ و با صداقت و صمیمیت کامل می‌گویم ــ که چیزی مبتنی بر واقعیت در این تصور نهفته است.

بیائید وارد مقولهٔ کابوس، یا کابوس‌ها شویم. کابوس‌های من همیشه ثابت هستند. من دو کابوس دارم که اغلب از یکدیگر قابل تشخیص

---

۱۱. Saxon، عضوی از یک قوم ژرمنی که در قرن پنجم میلادی همراه با اقوام ژرمنی Angles و Jutes انگلستان را تسخیرکردند وبا اختلاط با آن دوقوم، قوم آنگلوساکسون را به وجود آوردند.

نیستند. یکی کابوس هزار توست که تا حدّی از یک حکاکی فولادی که در دوران کودکیم در کتابی فرانسوی دیدم سرچشمه می‌گیرد. آن حکاکی عجایب هفتگانهٔ جهان را، که هزارتوی کرِت نیز در بین آنها بود نشان می‌داد. آن هزار تو آمفی‌تئاتر عظیمی بود، آمفی‌تئاتری بسیار مرتفع (و این مسئله کاملاً آشکار بود زیرا از درختان سرو و مردم بیرون آن بسیار بلندتر بود). در این ساختار بسته ــ و شوم ــ ترک‌هایی وجود داشت. زمانی که کودک بودم گمان می‌کردم (یا اکنون گمان می‌کنم که آن زمان گمان می‌کردم) اگر کسی ذره‌بینی داشت که به حد کافی قوی بود، می‌توانست مینوتور[۱۲] را در مرکز وحشت‌انگیز آن هزارتو ببیند.

کابوس دیگر من کابوس آئینه است که از کابوس هزار تویم متفاوت نیست، زیرا تنها کافی است دو آئینه را روبروی یکدیگر بگذارید تا هزارتویی پدید آید. به خاطر می‌آورم که در منزل دورادو آلویر در ناحیه بلگرانو اتاق دایره‌شکلی را دیدم که دیوارها و درهای آن را با آئینه پوشانیده بودند، به طوری که هنگامی که کسی وارد اتاق می‌شد خود را در مرکز هزارتویی واقعاً بی‌انتها می‌یافت.

من همیشه خواب هزارتوها و یا آئینه‌ها را می‌بینم. در رؤیای آئینه پنداره دیگری پدیدار می‌شود که وحشت شبانهٔ دیگری را برایم به ارمغان می‌آورد، و آن تصور نقاب است. نقاب‌ها همیشه مرا می‌ترسانده‌اند. بی‌تردید در دوران کودکیم احساس می‌کردم کسی که نقابی بر چهره دارد چیز وحشتناکی را در پس آن پنهان کرده است. وحشتناک‌ترین کابوس‌های من از این قرارند: خود را منعکس شده در آئینه‌ای می‌بینم، اما تصویرم در

---

۱۲. Minotaur، هیولایی که نیمی شبیه انسان و نیمی شبیه به گاو نر بود و در هزار تو محبوس شده بود و با پسران و دختران جوان تغذیه می‌شد.

آئینه نقابی بر چهره دارد. بیم دارم که نقاب را از چهره‌ام بردارم، از آن بیم دارم که چهرهٔ واقعی خود را که مجسم می‌کنم کریه و وحشتناک باشد ببینم. شاید در پس نقاب جذام یا مصیبت یا چیزی وحشتناک‌تر از آنچه بتوانم تصور کنم وجود داشته باشد.

یکی از ویژگی‌های عجیب کابوس‌های من آن است که مختصات مکانی دقیقی دارند ــ نمی‌دانم شما نیز از این نظر با من وجه اشتراکی دارید یا نه. به عنوان مثال، من همیشه خواب زوایای معینی در بوئنوس آیرس را می‌بینم. خواب می‌بینم که نبش خیابان لاپریدا و آرنالِس، یا بالکارسه و شیلی هستم، دقیقاً می‌دانم کجا هستم، و می‌دانم که باید به مکانی دور از آنجا بروم. این مکان‌ها در رؤیاهای من مختصات دقیقی دارند، اما کاملاً با یکدیگر متفاوتند. ممکن است کوره‌راه‌های کوهستانی یا باتلاق‌ها یا جنگل‌ها باشند، اهمیتی ندارد؛ می‌دانم که در گوشهٔ معینی در بوئنوس آیرس هستم. سعی می‌کنم راه خود را بیابم.

با اینکه آدمی آرزو می‌کند جز این باشد، در رؤیاها آنچه اهمیت دارد تصویرها نیست. آنچه اهمیت دارد، به طوری که کالریج می‌گفت، تأثیری است که رؤیا ایجاد می‌کند. تصویرها فرع قضیه‌اند؛ معلول رؤیاها هستند نه علت آنها.

اجازه دهید مصرعی از پترونیوس[۱۳] را که آدیسون[۱۴] نقل قول کرده است بازگو کنم. (تعمداً به شاعران استناد می‌کنم که به طور بارزی روشنگرند) می‌گوید: «روح، فارغ از جسم، به بازی می‌پردازد.» گانگورا در غزلی با دقت زیاد این نظر را ارائه می‌دهد که رؤیاها و کابوس‌ها بیش از هر چیز داستانند، آفرینش‌های ادبی‌اند.

---

۱۳. Petronius، طنزنویس رمی قرن اول میلادی.

۱۴. Joseph Addison (۱۶۷۲-۱۷۱۹) مقاله‌نویس و شاعر انگلیسی.

رؤیا، خالق نمایش‌ها،
در تماشاخانه خود بر فراز بادِ زره‌پوشیده
سایه‌ها را با جثه‌هایی زیبا می‌آراید.

رؤیا نمایش است. آدیسون این نظر را طبق اصول و ضوابط رایج قرن نوزدهم در مجله Spectator مورد تفسیر مجدد قرار داد.

قبلاً از سر توماس براون نام برده‌ام. او می‌گوید رؤیاها با دیدن روح که آزاد از قید تن به بازی و رؤیا دیدن مشغول است نوعی فکر برتری روح را به ما می‌دهند. او تصور می‌کند که روح از آزادی خود لذت می‌برد. آدیسون نیز به طور کارآمدی می‌گوید روح، هنگامی که از قید و بندهای جسم رها می‌شود، به تجسم می‌پردازد؛ با آزادی‌ای به تجسم می‌پردازد که در بیداری فاقد آن است. و اضافه می‌کند که دشوارترین کار روح ــ یا، با توجه به اینکه امروزه استفاده از کلمهٔ روح منسوخ شده است، ذهن ــ ابداع کردن است. با این همه، ما در رؤیا چنان سریع ابداع می‌کنیم که افکارمان را از رؤیاهایمان تمیز نمی‌دهیم. خواب می‌بینیم که در حال خواندن کتابی هستیم، و حقیقت آن است که تمامی کلمات آن کتاب را خود ابداع کرده‌ایم. اما این واقعیت را درک نمی‌کنیم و آن را مسئلهٔ عجیبی تلقی می‌کنیم. من در بسیاری از رؤیاها به این فرایند پیش‌بینانه که ما را برای وقایع آتی آماده می‌سازد توجه کرده‌ام.

کابوس خاصی را به خاطر می‌آورم. می‌دانم که مکان آن خیابان سرانو و گمان می‌کنم نبش خیابان سرانو و سولر بود. آن نقطه شباهتی به نبش خیابان سرانو و سولر نداشت ــ چشم انداز آن کاملاً متفاوت بود ــ اما می‌دانستم که در ابتدای خیابان سرانوی قدیم در ناحیهٔ پالرمو بودم. دوستی را دیدم، دوستی را که نمی‌شناسم. به نظرم رسید که بسیار تغییر

کرده است. قبلاً هرگز قیافهٔ او را ندیده بودم، اما می‌دانستم که نمی‌بایست به آن شکل بوده باشد. بسیار تغییر کرده و بسیار اندوهگین بود. در چهره‌اش آثار ناراحتی، بیماری، و شاید گناه بود. دست راستش را در قسمت پیشین بالاپوشش فرو برده بود. من آن دست را که بر روی قلبش پنهان نگاه داشته بود نمی‌دیدم. او را در آغوش گرفتم و احساس کردم که باید یاریش کنم. پس گفتم: «فولانوی بیچاره، چه شده است؟ چقدر تغییر کرده‌ای!» پاسخ داد: «آری بسیار تغییر کرده‌ام.» و آرام آرام دست خود را بیرون آورد. دیدم که آن دست چنگال پرنده‌ای بود.

عجیب آن است که آن مرد از ابتدا دست خود را پنهان کرده بود. من به طور ناخودآگاه راه را برای آن ابداع هموار کرده بودم: که آن مرد به جای دست چنگال پرنده‌ای داشته باشد و من آن تغییر وحشتناک، آن بداقبالی وحشتناک، یعنی تبدیل شدنش به پرنده را ببینم. این مسئله در رؤیاهایی که کابوس نیستند نیز اتفاق می‌افتد: از ما چیزی می‌پرسند و ما نمی‌دانیم چه پاسخی بدهیم؛ پاسخ را به ما می‌گویند، آنگاه حیرت‌زده می‌شویم. پاسخ ممکن است پوچ و بی‌معنی باشد، اما در عالم رؤیا دقیقاً درست است. همه چیز پیشاپیش مهیا شده است. من به این نتیجه، هرچند که ممکن است علمی نباشد، رسیده‌ام که رؤیاها دیرین‌ترین فعالیت زیباشناختی‌اند.

می‌دانیم که حیوانات نیز خواب می‌بینند. اشعاری لاتینی هست که از سگ شکاری که در خواب به خرگوش پارس می‌کند سخن می‌گویند. آنچه غیرعادی است ترتیب نمایشی رؤیاهاست. آدیسون می‌گفت در رؤیا، ما تماشاخانه، تماشاچی، هنرپیشه، طرح داستان، و گفتگویی که می‌شنویم هستیم. همه چیز را ناخودآگاه شکل می‌دهیم، و همه چیز دارای شور و نشاطی است که در عالم واقعیت فاقد آن است. افرادی

هستند که رؤیاهای بی‌مایه و مبهمی می‌بینند ــ یا دست‌کم به من این طور می‌گویند. اما رؤیاهای من کاملاً واضح‌اند.

دوباره به سراغ کالریج برویم. او می‌گوید مهم نیست که چه چیزی را به خواب می‌بینیم، رؤیا به دنبال توجیه می‌گردد. مثالی می‌زند: ناگهان شیری در این اتاق پیدا می‌شود، و همهٔ ما می‌ترسیم؛ این ترس در اثر انگارهٔ شیر ایجاد شده است. اما در رؤیا عکس این قضیه می‌تواند اتفاق بیفتد. ابتدا احساس پریشانی می‌کنیم، سپس به دنبال توجیهی برای آن می‌گردیم. من به طرز نامعقولی خواب می‌بینم که ابوالهولی در کنارم نشسته است. ابوالهول علت ترس من نیست، بلکه توجیهی است از احساس پریشانی من. کالریج اضافه می‌کند که افرادی که از ارواح موهوم ترسیده‌اند دیوانه شده‌اند.

از سوی دیگر، کسی که خواب روحی را می‌بیند ممکن است بیدار شود و ظرف چند ثانیه آرامش خود را بازیابد.

من کابوس‌های زیادی داشته‌ام ــ و هنوز هم دارم. وحشتناک‌ترین آنها کابوسی بود که چنان مرا تحت تأثیر قرار داد که آن را دستمایه غزلی کردم. آن کابوس از این قرار بود: در اتاقم بودم، هنگام سپیده دم بود (احتمالاً همان زمانِ خواب دیدنم بود). در پای تختخوابم پادشاهی نشسته بود، پادشاهی بسیار کهن. و من در عالم رؤیا می‌دانستم که پادشاه شمال، یعنی پادشاه نروژ بود. به من نگاه نمی‌کرد. نگاه بی‌هویتش به سقف اتاق خیره شده‌بود. من وحشت حضور او را احساس می‌کردم. پادشاه را و شمشیرش را و سگش را می‌دیدم. آنگاه بیدار شدم. اما تا لحظاتی همچنان پادشاه را می‌دیدم، زیرا تأثیر بسیار عمیقی بر من گذاشته بود. اکنون که آن کابوس را بازگو می‌کنم چیز مهمی به نظر نمی‌رسد، اما در عالم رؤیا وحشتناک بود.

کابوسی را که دوستم سوزانا بُمبال اخیراً برایم تعریف کرده است نقل

می‌کنم. او در عالم رؤیا خود را در اتاقی دید که تاق قوسی داشت و قسمت فوقانی آن در تاریکی قرار گرفته بود. از درون آن تاریکی تکه پارچهٔ ریش ریش شدهٔ سیاه رنگی به پائین افتاد. او قیچی بزرگی را ناشیانه به دست گرفت و می‌بایست نخ‌هایی را که از آن پارچه آویزان بود بچیند، اما نخ‌ها تمام شدنی نبودند. به چیدن ادامه داد اما می‌دانست که هرگز این کار به پایان نخواهد رسید و احساس وحشتباری به او دست داد که همان کابوس است. زیرا کابوس بیش از هر چیز احساس وحشت است.

دو کابوس واقعی را نقل کرده‌ام و اکنون دو کابوس از ادبیات را نیز تعریف می‌کنم که احتمالاً این دو نیز واقعی بودند. اولی *قلعهٔ اشرافی* است که دانته در دوزخ مجسم می‌کرد. دانته نقل می‌کند که چگونه در حالی که ویرژیل او را راهنمایی می‌کند به اولین دایرهٔ دوزخ می‌رسد و متوجه رنگ باختن چهرهٔ ویرژیل می‌شود. با خود می‌اندیشد: در حالی که ویرژیل هنگام ورود به دوزخ که قلمرو ابدی او است این چنین خود را می‌بازد، چرا من نمی‌ترسم؟ سؤال خود را با ویرژیل وحشت‌زده مطرح می‌کند. اما ویرژیل می‌گوید: «ابتدا من وارد می‌شوم.» با ناامیدی وارد می‌شوند، زیرا در اطراف خود آه و ناله‌های بی‌پایانی را می‌شنوند ــ نه ناله‌های ناشی از درد جسمانی، بلکه ناله‌های ناشی از چیزی بسیار ناگوارتر.

به قلعه‌ای اشرافی، یا به قول دانته به nobile castello می‌رسند. این قلعه با هفت دیوار محصورشده است. که شاید درس‌های سه‌گانه و چهارگانه[۱۵] یا هفت فضیلت باشند؛ چندان تفاوتی ندارد. دانته سپس از رودی سخن می‌گوید که ناپدید می‌شود و همچنین از مرغزار با طراوتی که آن نیز ناپدید می‌شود. هنگامی که به مرغزار می‌رسند مشاهده می‌کنند

---

۱۵. trivium و quadrivium، اولی شامل دستور زبان، معانی و بیان و منطق و دومی شامل حساب، هندسه، موسیقی و نجوم است.

که رنگ و لعاب شده و مصنوعی است، زنده نیست. چهار سایه به آن دو نزدیک می‌شوند: سایه‌های چهار شاعر بزرگ عهد باستان. یکی از آنان هومر است که شمشیری به دست دارد و دیگران، اُووید[۱۶]، لوکان[۱۷]، و هوراس[۱۸] هستند. ویرژیل به دانته می‌گوید به هومر ــ که دانته حرمت زیادی برایش قائل بود اما آثارش را نخوانده بود ــ ادای احترام کند. ویرژیل دانته را معرفی می‌کند و می‌گوید او نیز شاعر است. هومر، شمشیر به دست پیش می‌آید و اجازه می‌دهد که دانته نیز به عنوان ششمین شاعر آنان را همراهی کند. دانته که هنوز *کمدی الهی* را ننوشته بود ــ زیرا در آن لحظه مشغول نوشتن آن بود ــ اطمینان می‌یابد که توانایی نوشتن آن را دارد.

سپس دربارهٔ مسائلی بحث می‌کنند که دانته زحمت بازگوکردن آنها را به خود نمی‌دهد. ممکن است ما از فروتنی این فلورانسی متعجب شویم، اما من تصور می‌کنم که این مسئله دلیل عمیق‌تری دارد. دانته از ساکنان قلعه اشرافی سخن می‌گوید: سایه‌های بزرگ مشرکین و همچنین مسلمین در آنجا هستند. آنان همه آهسته و آرام سخن می‌گویند، چهره‌های بسیار پراقتداری دارند اما از خدا محروم شده‌اند. خدا در آن مکان حضور ندارد. آنان می‌دانند که محکوم به آن قلعهٔ ابدی هستند، به آن قلعه‌ای که ابدی و آبرومندانه اما وحشتناک است.

ارسطو، استاد دانایان نیز در قلعه است. فلاسفهٔ ماقبل سقراطی نیز هستند؛ افلاطون نیز هست، و سلطان صلاح‌الدین کبیر نیز یکه و تنها در آنجاست. تمامی مشرکین بزرگ که به علت غسل تعمید داده نشدن به رستگاری نرسیدند آنجا هستند. آنان این توفیق را نیافتند که مسیح، که

---

۱۶. Ovid (۴۳ق. م ــ؟) شاعر رُمی. ۱۷. Lucan (۳۹-۶۵) شاعر رُمی.
۱۸. Horace (۶۵ ق. م-۸ ب. م.) شاعر و طنزنویس رُمی.

ویرژیل از او سخن می‌گوید اما نامش را نمی‌تواند در دوزخ به زبان بیاورد ــ او را وجود توانا می‌نامد ــ نجاتشان دهد. ممکن است ما تصور کنیم که دانته هنوز قریحهٔ نمایشی خود را کشف نکرده بود، هنوز نمی‌دانست که می‌تواند آن اشباح را به سخن گفتن وادارد. ممکن است شکوه سر دهیم که چرا دانته آن سخنان بزرگ و بی‌تردید ارزشمند را که آن سایهٔ باعظمت، هومر، شمشیر به دست به او گفته است بازگو نمی‌کند. اما از طرف دیگر ممکن است احساس کنیم که دانته به این نتیجه رسید که بهتر است در آن قلعهٔ وحشتناک همه ساکت باشند. دانته نام آنان را به ما می‌گوید: سِنِکا[۱۹]، افلاطون، ارسطو، صلاح‌الدین، ابن رشد. او از آنان نام می‌بَرَد، و ما کلمه‌ای دربارهٔ آنان نمی‌شنویم. همان بهتر که چنین باشد.

هنگامی که به دوزخ می‌اندیشم، چنین تصور می‌کنم که دوزخ کابوس نیست بلکه صرفاً شکنجه‌گاه است. وقایع فجیعی در آنجا رخ می‌دهد، اما جوّ کابوسی را که بر قلعهٔ اشرافی حاکم است ندارد. این چیزی است که شاید برای اولین بار در ادبیات، دانته به ما می‌دهد.

نمونهٔ دیگری نیز هست که دوکوینسی آن را بسیار تحسین می‌کرد. این نمونه برگرفته از کتاب پنجم *سرآغاز وُردزوُرث*[۲۰] است. وردزورث می‌گوید: دچار این دغدغه شده بودم که هنر و علم در معرض بلایی ناگهانی هستند. (کمتر کسی در آغاز قرن نوزدهم دچار چنین دغدغه‌ای می‌شد. البته امروزه ما چنین می‌اندیشیم که تمامی ماحصل انسانیت، و خود انسانیت ممکن است در یک آن به وسیله بمب اتمی نابود شود). بگذریم... وردزورث با دوستی مشغول صحبت است، و وحشت خود را از این تصور که آثار بزرگ بشر، علوم و هنرها نابود شوند ابراز می‌دارد. آن

---

۱۹. Lucius Annaeus Seneca (۴ ق. م.؟ ــ ۶۵ ب. م.) طنزنویس و فیلسوف رُمی.

۲۰. William Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰) شاعر انگلیسی.

دوست اقرار مـی‌کند که او نیز چنین ترسـی را احساس کرده است. و وردزورث می‌گوید: من این موضوع را به خواب دیده‌ام....

آنگاه رؤیایی را تعریف می‌کند که به نظر من کابوسی تمام عیار است، زیرا تمامی ارکان کابوس یعنی ناخوشی جسمانی، شکنجه،و رکن وحشت، رکن عوامل فوق طبیعی را یکجا دارد. وردز ورث تعریف می‌کند که در غاری سنگی در نزدیکی دریا بود. ظهر بود، و او مشغول خواندن یکی از کتاب‌های مورد علاقه‌اش، *دون کیشوت* یا «تاریخچهٔ معروف سلحشور عوضی، اثر سروانتس» بود. کتاب را زمین گذاشت و شروع به اندیشیدن درباره سرنوشت علم و هنر کرد تا آنکه آن لحظه فرارسید. لحظهٔ پرقدرت ظهر، یک ظهر تابستانی داغ. چنین به یاد می‌آوَرَد که: «خواب مرا درربود، و وارد عالم رؤیا شدم.»

در آن غار، رو به دریا، و در میان ماسه‌های طلایی به خواب می‌رود. در رؤیایش نیز ماسه‌ها او را احاطه کرده‌اند. صحرایی از ماسهٔ سیاه. آبی نیست، دریائی نیست. در وسط بیابان است ــ در بیابان آدمی همواره در وسط است ــ و از اندیشهٔ تلاش برای رهایی به وحشت می‌افتد. ناگهان کسی را درکنار خود می‌بیند. عجب آنکه آن شخص عربی از قبایل بدوی است که سوار بر شتری است و شلاقی به دست راست خود دارد. زیر بغل چپ او قطعه سنگی است و صدفی را نیز در دست چپ دارد. اعرابی می‌گوید مأموریت او نجات دادن هنر و علم است. صدف را به گوش شاعر نزدیک می‌کند؛ صدف زیبایی خارق‌العاده‌ای دارد. وردزورث برای ما تعریف می‌کند که صدایی آسمانی را «به زبانی ناشناس که با وجود این آن را درک می‌کردم» می‌شنود، نوعی قصیدهٔ لطیف که از عالم غیب خبر می‌دهد که زمین توسط سیلی که خشم خدا فرومی‌فرستد در شرف نابودی است. اعرابی به او می‌گوید این موضوع حقیقت دارد، و سیل در

حال آمدن است، اما او مأموریتی دارد: نجات دادن هنرها و علوم. سنگ را به او نشان می‌دهد. عجب آنکه آن سنگ در عین حال که سنگ است، کتاب اصول اقلیدس نیز هست. آنگاه صدف را نزدیک‌تر می‌آورد، و صدف نیز کتابی است؛ همان چیزی است که آن سخنان وحشتناک را ادا کرده بود. علاوه بر آن، صدف، تمامی شعر و شاعری جهان است، از جمله ــ چرا که نه؟ ــ شعر وردزورث. اعرابی می‌گوید که باید آن دو چیز را نجات دهد، سنگ را و صدف را، که هر دو کتابند. روی به عقب برمی‌گرداند، در آن لحظه وردزورث متوجه می‌شود که حالت چهرهٔ او تغییر کرده است. پر از وحشت شده است. او نیز روی خود را برمی‌گرداند و نور عظیمی را می‌بیند، نوری را که اکنون میانهٔ صحرا را فراگرفته است. این همان سیلابی است که زمین را نابود خواهد کرد. اعرابی به شتاب دور می‌شود، و وردزورث می‌بیند که اعرابی دون کیشوت است و شتر او رُزینانته[۲۱] و همچنین می‌بیند که همان‌گونه که سنگ کتابی بود و صدف نیز کتابی، بدوی نیز هم بدوی است و هم دون کیشوت است و هیچ یک از آن دو نیست و در آن واحد هر دوی آنهاست. این دوگانگی با وحشت این رؤیا مطابقت دارد. وردزورث در آن لحظه از وحشت فریادی می‌کشد و بیدار می‌شود، زیرا آب دریا او را در میان گرفته است.

به گمان من این کابوس یکی از زیباترین کابوس‌های ادبیات است.

می‌توانیم، دست‌کم امشب، به دو صورت نتیجه‌گیری کنیم. بعداً می‌توانیم تغییر عقیده دهیم. اولین نتیجه‌گیری آن است که رؤیاها کاری زیباشناختی‌اند، شاید کهن‌ترین نوع بیان زیباشناختی. رؤیاها به طرز عجیبی شکلی نمایشی به خود می‌گیرند. در عالم رؤیا، همان‌گونه که

---

۲۱. Rosinante، نام اسب دون کیشوت.

آدیسون می‌گفت ما هم تماشاخانه، هم تماشاچی، هم هنرپیشه، و هم قصهٔ نمایش هستیم. دومین نتیجه‌گیری به وحشت حاصل از کابوس‌ها بازمی‌گردد. دنیای بیداری ما لحظات وحشتناک فراوانی دارد، همه ما می‌دانیم که لحظاتی هست که در آنها واقعیت ما را درهم می‌شکند. عزیزی چشم از جهان فروبسته است، عزیزی ما را ترک کرده است؛ موجب غم‌ها. موجب نومیدی‌ها،... از این قبیل‌اند. با این همه، اینها ارتباطی با کابوس ندارند. کابوس وحشت ویژه‌ای دارد، و آن وحشت را ممکن است داستانی بیان کند. ممکن است اعرابی وردز ورث که در عین حال دون کیشوت نیز هست آن را بیان کند، یا با قیچی و نخ، با رؤیای من از آن پادشاه، یا با کابوس‌های مشهور پُو بیان شود. اما نکتهٔ قابل توجه آن است که این وحشتِ ویژه چاشنی کابوس است. در رساله‌هایی که من به آنها رجوع کرده‌ام از این وحشت سخنی به میان نیامده است.

امکان تفسیر علم‌الدینی کابوس نیز وجود دارد، تفسیری که با ریشه‌شناسی آن نیز هماهنگی داشته باشد. هر یک از این واژه‌ها را که می‌خواهید در نظر بگیرید: incubus لاتینی، nightmare ساکسون، Alp آلمانی. همهٔ اینها چیزی فوق‌طبیعی را القا می‌کنند. خوب، از کجا معلوم که کابوس‌ها مطلقاً فوق‌طبیعی نباشند؟ ازکجا معلوم‌که کابوس‌ها فریادهایی از دوزخ نباشند؟ از کجا معلوم که کابوس‌ها واقعاً در دوزخ رخ ندهند؟ چرا چنین نباشد؟ مقوله کابوس چنان غیرعادی است که حتی چنین چیزی نیز امکان‌پذیر است.

۳

هزار و یک شب

یکی از رویدادهای مهم تاریخ غرب کشف شرق، یا به بیان دقیق‌تر، آگاهی مستمری از شرق بود که با حضور ایران در تاریخ یونان قابل مقایسه است. در درون این آگاهی کلی از مشرق زمین ــ مشرق زمین پهناور، ساکن، شکوهمند، غیر قابل درک ــ نقاط اوجی بود که مایلم به تعداد اندکی از آنها اشاره کنم. به نظر می‌رسد که این بهترین راه وارد شدنم به مقوله‌ای است که سخت شیفتهٔ آنم، مقوله‌ای که از دوران کودکیم شیفتهٔ آن بوده‌ام، یعنی *کتاب هزار و یک شب*، یا چنانکه در نسخهٔ انگلیسی آن ــ اولین نسخه‌ایِ که من خواندم ــ نامیده می‌شود، *شب‌های عربی*، که این عنوان نیز خالی از رمز و راز نیست، اما از زیبائی کمتری برخوردار است.

به عنوان نخستین نقطهٔ اوج آگاهی غرب از شرق می‌توان از نُه کتاب هرودت و رازگشایی مصر، مصر دوردست، در آنها نام برد. از آن رو می‌گویم. «دوردست» که در آن روزگار فاصله را با زمان می‌سنجیدند و سفر به آن سرزمین مخاطره‌آمیز بود. از نظر یونانیان، دنیای مصر کهن‌تر و بزرگ‌تر بود و آن را دنیای پر رمز و رازی می‌پنداشتند.

بعداً واژه‌های *مشرق‌زمین* و *مغرب زمین* و *شرق* و *غرب* را که واژه‌هایی صحیح اما غیرقابل تعریفند مورد بررسی قرار خواهیم داد. این واژه‌ها مرا

به‌یاد آنچه سَن آگوستین[۱] دربارهٔ زمان‌می‌گفت می‌اندازند: «زمان چیست؟ اگر از من نپرسید می‌دانم، اما اگر بپرسید نمی‌دانم.» شرق و غرب چه هستند؟ اگر از من بپرسید نمی‌دانم. باید به معانی تقریبی آنها قناعت کنیم.

بیائید به مواجهات، مبارزات و نبردهای اسکندر که ایران و هند را فتح کرد و سرانجام چنانکه همه می‌دانند در کشور بابلیه چشم از جهان فروبست نظری بیفکنیم. فتح ایران و هند اولین دیدار بزرگ غرب با شرق بود، و این مواجهه اسکندر را چنان تحت تأثیر قرار داد که از یونانی بودن خود دست کشید و تقریباً ایرانی شد. ایرانیان اکنون او را جزو تاریخ خود کرده‌اند ــ همان اسکندری را که همیشه در هنگام خواب کتاب *ایلیاد* و شمشیری زیر سر داشت. بعداً به موضوع اسکندر بازخواهیم گشت، اما از آنجا که اکنون سخن از او به میان آمده است، مایلم افسانه‌ای را بازگو کنم که شاید برایتان جالب توجه باشد.

در این افسانه اسکندر در بابلیه و در سن سی و سه سالگی از دنیا نمی‌رود، بلکه از افرادش جدا می‌افتد و در بیابان‌ها و جنگل‌ها سرگردان می‌شود، و سرانجام شبی روشنایی بسیار بزرگی را می‌بیند. نزدیک می‌شود و می‌بیند آتشی است که به منظور جشن افروخته شده است و جنگجویانی زردپوست و چشم بادامی آن را احاطه کرده‌اند. آنان اسکندر را نمی‌شناسند، اما او را با خوشرویی به جمع خود می‌پذیرند. اسکندر که خصلتاً سرباز است در نبردهای آنان در سرزمین‌هایی که برایش ناشناخته‌اند شرکت می‌جوید. او سرباز است: اهداف برای او اهمیت یا تفاوتی ندارند، اما حاضر است جان خود را نیز به خاطر آنها فدا کند. سال‌ها سپری می‌شوند، و او بسیاری از چیزها را از یاد برده است.

---

۱. Saint Augustin (۴۳۰-۳۵۴)، کشیش کلیسا و اسقف شهر باستانی Hippo (افریقا، حدود الجزایر کنونی).

سرانجام روز پرداخت دستمزد سربازان فرامی‌رسد، و در میان سکه‌هایی که اسکندر دریافت می‌کند سکه‌ای پیدا می‌شود که او را بسیار اندیشناک می‌کند. در حالی که آن را در کف دست دارد می‌گوید: «این مدالی است که در زمانی که من اسکندر مقدونی بودم به مناسبت پیروزی اربیل ضرب شد.» در آن لحظه گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورد، اما کماکان به مزدوری برای آن تاتارها یا چینی‌ها یا هر که بودند ادامه می‌دهد.

این ابداع به یادماندنی متعلق به رابرت گریوز[۲] شاعر است. برای اسکندر تسخیر شرق و غرب را پیشگویی کرده بودند. کشورهای اسلامی هنوز هم او را به عنوان اسکندر دو شاخ (ذوالقرنین) ارج می‌نهند، زیرا بر دو شاخ شرق و غرب حکومت می‌کرد.

بیائید به نمونه دیگری از این مراوده بزرگ ــ و غالباً غم‌انگیز ــ میان شرق و غرب نظری بیفکنیم. بیائید ویرژیل جوان را در حال لمس کردن تکه‌ای ابریشم نقش‌دار بافت کشوری دوردست مجسم کنیم. کشور چین، که تنها می‌داند سرزمینی است بسیار دور و امن و آرام در منتهی‌الیه مشرق زمین. ویرژیل بعدها در شعر *ژرژیک* خود خاطرهٔ آن ابریشم یکپارچهٔ بی‌درز را بانقش‌های معبدها، امپراتورها، رودخانه‌ها، پل‌ها، و دریاچه‌هایی که برای او بسیار دور و ناشناخته‌اند به یاد خواهد آورد.

کتاب دیگری که راز مشرق زمین را آشکار کرده است *تاریخ طبیعی*، اثر قابل تحسین پلینی[۳] است. در آن کتاب او از چینیان سخن می‌گوید و از کشورهای باختر[۴]، ایران، و هند شاه پوروس نام می‌برد. ژووِنال[۵] شعری

---

۲. Robert Graves (۱۸۹۵-؟) نویسنده انگلیسی.

۳. Pliny (۲۳-۷۹) دانشمند رُمی.

۴. کشوری باستانی در جنوب غربی آسیا بین هندوکش و رود جیحون.

۵. Juvenal (؟۶۰-۱۴۰) شاعر و طنزنویس رُمی.

دارد که من آن را بیش از چهل سال پیش خواندم و گاه یکباره به ذهنم می‌آید. درآن شعر، ژوونال برای سخن گفتن از جایی بسیار دور، می‌گوید: «ultra Auroram et Gangem» یعنی ماوراء سپیده‌دم و رود گنگ. این چهار کلمه برای ما شرق را تداعی می‌کنند. چه می‌دانیم، شاید ژوونال هم شرق را درست مانند ما احساس می‌کرد. من که چنین تصور می‌کنم. شرق همواره برای مردم غرب دارای نوعی جذابیت بوده است.

همچنانکه در مسیر تاریخ پیش می‌آئیم، به هدیهٔ عجیبی می‌رسیم. احتمالاً چنین امری هرگز اتفاق نیفتاده است؛ گاه افسانه‌ای به شمار آمده است. هارون‌الرشید برای همتای خود شارلمانی فیلی فرستاد. شاید فرستادن فیل از بغداد به فرانسه کار ناممکنی بود، اما این مسئله چندان مهم نیست و باور کردن آن زیانی ندارد. آن فیل از نظر آنان یک monster (هیولا ـ جانور عظیم‌الجثه) بوده، اما به خاطر داشته باشیم که واژهٔ monster به معنای چیزی مخوف نیست. سر وانتس لوپه دووِگا[۶] را "Monster of Nature" (هیولای طبیعت) می‌نامید. آن فیل می‌بایست برای فرانسویان و پادشاه آلمانی‌تبار آنان شارلمانی چیز کاملاً عجیب و غریبی بوده باشد. (تصور آنکه شارلمانی به علت تکلم به نوعی گویش ژرمنی نتوانسته باشد *سرودهای پهلوانی رولان*[۷] را بخواند غم‌انگیز است).

به هر حال، فیل را فرستادند، و واژهٔ *فیل* به خاطرمان می‌آورد که رولان، *اولیفان* را که شیپوری از جنس عاج فیل بود، و دقیقاً به همین علت چنین نامیده‌می‌شد به‌صدا درمی‌آورد. و اکنون که وارد مقولهٔ ریشه‌شناسی شده‌ایم مایلم یادآوری کنم که واژهٔ اسپانیایی alfil، که مهرهٔ فیل بازی

---

۶. Lope de Vega (۱۵۶۲-۱۶۳۵) نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

۷. Roland، پسر خواهر / برادر سرشناس شارلمانی که به خاطر شهامت، جنگجویی، و ثابت قدمیش شهرت دارد.

شطرنج است، همان الفیل یا فیل عربی است و با کلمهٔ marfil به معنای عاج هم ریشه است. من در میان مهره‌های شطرنج شرقی فیلی را دیده‌ام که یک قلعه و یک آدم کوچک در کنارش بودند. آن مهره، آنگونه که برخی ممکن است به خاطر قلعهٔ متصل به آن تصور کنند، رخ نبود بلکه alfil، یعنی فیل بود.

در دوران جنگ‌های صلیبی سربازان به کشورهای خود بازمی‌گشتند و خاطراتی را به همراه می‌آوردند. مثلاً، خاطراتی از شیرها را. صلیبی مشهور، ریچارد شیردل را حتماً می‌شناسید. شیر، که تصویرش بر ادوات جنگی و نشانهای نجابت خانوادگی پدیدار شد حیوانی از خطه شرق است. این مثال‌ها را تا ابد می‌توان ادامه داد، اما بیائید مارکوپولو را به خاطر بیاوریم که کتابش گشایندهٔ راز مشرق زمین است ــ تا مدت‌ها مهم‌ترین منبع بود. این کتاب را مارکوپولو، پس از جنگی که در آن ونیزی‌ها مغلوب جنوایی‌ها شدند، در زندان به یکی از دوستان خود تقریر کرد. این کتاب حاوی تاریخ مشرق‌زمین است و در آن مارکوپولو از قوبیلای خان، که در یکی از اشعار کالریج مجدداً ظاهر خواهد شد سخن می‌گوید.

درقرن پانزدهم، در شهر اسکندریه، شهر اسکندر ذوالقرنین، رشته‌ای از قصه‌ها جمع‌آوری شد. آن قصه‌ها به باور همگان تاریخچه عجیبی دارند. ابتدا در هند نقل شدند، پس از آن در ایران، سپس در آسیای صغیر، و سرانجام به زبان عربی نگاشته و در قاهره گردآوری شدند و به صورت *کتاب هزار و یک شب* درآمدند.

میل دارم بر عنوان این کتاب کمی تأمل کنم. این یکی از زیباترین عنوان‌های کتاب در دنیاست، به نظر من به زیبایی عنوان دیگری است که قبلاً نام بردم، *آزمایشی در مورد زمان*.

اما زیبایی عنوان *هزار و یک شب* از نوعی دیگر است. به گمان من راز

این زیبائی در این واقعیت نهفته است که واژهٔ «هزار» برای ما تقریباً مترادف با بی‌نهایت است.

هنگامی که می‌گوئیم «هزار شب»، مانند آن است که بگوئیم شب‌های بی‌نهایت، شب‌های بی‌شمار، شب‌های بی‌پایان. و زمانی که می‌گوئیم «هزار ویک شب»، عدد یک را به بی‌نهایت اضافه کرده‌ایم. بیائید اصطلاح انگلیسی جالبی را به خاطر بیاوریم: به جای گفتن forever (تا ابد، همیشه) گاهی می‌گویند forever and a day (تا ابد و یک روز)، یک روزبه ابد اضافه می‌کنند. این اصطلاح یادآور جمله‌ای از هاینه[۸] است که به زنی نوشته است: «تا ابد و حتی پس از آن تورا دوست خواهم داشت.»

تصور ابدیت کاملاً با *هزار و یک شب* عجین شده و از آن غیرقابل تفکیک است.

در سال ۱۷۰۴ اولین نسخهٔ اروپایی *هزار و یک شب*، یا به عبارت دقیق‌تر، اولین جلد از کتاب شش جلدی شرق‌شناس فرانسوی، آنتوان گلان[۹] منتشر شد. با جنبش رمانتیک، مشرق زمین به شکلی تمام عیار وارد ذهن اروپا شد. کافی است از این دو نام بزرگ یاد کنیم: بایرون[۱۰]، که بیشتر به خاطر وجهه‌اش مهم است تا کارش، و هوگو[۱۱]، که سرآمد همهٔ هم عصرانش بود. حدود سال ۱۸۹۰ بود که کیپلینگ[۱۲] گفت: «آن گاه که ندای شرق را شنیدی، هرگز چیز دیگری را نخواهی شنید.»

بیائید برای لحظه‌ای به اولین ترجمهٔ *هزار و یک شب* بازگردیم. ترجمهٔ

---

۸. Heinrich Heine (۱۷۹۷-۱۸۵۶) شاعر و منتقد آلمانی.

۹. Antoine Galland (۱۶۴۶-۱۷۱۵) شرق‌شناس و مترجم فرانسوی.

۱۰. George Gordon Byron (۱۷۸۸-۱۸۲۴) شاعر انگلیسی.

۱۱. Victor Marie Hugo (۱۸۰۲-۱۸۸۵) شاعر و رمان‌نویس فرانسوی.

۱۲. Rudyard Kipling (۱۸۶۵-۱۹۳۶) نویسنده انگلیسی.

این اثر رخداد مهمی برای کل ادبیات اروپاست. تصور کنید که اکنون سال ۱۷۰۴ است و ما در فرانسه‌ایم. فرانسهٔ «عصر باشکوه»، فرانسه‌ای که قانونگذار ادبیاتش بوالو[۱۳] است که در سال ۱۷۱۱ از دنیا می‌رود و هرگز گمان نمی‌بَرَد که آن تهاجم پرشکوه شرق تمامی علم بدیع او را مورد تهدید قرار دهد.

بیائید درباره علم بدیع بوالو که متشکل از احتیاط‌ها و ممنوعیت‌ها است، به‌آئین عقل وبه‌آن جملهٔ زیبای‌فِنِلون[۱۴] بیندیشیم: «قلیل‌الوقوع‌ترین عمل روح تعقّل است.» البته، بوالو می‌خواست شعر را بر پایه تعقّل بنا نهد.

امروزه ما [آرژانتینی‌ها ــ م.] به‌گویش پرآوازهٔ لاتینی که آن را اسپانیایی می‌نامیم سخن می‌گوئیم، که این نیز واقعه‌ای از آن حسرت گذشته، آن مراودهٔ عاشقانه و گاه ستیزه‌جویانه بین مشرق زمین و مغرب زمین است، چرا که کشف قارهٔ امریکا ناشی از شور و شوق رسیدن به هند است. ما اهالی موکتزوما و آتاهوالپا را دقیقاً به سبب همین اشتباه هندی می‌نامیم، زیرا اسپانیایی‌ها تصور می‌کردند که به سرزمین هند رسیده‌اند. این سخنرانی کوچک بخشی از آن گفت و شنود بین شرق و غرب است.

ریشه واژه Occident (مغرب‌زمین) را می‌دانیم، اما این اهمیتی ندارد. تنها به ذکر این نکته بسنده کنیم که تمدن غربی را نمی‌توان خالص ــ بدان معنا که تماماً حاصل تلاش‌های غرب باشد ــ به شمار آورد. دو کشور در به وجود آمدن فرهنگ ما نقش اساسی داشته‌اند: یکی یونان (از آنجا که رُم با فرهنگ و تمدنی یونانی به وجود آمد)، و دیگری اسرائیل که

---

۱۳. Boileau (۱۶۳۵-۱۷۱۱) منتقد و شاعر فرانسوی.

۱۴. Fénelon (۱۶۵۱-۱۷۱۵) اسقف و نویسنده فرانسوی.

کشوری شرقی است. هر دوی این کشورها از اجزاء ترکیبی هستند که ما تمدن غربی می‌نامیم. حال که از الهام شرق سخن می‌گوئیم، باید الهام مستمر *کتاب مقدس* را نیز به خاطر داشته باشیم. این واقعیت دو جانبه است، به ویژه امروزه که غرب شرق را تحت تأثیر قرار داده است. کتابی از نویسنده‌ای فرانسوی وجود دارد به نام *کشف اروپا توسط چینی‌ها* ــ پس لابد چنین امری نیز به وقوع پیوسته است.

مشرق زمین محلی است که خورشید از آن طلوع می‌کند. در زبان آلمانی واژهٔ‌زیبایی برای شرق وجود دارد: Morgenland، سرزمین بامداد. در مقابل، برای غرب واژهٔ Abendland، سرزمین عصر وجود دارد که یادآور کتاب اشپنگلر[۱۵]، Der Untergang des Abendland، یا *افول سرزمین عصر* است که به شکل کم لطافت‌تری آن را *زوال غرب* ترجمه کرده‌اند. به نظر من ما نباید از واژهٔ Orient به سادگی چشم بپوشیم، چرا که واژه‌ای است بسیار زیبا، از آن جهت که از حسن اتفاق واژهٔ oro، یعنی طلا را نیز در خود دارد. ما از این رو وجود oro (طلا) را در Orient احساس می‌کنیم که در هنگام طلوع خورشید، آسمان را زرفام می‌بینیم. حال به آن مصرع معروف دانته بازگردیم که می‌گوید: «Dolce color d'oriental zaffiro» واژهٔ oriental در اینجا دو معنا دارد: یکی یاقوت کبود مشرق زمینی، که ارمغان شرق است و دیگری رنگ طلایی بامداد، رنگ طلایی آن نخستین بامداد برزخ.

مشرق زمین چیست؟ اگر سعی کنیم آن را از دیدگاهی جغرافیایی تعریف کنیم با چیز کاملاً غریبی مواجه می‌شویم: قسمتی از مشرق‌زمین، یعنی افریقای شمالی، در غرب و یاد در جایی که از نظر یونانیان و رومیان

---

۱۵. Oswald Spengler (۱۸۸۰-۱۹۳۶) فیلسوف آلمانی.

غرب به شمار می‌آمد واقع شده است. مصر نیز مشرق زمین است، و همچنین سرزمین‌های اسرائیل، آسیای صغیر، و باختر، ایران، هند ــ همهٔ آن کشورهایی که از ما دورتر و دورتر می‌شوند و چندان وجه اشتراکی با یکدیگر ندارند. و به همین ترتیب مثلاً تاتارستان، چین، و ژاپن ــ تمامی این سرزمین‌ها مشرق زمین ما هستند. اما با شنیدن کلمه Orient، تصور می‌کنم که همهٔ ما اول از همه مشرق زمین اسلامی را، و در وهلهٔ پس از آن مشرق زمین شمال هند را در نظر مجسم می‌کنیم.

آری، معنای اولیه مشرق زمین برای ما بدین‌گونه است، و این حاصل *هزار و یک شب* است. چیزی هست که ما آن را به عنوان مشرق زمین احساس می‌کنیم، چیزی که من در اسرائیل احساس نکرده‌ام اما در غرناطه[۱۶] و قرطبه[۱۷] احساس کرده‌ام. من وجود شرق را احساس کرده‌ام و مطمئن نیستم که بتوانم آن را تعریف کنم. شاید تعریف کردن چیزی که به طور غریزی احساس می‌کنیم ارزشش را نداشته باشد. معانی ضمنی واژهٔ مشرق زمین را ما مدیون *هزار و یک شب* هستیم. این نخستین ذهنیت ما از آن واژه است و تنها پس از آن است که مارکوپولو یا افسانه‌های پریستر جان و آن رودهای ماسه‌ای و ماهی‌های زرینش به ذهنمان خطور می‌کنند. در وهلهٔ نخست اسلام را به خاطر می‌آوریم.

بیائید ابتدا به تاریخچهٔ این کتاب و پس از آن به ترجمه‌های آن نظری بیفکنیم. منشأ کتاب *هزار و یک شب* را هاله‌ای از ابهام پوشانیده است. ممکن است ما به کلیساهای جامعی که به غلط گوتیک خوانده می‌شوند و هر یک حاصل کار چندین نسل از انسان‌هاست بیندیشیم. اما در اینجا

---

۱۶. Granada، شهری در جنوب اسپانیا.

۱۷. Cordoba، شهری در جنوب اسپانیا و همچنین شهری در شمال ناحیه مرکزی آرژانتین.

تفاوتی اساسی وجوددارد: صنعتگران واستادکاران آن کلیساها می‌دانستند که مشغول احداث چه بنایی بودند. برعکس، پیدایش کتاب *هزار و یک شب* حالتی اسرارآمیز دارد. این کتاب حاصل کار هزاران مبدّع است و هیچ یک از آنان نمی‌دانستند که در تألیف این کتابِ پر آوازه که یکی از برجسته‌ترین آثار تمامی ادبیات است مشارکت دارند.

اکنون به یادداشت شگفت‌انگیزی توجه کنید که بارون فن هامر پورگشتال، شرق‌شناسی که لِین[۱۸] و برتون[۱۹]، مشهورترین مؤلفین *هزار و یک شب*، هر دو با تحسین از او یاد کرده‌اند ضبط کرده است. پورگشتال از مردانی سخن می‌گوید که آنان را Confabulatores nocturni، یعنی قصه‌گوی شب، مردانی که حرفه‌شان قصه‌گویی در طول شب است می‌نامد. او به یک متن فارسی باستان استناد می‌کند که می‌گوید اولین فردی که به این قصه‌ها گوش داد اسکندر مقدونی بود که مردان قصه‌گوی شب را به گرد خود جمع می‌کرد تا برای تسکین عارضهٔ بی‌خوابیش برایش قصه بگویند.

آن قصه‌ها می‌بایست حکایتهای اخلاقی بوده باشند. من شک دارم که جذابیت حکایتهای اخلاقی در نتیجهٔ اخلاقی آنها باشد. آنچه ازوپ[۲۰] یا حکایت‌سرایان هندو را مسحور می‌کرد تجسم حیواناتی بود که مانند انسان‌های کوچکی بودند و کمدی‌ها و تراژدی‌های خاص خود را داشتند. فکر نتیجه‌گیری اخلاقی بعدها اضافه شد. آنچه مهم بود آن بود که گرگ با گوسفند، گاومیش با الاغ، یا شیر با بلبل گفتگو می‌کرد.

اسکندر مقدونی به قصه‌هایی که این مردان شب ناشناس حکایت می‌کردند گوش می‌سپرد و این حرفه برای مدتی طولانی ادامه یافت. لِین

---

۱۸. Edward William Lane (۱۸۰۱-۱۸۷۶) شرق‌شناس انگلیسی.

۱۹. Sir Richard Francis Burton (۱۸۲۱-۱۸۹۰) سیاح و شرق‌شناس انگلیسی.

۲۰. Aesop (حدود ۶۲۰ تا ۵۶۰ ق. م.) افسانه‌سرای یونانی.

در کتاب *شرح سلوک و سنن مصریان امروز* می‌گوید تا سال ۱۸۵۰ فعالیت قصه‌گویان در قاهره امری عادی بود. حدود پنجاه نفری از آنان وجود داشتند و اغلب داستانهایی از *هزار و یک شب* را حکایت می‌کردند.

در *هزار و یک شب* مجموعه‌ای از قصه‌ها وجود دارد. آن دسته از قصه‌ها که از هند سرچشمه گرفته، و هسته مرکزی را تشکیل می‌دهند (به گفتهٔ برتون و همچنین کانسینوس آسِنس، مؤلف نسخهٔ ممتازی از *هزار و یک شب*) به ایران می‌رسند. در ایران دستخوش تغییراتی می‌شوند، غنی‌تر می‌شوند، و با فرهنگ و سنن عربی تطبیق داده می‌شوند. سرانجام در پایان قرن پانزدهم به مصر می‌رسند و برای نخستین بار به صورت مدوّن درمی‌آیند. این مجموعه منجر به تدوین مجموعهٔ دیگری به نام *هزار افسانه* می‌شود که ظاهراً نسخهٔ ایرانی *هزار و یک شب* است.

چرا در ابتدا تعداد قصه‌ها هزار بود و بعداً هزار و یک شد؟ به‌گمان من دو دلیل وجود دارد. دلیل اول وجود این خُرافه بود ــ و خرافات در این مورد بسیار حائز اهمیت است ــ که اعداد زوج بدشگون هستند. بنابراین به دنبال عدد فردی گشتند و خوشبختانه و یک را به هزار اضافه کردند. اگر هزار را به نهصد و نود و نه تغییر داده بودند، ما کمبود یک شب را احساس می‌کردیم. اما با اضافه شدن یک به هزار احساس می‌کنیم که چیز بی‌پایانی به ما داده شده است، احساس می‌کنیم پاداشی دریافت کرده‌ایم، یک شب اضافی را.

می‌دانیم که گاه شماری و تاریخ وجود دارند، اما اینها اساساً کشفیاتی غربی هستند. تاریخ ادبیات ایرانی یا تاریخ فلسفهٔ هندی و همچنین تاریخ ادبیات چینی وجود ندارد. این ملت‌ها به توالی وقایع علاقه‌ای ندارند. آنان بر این باورند که ادبیات و شعر فرایندهایی ابدی هستند. من فکر می‌کنم که اساساً حق با آنها باشد. مثلاً عنوان کتاب *هزار و یک شب* حتی

اگر امروز صبح هم ابداع شده بود باز هم زیبا بود. اگر این عنوان همین امروز ساخته شده بود باز هم ما فکر می‌کردیم عجب عنوان جذابی است، البته نه صرفاً به دلیل زیبائیش (که به زیبایی *شامگاهان باغ* لوگونس است) بلکه به این دلیل که آدمی را مشتاق خواندن محتوای کتاب می‌کند.

آدمی در *هزار و یک شب* احساس گم شدگی می‌کند، می‌داند که با ورود به دنیای این کتاب می‌تواند سرنوشت انسانی حقیر خود را فراموش کند: می‌تواند به دنیایی پانهد که هم از شخصیت‌های کهن الگویی و هم از افراد ساخته شده است.

در عنوان *هزار و یک شب* نکتهٔ بسیار مهمی وجود دارد: القاء کتابی بی‌پایان. واقعاً هم چنین است. اعراب می‌گویند هیچ کس نمی‌تواند *هزار و یک شب* را تا به آخر بخواند. نه آنکه خواندنش ملال‌آور باشد، بلکه به این علت که آدمی احساس می‌کند تمام نشدنی است.

من نسخهٔ هفده جلدی برتون را در منزل دارم. می‌دانم که هرگز همه آن هفده مجلد را نخواهم خواند، اما از طرف دیگر می‌دانم که شب‌های دیگری را هم در پیش دارم؛ می‌دانم که ممکن است زندگی من دچار فلاکت شود اما آن هفده مجلد همچنان وجود خواهند داشت؛ آن گونهٔ ابدیت، آن *هزار و یک شب* شرق همچنان باقی خواهد ماند.

مشرق زمین را چگونه می‌توان تعریف کرد (نه مشرق زمین واقعی را که وجودندارد)؟ به نظر من شرق و غرب مفاهیمی کلی و تعمیمی هستند، اما کسی نمی‌تواند خود را منفرداً شرقی احساس کند. من فکر می‌کنم که مردم ممکن است خود را ایرانی یا هندو یا مالزیایی احساس کنند، اما خود را شرقی احساس نمی‌کنند. به همین شکل، کسی خودرا امریکای لاتینی احساس نمی‌کند: ما احساس آرژانتینی بودن یا شیلیائی بودن می‌کنیم. مهم نیست؛ این مفهوم وجود ندارد.

پس مشرق‌زمین چیست؟ بالاتر از هر چیز دنیای افراط و تفریط‌هاست که در آن مردم یا بسیار اندوهگین یا بسیار شادند، یا بسیار غنی یا بسیار فقیرند. دنیای سلاطین‌است، سلاطینی‌که مجبور نیستند به خاطر اعمالشان در برابر کسی پاسخگو باشند، سلاطینی که تا حد خدایان مستبدانه عمل می‌کنند.

افزون بر اینها، تصور گنج‌های پنهان نیز هست. هر کسی ممکن است گنجی بیابد. تصور سحر و جادو نیز وجود دارد که بسیار پراهمیت است. جادو چیست؟ جادو علیّتی منحصر به فرد است. این باور است که علاوه بر روابط عِلّی‌ای که ما می‌شناسیم، رابطهٔ علّی دیگری نیز وجود دارد. در آن رابطه ممکن است اتفاقی، انگشتری، یا چراغی دخیل باشد. دست بر انگشتری یا چراغی می‌سائیم و به ناگهان جنّی ظاهر می‌شود. آن جن برده‌ای است که در عین حال قادر مطلق است و آرزوهای ما را برآورده می‌کند. چنین چیزی ممکن است در هر لحظه‌ای رخ دهد.

بیائید قصهٔ ماهیگیر و جن را مرور کنیم. ماهیگیر چهار فرزند دارد و فقیر است. هر روز صبح از ساحل دریایی تور خود را در آب می‌اندازد. توجه کنید که عبارت «دریایی» پیشاپیش حالتی جادویی ایجاد می‌کند و خواننده را در جغرافیای نامعینی قرار می‌دهد. ماهیگیر به «دریا» نمی‌رود بلکه به «دریایی» می‌رود و تور خود را در آب می‌اندازد. یک روز صبح تور خود را سه بار در آب می‌اندازد و بیرون می‌کشد: یک بار لاشهٔ الاغی به تورش می‌افتد، یک بار ظرف شکسته‌ای،... خلاصه کلام، هر بار چیز بی‌ارزشی نصیبش می‌شود. برای چهارمین بار تور خود را در آب می‌اندازد ــ هر بار که تور می‌اندازد شعری می‌خواند ــ و این بار تور بسیار سنگین می‌شود. با این امید که پر از ماهی شده است آن را از آب بیرون می‌کشد اما آنچه در تور می‌یابد خمره‌ای است از جنس ارزیز (مس زرد)

که با مُهر حضرت سلیمان مهر و موم شده است. خمره را باز می‌کند و دود غلیظی پدیدار می‌شود. در این اندیشه است که خمره را به بازار ببرد و به مسگری بفروشد که دود بالا می‌رود، سپس متراکم می‌شود و به هیئت جنی درمی‌آید.

این اجنّه چگونه موجوداتی هستند؟ به خلقتی ماقبل آدمی نسبت داده می‌شوند ـ ماقبل آدم ابوالبشر و مادون انسانند، اما ممکن است گاهی غول‌پیکر هم باشند. به گفتهٔ مسلمانان، اجنّه در تمام فضا سکونت دارند و نامرئی و نامحسوس‌اند.

باری، پس از آنکه جن ظاهر می‌شود می‌گوید: «ستایش خدای را و پیامبرش سلیمان را.» ماهیگیر از او می‌پرسد: «چرا از حضرت سلیمان سخن می‌گویی که در گذشته‌ای بسیار دور وفات یافته است و به او یادآوری می‌کند که امروزه پیامبر خدا حضرت محمد (ص) است. سپس علت محبوس بودنش در خمره را جویا می‌شود. جن پاسخ می‌دهد: «من از جمله کسانی بودم که بر حضرت سلیمان شوریدند و حضرت سلیمان مرا در این خمره محبوس و سر آن را مهر و موم کرد و آن را به قعر دریا افکند. چهارصد سال سپری شد و من با خود عهد کردم که تمامی زر جهان را به هر که آزادم کند بدهم. اما هیچ اتفاقی نیفتاد. سوگند یاد کردم که زبان پرندگان را نیز به هر که آزادم کند بیاموزم. اما قرن‌ها همچنان سپری می‌شدند و تعهداتم افزون‌تر. سرانجام سوگند یاد کردم هر کسی را که آزادم کند به هلاکت برسانم. اکنون هنگام آن رسیده است که به عهد خود وفا کنم. پس آمادهٔ هلاک شو ای ناجی من!» آن بارقهٔ خشم جن را به طور عجیبی انسانی و شاید دوست‌داشتنی می‌کند.

ماهیگیر وحشت می‌کند. چنین وانمود می‌کند که داستان جن را باور نکرده است و به او می‌گوید: «محال است آنچه به من گفتی راست باشد.

تو که سر به آسمان و پای بر زمین می‌سایی چگونه ممکن است در این خمره جای گیری؟» جن پاسخ می‌دهد: «ای مرد دیرباور اکنون خواهی دید.» کوچک می‌شود، به درون خمره بازمی‌گردد، و ماهیگیر در خمره را محکم می‌بندد. قصه ادامه می‌یابد و قهرمان داستان دیگر ماهیگیر نیست بلکه پادشاه، و پس از آن پادشاه جزایر سیاه (جزایرالاسود) می‌شود. و در پایان همه چیز به خوبی و خوشی به اتمام می‌رسد. این، ویژگی کلی قصه‌های *هزار و یک شب* است. ما را به یاد آن گوی‌های چینی که هر یک گوی دیگری را در درون خود دارند، و یا به یاد عروسک‌های تودرتوی روسی می‌اندازد. در دون کیشوت نیز با چیز مشابهی مواجه می‌شویم اما نه در حد افراط و تفریطی که در *هزار و یک شب* وجود دارد. افزون بر این، تمام قصه‌های *هزار و یک شب* درونمایه یک قصهٔ اصلی بزرگند که تصور می‌کنم همهٔ شما آن را می‌دانید: قصهٔ سلطانی که همسرش به او خیانت کرده است و برای آنکه هرگز دوباره به او خیانت نشود تصمیم می‌گیرد هر شامگاه زنی را عقد کند و بامداد روز بعد او را به قتل برساند. تا آنکه نوبت به شهرزاد می‌رسد، و او که عهد کرده است سایر زنان را از مرگ نجات دهد با گفتن قصه‌هایی تمام نشدنی زنده می‌ماند. شهرزاد به مدت هزار و یک شب با سلطان به سر می‌بَرد و در پایان پسری به دنیا می‌آورد.

قصه در قصه تأثیر عجیبی ایجاد می‌کند، تأثیری تقریباً بی‌پایان، نوعی سرگیجه. پس از *هزار و یک شب* این شیوه مورد تقلید نویسندگان قرار گرفته است. به عنوان مثال می‌توان از کتاب *آلیس* لوئیس کارول[۲۱] یا رمان او *سیلویا و برونو* نام برد که در آنها رؤیاهایی وجود دارند که رؤیاهای دیگری از آنها سرچشمه می‌گیرند و تکثیر می‌شوند.

---

۲۱. lewis Carrol (۱۸۳۲-۱۸۹۸) ریاضی‌دان و قصه‌گوی انگلیسی.

رؤیابینی یکی از موضوعاتی است که در *هزار و یک شب* توجه خاصی به آن مبذول شده است. به عنوان نمونه می‌توان به قصهٔ دو رؤیابین اشاره کرد: مردی در قاهره خواب می‌بیند صدایی به او امر می‌کند که به اصفهان برود و گنجی را که در انتظار او است بیابد. سفر طولانی و پر مشقت را تحمل می‌کند و سرانجام به اصفهان می‌رسد. به علت خستگی زیاد در ایوان مسجدی دراز می‌کشد تا قدری استراحت کند، غافل از آنکه درمیان جمعی از دزدان است. مرد مسافر به همراه دزدان دستگیرو به نزد قاضی برده می‌شود. قاضی از او سؤال می‌کند که به چه منظوری به اصفهان آمده است. مرد مصری داستان خود را می‌گوید. قاضی به شدت به خنده می‌افتد و در حالی که تلاش می‌کند قهقههٔ خود را مهار کند به او می‌گوید: «ای مرد ابله و ساده‌لوح، من تاکنون سه بار رؤیای خانه‌ای واقع در قاهره را دیده‌ام، که در پشت آن باغچه‌ای است، و در آن باغچه ساعتی آفتابی، و نیز چشمه‌ای و درخت انجیری وجود دارد، و در زیر آن چشمه گنجی مدفون است. من هرگز کم‌ترین اعتباری برای این دروغ قائل نشده‌ام. این پول را بگیر و برو و هرگز به طمع گنج به اصفهان بازنگرد.» مرد به قاهره برمی‌گردد. متوجه شده است که قاضی خانهٔ او را به خواب دیده است. زیر چشمه را حفر می‌کند و گنج را می‌یابد.

در *هزار و یک شب* بازتاب‌هایی از غرب نیز وجود دارد. در میان قصه‌های آن با ماجراهای اولیس مواجه می‌شویم، با این تفاوت که اولیس، سندباد بحری نامیده می‌شود. جای جای ماجراهای این دو قصه دقیقاً یکی است، مثلاً داستان پُلیفِموس[۲۲].

برای برپایی کاخ *هزار و یک شب* عمر نسل‌های متعددی از انسانها

---

۲۲. Polyphemus، غول یک چشم اساطیری یونانی. پلیفموس اولیس را در غار خود حبس می‌کند؛ اولیس او را به قتل می‌رساند و رهایی می‌یابد.

صرف شد، آنسان‌هایی که ولی‌نعمت‌های ما هستند، چرا که ما این کتاب پایان‌ناپذیر را، کتابی را که مستعد آن همه دگردیسی بوده است از آنان به ارث برده‌ایم. از این رو می‌گویم آن همه دگردیسی که نخستین ترجمهٔ آن، ترجمه گلان، بسیار ساده است و شاید برای خواننده جذاب‌تر و راحت‌تر از سایر ترجمه‌های آن باشد. به طوری که کاپیتان برتون می‌گفت، بدون وجود این ترجمهٔ اولیه، کسی نمی‌توانست نسخه‌های بعدی *هزار و یک شب* را بنویسد.

گلان جلد اول ترجمه *هزار و یک شب* خود را در سال ۱۷۰۴ منتشر می‌کند. نوعی افتضاح به بار می‌آید، اما در عین حال فرانسهٔ عقل‌گرای لوئی چهاردهم مسحور آن می‌شود. هنگامی که به جنبش رمانتیک می‌اندیشیم، معمولاً تاریخهای بسیار اخیرتری را در نظر مجسم می‌کنیم. اما شاید بتوان گفت که جنبش رمانتیک در لحظه‌ای آغاز می‌شود که کسی در تُرماندی یا پاریس، *هزار و یک شب* را می‌خواند. آنگاه دنیای تحت قوانین بوالو را ترک می‌گوید و به دنیای آزادی‌های رمانتیک پا می‌گذارد.

سایر رویدادها بعداً به وقوع می‌پیوندند: کشف رمان ماجراهای قلاّشان لوساژ[۲۳] فرانسوی؛ انتشار «اسکاتلندی‌ها» و داستان‌های منظوم انگلیسی نوشته پرسی[۲۴] در حدود ۱۷۵۰؛ آغاز جنبش رمانتیک در انگلستان به پیشگامی کالریج در حدود سال ۱۷۹۸، که قوبیلای خان، حامی مارکوپولو را به خواب می‌بیند. می‌بینیم که دنیا چقدر شگفت‌آور است و وقایع چقدر به هم مرتبط هستند.

سپس ترجمه‌های دیگری از *هزار و یک شب* پدیدار می‌شوند. ترجمه لِین همراه با دائرةالمعارفی از آداب و سنن مسلمانان است. ترجمهٔ

---

۲۳. Alain Rene Le Sage (۱۶۶۸-۱۷۴۷) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۲۴. Thomas percy (۱۷۲۹-۱۸۱۱) عتیقه‌جو و شاعر انگلیسی.

مردم‌شناختی و وقیح برتُن به انگلیسی غیرعادی‌ای نگاشته شده است که تا حدودی برگرفته از قرن چهاردهم است، انگلیسی‌ای که مملو از واژه‌های مهجور و مجعول است. این ترجمه عاری از زیبایی نیست، اما خواندن جای جای آن با دشواری توأم است. پس از آن نسخهٔ مجاز (به هر دو معنی) دکتر ماردروس و نیز نسخه آلمانی لیتمن، که دقیق اما عاری از زیبایی ادبی است پدید می‌آیند. خوشبختانه امروزه نسخهٔ اسپانیایی ممتازی از استادم رافائل کانسینوس آسِنس داریم. این کتاب که در مکزیک به چاپ رسیده است شاید بهترین نسخهٔ موجود *هزار و یک شب* باشد و یادداشت‌هایی را نیز به همراه دارد.

معروف‌ترین قصه «هزار و یک شب» در نسخه اصلی آن پیدا نمی‌شود. منظور قصه علاءالدین و چراغ جادو است. این قصه تنها در نسخه گلان وجود دارد و برتن بیهوده تلاش می‌کرد که متن عربی یا فارسی آن را بیابد. برخی ظنین شده‌اند که مبادا گلان این قصه را جعل کرده باشد. به نظر من جاعل شمردن گلان غیرمنصفانه و کینه‌توزانه است. گلان نیز به اندازهٔ آن مردان قصه‌گوی شب حق داشت که قصه‌ای ابداع کند. چرا چنین تصور نکنیم که گلان پس از ترجمهٔ آن همه قصه، میل شدیدی پیدا کرد که خود نیز قصه‌ای بگوید و به این تمایل خود جامهٔ عمل پوشانید؟

این قصه به گلان ختم نمی‌شود. دوکوینسی در زندگینامه شخصی خود می‌گوید از نظر او یکی از قصه‌های *هزار و یک شب* به طور غیرقابل مقایسه‌ای سرآمد سایر قصه‌های آن است: قصهٔ علاءالدین و چراغ جادو. او از جادوگر کشور مغرب سخن می‌گوید که به چین می‌آید چون می‌داند که تنها کسی که می‌تواند آن چراغ شگفت‌انگیز را بیابد در آنجاست. گلان برای ما نقل می‌کند که جادوگر اختربین بود و ستارگان به او گفته بودند که برای یافتن پسرک به چین برود. اما دوکوینسی که ذهنی فوق‌العاده خلاق

داشت این موضوع را به شکل کاملاً متفاوتی ثبت می‌کند. به گفتهٔ او، جادوگر گوش خودرا به زمین چسبانیده بود و صدای پاهای بیشماری را شنیده و از میان آنها صدای پای پسرکی راکه مقدر بود چراغ جادو را بیابد تشخیص داده بود. دوکوینسی می‌گفت این موضوع او را به این فکر سوق داد که دنیا از همانندی‌ها ساخته شده است، که دنیا پر از آئینه‌های جادویی است ــ که چیزهای کوچک کلید رمز چیزهای بزرگ را در خود دارند. موضوع گوش خوابانیدن جادوگر و کشف صدای پای علاءالدین در هیچ یک از نسخه‌های *هزار و یکشب* پیدا نمی‌شود. این موضوع ساخته و پرداختهٔ ذهن یا رؤیاهای دوکوینسی است.

عمر *هزار و یک شب* به سر نرسیده است. زمان پایان‌ناپذیر هزار و یک شب مسیر خود را ادامه می‌دهد. در آغاز قرن هیجدهم این کتاب ترجمه شد؛ در ابتدای قرن نوزدهم (یا پایان قرن هیجدهم) دوکوینسی آن را به شکل دیگری روایت کرد. *هزار و یک شب* مترجمین دیگری نیز خواهد داشت وهر یک روایت دیگری از آن را خلق خواهند کرد. تقریباً می‌توانیم از کتاب‌های متعددی که عنوان *هزار و یک شب* را دارند نام ببریم: دو کتاب به زبان فرانسه از گلان و ماردروس؛ سه کتاب به انگلیسی از برتُن، لِین و پین؛ سه کتاب به آلمانی از هِنینگ، لیتمَن و وِیل؛ یکی به اسپانیائی از کانسینوس آسِنس. هر یک از این کتاب‌ها با بقیه تفاوت دارند، زیرا *هزار و یک شب* به رشد و نموّ یا بازآفرینی خود ادامه می‌دهد. کتاب قابل تحسین *شب‌های عربی نوین* استیونسن ادامه دهندهٔ موضوع آن شاهزاده *هزار و یک شب* است که تغییر ظاهر می‌دهد و به همراهی وزیرش در شهر می‌گردد و ماجراهای عجیبی بر او می‌گذرد. اما استیونسن شاهزادهٔ خود فلوریسل بوهِمی و آجودان او سرهنگ جرالدین را ابداع کرد و آنان را به قدم زدن در شهر لندن واداشت. نه در لندنی واقعی، بلکه در لندنی

مشابه با بغداد و آن هم نه بغداد عالم واقعیت، بلکه بغداد *هزار و یک شب*.

نویسندهٔ دیگری را نیز باید به این سیاهه اضافه کنم: چِسترتون، وارث استیونسن. در صورتی که چسترتون کتاب استیونسن را نخوانده بود لندن شگفت‌انگیزی که ماجراهای *پدر براون* و ماجراهای *مردی که پنجشنبه بود* در آن اتفاق افتاد به وجود نمی‌آمد. استیونسن نیز اگر *شب‌های عربی* را نخوانده بود، *شب‌های عربی نوین* خود را ننوشته بود. *هزار و یک شب* چیزی نیست که دورانش به سر آمده باشد. کتابی است چنان بی‌کران که لازم نیست آن را خوانده باشیم، زیرا بخشی از حافظه ماست ــ و اکنون نیز، بخشی از امشب.

۴

آئین بودا

موضوع صحبت امشب آئین بوداست. تاریخچه آئین بودا از حدود دو هزار و پانصد سال قبل در بنارس آغاز می‌شود که شاهزاده‌ای نپالی که سیذارتا یا گوتاما نام داشت بودا شد و چرخ این شریعت را به حرکت درآورد و چهار حقیقت شریف و جادهٔ هشتگانهٔ آن را اعلام کرد. اما من وارد تاریخچه طولانی این آئین نمی‌شوم بلکه از جوهر آن سخن خواهم گفت، از عناصر آئین بودا که از پنج قرن پیش از میلاد مسیح تاکنون محفوظ مانده‌اند. از دوران هراکلیتوس[۱]، فیثاغورث، و زنو[۲] تا زمانهٔ ما این عناصر به همان صورت اولیه باقی مانده‌اند، اما خود آئین بودا را لایه‌هایی -از اسطوره‌شناسی، نجوم، عقاید نامربوط، و جادو پوشانیده است. با توجه به پیچیدگی این موضوع، من بحث خود را به وجوه مشترک فرقه‌های مختلف این آئین محدود خواهم‌کرد. بنابراین سخنان من کمابیش در مورد هینایانا یا گردونهٔ اصغر خواهد بود.

ابتدا دلایل طولانی بودن عمر آئین بودا را بررسی کنیم. این موضوع را می‌توان با ارائهٔ دلایلی تاریخی توجیه کرد، اما این‌گونه دلایل، در بهترین

---

۱. Heraclitus، فیلسوف یونانی قرن ششم تا پنجم ق. م.

۲. Zeno، فیلسوف یونانی قرن چهارم تا سوم ق. م. بنیانگذار مکتب رواقیون.

حالت‌ها نیز ممکن است تصادفی و تردیدآمیز به نظر برسند. به گمان من دوام این آئین دو علت اساسی دارد: اولین علت تسامح فوق‌العادهٔ آن است که مربوط به دوره‌های خاصی نیست، آئین بودا همیشه شکیبا بوده است.

هرگز متوسل به داغ و درفش نشده است. هرگز معتقد نبوده است که این وسایل قانع‌کننده‌اند. هنگامی که آشوکا، امپراتور هند، بودائی شد ابداً سعی نکرد مذهب جدید خود را به دیگران تحمیل کند. یک بودائی خوب می‌تواند با آزادی‌کامل لوتری یامتدیست یا پرسبیتری یا کالوینیست یا شینتوئیست یا تائوئیست یا کاتولیک شود؛ می‌تواند به دین اسلام یا به دین یهود بگرود. برعکس، یک مسیحی، یک یهودی، یا یک مسلمان اجازه ندارد بودایی شود.

تسامح آئین بودا ضعف نیست بلکه بخشی از طبع ویژه آن است. علاوه بر آن، آئین بودا چیزی است که می‌توان آن را *یوگا* نامید. *یوگا* چیست؟ همان کلمه یوغ است که منشأ آن واژهٔ iugum لاتینی است ــ و معنای آن انضباطی است که انسان بر خود تحمیل می‌کند. اگر ما سخنانی را که بودا بیست و پنج قرن پیش در اولین موعظهٔ خود در پارک گوزن بنارس گفت درک کنیم، می‌توانیم آئین بودا را درک کنیم. جز آنکه آدمی مبادرت به درک آن نمی‌کند، بلکه مبادرت به احساس آن با جسم و روح می‌کند ــ بگذریم که، البته، آئین بودا جایی برای واقعیت جسم یا روح ندارد.

دلیل دومی نیز برای طولانی بودن عمر آئین بودا وجود دارد. آئین بودا ایمان زیادی را می‌طلبد. این امری کاملاً طبیعی است، زیرا دین تماماً مبتنی بر ایمان است. همان‌گونه که وطن پرستی نیز مبتنی بر ایمان است. من اغلب از خود پرسیده‌ام که آرژانتینی بودن چه معنایی می‌دهد؟ آرژانتینی بودن آن است که احساس کنیم آرژانتینی هستیم. معنای بودایی

بودن چیست؟ بودایی بودن *احساس کردن* چهار حقیقت ناب و جادهٔ هشتگانهٔ آن است ــ نه درک کردن آن که ممکن است در ظرف چند دقیقه صورت گیرد.

و اکنون، داستان بودا را مرور کنیم. می‌توانیم اگر بخواهیم این داستان را باور نکنیم. من دوستی ژاپنی دارم که بودائی ذِن است و مباحثات طولانی و دوستانه‌ای با او داشته‌ام. روزی به او گفتم که من به واقعیت تاریخی بودا اعتقاد دارم. من معتقد بودم و هنوز هم معتقدم که در دو هزار و پانصد سال پیش شاهزاده‌ای نپالی به نام سیذارتا یا گوتاما وجود داشت که بودا، یعنی روشن، یا بیدار شد ــ برخلاف ما که در خواب هستیم یا در حال به خواب دیدن این رؤیای بزرگ که زندگی است هستیم. آن مصرع جویس[۳] را به‌خاطر می‌آورم که‌می‌گوید: «تاریخ‌کابوسی است که من تلاش می‌کنم از آن بیدار شوم.» سیذارتا در سی سالگی بیدار شد و بودا شد.

با دوستم که بودایی بود صحبت می‌کردم ــ من مطمئن نیستم که مسیحی باشم، اما مطمئنم که بودایی نیستم ــ و به او گفتم: «چرا نباید به داستان شاهزاده سیذارتا معتقد بود؟» پاسخ داد: «زیرا این موضوع اهمیتی ندارد؛ آنچه مهم است تعالیم اوست.» و با حالتی که فکر می‌کنم بیشتر جنبهٔ بذله‌گویی داشت تا حقیقت‌گویی اضافه کرد که اعتقاد داشتن به وجود تاریخی بودا، یا علاقمند بودن به آن، چیزی شبیه به آن است که قوانین ریاضیات را با زندگینامهٔ فیثاغورث یا نیوتن خلط کنیم. یکی از موضوعات تعمق راهبان در صومعه‌های چین و ژاپن شک کردن در وجود بوداست. این یکی از شک‌هایی است که انسان باید بر خویشتن خویش تحمیل کند تا به حقیقت نائل شود.

---

۳. James Joyce (۱۸۸۲-۱۹۴۱) داستان‌نویس ایرلندی.

سایر ادیان اعتقاد بی‌چون و چرای زیادی را می‌طلبند. اگر مسیحی باشیم باید اعتقاد داشته باشیم که یکی از سه شکل خداوند، از سر مرحمت بر بندگان، از شأن خود نزول کرد و به صورت انسانی درآمد و در یهودیه مصلوب شد. اگر مسلمان باشیم باید اعتقاد داشته باشیم که خدای دیگری به جز پروردگار یکتا وجود ندارد و حضرت محمد (ص) پیامبر او است. اما می‌توانیم بودایی خوبی باشیم و وجود بودا را انکار کنیم. یا به بیان دقیق‌تر، باید بدانیم که اعتقادمان به جنبه تاریخی قضیه اهمیتی ندارد؛ آنچه مهم است اعتقاد به تعالیم است. با این همه، افسانهٔ بودا آنقدر زیباست که نمی‌توانم از گفتن آن خودداری کنم.

فرانسویها به مطالعه افسانه بودا توجه خاصی مبذول داشته‌اند. استدلال آنان این است که زندگینامه بودا صرفاً به شرح آنچه در مدت زمانی کوتاه بر انسانی گذشت می‌پردازد. شاید آن وقایع به آن شکل رخ داده باشند، شاید هم به آن شکل رخ نداده باشند. اما، در مقابل، افسانه بودا تاکنون میلیونها نفر را روشن کرده است و کماکان به روشنگری ادامه می‌دهد. این افسانه الهام‌بخش نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، و اشعار بسیار زیادی شده است. آئین بودا علاوه بر آنکه مذهب است، اسطوره‌شناسی، کیهان‌شناسی، و نظام متافیزیکی نیز هست. به بیان دقیق‌تر، رشته‌ای از نظام‌های متافیزیکی است که یکدیگر را به رسمیت نمی‌شناسند و با یکدیگر در جدل‌اند.

افسانهٔ بودا روشنگرانه است، گو اینکه انسان نیازی به باور کردن آن ندارد. در فلک آغاز می‌شود. در فلک کسی هست که قرن‌ها و قرن‌ها ــ شاید بی‌اغراق بتوان گفت قرون بی‌پایان ــ در حال به تکامل رساندن خود در جهت فهم بوده است، کسی که در تجسّد بعدی خود بودا خواهد شد. قاره‌ای را که در آن به دنیا خواهد آمد برمی‌گزیند. طبق فرضیهٔ بوداییِ

پیدایشِ جهان، دنیا به چهار قارهٔ مثلث شکل تقسیم شده است و در مرکز آن کوهی از جنس طلا، کوه مِرو قرار گرفته است. او در جایی که حکم هند را دارد متولد خواهد شد. قرنی را که در آن به دنیا خواهد آمد، طبقهٔ اجتماعی خود، و مادر خود را برمی‌گزیند.

اما، بخش زمینی این افسانه: ملکه‌ای هست به نام مایا که با شاهْ سوذودانا ازدواج کرده است. مایا یعنی توهّم. مایا در عالم رؤیا می‌بیند فیل سفید شش عاجه‌ای که در کوه‌های طلا سرگردان بود بی‌آنکه باعث درد او شود وارد پهلوی چپش می‌شود. بیدار می‌شود. شاه طالع‌بینان خود را فرامی‌خواند، و آنان چنین تعبیر می‌کنند که ملکه پسری به دنیا خواهد آورد که یا امپراتور جهان و یا بودا، مرد روشن شده یا بیدار شده، موجودی که مقدر است نوع بشر را به رستگاری برساند خواهد شد. چنانکه انتظار می‌رود، شاه سرنوشت اول را ترجیح می‌دهد: میل دارد پسرش امپراتور جهان شود.

به جزئیات فیل سفید شش عاجه بازمی‌گردیم. اولدنبرگ خاطرنشان کرده است که در هندوستان فیل یک حیوان خانگی معمولی به شمار می‌آید و رنگ سفید همیشه نماد معصومیت است. اما چرا شش عاج؟ باید به یاد داشته باشیم (گهگاه در تاریخ مطرح می‌شود) که عدد شش، که از نظر ما اتفاقی یا نامناسب است ــ ما عدد سه یا هفت را ترجیح می‌دهیم ــ در هند بی‌حساب و کتاب انگاشته نمی‌شود. در آن سرزمین معتقدند که در فضا شش بُعد وجود دارد: بالا، پائین، مقابل، پشت سر، چپ، راست. شش عاج داشتن یک فیل سفید از نظر هندوها مبالغه‌آمیز محسوب نمی‌شود.

شاه، جادوگران خود را احضار می‌کند، و ملکه بدون درد وضع حمل می‌کند. درخت انجیری برای کمک به او شاخه‌هایش را خم می‌کند. نوزاد

به حالت ایستاده به دنیا می‌آید و چهار گام برمی‌دارد ــ به سمت شمال، جنوب، مشرق، و مغرب ــ و با صدای شیرآسایی سخن می‌گوید: «من همان انسان بی‌همتا هستم، این آخرین تولد من خواهد بود.» (هندوها به تولدهای مجدد و بی‌پایان اعتقاد دارند). شاهزاده بزرگ می‌شود و بهترین تیرانداز، بهترین سوارکار، بهترین شناگر، بهترین ورزشکار و بهترین خوشنویس می‌شود؛ همهٔ پزشکان را مبهوت می‌کند (در اینجا ممکن است مسیح (ع) و طبیبان را به خاطر بیاوریم). در شانزده‌سالگی ازدواج می‌کند.

پدر می‌داند ــ طالع‌بینان به او گفته‌اند ــ که اگر پسرش چهار واقعیت زندگی، یعنی پیری، بیماری، مرگ، و ریاضت را بشناسد، بیم آن می‌رود که بودا یا ناجی دیگران شود. شاه پسر را از جامعه منزوی می‌کند و در قصر نگاه می‌دارد و برایش حرمسرایی تدارک می‌بیند. از تعداد زنان حرمسرا که ظاهراً مبالغه‌ای هندوست بهتر است هیچ نگویم. اما چرا نگویم؟ تعدادشان هشتاد و چهار هزار نفر بود.

شاهزاده به‌خوشی زندگی می‌کند. نمی‌داند که در دنیا رنج وجود دارد. او را از پیری و بیماری و مرگ محفوظ نگاه داشته‌اند. در روز مقدّر با کالسکهٔ خود از یکی از چهار دروازهٔ قصر مستطیل شکل به بیرون می‌رود؛ بگوئیم از دروازهٔ شمالی. راه خود را مدتی ادامه می‌دهد تا به موجودی می‌رسد که هرگز مانندش راندیده‌است. موجودی‌است‌خمیده، چروکیده؛ سرش هیچ مو ندارد. به سختی می‌تواند راه برود و به چوبدستی‌ای تکیه داده است. شاهزاده سؤال می‌کند آن مرد کیست، در صورتی که واقعاً مردی باشد. کالسکه‌چی جواب می‌دهد که او پیرمردی است و می‌گوید همهٔ ما اگر به زندگی ادامه دهیم مانند او خواهیم شد.

شاهزاده ناراحت به قصر بازمی‌گردد. شش روز بعد دوباره بیرون

می‌رود، این بار از دروازه جنوبی. در جویی، مردی را که عجیب‌تر از مرد قبلی است می‌بیند: مردی را که چهره‌اش در اثر جذام کریه‌المنظر شده است. سؤال‌می‌کند آن مردکیست، در صورتی که مردی باشد. کالسکه‌چی پاسخ می‌دهد که او بیمار است، و همهٔ ما، در صورتی که به زندگی ادامه دهیم چون او خواهیم شد.

شاهزاده، که بسیار نگران شده است به قصر بازمی‌گردد. شش روز بعد مجدداً قصر را ترک می‌کند. این بار مردی را می‌بیند که ظاهراً خوابیده است اما رنگ او رنگ زندگی نیست. عده‌ای در حال حمل کردن او هستند. می‌پرسد او کیست. کالسکه‌چی می‌گوید او مرده‌ای است و همهٔ ما هنگامی که به حد کافی زندگی کرده باشیم چنین خواهیم شد.

شاهزاده‌افسرده‌است. سه‌حقیقت هولناک براوآشکارشده‌اند: حقیقت پیری، حقیقت بیماری، و حقیقت مرگ. برای چهارمین بار از قصر خارج می‌شود. مردی را می‌بیند که تقریباً عریان است و چهره‌ای پر از صفا و آرامش‌دارد. سؤال‌می‌کند او کیست. به او می‌گویند آن مرد مرتاضی است، مردی است که از همه چیز چشم پوشیده و به سعادت دست یافته است.

شاهزاده مصمم می‌شود که همه چیز را رها کند ــ او که زندگیش چنان اشرافی بود. (آئین بودا معتقد است که ریاضت‌کشی شاید ضروری باشد اما نه پیش از امتحان کردن زندگی. لازم نمی‌داند که انسان بودایی شدن را با ترک همه چیز آغاز کند. انسان باید زندگی خود را تا به آنجا که به دُرد آن برسد تصفیه کند و آنگاه از توهم زندگی چشم بپوشد، نه پیش از آنکه به شناخت آن نایل شود.) شاهزاده تصمیم می‌گیرد که بودا شود. در این لحظه پیغامی به او می‌رسد: همسرش، یاشودارا، پسری به دنیا آورده است. می‌گوید: «غل و زنجیری ساخته شده است.» این، پسری است که او را به زندگی زنجیر می‌کند. از این جهت نام او را راهولا، یعنی غل و

زنجیر می‌گذارد. سیذارتا به حرمسرای خود می‌رود. به زنان جوان و زیبا می‌نگرد، و آنان را به صورت پیرزنان جذامی وحشتناکی مجسم می‌کند. به اتاق همسرش می‌رود. همسرش خوابیده است. کودک را در آغوش می‌گیرد. چیزی نمانده است که همسرش را ببوسد. اما می‌داند که اگر چنین کند دیگر قادر به دست کشیدن از او نخواهد بود، پس او را ترک می‌گوید.

نزد استادان مختلفی تلمّذ می‌کند. آنان ریاضت‌کشی را به او می‌آموزند، و او مدتی طولانی را به ممارست می‌گذراند. در پایان، در میان مزرعه‌ای دراز کشیده است. بدنش بی‌حرکت است و خدایان که از سی و سه آسمان او را می‌بینند گمان می‌کنند که مرده است. یکی از خدایان، که فرزانه‌ترین آنها است می‌گوید، «نه، او نمرده است. او بودا خواهد شد.» شاهزاده برمی‌خیزد، از نهری که در آن نزدیکی است عبور می‌کند، اندکی غذا تهیه می‌کند و زیر درخت انجیر مقدس ــ که می‌توان آن را درخت شریعت نامید ــ می‌نشیند.

آنچه پس از آن رخ می‌دهد میان ـ پرده‌ای جادویی است، رویدادی است که با اناجیل مطابقت دارد: نبرد با شیطان. شیطان در اینجا مارا نام دارد. (قبلاً در مورد nightmare به معنای شیطان شب بحث کرده‌ایم.) مارا احساس می‌کند که سلطه‌اش بر زمین مورد تهدید قرار گرفته است، پس جایگاه خود را ترک می‌کند. سیم‌های آلات موسیقیش بریده‌اند؛ آبِ درون مخازنش خشک شده است. سپاه خود را فرامی‌خواند. سوار بر فیلی می‌شود که خدا می‌داند چند هزار متر بلندی دارد، ساز و برگ خود را تکثیر می‌کند و به شاهزاده حمله می‌برد. هنگام عصر است و شاهزاده زیر درخت دانش که همزمان با تولدش به وجود آمده نشسته است.

شیطان و لشکر ببرها، شیرها، شترها، فیل‌ها و سربازهای غول‌پیکرش

پیکان‌ها را به سوی شاهزاده رها می‌کنند. پیکان‌ها مبدل به گل‌هایی می‌شوند. کوه‌هایی از آتش را به سویش روانه می‌کنند. شعله‌ها در بالای سرش سایبانی تشکیل می‌دهند. شاهزاده درحالی که‌چهار زانو وبی‌حرکت نشسته غرق در تفکر است. شاید نمی‌داند که مورد حمله قرار گرفته است. در افکارش زندگی را مرور می‌کند؛ در حال رسیدن به نیروانا، یا رستگاری است. پیش از غروب شیطان شکست خورده است. شب طولانی دیگری را به تفکر می‌گذراند؛ در پایان، سیذارتا دیگر سیذارتا نیست. بوداست؛ به نیروانا رسیده است.

تصمیم می‌گیرد که شریعت را تعلیم دهد. از جای خود برمی‌خیزد ــ اکنون که خود رستگار شده است می‌خواهد دیگران را نیز رستگار کند. اولین موعظهٔ خودرا در پارک گوزن بنارس ایراد می‌کند. سپس موعظهٔ دیگری ایراد می‌کند، موعظهٔ آتش، که در آن می‌گوید همه چیز در حال سوختن است: روح‌ها، جسم‌ها، همه در آتشند. (کمابیش در همان زمان، هراکلیتوس اِفِسوسی[۴] نیز می‌گفت همه چیز در آتش است).

شریعت بودا شریعت ریاضت نیست، زیرا از نظر بودا ریاضت‌کشی خطاست. لازم نیست که انسان زندگی دنیوی را به این دلیل که حقیر، خفت‌بار، شرم‌آور، و اسفباراست رها کند؛ ریاضت‌کشی نیز خود خفت‌بار و اسفبار است. او ــ اگر اصطلاح الاهیاتی آن را به کار ببریم ــ راه میانه‌ای را توصیه می‌کند. او به نیروانا رسیده است، و تا چهل و اندی سال دیگر به زندگی ادامه می‌دهد، که همه را وقف تعلیم می‌کند. می‌توانست نامیرا بماند، اما پس از آنکه مریدان بی‌شماری پیدا می‌کند لحظهٔ مرگ خود را برمی‌گزیند.

---

۴. اهل Ephesus، شهر باستانی یونانی در غرب آسیای صغیر.

در منزل آهنگری در حال نزع است. مریدانش او را احاطه کرده‌اند. در ناامیدی به سر می‌برند. بدون او چه کنند؟ به آنان می‌گوید که او وجود ندارد، که او نیز به همان اندازه آنان غیرواقعی و فانی است، اما شریعت را برای آنان باقی می‌گذارد. این سخن تفاوت چشمگیری با سخن مسیح دارد. عیسی (ع) به پیروان خود گفت اگر دو تن گرد هم آیند او سومی خواهد بود. برعکس، بودا می‌گوید: من شریعت خود را برایتان باقی می‌گذارم. به بیانی دیگر، او با اولین موعظهٔ خود چرخ شریعت را به حرکت درآورده است. بعدها تاریخچهٔ آئین بودا به وجود خواهد آمد: لامائیسم. بودیسم جادویی، هینایانا یا گردونهٔ اصغر، ماهایانا یا گردونهٔ اکبر، مکتب بودایی ذِن در ژاپن.

به گمان من، شکلی از آئین بودا که تشابه بیشتری با تعالیم بودا دارد، یا عملاً با آن همانند است ذِن است. سایر اشکال آن پوسته‌هایی اسطوره‌شناختی‌اند، حکایت‌های اخلاقی‌اند. معروف است که بودا می‌توانست معجزه کند. اما مانندمسیح (ع) معجزات اورا مکدّر می‌کردند؛ از انجام معجزات اکراه داشت. این کار به نظر او نوعی خودنمایی عوامانه می‌آمد. در این مورد داستانی را نقل می‌کنم: داستان کاسهٔ ساخته شده از چوب صندل.

در یکی از شهرهای هند تاجری یک قطعه چوب صندل را کنده‌کاری می‌کند و از آن کاسه‌ای می‌سازد. آن را بر سر چند ساقهٔ خیزران که بسیار بلند و لغزنده است قرار می‌دهد و اعلام می‌دارد که کاسه را به هر کس که بتواند آن رابردارد خواهد بخشید. چند استاد مرتد بیهوده تلاش می‌کنند. سپس سعی می‌کنند تاجر را با رشوه تطمیع کنند تا بگوید که آنان موفق شده‌اند. تاجر نمی‌پذیرد. در این هنگام یکی از مریدان مبتدی بودا از راه می‌رسد. (خارج از این رویداد نام او در جایی ذکر نشده است). آن مرید

به هوا بلند می‌شود، شش بار به دور کاسه پرواز می‌کند، آن را برمی‌دارد و به تاجر تحویل می‌دهد. هنگامی که بودا از این ماجرا مطلع می‌شود مرید را به خاطر زیاده‌روی در کاری چنان کودکانه طرد می‌کند.

با این همه بوداگاه معجزه هم می‌کرد. به عنوان نمونه این معجزه که به منظور رعایت نزاکت بود: روزی بودا مجبور می‌شود هنگام ظهر از صحرایی عبور کند. خدایان سی و سه آسمان، هر یک چتری آفتابی برای‌او می‌فرستند. بودا که‌نمی‌خواهد به‌هیچ‌یک از آن‌خدایان بی‌احترامی کرده باشد، خود را تبدیل به سی و سه بودا می‌کند. بدین ترتیب، هر خدا یک بودا را در زیر چتر اهدایی خود می‌بیند.

در میان حکایت‌های بودا، یک حکایت به نحو بارزی روشنگرانه است: حکایت پیکان. مردی در جنگ مجروح شده است، اما نمی‌گذارد کسی پیکان را از تنش بیرون بکشد. ابتدا می‌خواهد بداند نام تیرانداز چیست، ازچه طبقهٔاجتماعی است، پیکان از چه جنسی است، تیرانداز در هنگام تیراندازی کجا ایستاده بوده، طول پیکان چقدر است. در حالی که مشغول بحث دربارهٔ این مسائل است می‌میرد. بودا گفت، «اما من تعلیم خواهم داد که آدمی باید پیکان را بیرون بکشد.» پیکان چیست؟ پیکان دنیا است. پیکان تصور من است، تصور هر چیزی است که به آن مقید شده‌ایم. بودا می‌گوید ما نباید بر سر سؤالات بیهوده وقت را به هدر دهیم. آیا جهان متناهی است یا لایتناهی؟ آیا بودا پس از نیروانا به زندگی ادامه خواهد داد یا نه؟ تمامی این سؤالات بیهوده‌اند. آنچه مهم است آن است که باید پیکان را بیرون بکشیم. این نوعی خلاصی است، قانونی از رستگاری است.

بودا می‌گوید: «همچنانکه اقیانوس بی‌کران تنها یک طعم دارد، طعم نمک، طعم شریعت نیز طعم رستگاری است.» پیروان او خود را در

مباحثات پر طول و تفصیل متافیزیکی گم کرده‌اند (یا بیش از حد یافته‌اند). اما این هدف آئین بودا نیست. یک بودایی، مادام که از شریعت پیروی کند مجاز است که هر مذهبی را پیشه کند. آنچه مهم است رستگاری و آن چهار حقیقت اصیل است: رنج، ریشهٔ رنج، درمان رنج، و راه رسیدن به درمان. پس از اینها نیرواناست. ترتیب حقایق مطرح نیست. گفته‌اند که این حقایق با فرمول پزشکی متعارف بیماری، تشخیص، معالجه، و درمان تطبیق دارند. درمان، در این حالت، نیروانا است.

اکنون به بخش دشوار این مقوله می‌رسیم که اذهان غربی ما متمایل به ردّ کردن آنند: تناسخ، که از نظر ما تصوری شاعرانه است. آنچه تناسخ می‌یابد روح نیست، زیرا آئین بودا وجود روح را انکار می‌کند، بلکه *کارما* است که نوعی سازوارهٔ ذهنی است که به دفعات بی‌پایان تناسخ می‌یابد. در غرب این عقیده را متفکرین متعددی مطرح کرده‌اند که در صدر همهٔ آنها فیثاغورث قرار دارد ــ که سپری را که با آن، در زمانی که نام دیگری داشت در جنگ تروا شرکت کرده بود بازشناخت. در کتاب دهم **جمهوریت** افلاطون رؤیای اِر، سربازی که مراقب است ارواح پیش از آنکه از رود فراموشی بنوشند سرنوشت خود را انتخاب کنند، نقل شده است. آگاممنون[۵] عقاب شدن را انتخاب می‌کند، اُرفئوس[۶] قو شدن را و اودیسئوس ــ که زمانی خود را **هیچکس** می‌نامید ــ خواستار آن می‌شود که معمولی‌ترین و ناشناس‌ترین انسانها باشد.

در کتاب امپدوکلس اگریجنتومی[۷] قطعه‌ای هست که در آن او از

---

۵. Agamemnon، پادشاه شهر یونانی باستانی موکنه که در جنگ تروا رهبر یونانیان بود.

۶. Orpheus، شاعر و موسیقیدان افسانه‌ای یونان.

۷. Empedocles of Agrigenzum، امپدوکلس فیلسوف و سیاستمدار یونانی قرن پنجم ←

زندگی‌های پیشین خود یاد می‌کند: «دوشیزه‌ای بودم، شاخهٔ درختی بودم، گوزنی بودم، و ماهی ساکتی بودم که از دریا بیرون جستم.» سزار این نظریه را به دروئیدها نسبت می‌دهد. شاعر ولزی، تالیسین می‌گوید حتی یک شکل هم در جهان نیست که من به آن درنیامده باشم: «رهبری در جنگ بوده‌ام، شمشیری در دست بوده‌ام، پلی بوده‌ام که از روی شصت رود می‌گذشت، جادو شده و تبدیل به کف آب دریا شده بودم. ستاره‌ای بوده‌ام، نوری بوده‌ام، درختی بوده‌ام، کلمه‌ای در کتابی بوده‌ام، کتاب تازه آغاز شده‌ای بوده‌ام.» شعری از داریو هست که شاید زیباترین شعر او باشد و به این شکل آغاز می‌شود: «سربازی بودم که در بستر کلئوپاترای ملکه می‌خوابید...»

تناسخ یکی از مضمون‌های برجسته ادبیات بوده است. در میان عارفان نیز با این مضمون برخورد می‌کنیم. پلوتینوس[۸] می‌گوید گذر از یک زندگی به زندگی دیگر مانند خوابیدن در بسترهای مختلف در اتاق‌های مختلف است. گمان می‌کنم همهٔ ما تاکنون احساس زندگی در حیات‌های پیشین را تجربه کرده باشیم. دانته گابریل رُسِتی[۹] در شعر زیبای خود «نور ناگهانی» می‌گوید، «من پیش از این اینجا بوده‌ام» این، خطاب به زنی است که تصاحب کرده یا تصاحب خواهد کرد. و به او می‌گوید از پیش به او تعلق داشته است، و دفعات بی‌شماری از آن او بوده است، و تا ابد از آن او خواهد بود. این موضوع ما را به دکترین چرخه‌ها سوق می‌دهد که به آئین بودایی نزدیک است، و سن اگوستین در *شهر خدا* آن را رد کرده است.

← ق. م. و اگریجنتوم شهری باستانی در جنوب غربی سیسیل بود که امروزه به آن Agrigento می‌گویند.

۸. Plotinus (?۲۰۵-۲۷۰) فیلسوف رُمی (متولد مصر)

۹. Dante Gabriel Rossetti، نقاش و شاعر انگلیسی.

اخبار دکترین هندو به رواقیون[۱۰] و فیثاغورثی‌ها رسید: جهان از تعداد بیشماری ازچرخه‌ها تشکیل‌شده است که به کالپا[۱۱]هایی تقسیم می‌شوند. کالپا ورای تجسم انسان است. دیوار آهنینی را در نظر مجسم کنید که بیش از بیست و پنج کیلومتر ارتفاع دارد و هر ششصد سال یک بار فرشته‌ای با یک دستمال لطیف بنارسی لبهٔ آن را مالش می‌دهد. هنگامی که آن دیوار مرتفع بیست و پنج کیلومتری در اثر مالش آن دستمال به‌کلی سائیده و هم سطح زمین می‌شود، اولین روز از یک کالپا سپری می‌شود. خدایان به مدت یک کالپا عمر می‌کنند، و سپس آنان نیز می‌میرند و دوباره متولد می‌شوند.

تاریخ جهان به چرخه‌هایی تقسیم می‌شود، و در درون این چرخه‌ها کسوف‌های عظیمی وجوددارند که دراثروقوع آنها هیچ چیزی بجز کلمات *وِداها*[۱۲] باقی نمی‌ماند. آن کلمات کهن الگوهایی هستند که چیزها را خلق می‌کنند. برهما نیز که خود خدایی است می‌میرد و دوباره متولد می‌شود. لحظهٔ نسبتاً رقت‌انگیزی هست که برهما در قصر خود دیده می‌شود. او پس از یکی از کالپاها، پس از یکی از کسوف‌ها، دوباره متولد شده است. قدم‌زنان از میان اتاقهای قصر، که خالی‌اند عبور می‌کند. به سایر خدایان می‌اندیشد. سایر خدایان به فرمان او ظاهر می‌شوند؛ و تصور می‌کنند که برهما آنان را به خاطر آنکه پیشتر نیز در آنجا بودند آفریده است.

بیائید برای لحظه‌ای از این منظر بر تاریخ کائنات تأمل کنیم. در آئین

---

۱۰. مکتب فلسفی رواقیون حدود ۳۰۰ سال قبل از میلاد مسیح توسط فیلسوف یونانی زنو بنیانگذاری شد. این مکتب می‌گوید انسان عاقل باید از دلبستگی رها باشد، تحت تأثیر شادی یا غم قرار نگیرد، و مطیع قوانین طبیعی باشد.

۱۱. Kalpa، دوره‌ای که طبق کیهان‌شناسی هندو جهان دستخوش یک سیکل آفرینش و نابودی می‌شود.

۱۲. Vedas، چهار مجموعه شرعی سرودهای مذهبی، دعاها، و آداب عبادی هندوها.

بودا خدایی نیست؛ یا شاید خدایی باشد، اما نه به عنوان ضرورتی اساسی. مسئلهٔ اساسی آن است که معتقد باشیم سرنوشت ما توسط کارمای ما مقدر شده است. اگر چنین رخ داده است که من در سال ۱۸۹۹ در بوئنوس آیرس به دنیا آمده باشم، اگر چنین رخ داده است که نابینا باشم، اگر چنین رخ داده است که امشب در مقابل شما مشغول گفتن این مطالب باشم، همه و همه نتیجه زندگی پیشین من است. حتی یک واقعیت از زندگی من نیست که توسط زندگی پیشینم مقدر نشده باشد. این چیزی است که کارما نامیده می‌شود. کارما، همان‌گونه که گفته‌ام تبدیل به یک ساختار ذهنی می‌شود، یک ساختار ذهنی بسیار ظریف.

ما، در هر لحظه از زندگیمان در حال بافتن و در هم بافتن هستیم. آنچه می‌بافیم تنها ارادهٔمان، اعمالمان، نیمه‌رؤیاهایمان، خوابمان، نیمه بیداریمان نیست؛ ما تا ابد در حال بافتن کارمای خود هستیم. و هنگامی که می‌میریم موجود دیگری که وارث آن کارماست متولد می‌شود.

دیوسن ــ یکی از مریدان شوپنهاور[۱۳] که شیفتهٔ آئین بودا بود ــ داستان آشنایی و دوستی خود را با گدای نابینایی در هند تعریف می‌کند. آن گدا به او می‌گفت: «اگر من نابینا به دنیا آمده‌ام، به خاطر گناهانی است که در زندگی پیشینم مرتکب شدم؛ نابینا بودن من عادلانه است.» مردم رنج را می‌پذیرند. گاندی با ساختن بیمارستان مخالف بود. می‌گفت بیمارستان‌ها و امور خیریه صرفاً ادای دِین را به تعویق می‌اندازند. یک انسان نمی‌تواند به انسان دیگری کمک کند: اگر دیگران رنج می‌برند باید رنج ببرند تا تاوان گناهی را بپردازند. اگر من به آنان کمک کنم، بازپرداخت دین آنان را به تعویق می‌اندازم.

---

۱۳. Arthur Schopenhauer (۱۷۸۸-۱۸۶۰) فیلسوف بدبین آلمانی.

کارما قانون ظالمانه‌ای است، اما نتیجهٔ ریاضی عجیبی دارد. اگر زندگی فعلی من توسط زندگی پیشینم تعیین شده باشد، آن زندگی پیشین نیزتوسط زندگی پیشینش تعیین شده بوده و آن نیز توسط زندگی پیشینش، و به همین ترتیب تا ازل می‌توان پیش رفت. به بیانی دیگر حرف (ی) توسط (ه)، (ه) توسط (و)، (و) توسط (ن)، (ن) توسط (م) تعیین شده است. به شرط آنکه تصور کنیم که این الفبا تنها پایانی دارد اما آغازی ندارد. بودائی‌ها و هندوها عموماً به بی‌نهایتی زنده اعتقاد دارند. آنان معتقدند که برای رسیدن به لحظه‌ای که در آن هستیم زمان بی‌نهایتی سپری شده است. منظورم از بی‌نهایت، نامعلوم یا بی‌شمار نیست ــ منظورم دقیقاً *بی‌نهایت* است.

از میان شش سرنوشتی که انسان‌ها مجازند انتخاب کنند ــ انسان می‌تواندموجودی شیطانی شود، گیاهی شود، حیوانی شود ــ مشکل‌ترین آنها انسان بودن است، و ما باید برای رهایی خود از آن بهره بجوئیم.

بودا چنین مجسم می‌کرد که در کف دریا یک لاک‌پشت و یک حلقهٔ غوطه‌ور وجود دارد. هر ششصدسال یک بار لاک‌پشت سر از لاک خود بیرون می‌آورد. احتمال آنکه سر لاک‌پشت هنگام بیرون آمدن از لاک وارد آن حلقه شود بسیار اندک است. اما بودا می‌گفت انسان شدن به همان اندازه دخول سر لاک‌پشت به میان حلقه قلیل‌الوقوع است. با این همه اگر قرار باشد که به نیروانا برسیم باید پیش از آن انسان شویم.

اگر مفهوم خدا را انکار کنیم، اگر خدایی با ماهیت بشری وجود نداشته باشد که جهان را آفریده باشد، پس منشأ درد و رنج چیست؟ منشأ زندگی چیست؟ این چیزی است که بودا ذِن می‌نامید. چون ممکن است ذِن واژهٔ ناآشنایی به نظر بیاید بد نیست در اینجا آن را با واژه‌های دیگری که می‌شناسیم مقایسه کنیم.

بیائیدمثلاً کلمهٔ «اراده»ی شوپنهاور را درنظربگیریم. ذهنیت شوپنهاور از دنیا به صورت اراده و بازنمود بود. به نظر او در یکایک ما اراده‌ای نهاده شده است که بازنمودی را که دنیاست موجب می‌شود. این موضوع را در سایر فلسفه‌ها با نام‌های متفاوتی می‌یابیم. برگسون[۱۴] از «جوشش حیاتی» و برنارد شاو[۱۵] از «نیروی زندگی» سخن می‌گوید که هر دو یکی است. اما در این میان تفاوتی وجود دارد: از نظر برگسون و شاو، جوشش حیاتی نیرویی است که ما رندانه از آن استفاده می‌کنیم ــ به دیدن رؤیای دنیا، به آفریدن دنیا ادامه می‌دهیم. از نظر شوپنهاور، شوپنهاور افسرده، و از نظر بودا، دنیا رؤیاست. باید از به خواب دیدن آن دست برداریم، و تنها با تلاشی عظیم می‌توانیم موفق شویم. ما اصل رنج را داریم که تبدیل به ذِن می‌شود. ذِن زندگی را تولیدمی‌کند، و زندگی به‌نحو قدرتمندی مصیبت‌بار است. معنای زندگی کردن چیست؟ زندگی کردن متولد شدن، پیر شدن، بیمار شدن، و مردن است ــ از غم‌های دیگر بگذریم، از جمله از آن غمی که به نظر بودا اسف‌انگیزتر از همه بود: نبودن با کسانی که دوستشان داریم.

باید احساسات رابه کناری بگذاریم. خودکشی کمکی نمی‌کند، زیرا عملی احساساتی است. انسانی که خودکشی می‌کند در دنیای رؤیاها باقی می‌ماند. باید به این درک نایل شویم که دنیا توهم است، رؤیاست. اما باید این مسئله را عمیقاً احساس کنیم، و این جز از طریق ممارست در تفکر میسر نمی‌شود. در صومعه‌های بودائیان یکی از تمرینات چنین است: فرد نوآئین باید هر لحظه از زندگیش را به تجربه کردن کامل زندگی بگذراند.

---

۱۴. Henri Bergson (۱۸۵۹-۱۹۴۱) فیلسوف فرانسوی.

۱۵. George Bernard Shaw (۱۸۵۶-۱۹۵۰) نویسنده و سوسیالیست انگلیسی (متولد ایرلند).

باید فکر کند: «اکنون ظهر است؛ اکنون در حال عبور از حیاط هستم؛ اکنون با ارشد خود روبرو خواهم شد.» و در عین حال باید فکر کند که ظهر، حیاط، و ارشد غیرواقعی هستند، باید فکر کند که آنها به اندازهٔ خود او و افکارش غیرواقعی هستند، زیرا آئین بودائی من را انکار می‌کند.

یکی از بزرگ‌ترین اوهام من است. آئین بودا بدین ترتیب با هیوم[۱۶]، با شوپنهاور، و با ماسِدونیو فِرناندِز[۱۷] خودمان توافق دارد. فاعلی وجود ندارد؛ آنچه هست رشته‌ای از حالات ذهنی است. اگر من بگویم «فکر می‌کنم»، در حال ارتکاب یک اشتباه هستم، زیرا در حال فرض کردن یک فاعل ثابت و متعاقباً عملی از آن فاعل که فکر است هستم. قضیه به این صورت نیست. آن‌گونه که هیوم خاطرنشان می‌کند، نباید گفت «فکر می‌کنم» بلکه باید گفت «فکر می‌شود»، همان‌گونه که می‌گوئیم «باران می‌بارد.» هنگامی که می‌گوئیم «باران می‌بارد»، تصور نمی‌کنیم که باران در حال انجام عملی است، بلکه تصور می‌کنیم که عملی در *حال وقوع* است. به همان نحو که می‌گوئیم «گرم است»، «سرد است»، باید بگوئیم «فکر می‌شود»، «رنج برده می‌شود»، و از به کار بردن فاعل خودداری کنیم.

در صومعه‌ها، نوآئینان تابع مقررات سختی هستند. هر یک از آنان در هر زمان می‌تواند صومعه را برای همیشه ترک کند. شنیده‌ام که حتی با اسامی نوآئینان هم کاری ندارند. به مجرد ورود نوآموز به صومعه اورا به انجام کارهای سخت وامی‌دارند. می‌خوابد، یک ربع ساعت بعد بیدارش می‌کنند؛ باید نظافت و جارو کند؛ در صورتی که خوابش ببرد او را تنبیه

---

۱۶. David Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶) فیلسوف و تاریخ‌دان اسکاتلندی.

۱۷. Macedonio Fernández نویسنده‌ای آرژانتینی که بورخس با او دوستی و معاشرت داشت و به قول خودش چیزهای زیادی از او آموخت.

بدنی می‌کنند. به این ترتیب باید دائماً فکرکند، نه به گناهان خود، بلکه به غیرواقعی بودن همه چیز. باید به تمرین مداوم عدم واقعیت بپردازد.

اکنون به ذِن بودیسم و همچنین به بودیدارما، مبلّغ مذهبی بزرگ بپردازیم. در قرن پنجم میلادی بودیدارما از هند به چین سفر کرد. در آنجا با امپراتوری که آئین بودایی را ترویج می‌کرد ملاقات کرد. امپراتور صومعه‌ها و معبدهایی راکه ساخته بود و نوآئین‌های بسیاری راکه در آنها تلمّذ می‌کردند یک به یک برای او برشمرد. بودیدارما به او گفت «تمامی اینها متعلق به عالم توهمات است. صومعه‌ها و راهبان، همچون من و تو، و به همان اندازه غیرواقعی‌اند.» آنگاه رفت و برای تفکر در پای دیواری نشست.

تعلیمات بودائی به ژاپن رسید و به مسلک‌های گوناگونی تقسیم شد که معروف‌ترین آنها ذِن است. در ذِن برای رسیدن به اشراق رویه‌ای را کشف کرده‌اند. این رویه پس از سال‌ها تعمق نتیجه می‌دهد. اشراق دفعتاً بروز می‌کند: حاصل یک رشته قیاس‌های صوری نیست. آدمی باید دفعتاً به حقیقت اشراق پیدا کند. این فرایند ساتوری نامیده می‌شود، و از رویدادی ناگهانی که ورای منطق است تشکیل می‌شود.

ما همیشه بر حسب فاعل ــ مفعول، علت ــ معلول، منطق ــ بی‌منطقی، یک چیز و ضد آن چیز می‌اندیشیم. باید به ماورای این طبقه‌بندی‌ها برویم. به عقیدهٔ استادان ذِن، رسیدن به حقیقت از طریق شهود ناگهانی مستلزم پاسخی غیر منطقی است. نوآئین از استاد می‌پرسد، «بودا چیست؟» استاد پاسخ می‌دهد: «درخت سرو باغ میوه است.» این پاسخی کاملاً غیرمنطقی است اما ممکن است حقیقت را بیدار کند. نوآئین سؤال می‌کند چرا بودیدارما از غرب آمد. استاد جواب می‌دهد: «سه کیلو کتان.» این کلمات حاوی معانی تمثیلی نیستند، بلکه پاسخی یاوه برای بیدار

کردن ناگهانی شهودند. ضربه‌ای ناگهانی نیز ممکن است همین نتیجه را عاید کند. ممکن است نوآئین از استاد سؤالی کند و استاد با یک سیلی پاسخ او را بدهد. داستانی دربارهٔ بودیدارما هست که آن را نقل می‌کنم ــ گو اینکه قاعدتاً باید افسانه‌ای باشد.

بودیدارما را مریدی همراهی می‌کرد که پیوسته او را مورد پرسش قرار می‌داد، و بودیدارما هیچ پاسخی به او نمی‌داد. مرید مبادرت به تفکر کرد و پس از مدتی دست راست خود را از شانه قطع کرد و آن را به نشانهٔ تمایل به مریدی آن استاد به او تقدیم کرد. استاد بدون هیچ توجهی به آن هدیه ــ زیرا هر چیزی در نهایت مادی است، واهی است ــ از او پرسید، «تو چه می‌خواهی؟» مرید پاسخ داد: «من مدتی طولانی در جستجوی ذهن خود بوده‌ام، و آن را نیافته‌ام.» استاد گفت: «از این رو آن را نیافته‌ای که وجود ندارد.» در آن لحظه آن مرید به حقیقت پی برد، درک کرد که من وجود ندارد، درک کرد که همه چیز غیرواقعی است. این حکایت کمابیش جوهرهٔ آئین بودایی ذِن را نشان می‌دهد.

توصیف و تجزیه و تحلیل کردن یک مذهب، به ویژه مذهبی که پیروش نباشیم بسیار دشوار است. من تصور می‌کنم آنچه در آئین بودا اهمیت دارد افسانه‌های سرگرم کنندهٔ آن نیست بلکه انضباط آن است: انضباطی که در دسترس ماست و مستلزم آن نیست که به خاطر آن زاهد شویم. همچنین از ما نمی‌خواهد که زندگی دنیوی را ترک گوئیم. آنچه لازم است تعمق کردن است، آن هم تعمق کردنی که ربطی به گناهانمان، و به زندگی گذشتهٔمان ندارد.

یکی از موضوعات تعمق آئین بودایی ذِن، موهوم پنداشتن زندگی گذشته است. اگر من راهبی بودایی بودم، در این لحظه چنین می‌اندیشیدم که زندگی را هم اکنون آغاز کرده‌ام، می‌اندیشیدم که کل زندگی گذشتهٔ

بورخس رؤیا بود. می‌اندیشیدم که تمامی تاریخ جهان رؤیا است. از طریق تمریناتی از نوع اندیشمندانه ما از ذِن رها خواهیم شد. زمانی که درک کنیم من وجود ندارد، تصور نخواهیم کرد که من می‌تواند خرسند باشد یا آنکه موظفیم آن را خرسند کنیم. به حالتی از آرامش خواهیم رسید. این بدان معنا نیست که نیروانا معادل با توقف اندیشیدن است. یکی از دلایل صحت این مطلب را می‌توان در افسانهٔ بودا یافت. بودا، در زیر درخت انجیر مقدس خود به نیروانا نائل شد، با وجود این تا سال‌ها به زندگی و تعلیم شریعت ادامه داد.

رسیدن به نیروانا یعنی چه؟ صرفاً بدین معناست که اعمال ما دیگر سایه نیندازند. مادامی که ما در این جهانیم تابع کارما هستیم. یکایک اعمال ما به این ساختار ذهنی که کارما نام دارد بافته می‌شوند. هنگامی که به نیروانا می‌رسیم اعمال ما دیگر سایه ندارند؛ آزاد هستیم. سن اگوستین می‌گفت هنگامی که رستگار شویم دلیلی وجود نخواهد داشت که به خیر و شر بیندیشیم. به انجام اعمال خیر ادامه خواهیم داد، بی‌آنکه به آن بیندیشیم.

نیروانا چیست؟ بخش بزرگی از توجهی که آئین بودا در غرب کسب کرده است مدیون این واژهٔ زیبا است. ظاهراً محال است که این واژه چیز ارزشمندی را در درون خود نداشته باشد. معنی لغوی نیروانا نابودی یا خاموشی است. چنین تصور شده است که کسی که به نیروانا می‌رسد خاموش می‌شود. اما هنگامی که کسی می‌میرد، ابتدا نیروانای عظیمی رخ می‌دهد و سپس نابودی. اما شرق‌شناسی اتریشی خاطرنشان کرده است که بودا از علم فیزیک زمانهٔ خود استفاده می‌کرد، و در آن زمان تصور نابودی به شکل دیگری بود. چنین تصور می‌شد که شعله‌ای که خاموش می‌شود ناپدید نمی‌شود بلکه به بقاء ادامه می‌دهد، به حالت دیگری

پایدار می‌ماند. بنابراین نیروانا به معنای نابودی نیست، به این معناست که ما به طریق دیگری زندگی را ادامه می‌دهیم، به طریقی که برایمان قابل تصور نیست. به طور کلی استعارات عارفان نکاحی هستند؛ استعارات بودائیان متفاوتند. هنگامی که کسی از نیروانا سخن می‌گوید، ازشراب نیروانا یا گل سرخ نیروانا یا آغوش نیروانا سخن نمی‌گوید. بلکه آن را به جزیره‌ای تشبیه می‌کند، جزیرهٔ ثابتی که دردها و رنج‌ها آن را احاطه کرده‌اند. به برج یا باغی تشبیه می‌شود. نیروانا چیزی است قائم به ذات، ورای من و ما.

آنچه امشب گفته‌ام مطالبی ناقص و جسته و گریخته است. بسیار ابلهانه می‌بود اگر به قصد نمایش دادن اثری موزه‌ای به شرح و بسط آئینی که سال‌هایی از عمرم را صرف آن کرده‌ام ــ و در واقع چندان هم از آن سر در نیاورده‌ام ــ پرداخته بودم. آئین بودایی اثری موزه‌ای نیست، جاده‌ای است به سوی رستگاری، نه از نظر من، بلکه از نظر میلیون‌ها انسان. امیدوارم که امشب، سخنان من دربارهٔ آن توأم با احترام بوده باشد.

۵

شعر

اسکاتوس اریجنا[۱]، فیلسوف ایرلندی پیرو آیین وحدت وجود می‌گفت کتاب مقدس حاوی معانی بی‌نهایتی است، و آن را به پرهای رنگین کمانی دم طاووس تشبیه می‌کرد. قرن‌ها بعد قباله‌گرایی[۲] اسپانیایی گفت خداوند کتاب مقدس را برای فرد فرد قوم بنی‌اسرائیل نوشت، و به تعداد تمامی خوانندگان تورات، تورات وجود دارد. این مطلب باور کردنی است به این شرط که نویسندهٔ تورات و نویسندهٔ سرنوشت فرد فرد خوانندگان آن را یکی بدانیم. ممکن است کسی دو جملهٔ فوق را صرفاً نمایانگر تصورات سلتی[۳] و تصورات شرقی تلقی کند. اما من این جرأت را به خود می‌دهم که بگویم هر دو نظر، نه تنها در ارتباط با کتاب مقدس بلکه در مورد هر کتابی که ارزش دوباره خواندن را داشته باشد صدق می‌کند.

اِمِرسون[۴] می‌گفت کتابخانه تالاری جادویی است که در آن ارواح افسون شدهٔ زیادی خفته‌اند و تنها هنگامی بیدار می‌شوند که آنها را صدا

---

۱. Johannes Scotus Erigena (؟۸۱۵-۸۷۵) فیلسوف و دانشمند الهیات.

۲. Kabbalist، پیرو Kabbalah، فلسفه خداشناسی رمزی یهودی.

۳. Celtic، منسوب به قوم باستانی سِلت (یا کِلت) در اروپای غربی و مرکزی.

۴. Ralph Valdo Emerson (۱۸۰۲-۱۸۸۲) مقاله‌نویس و شاعر امریکایی.

بزنیم. هنگامی که کتابی به صورت بازنشده در جایی قرار دارد، به معنی واقعی کلمه و از نظر هندسی یک حجم است، شیئی است در میان سایر اشیاء. اما هنگامی که آن را بازمی‌کنیم، هنگامی که خود را به خواننده تسلیم می‌کند، رویداد زیباشناختی به وقوع می‌پیوندد. و آن کتاب، حتی برای خواننده‌ای که قبلاً آن را خوانده است تغییر می‌کند، زیرا ما انسان‌ها تغییر می‌کنیم؛ ما رودخانهٔ هراکلیتوس[۵] هستیم. هراکلیتوس می‌گفت انسان دیروز انسان امروز نیست همچنان که انسان فردا نیز نخواهد بود. ما بی‌وقفه در حال تغییر هستیم و هر مرتبه خواندن یک کتاب، هر بازخوانی، هر خاطره‌ای از آن بازخوانی، سبب بازآفرینی آن متن می‌شود. متن نیز رودخانهٔ متغیّر هراکلیتوس است.

این موضوع ما را به سمت دکترین کروچه سوق می‌دهد، که اگر ژرف‌نگرترین متفکران نباشد کم تعصب‌ترین آنها هست. کروچه می‌گوید ادبیات بیان است. و از آن، دکترین دیگر او حاصل می‌شود، دکترینی که غالباً فراموش شده است: اگر ادبیات بیان باشد، چون از کلمات ساخته شده است، پس زبان نیز پدیده‌ای زیباشناختی است. این چیزی است که پذیرفتن آن برای ما دشوار است: این مفهوم که زبان پدیده‌ای زیباشناختی است. تقریباً هیچ کس به پذیرفتن نظریهٔ کروچه اذعان نمی‌کند اما با وجود این، همه دائماً آن را به کار می‌بندند.

ما می‌گوئیم اسپانیایی زبانی پرطمطراق است، می‌گوئیم انگلیسی زبانی با صداهای متنوع است، می‌گوئیم لاتین چنان وقاری دارد که تمام زبان‌های بعد از آن آرزویش را داشتند: ما طبقه‌بندی‌های زیباشناختی را در مورد زبان‌ها به کار می‌بریم. ما به غلط گمان می‌کنیم که زبان با آن چیز

---

۵. Heraclitus (ح سدهٔ ششم و پنجم پیش از میلاد) فیلسوف یونانی.

مرموزی که واقعیت می‌نامیم مطابقت دارد. حقیقت آن است که زبان چیز دیگری است.

بیائید چیز زرد و درخشان ومتغیری را مجسم کنیم. آن چیز در آسمان است، دایره شکل است؛ گاه شکل یک کمان را به خود می‌گیرد، و گاهی بزرگ‌تر یا کوچکتر می‌شود. کسی ـ هرگز نام آن کس را نخواهیم دانست ـ نیای ما، نیای عامّی ما نام *ماه* را بر آن چیز می‌گذارد، نامی که در زبان‌های مختلف متفاوت است و در همه حال زیباست. به نظر من واژهٔ یونانی selene برای ماه بیش از حد پیچیده است، واژهٔ انگلیسی moon چیز آهسته‌ای دارد، چیزی که نوعی آهستگی را که به ماه می‌آید به صدا تحمیل می‌کند، شبیه به ماه به نظر می‌رسد زیرا تقریباً گرد است: تقریباً با همان حرفی که شروع می‌شود خاتمه می‌یابد. و امّا، واژهٔ اسپانیائی luna، واژهٔ زیبائی که از لاتین به ارث برده‌ایم و با ایتالیائی شریک هستیم: از دو هجا تشکیل شده است، دو قطعه، که شاید بیش از حد زیاد باشد. در زبان پرتغالی واژه lua را داریم که به نظر می‌رسد زیبایی کم‌تری داشته باشد؛ و واژهٔ lune را در زبان فرانسه داریم که چیز مرموزی را در خود دارد. در آلمانی واژه معادل ماه مذکر است. و چنین بود که نیچه می‌توانست بگوید ماه راهبی است که حاسدانه به زمین خیره می‌شود، یا گربه‌ای است (kater) که بر فرش ستارگان راه می‌رود.

ما چنین مجسم می‌کنیم که کسی، در جایی، واژهٔ ماه را ابداع کرد. تردیدی نیست که آن ابداع اولیه چیز کاملاً متفاوتی بوده. اما چرا موضوع به اولین فردی که ماه را با این صدا یا آن صدا نامگذاری کرد ختم نشد؟

استعاره‌ای فارسی هست که می‌گوید ماه *آئینهٔ زمان* است. در عبارت *آئینهٔ زمان* هم شکنندگی ماه و هم ابدی و ازلی بودن آن توأماً وجود دارند. این تناقض ماه است که چنان تقریباً نیم شفاف، چنان تقریباً هیچ، اما در

عین حال مقیاس آن ابدیت و ازلیت است. گفتن *ماه* یا گفتن *آئینهٔ زمان* دو رویداد زیباشناختی‌اند، با این تفاوت که *آئینهٔ زمان* حاصل مرحله‌ای ثانوی است، زیرا مرکب از دو وحدت است، در حالی که moon شاید به نحو مؤثرتری کلمه ماه، یا مفهوم ماه را به ما القا کند. هر واژه یک اثر شاعرانه است.

بعضی می‌گویند که نثر بیش از شعر به واقعیت نزدیک است. به گمان من این اشتباه است. نظری هست که به هوراسیوکوئیروگا، نویسندهٔ داستان‌های کوتاه نسبت داده‌اند: اگر باد سردی از کرانهٔ رود بوزد، باید به سادگی نوشت، «باد سردی از کرانهٔ رود می‌وزد.» به نظر می‌رسد که کوئیروگا ــ اگر او این نظر را ابراز کرده باشد ــ فراموش کرده باشد که آن ترکیب همان قدر از واقعیت دور است که از باد سردی که از کرانه رود می‌وزد. استنباط ما از آن عبارت چیست؟ احساس می‌کنیم که هوا حرکت می‌کند، آن را باد می‌نامیم؛ احساس می‌کنیم که آن باد از سمت خاصی می‌آید، از کرانهٔ رود. و با این برداشت چیزی را شکل می‌دهیم که به پیچیدگی شعری از گانگورا[۶] یا جمله‌ای از جویس است. بیائید مجدداً آن عبارت را بررسی کنیم، «باد سردی از کرانهٔ رود می‌وزد.» فاعلی برای آن می‌تراشیم، *باد*، فعلی، *می‌وزد*، و قرینه‌ای، *از ساحل رود*. تمامی اینها دور از واقعیت‌اند. واقعیت چیز ساده‌تری است. آن سطر به ظاهر پیش پا افتاده و معمولی، که عمداً توسط کوئیروگا چنین انتخاب شده است، یک عبارت پیچیده است؛ یک ساختار است.

بیائید آن مصرع معروف کاردوچی[۷] را بررسی کنیم: «سکوت سبز مزرعه‌ها.» ممکن است تصور کنیم که این ترکیب غلطی است، تصور کنیم

---

۶. Luis Góngora (۱۵۶۱-۱۶۲۷) شاعر اسپانیایی.

۷. Giosue Carducci (۱۸۳۵-۱۹۰۷) شاعر ایتالیایی.

که کاردوچی صفت را در جای درست آن نگذاشته است؛ فکر کنیم که منظورش «سکوت مزرعه‌های سبز» بوده اما زیرکانه یا برای بلاغت کلام آن را تغییر داده و از سکوت سبز مزرعه‌ها سخن گفته است. برداشت ما از آن مصرع چگونه است؟ همزمان چیزهای گوناگونی را از آن احساس می‌کنیم (شاید کلمهٔ **چیز** بیش از حد واقعی باشد). مزرعه را احساس می‌کنیم، وجودگستردهٔ مزرعه را، سبزی وطراوت وسکوت آن را احساس می‌کنیم. این واقعیت که برای سکوت واژه‌ای وجود دارد آفرینشی زیباشناختی است. **سکوت** را در مورد افراد به کار می‌بردند. به کار بردن آن برای موقعیتی که هیچ صدایی در مزرعه نبود عملکردی زیباشناختی است، عملکردی که بی‌تردید در زمانهٔ خود جسورانه بود. هنگامی که کاردوچی می‌گوید، «سکوت سبز مزرعه‌ها»، چیزی را می‌گوید که همان قدر نزدیک وهمان قدر دور از واقعیت بلافصل است که می‌گفت «سکوت مزرعه‌های سبز.»

نمونهٔ معروف دیگری از تقلیب را بررسی کنیم، آن مصرع بی‌بدیل ویرژیل راکه می‌گوید: «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram,» «آنان به تاریکی از درون سایه‌ها به زیر شبِ تنها رفتند.» می‌توانیم per ūmbram (از درونِ سایه‌ها) راکه برای جور کردن قافیه به کاررفته است به کناری بگذاریم و بقیهٔ مصرع را در نظر بگیریم:

«آنان [آینیاس و سیبیل] به تاریکی به زیر شب تنها رفتند.» (**تنها** در متن لاتین شدت بیشتری دارد زیرا قبل از sub می‌آید). شاید ما گمان کنیم که ویرژیل کلمات را جابه‌جا کرده است، و طبیعی‌تر آن بوده که گفته باشد، «آنان به تنهایی به زیر شب تاریک رفتند.» با وجود این، هنگام بازآفرینی تصویر ذهنی این مصرع، آینیاس و سیبیل را در نظر مجسم می‌کنیم، و می‌بینیم که گفتن «آنان به تاریکی به زیر شب تنها رفتند»، به

همان اندازهٔ گفتن «آنان به تنهایی به زیر شب تاریک رفتند» به تصویر ما نزدیک است.

زبان آفرینشی زیباشناختی است. تصور می‌کنم که در این هیچ‌گونه تردیدی نباشد. یکی از دلایل این امر آن است که زمانی که در حال یادگیری زبانی هستیم، زمانی که مجبور می‌شویم با دقت و تمرکز با کلمات برخورد کنیم، آنها را زیبا یا نازیبا می‌بینیم. در دوران یادگیری یک زبان، کلمات را با ذرّه‌بین می‌بینیم، فکر می‌کنیم این کلمه زشت است، این یکی زیبا است، این یکی بیش از حد ثقیل است. این جریان در زبان مادری ما، که در آن کلمات به صورت مجزا از گفتار نمایان نمی‌شوند اتفاق نمی‌افتد.

کروچه می‌گفت شعر بیانگر احساسات است، در صورتی که مصرع نیز بیانگر احساسات باشد، در صورتی که هر یک از اجزایی که مصرع را تشکیل می‌دهند، هر یک از کلمات مستقلاً بیانگر احساسات باشند. شاید بگوئید که این نظری پیش پا افتاده است، چیزی است که همه می‌دانند. اما من نمی‌دانم که آن را می‌دانیم یا نه؛ فکر می‌کنم که آن را احساس می‌کنیم چون حقیقت دارد.

واقعیت امر آن است که شعر کتاب‌های درون کتابخانه نیست، کتابهای درون تالار جادویی امرسون نیست. شعر مواجههٔ خواننده با کتاب است، کشف کتاب است.

تجربهٔ زیباشناختی دیگری هست که آن نیز بسیار عجیب است ــ تجربه‌ای که در آن شاعر آبستن اثر خود می‌شود، در آن در حال کشف یا ابداع اثر است. به طوری که همه می‌دانند، در زبان لاتین برای *ابداع کردن* و *کشف کردن* یک لغت وجود دارد. این واقعیت با دکترین افلاطونی که می‌گوید ابداع کردن، کشف کردن، به یاد آوردن است کاملاً هماهنگ

است. فرانسیس بیکن[۸] قبول داشت که یاد گرفتن به یاد آوردن است، بلد نبودن بلد بودن فراموش کردن است؛ همه چیز به این شکل است، منتها ما متوجه آن نمی‌شویم.

من، هنگامی که چیزی می‌نویسم، این احساس را دارم که از قبل وجود داشته است. از طرحی کلی شروع می‌کنم. کمابیش آغاز و پایان را می‌دانم، و سپس قسمت‌های میانی را کشف می‌کنم. اما این احساس را ندارم که آن بخش‌ها را ابداع کرده‌ام، احساس نمی‌کنم که به اختیار من بستگی دارند. تمام چیزها پیشاپیش موجودند، اما پنهانند، و وظیفهٔ من در مقام شاعر پیدا کردن آنها است.

برادلی می‌گفت یکی از تأثیرات شعر آن است که نه احساس کشف چیزی جدید، بلکه احساس به یاد آوردن چیزی را که فراموش کرده‌ایم به ما می‌دهد. هنگامی که شعر خوبی را می‌خوانیم مجسم می‌کنیم که ما هم می‌توانسته‌ایم آن شعر را گفته باشیم؛ مجسم می‌کنیم که آن شعر از پیش در درون ما وجود داشته است. این نکته ما را به تعریف افلاطونی شعر سوق می‌دهد: آن چیز مقدس متلون بالدار. البته این به عنوان یک تعریف خطاپذیر است، زیرا آن چیز مقدس متلون بالدار می‌تواند موسیقی هم باشد (بگذریم که شعر شکلی از موسیقی است). افلاطون، ضمن تعریف شعر، برای ما مثالی از شعر می‌آورد. و این ما را به این نظر سوق می‌دهد که شعر تجربه‌ای زیباشناختی است؛ چیزی که می‌تواند انقلابی در تعلیم شعر باشد.

من در دانشکده فلسفه و ادب دانشگاه بوئنوس آیرس استاد ادبیات انگلیسی بوده‌ام، و سعی کرده‌ام تا حد امکان نسبت به تاریخ ادبیات

---

۸. Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶) فیلسوف انگلیسی.

بی‌اعتنا باشم. هرگاه دانشجویانم از من سراغ کتابنامه‌ای را می‌گرفتند می‌گفتم: «کتابنامه چیز مهمی نیست ـ شکسپیر که هیچ اطلاعی از نقد شکسپیری نداشت. چرا متن را مستقیماً مطالعه نکنید؟ اگر کتابی را دوست دارید، چه بهتر. اما اگر آن را دوست ندارید، آن را نخوانید. فکر خواندن اجباری بی‌معنی است؛ تنها صحبت از خوشبختی اجباری ارزشمند است. من معتقدم که شعر چیزی است که انسان آن را احساس می‌کند. اگر شعر را احساس نمی‌کنید، اگر در کاری زیبایی را حس نمی‌کنید، اگر داستانی شما را به دنبال خود نمی‌کشاند، پس لابد نویسنده آن را برای شما ننوشته است. آن را کنار بگذارید. ادبیات آن قدر غنی هست که نویسندهٔ دیگری را که برایتان ارزش توجه را داشته باشد به شما عرضه کند ـ یا نویسنده‌ای را که امروز برایتان ارزش توجه را ندارد اما فردا آثارش را خواهید خواند.

نحوهٔ تدریس من چنین بوده‌است، متکی بودن به رویداد زیباشناختی، که نیاز به تعریف شدن ندارد. رویداد زیباشناختی چیزی است به وضوح، به بی‌واسطگی، و به غیرقابل تعریف بودن عشق، طعم میوه، طعم آب. ما شعر را همان‌گونه احساس می‌کنیم که نزدیکی و صمیمیت زنی را احساس می‌کنیم، یا کوه یا خلیجی را احساس می‌کنیم. اگر آن را بی‌واسطه احساس کنیم، چه لزومی دارد که با به کار بردن واژه‌های دیگری که بی‌تردید ضعیف‌تر از احساساتمان خواهند بود آن را رقیق کنیم؟

افرادی هستند که بسیار کم شعر را احساس می‌کنند، و معمولاً همین افراد به تعلیم آن گمارده شده‌اند. من به احساس کردن شعر معتقدم نه به تِعلیم و تعلّم آن. من دوست داشتن متون خاصی را به دانشجویانم تعلیم نداده‌ام؛ به آنان یاد داده‌ام که چگونه ادبیات را دوست بدارند، چگونه آن را به عنوان شکلی از خوشی ببینند، من از تفکر انتزاعی تقریباً عاجزم

ـ حتماً توجه کرده‌اید که چقدر به نقل قول‌ها و خاطره‌ها اتکاء می‌کنم. پس به جای صحبت کردن انتزاعی دربارهٔ شعر که حاصلی جز کسالت ذهن و اتلاف وقت ندارد، بیائید دو شعر اسپانیایی را در نظر بگیریم و آنها را مورد بررسی قرار دهیم. دو شعر معروف را انتخاب می‌کنم زیرا حافظه‌ام جایزالخطاست، و ضمناً متنی را ترجیح می‌دهم که در اذهان همه شما موجود باشد. نخست غزل معروفی از کوئه‌ودو[۹] را که به یاد دُن پِدرو تِلزِگیرون، دوکِ اوسونا نوشته است بررسی می‌کنیم. ابتدا آن را به طور شمرده می‌خوانم، سپس مصرع به مصرع به آن باز خواهیم گشت.

اوسونای کبیر شاید از میهن خویش بی‌بهره بود،
اما از اعمالی که در دفاع از آن انجام داد نه؛
اسپانیا مرگ و زندان به ارمغان آورد
برای او که تقدیر برده‌اش ساخت.
از حسرت یک به یک گریستند،
مردمان بیگانه و مردمان هم‌وطنش؛
آرامگاهش مبارزات فلاندر[۱۰] است،
و سنگ مزارش ماه خون‌آلود.
برای تملّق از او پارتنوپه
وزو[۱۱] را برافروخت و تریناکریا مونجیبلو[۱۲] را؛

---

۹. Fransisco Quevedo (۱۵۸۰-۱۶۴۵) نویسنده و شاعر اسپانیایی.
۱۰. Flanders ناحیه‌ای در شمال غربی اروپا که بخشی از شمال فرانسه و غرب بلژیک را در بر می‌گیرد و حد آن دریای شمال است.
۱۱. Vesuvius، کوه آتشفشان وزوو واقع در خلیج ناپل.
۱۲. Mongibelo کوه آتشفشانی در سیسیل.

گریهٔ نظامیان مبدل به سِیلی شد.
مارس[۱۳] بهترین مکان بهشت را به او عطا کرد؛
موسِله، راین، تاگوس، و دانوب
اندوه خود را با افسوس زمزمه می‌کنند.

نخستین چیزی که به نظر من می‌رسد آن است که این شعر ادعایی حقوقی را مطرح می‌کند. شاعر می‌خواهد از خاطرهٔ دوک اوسونا، که چنانکه در شعر دیگری درباره او می‌گوید: «در زندان بمُرد و مرده زندانی بود.» دفاع کند. شاعر می‌گوید اسپانیا افتخارات نظامی بزرگی را به دوک مدیون است، اما در مقابل، او را زندانی کرده‌اند. این ادعا فاقد اعتبار کامل است، زیرا دلیلی ندارد که یک قهرمان هرگز گناهکار شناخته نشود و یا مجازات نشود. با این همه:

اوسونای کبیر شاید از میهن خویش بی‌بهره بود
اما ازاعمالی که در دفاع از آن انجام داد نه؛
اسپانیا مرگ و زندان را به ارمغان آورد
برای او که تقدیر برده‌اش ساخت.

لحظهٔ عوام‌فریبانه‌ای است. منظورم آن نیست که بر ضد یا وفق این غزل سخن بگویم؛ تنها درصددم که آن را تجزیه و تحلیل کنم.

از حسرت گریستند یک به یک
مردمان بیگانه و مردمان هم‌وطنش

این دو مصرع طنین شاعرانهٔ مهمی ندارند و صرفاً به خاطر ضرورت شرح

---

۱۳. Mars، خدای جنگ

و بسط غزل (به طور عام) در آنجا آورده شده‌اند. کوئودو از قالب دشوار غزل ایتالیایی که نیاز به چهار قافیه داشت پیروی می‌کرد. شکسپیر از قالب آسان غزل الیزابتی که نیاز به دو قافیه داشت استفاده می‌کرد. به هر حال، کوئودو چنین ادامه می‌دهد:

آرامگاهش مبارزات فلاندر است،
و سنگ مزارش ماه خون‌آلود.

عامل اصلی همین جا است. این دو مصرع غنای خود را مدیون ابهام هستند. مباحثات فراوانی را در تعبیر این دو مصرع به خاطر می‌آورم. «آرامگاه او مبارزات فلاندر است» یعنی چه؟ ممکن است ما مزرعه‌های فلاندر یا مبارزات نظامی‌ای را که دوک انجام داد در نظرمان مجسم کنیم. «و سنگ مزارش ماه خون‌آلود.» یکی از زیباترین مصرع‌ها به‌زبان اسپانیائی است. معنای آن چیست؟ ما ماه خون‌آلودی را که در مکاشفهٔ یوحنا ظاهر می‌شود، یا ماهی را که بر فراز میدان جنگ کاملاً قرمزرنگ است مجسم می‌کنیم. اما غزل دیگری از کوئودو هست که آن را نیز به دوک اوسونا تقدیم کرده است و در آنجا می‌گوید: «به ماه‌های تراکیه[۱۴] با خسوف خون‌آلود / سفر تو اکنون قطعیت یافته است.» کوئودو شاید پیش از هر چیز پرچم عثمانی را در نظر داشت: ماه خون‌آلود می‌بایست نقش نیم ماه روی آن پرچم بوده باشد. گمان می‌کنم همه موافق باشند که هیچ یک از این معانی نباید دور انداخته شوند. ما نمی‌گوئیم که کوئودو تنها به سفرهای نظامی، یا به خدمات دوک، یا به مبارزات سرزمین فلاندر، یا به

---

۱۴. Thrace ناحیه‌ای در شبه جزیره بالکان که به عنوان کشوری باستانی گستره آن به رود دانوب می‌رسید. باقیمانده امروزی آن به دو قسمت شرقی و غربی بین ترکیه و یونان تقسیم شده است.

ماه خون‌آلود آسمان میدان جنگ، یا به پرچم ترکیه اشاره می‌کند. کوئودو معانی گوناگونی را در ذهن خود مجسم می‌کرد. حُسن آن دو مصرع در مبهم بودن آنهاست.

برای تملق از او پارتنوپه
وزوو را برافروخت و تریناکریا مونجیبلو را؛

به بیانی دیگر، ناپل کوه وزوو را، و سیسیلی کوه اِتنا را روشن کرده است. چقدر عجیب است که این نام‌های باستانی در اینجا جای داده شده‌اند ــ آنها از نام‌های مشهوری که بعداً می‌آیند بسیار دور به نظر می‌رسند.

گریهٔ نظامیان مبدل به سِیلی شد.

در اینجا گواه دیگری داریم بر اینکه شعر یک چیز است و حس عقلانی چیزی دیگر: تجسم سربازانی که آن قدر گریه می‌کنند تا سیلابی از اشک به راه می‌اندازند به طور چشمگیری پوچ و بی‌معنی است. اما در شعر، که قوانین خاص خود را دارد پوچ و بی‌معنی نیست. «گریهٔ نظامی» ــ کلمهٔ «نظامی» ــ حیرت‌انگیز است. «نظامی» که صفتی معمولی است هنگامی که در مورد گریه به کار می‌رود تبدیل به صفت حیرت‌انگیزی می‌شود.

مارس بهترین مکان بهشت را به او عطا کرد؛

این مصرع را نیز نمی‌توانیم منطقاً توجیه کنیم: هیچ معنایی ندارد که تصور کنیم مارس دوک اوسونا را در جوار قیصر مأوا خواهد داد. این عبارت به اتکاء اغراق موجودیت یافته است. این سنگ محک شعر است: این مصرع ورای معنا موجودیت دارد.

موسله، راین، تاگوس
اندوه خود را با افسوس زمزمه می‌کنند.

می‌توانم بگویم که این دو مصرع که سال‌ها احساسات مرا برانگیخته‌اند از بیخ و بن دروغ‌اند. کوئودو خود را رها کرد تا تصور قهرمانی که جغرافیای مبارزاتش و رودخانه‌های معروف بر او می‌گریند او را به دنبال خود بکشاند. ما احساس می‌کنیم که این یک تصور دروغین است: بهتر بود که حقیقت را بگوید، مثلاً همان چیزی را بگوید که وردزورث در پایان آن غزل گفت؛ غزلی که در آن داگلاس را به خاطر قطع درختان یک جنگل مورد حمله قرار می‌دهد. وردزورث می‌گوید، آری، آنچه داگلاس با جنگل کرد، نابود کردن یک ایل نجیب، «انجمنی از اشجار شریف»، وحشتناک بود. و با این همه اضافه می‌کند که ما از آلام شرارت‌هایی که اهمیتی برای طبیعت ندارند رنج می‌بریم ـ رود توییدِ[۱۵] و مراتع سرسبز و تپه‌ها و کوه‌ها، بی‌اعتنا به این شرارت‌ها، به بقاء خود ادامه می‌دهند. وردزورث احساس می‌کرد که با گفتن حقیقت می‌تواند تأثیر عمیق‌تری ایجاد کند. برای ما دردناک است که آن درختان زیبا را نابود کردند، اما برای طبیعت اهمیتی ندارد. طبیعت ـ اگر وجودی به نام طبیعت وجود داشته باشد ـ می‌داند که می‌تواند آنها را احیا کند. رود همچنان جاری است.

واقعیت آن است که کوئه‌ودو تنها خدایان آن رودها را مد نظر دارد. شاید اگر گفته بود مرگ دوک اوسونا هیچ تأثیری به حال آن رودها ندارد شاعرانه‌تر می‌بود. اما کوئه‌ودو می‌خواست مرثیه‌ای بیافریند، می‌خواست شعری در باب مرگ یک انسان بگوید. مرگ یک انسان چیست؟ به گفته پلینی، با مرگ یک انسان، چهره‌ای که هرگز دوباره موجودیت نخواهد

---

۱۵. Tweed، رودی که از اسکاتلند و انگلیس می‌گذرد و به دریای شمال می‌ریزد.

یافت همراه با او می‌میرد. هر انسانی چهره بی‌مانند خود را دارد، و همراه با او هزاران واقعه، هزاران خاطره که همه بیش از حد انسانی‌اند می‌میرند. چنین به نظر می‌رسد که کوئه‌ودو هیچ یک از اینها را احساس نمی‌کند. دوست او دوک اوسونا، در زندان مرده است، وکوئه‌ودو این غزل را با سردی می‌نویسد؛ ما بی‌تفاوتی کامل او را احساس می‌کنیم. حتی ممکن است چنین به نظر برسد که علاقه‌ای به دوک نداشت. با این همه، این یکی از عالی‌ترین غزل‌های زبان ماست.

به سراغ غزل دیگری می‌رویم، غزلی که سراینده‌اش انریکه بانچز است. بسیار نامعقول است اگر بگوئیم بانچز شاعری بهتر از کوئه‌ودو است. گذشته از آن، چنین مقایسه‌هایی چه معنایی دارد؟ بیائید این غزل بانچز را بررسی کنیم و ببینیم چه چیز آن را چنین دلپذیر کرده است.

میهمان‌نواز و وفادار در بازتاب خود
که در آن ماده زنده به جلوه بودن خو گرفته است،
آئینه به سان مهتاب در تاریکی است.
در سرور، روشنی شناور چراغی را به شب‌ها می‌بخشد،
و در غم، گل سرخی نیز که در گلدان در حال مردن است
سر خودرا در درون آن خم می‌کند.
اگر درد و رنج را مضاعف می‌کند چه باک،
که چیزهایی را هم که برای من گلستان روحند تکرار می‌کند.
و شاید به این امید است که روزی
در توهم آرامش آبیش میهمانی زندگی کند
که انعکاس پیشانی‌های به هم چسبیده
و دستان در هم قفل شده را به جا بگذارد.

غزل عجیبی است، زیرا آئینه شخصیت اصلی آن نیست؛ شخصیتی مخفی هست که در انتهای غزل بر ما آشکار می‌شود. پیش از هر چیز مضمون را داریم که بسیار شاعرانه است: آئینه‌ای که جلوه همه چیز را تکرار می‌کند.

شاید پلوتینوس را به یاد داشته باشید. می‌خواستند تصویری از چهره او نقش کنند اما او نمی‌پذیرفت و می‌گفت «من خود سایه‌ای هستم، سایه‌ای از کهن الگویی که در آسمان است. ساختن سایه‌ای از آن سایه چه فایده‌ای دارد؟» فکر می‌کرد مگر هنر چیزی بجز یک تجسم درجه دو است؟ در حالی که خود انسان اینچنین ضعیف و شکننده است چگونه می‌توان تصویر یک انسان را دوست داشت؟ این همان چیزی است که بانچز احساس می‌کرد. او خصوصیت توهمی آئینه را احساس می‌کرد.

حقیقتاً وحشتناک است که آئینه‌ها وجود دارند؛ آئینه‌ها همیشه مرا به وحشت می‌انداخته‌اند. گمان می‌کنم پو[۱۶] نیز همین احساس را داشت. مقاله‌ای درباره تزئین اتاق‌ها دارد که کم‌تر از همه نوشته‌هایش شناخته شده است. یکی از شرطهایی که بر آن اصرار می‌ورزد آن است که آئینه‌ها طوری نصب شوند که تصویر فردی را که نشسته است منعکس نکنند. این ترس او را از دیدن خود در آئینه می‌رساند. ما این ترس را در داستان او «ویلیام ویلسون» به‌شکلی مضاعف مشاهده می‌کنیم، همچنین در «حکایت آرتور گوردون پایم»، که در آن قبیله‌ای در قطب جنوب را توصیف می‌کند، و مردی از آن قبیله را که برای اولین بار آئینه‌ای را می‌بیند و وحشت‌زده از حال می‌رود. ما به آئینه‌ها خو کرده‌ایم، اما در آن رونوشت بصری واقعیت چیز هولناکی وجود دارد.

---

۱۶. Edgar Allan Poe (۱۸۰۹-۱۸۴۹) شاعر و داستان‌نویس امریکایی.

اما، به غزل بانچز بازگردیم. صفت «میهمان‌نواز» نشانی انسانی به آئینه می‌دهد. با وجود این ما هرگز آئینه را میهمان نواز نپنداشته‌ایم. آئینه‌ها در سکوت پذیرفته می‌شوند، با تسلیم و رضای مهربانانه.

میهمان‌نواز و وفادار در بازتاب خود
که در آن ماده زنده به جلوه بودن خو گرفته است،
آئینه به سان مهتاب در تاریکی است.

آئینه را می‌بینیم، که خود درخشان است، و بانچز آن را به چیز ناملموسی چون ماه نیز تشبیه می‌کند. او به احساس کردن جادو و اعجاب آئینه ادامه می‌دهد: «و همچون مهتاب بر سایه.»

در سرور، روشنی شناور چراغی را...

«روشنایی شناور» یعنی اینکه اشیاء را نمی‌توان تعریف کرد؛ هر چیزی باید مانند آئینه، آئینه سایه، غیر دقیق باشد. احتمالاً اواخر عصر و یا شب است.

... روشنی شناور چراغی را به شب‌ها می‌بخشد،
و در غم، گل سرخی نیز که در گلدان در حال مردن است
سر خود را در درون آن خم می‌کند.

به طوری که همه چیز مبهم نخواهد بود، اکنون گل سرخی داریم، گل سرخی دقیق.

اگر درد و رنج را مضاعف می‌کند چه باک،
که چیزهایی را هم که برای من گلستان روحند تکرار می‌کند.
و شاید به این امید است که روزی

در توهّم آرامش آبیش میهمانی زندگی کند
که انعکاس پیشانی‌های به هم چسبیده
و دستان درهم قفل شده را به جا بگذارد.

در اینجا به فاعل این غزل می‌رسیم، که آئینه نیست بلکه عشق است. عشق متواضعانه. این آئینه نیست که امیدوار است انعکاس پیشانی‌های به هم چسبیده و دست‌های به هم پیوسته را ببیند بلکه شاعر است که چنین امیدی دارد. اما نوعی تواضع یا حُجب و حیا باعث می‌شود که این همه را با لحنی غیرمستقیم بیان کند. و این به شکل قابل تحسینی تدارک دیده شده است: از ابتدای غزل «میهمان‌نواز و وفادار» را داریم؛ از ابتدا آئینه آئینه‌ای از جنس شیشه یا فلز نیست. آئینه یک انسان است: میهمان‌نواز و وفادار است و سپس ما را عادت می‌دهد که دنیای جلوه‌ها را ببینیم، دنیایی که در پایان با شاعر یکی می‌شود. آنکه امیدواراست میهمان را، عشق را ببیند شاعر است.

من دربارهٔ زبان‌هاواینکه مقایسه‌کردن یکی‌بادیگری چقدر غیرمنصفانه است صحبت کرده‌ام. اگر به شعری بیندیشیم، به یک بند شعر اسپانیایی، مثلاً:

چه کسی بر آب‌های دریا
همان بختی را داشت
که کنت آرنالدوس
در بامداد سن خوان داشت

کنت آرنالدوس یا بامداد سن خوان اهمیتی ندارد: آن مصرع‌ها فقط به زبان اسپانیایی ممکن است سروده شوند.

صدای زبان فرانسه را من به طور خاصی مطلوب نمی‌دانم. فکر

می‌کنم که طنین سایر زبان‌های لاتینی را ندارد. اما چه کسی می‌تواند زبانی را که امکان سرودن مصرع‌هایی به زیبایی این مصرع هوگو را فراهم می‌کند بد بداند؟

L'hydre - Universe tordant son corps écaillé d'astres

چگونه می‌توانیم زبانی را که بدون آن گفتن چنان مصرع‌هایی ناممکن بود محکوم کنیم؟

و اما در مورد انگلیسی، چنین تصور می‌کنم که دارای نقص از دست دادن واکه (مصوّت)های آزاد انگلیسی قدیم است. با وجود این، امکان سرودن ابیاتی مانند این را برای شکسپیر فراهم کرد:

و یوغ ستارگان نامیمون را بتکان
از این جسم فرسوده از دنیا

اگر من مجبور بودم تنها یک زبان را انتخاب کنم ــ گو اینکه دلیلی ندارد که یکایک آنها را انتخاب نکنم ــ زبان آلمانی را انتخاب می‌کردم که امکان تشکیل دادن واژه‌های مرکب را دارد (مانند زبان انگلیسی، اما بیش از آن)، مصوّت‌هایی باز و موسیقی‌ای لطیف دارد. در مورد زبان ایتالیایی، *کمدی الهی* گویاتر از هر اظهار نظری است.

هیچ چیز شگفت‌انگیزتر از این حقیقت نیست که زیبایی‌های فراوانی در بین زبان‌های گوناگون پراکنده‌اند. استادم، شاعر بزرگ یهودی اسپانیایی رافائل کانسینوس ـ آسنس، دعایی خطاب به خدابرای ما باقی گذاشته است که در آن می‌گوید، «خداوندا، مگذار این همه زیبایی باشد.» براونینگ[۱۷] چنین سرود:

---

۱۷. Robert Browning (۱۸۱۲-۱۸۸۹) شاعر انگلیسی.

درست درهمان هنگامی که کاملاً ایمنیم، نشانی از غروب،
توهّمی از جام گُلی، مرگ کسی،
نمایشی از اوریپید[۱۸]، با همسرایی پایان آن پدیدار می‌گردد.

زیبایی در کمین ما نشسته است. اگر حسّاس باشیم، آن را در شعر تمام زبان‌ها احساس خواهیم کرد. من می‌بایست زبان‌های شرقی را مطالعه می‌کردم؛ تنها از طریق ترجمه‌ها نگاهی اجمالی به آنها انداخته‌ام. اما تأثیر آنها را احساس کرده‌ام، تأثیر زیبایی آنها را. به عنوان مثال آن مصرع شاعر ایرانی حافظ را ملاحظه کنید*:

من از این جهان پر خواهم کشید خاک من آنچه من هستم خواهد شد
(I fly, my dust will be what I am)

در این مصرع کل مکتب تناسخ بیان شده است. پیوسته تولد دوباره خواهم یافت؛ در کشوری دیگر، اما حافظ خواهم بود، حافظ شاعر. تمام این معانی در چند کلمه که من به انگلیسی خوانده‌ام و نمی‌تواند تفاوت چندانی با فارسی آن داشته باشد بیان شده است. آن قدر ساده است که بعید به نظر می‌رسد در جریان ترجمه تغییر زیادی کرده باشد.

زیبائی همه جا هست، شاید در هر لحظه از زندگی ما باشد. دوستم روی بارتولومیو، که چندسالی در ایران اقامت گزید و عمرخیام را مستقیماً ازفارسی ترجمه کرد، چیزی راکه‌پیشاپیش حدس می‌زدم به‌من گفته است: درشرق، به‌طورکلی، ادبیات وفلسفه‌را بارعایت توالی‌تاریخی نمی‌خوانند.

---

۱۸. Euripides، (؟۴۰۶-۴۸۰ ق. م.) شاعر یونانی، نویسنده نمایشنامه‌های منظوم.

* متأسفانه نتوانستم دریابم بورخس کدام بیت حافظ را درنظر دارد و به ترجمه لفظی اکتفا شد.

تاریخ فلسفه راچنان می‌خوانند که‌گویی ارسطو با برگسون[۱۹]، افلاطون با هیوم[۲۰]، همه به طور همزمان با یکدیگر در حال مناظره بودند. این مسئله آرامش دیوسن و ماکس مولر[۲۱] را شدیداً به هم زده بود زیرا نمی‌توانستند ترتیب زمانی نویسندگان شرقی مورد مطالعهٔ خود را معین کنند.

سخنانم را با نقل سه دعا که ملاّحان فنیقی در قرن اول میلادی می‌خواندند به پایان می‌برم. این دعاها را هنگامی که کشتی در شُرف غرق شدن بود می‌خواندند. اولین آنها چنین است:

مام قرطاجه[۲۲]، پارویم را عودت می‌دهم.

مام قرطاجه (مادر کارتاژ) شهر بندری صور[۲۳] است که زادگاه دیدو بود. و بعد «پارویم را عودت می‌دهم.» در اینجا موضوع خارق‌العاده‌ای وجود دارد: فنیقی تنها از جایگاه یک پاروزن زندگی را درک می‌کند. او زندگی خود را به پایان رسانیده، و پاروی خود را پس می‌دهد تا دیگران بتوانند پاروزدن را ادامه دهند.

اکنون یکی دیگر از آن دعاها، که حتی رقت‌انگیزتر از اولی است:

به خواب مرگ فرومی‌روم، اکنون دوباره پارو می‌زنم.

مرد فنیقی هیچ سرنوشت دیگری را تصور نمی‌کند. این، چرخه‌ای بودن زمان را نیز نشان می‌دهد. و بالاخره، این دعا، که بسیار نگران‌کننده است و با دو دعای قبلی تفاوت دارد، زیرا دلالت بر پذیرفتن سرنوشت ندارد.

---

۱۹. Henri Louis Bergson (۱۸۵۹-۱۹۴۱) فیلسوف فرانسوی.

۲۰. David Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶) فیلسوف و تاریخ‌نویس اسکاتلندی.

۲۱. Friedrich Max Muller (۱۸۲۳-۱۹۰۰) متن‌شناس انگلیسی (متولد آلمان).

۲۲. Carthage، شهر و ایالتی باستانی در شمال افریقا، درشمال شرقی تونس.

۲۳. Tyre، شهری در جنوب لبنان، پایتخت باستانی فنیقیه.

ناامیدی مردی‌است که درحال مردن‌است و توسط خدایان مخوف داوری خواهد شد، و می‌گوید:

خدایان، مرا همچون خدایی داوری نکنید
بلکه همچون انسانی
که اقیانوس اورا در هم شکسته است.

در این سه دعا ما بلافاصله حضور شعر را احساس می‌کنیم ــ یا دست‌کم من احساس می‌کنم. رخداد زیباشناختی در اینجا است، نه در کتابخانه‌ها یا کتابنامه‌ها یا تحقیقات‌مربوط به ترتیب زمانی دست نوشته‌ها یا کتاب‌های دور از دسترس همگان. من آن سه دعای ملاحان فنیقی را در داستانی ازکیپلینگ با عنوان «رفتار انسان‌ها» که درباره پولس قدیس نوشته بود خواندم. آیا آن دعاها موثق بودند (آن طور که می‌گویند) یا توسط کیپلینگ، شاعر بزرگ نوشته شده بودند؟ پس از طرح این سؤال احساس گناه کردم، زیرا پاسخ آن هرچه باشد اصل مطلب را تغییر نمی‌دهد. بیائید هر دو امکان را، هر دو شاخهٔ این دو راهی را بررسی کنیم.

در حالت اول، با دعاهای ملاحان فنیقی، مردمان دریا که تنها زندگی دریایی راآمی‌توانستند در ذهن‌خود مجسم کنند سروکار داریم و می‌توانیم مثلاً بگوئیم که آن دعاها اززبان فنیقی به یونانی، از یونانی به لاتین، و از لاتین به انگلیسی منتقل شدند و کیپلینگ آنها را بازنویسی کرد.

در حالت دوم، شاعری بزرگ، رودیارد کیپلینگ، ملاحان فنیقی را در ذهن خود مجسم می‌کند: به نوعی به آنها نزدیک است، به نوعی «آنها است» زندگی را به صورت زندگی دریایی تصور می‌کند، و این دعاها را در دهان آنان می‌گذارد. تمامی اینها مربوط به زمان گذشته است: ملاحان فنیقی ناشناس از دنیا رفته‌اند، کیپلینگ از دنیا رفته است. چه

اهمیتی دارد که این دعاها نوشته یا حاصل اندیشهٔ کدام یک از این ارواح باشند؟

در یک شعر هندو استعاره عجیبی را دیده‌ام، استعاره‌ای که مطمئن نیستم بتوانم آن را کاملاً درک کنم. می‌گوید سلسله جبال هیمالیا ــ آن کوه‌های بلندی که به قول کیپلینگ قله‌هایشان زانوان کوه‌های دیگرند ــ لبخند شیوا[۲۴] هستند. کوه‌های بلند لبخند یک خدا، لبخند خدایی مخوف هستند. استعاره تکان‌دهنده‌ای است.

به‌نظر من زیبایی یک حس فیزیکی است. چیزی است که با تمام جسم خود آن را احساس می‌کنیم. نتیجه یک قضاوت نیست. از طریق قوانینی به آن نمی‌رسیم. زیبایی را یا احساس می‌کنیم یا احساس نمی‌کنیم.

سخنانم را با مصرع فوق‌العاده‌ای از شاعری که در قرن هفدهم به نام عجیب واقعی و شاعرانه انجلوس سیلِسیوس[۲۵] ملقب شد به پایان می‌رسانم. این مصرع چکیده تمامی سخنان امشب من است ــ با این تفاوت که آن سخنان را به وسیله استدلال و استدلال بدلی ابراز داشته‌ام. آن مصرع را ابتدا به اسپانیایی و سپس به آلمانی بیان می‌کنم:

La rosa sin porqué florece proqué florece.

Die Rose ist ohne warum; sie blühet weil sie blühet.

گل سرخ چرا ندارد گل می‌دهد چونکه گل می‌دهد.

[The rose has no why, it flowers because it flowers.]

---

۲۴. Shiva خدای نابودی و احیا در اعتقادات هندوها.

۲۵. Angelus Silesius (۱۶۲۴-۱۶۷۷) شاعر آلمانی.

۶

قباله

تعلیمات گوناگون و گاه متناقضی که تحت عنوان قباله دسته‌بندی شده‌اند از مفهومی سرچشمه می‌گیرند که برای ذهن ما غربی‌ها ناآشنا است، یعنی مفهوم *کتاب مقدس*. ما مفهوم مشابهی را داریم ــ کتاب کلاسیک ــ اما تصور می‌کنم با مدد گرفتن از اسوالد اشپنگلر و کتابش *زوال غرب* به آسانی می‌توان نشان داد که این دو مفهوم کاملاً با یکدیگر متفاوتند.

بیائید ابتدا واژهٔ **کلاسیک** را بررسی کنیم و ببینیم از نظر ریشه‌شناسی معنای آن چیست. **کلاسیک** از **کلاسیس** می‌آید که به معنای قایق بادبانی یا ناوگانی از کشتی‌ها است. یک کتاب کلاسیک کتابی است نرم و روان؛ همه چیز آن باید سر جای خودش باشد ــ باید به قول انگلیسی زبان‌ها shipshape [شسته و رفته] باشد. سوای این اظهار نظر نسبتاً معمولی، یک کتاب کلاسیک باید در نوع خود برجسته باشد. بدین ترتیب است که می‌گوئیم *دون کیشوت*، *کمدی الهی*، و *فاوست*[1] آثاری کلاسیک هستند.

این آثار؛ با آنکه پرستششان گاه به مرز افراط کشانده شده است، متون مقدسی نیستند. یونانیان *ایلیاد* و *اودیسه* را جزو آثار کلاسیک به

---

۱. Faustus جادوگر افسانه‌ای آلمانی که با شیطان پیمان می‌بندد و عنوان کتاب....

شمار می‌آوردند. اسکندر مقدونی، به طوری که پلوتارک نقل می‌کند، نسخه‌ای از *ایلیاد* و شمشیرش را که هر دو نمادهای سرنوشت او به عنوان فردی جنگجو بودند، در زیر بالِش خود نگه می‌داشت. اما هرگز به ذهن یونانیان خطور نمی‌کرد که *ایلیاد* مو به مو بی‌نقص باشد. در اسکندریه کتابداران برای مطالعهٔ *ایلیاد* گرد هم جمع می‌شدند، و در جریان آن مطالعات، علامت‌گذاری جملات را که اینچنین اجتناب‌ناپذیر است ابداع کردند (گرچه امروزه گاه به طور وقیحانه‌ای این واقعیت فراموش می‌شود). *ایلیاد* کتاب برجسته‌ای بود؛ نقطهٔ اوج شاعری محسوب می‌شد. اما تصور نمی‌شد که هر کلمهٔ آن، هر مصرع شش وزنی آن الزاماً ستودنی باشد. *ایلیاد* چیز تغییرپذیری به شمار می‌آمد، و به شیوه‌ای تاریخی خوانده می‌شد؛ آن را درون یک زمینه قرار می‌دادند. مفهوم کتاب مقدس چیز کاملاً متفاوتی است. هوراس می‌گفت، «گاه‌به گاه هومر لایق سری تکان می‌داد.» هیچ کس نمی‌گوید گاه به گاه روح‌القدس لایق سری تکان می‌داد.

امروزه ما کتاب را ابزاری برای توجیه، دفاع، بحث، توضیح، یا گاه‌شماری یک دکترین می‌انگاریم، اما در دوران باستان کتاب صرفاً جایگزینی برای کلام شفاهی قلمداد می‌شد. بیائید آن عبارت افلاطون را که می‌گوید کتاب مانند مجسمه است به خاطر بیاوریم: شاید زنده به نظر بیاید، اما هنگامی که صدایش می‌زنی پاسخی نمی‌دهد. او برای فائق شدن بر این مشکل گفت و شنود افلاطونی را ابداع کرد که کلیهٔ احتمالات یک موضوع را مورد بررسی قرار می‌دهد.

همچنین نامهٔ زیبا و عجیبی را داریم که بنا به گفتهٔ پلوتارک، اسکندر مقدونی به ارسطو نوشت. ارسطو تازه کتاب *مابعدالطبیعهٔ* خود را منتشر کرده بود ــ در واقع نسخه‌های گوناگونی از آن را جهت نشر سفارش داده

بود. اسکندر او را مورد سرزنش قرار داد و گفت اکنون همگان از آنچه قبلاً تنها خواص می‌دانستند مطلع خواهند شد. ارسطو در دفاع از خود، و بی‌تردید صادقانه پاسخ داد: «رسالهٔ من منتشر شده و منتشر نشده است.» او معتقد نبود که کتاب موضوعی را به طور کامل شرح می‌دهد، بلکه بر این باور بود که کتاب نوعی راهنماست که دستورات شفاهی را همراهی می‌کند.

فیثاغورث حتی یک سطر نوشته از خود به جا نگذاشت. حدس بر این است که نمی‌خواست خود را مقید به نوشته‌ای کند. او امیدوار بود که پس از مرگش افکارش ادامه یابند و زنده بمانند و در اذهان شاگردانش شاخه دهند. عبارت magister dixit که همیشه از آن استفادهٔ نابجا می‌شود از همین موضوع سرچشمه می‌گیرد. magister dixit به معنای «استاد این سخن را گفته است» ــ به عنوان ختم مباحثه ــ نیست. یک فیثاغورثی نظریه‌ای را اعلان می‌کند که شاید در عرف فیثاغورث نباشد، مثلاً نظریهٔ چرخه‌ای بودن زمان را. در صورتی که آن نظریه مورد حمله قرار گیرد ــ بگویند «عرف نیست» ــ پاسخ magister dixit است، که به او امکان نوآوری را می‌دهد. فیثاغورث معتقد بود که کتاب آدم را مقید می‌کند، یا به گفتهٔ کتاب مقدس، نوشته می‌کشد و ذهن زندگی می‌بخشد.

اشپنگلر در فصل مربوط به فرهنگ جادویی کتاب *زوال غرب* توجه خوانندگان را به این نکته جلب می‌کند که الگوی اولیهٔ کتاب سحرآمیز *قرآن* است. از نظر علمای اسلام، *قرآن* کتابی مشابه با سایر کتاب‌ها نیست. کتابی است که قدمتش بیش از زبان عربی است ــ باور نکردنی است، اما *قرآن* چنین است. کسی نمی‌تواند آن را از دیدگاه تاریخ‌شناسی یا متن‌شناسی مورد مطالعه قرار دهد، زیرا کهن‌تر از اعراب، کهن‌تر از زبانی که به آن نوشته شده، و کهن‌تر از عالم است. و اذعان هم نمی‌کنند که *قرآن*

اثر خدا باشد؛ چیزی خودمانی‌تر و اسرارآمیزتر است. از نظر مسلمانان سنت‌گرا *قرآن* صفتی از صفات خداوند همچون خشم او، رحم او، و عدل اوست. *قرآن* خود از کتاب اسرارآمیزی سخن می‌گوید، از مادرِ *قرآن* [ام‌الکتاب]، کهن الگوی ملکوتی قرآن که در بهشت جای دارد و مورد پرستش فرشتگان است.

بدین ترتیب مفهوم کتابی مقدس با مفهوم کتابی کلاسیک کاملاً تفاوت دارد. در یک کتاب مقدس، نه تنها کلمات بلکه حروفی که کلمات را تشکیل داده‌اند نیز مقدس‌اند. قباله‌گرایان این مفهوم را در مورد مطالعهٔ کتاب مقدس به کار بستند. من این ظنّ را دارم که شیوهٔ عمل آنان ناشی از اشتیاق ادغام کردن تفکر نوستیک[۲] در عرفان یهودی بوده باشد تا بدین ترتیب آن را به وسیلهٔ کتاب مقدس توجیه کنند و رسمیت بخشند. به هر حال، اکنون مختصراً ببینیم ــ من تقریباً هیچ حقی ندارم که دربارهٔ این موضوع بحث کنم ــ شیوهٔ عمل قباله‌گرایانی که به کارگیری علم عجیب خود را در جنوب فرانسه، در شمال اسپانیا، در کاتالونیا[۳]، و سپس در ایتالیا، آلمان، و تا حدی در سایر مناطق آغاز کردند چیست یا چه بود. آنان به فلسطین نیز رسیدند، گو اینکه این علم از آنجا سرچشمه نگرفت: متفکرین نوستیک و کاتاریست آن را ابداع کردند.

عقیدهٔ قباله‌گرایان چنین است: اسفار پنجگانهٔ تورات کتاب مقدسی است. هوشی لایتناهی، از سر لطف، وظیفهٔ انسانی تولید کتاب را به عهده گرفته است. روح‌القدس بر ادبیات منت نهاده است و این به همان اندازه باورنکردنی است که مجسم کنیم خداوند (نعوذبالله) خود را به هیئت

---

۲. Gnostic عضو فرقه‌ای مذهبی در دوران قبل از مسیح و اوایل مسیحیت.

۳. Catalonia، ناحیه‌ای در شمال شرقی اسپانیا که با فرانسه و دریای مدیترانه هم مرز است.

انسان درآورد. در آن کتاب هیچ چیزی نمی‌تواند تصادفی باشد (در نوشتار انسانی همیشه چیزی تصادفی وجود دارد).

ستایشی خرافی وجود دارد که *دون کیشوت*، *مکبث*، یا *سرودهای پهلوانی رولان* را احاطه کرده است، ستایشی که در مورد کتاب‌های دیگری نیز که معمولاً در هر کشوری یکی از آنها یافت می‌شود وجود دارد (به استثنای فرانسه که ادبیاتش چنان غنی است که حداقل برای دو سنّت کلاسیک جا داشته است). و امّا، اگر چنانچه یک پژوهشگر سروانتس می‌گفت کتاب *دون کیشوت* با دو کلمهٔ تک هجایی که به حرف n ختم می‌شوند (un و en) شروع شده و در پی آن یک کلمهٔ پنج حرفی (Lugar)، دو کلمه دو حرفی (de la)، و یک کلمه شش حرفی (manchal) آمده است، و اگر چنانچه می‌خواست از این موارد نتیجه‌گیری‌هایی به عمل آورد، بلادرنگ او را دیوانه می‌انگاشتیم. تورات، توسط قباله‌گرایان به این شیوه مورد مطالعه قرار گرفته است.

مثلاً می‌گویند *تورات*، با حرف بِت [۴] شروع می‌شود. توضیح آنکه اولین کلمهٔ *تورات* b'reshit است که با حرف بِت شروع می‌شود. چرا با حرف «بت» شروع می‌شود؟ چون این حرف اولین حرف کلمه عبری b'rachah است که به معنای رحمت الهی است. آن متن می‌بایست با رحمتی آغاز شود؛ احتمالاً نمی‌توانسته با کلمه‌ای که مرادف یک لعنت است آغاز شود.

جزئیات دیگری نیز هست، جزئیات عجیبی که می‌بایست بر قباله تأثیر گذاشته باشد: خداوند، که کلامش ابزار کارش بود (به طوری که نویسنده بزرگ ساودرا فاخاردو می‌گفت) جهان را به وسیله کلام خود آفرید: خداوند گفت روشنایی به وجود آید، و چنین شد. از این، چنین

---

۴. دومین حرف الفبای عبری.

نتیجه‌گیری شد که روشنایی به وسیله کلمه *روشنایی* یا به وسیله آهنگی که خداوند با آن کلمه روشنایی را ادا کرد آفریده شد. در صورتی که خداوند کلمهٔ دیگری را ادا کرده بود، یا همان کلمه *روشنایی* را به نحو دیگری تلفظ کرده بود، حاصل آن *روشنایی* نشده بود، بلکه چیز دیگری شده بود.

اکنون به موردی می‌رسیم که به اندازه تمام چیزهایی که تاکنون گفته‌ام باورنکردنی است. موردی که باید برای ما غربی‌ها تکان‌دهنده باشد ــ برای من که چنین است ــ اما ناگزیرم به آن اشاره کنم. هنگامی که ما به کلمات می‌اندیشیم، به صورت تاریخی می‌اندیشیم: تصور می‌کنیم که کلمات در ابتدا شفاهی بودند و سپس بعدها به کمک حروف به صورت نوشتاری درآمدند. *قباله* (که به معنای استقبال، رسم موروثی است) برعکس، چنین باور دارد که در آغاز حروف وجود داشتند، و آنها ابزار خدا بودند، نه کلمات معنایافته از حروف. این عقیده، مانند آن است که کسی نوشتن را، برخلاف تجربه، قدیم‌تر از سخن گفتن بداند. پس هیچ چیز کتاب مقدس نمی‌تواند تصادفی باشد؛ هر چیزی باید از پیش معین شده باشد، از جمله، مثلاً، تعداد حروف هر آیه.

قباله‌گرایان معادل‌هایی را برای حروف ابداع کردند. کتاب مقدس را به‌گونه‌ای در نظر گرفتند که گویی نوشته‌ای کُدگذاری شده یا پیامی رمزی است، و قوانین مختلفی را برای گشودن رمز آن ابداع کردند. هر کس می‌تواند، مثلاً، هر حرفی از هر کلمه‌ای را انتخاب کند و آن را به عنوان حرف اول کلمه‌ای دیگر بخواند. و بدین ترتیب نوشته‌ای سرّی را کشف کند.

آنان همچنین دو الفبا تشکیل دادند: یکی، مثلاً بگوئیم، از *الف* تا *س* و دیگری از *ش* تای و حروف دسته اول را به عنوان معادل‌های حروف دسته دوم در نظر می‌گرفتند. همچنین متن را ــ به قول یونانیان ــ به صورت

bousterphedom، یعنی آن را از راست به چپ، سپس از چپ به راست، و بعد، از راست به چپ می‌خواندند. آنان ارزش‌های عددی را به حروف نسبت می‌دادند. این همه، نوعی رمزنویسی را تشکیل می‌داد که قابل رمزگشایی بود، و نتایج به دست آمده مورد توجه قرار می‌گرفت، چرا که تمامی آن توسط هوش لایتناهی خداوند پیش‌بینی شده بود. بدین ترتیب، با این رمزنویسی، با این عملیاتی که به میزان زیادی یادآور داستان «حشره طلایی» ادگار آلن‌پو است تعالیم خود را آغاز کردند. (من این ظنّ را دارم که تعالیم آنان قدیم‌تر از شیوهٔ عملشان باشد، و آنچه در مورد *قباله* به وقوع پیوست مشابه همان باشد که در مورد فلسفهٔ اسپینوزا[۵] رخ داد: نظم هندسی آن بعداً پدیدار شد. من چنین تصور می‌کنم که قباله‌گرایان تحت تأثیر نوستیک‌ها بودند و برای آنکه بتوانند هر چیزی را به سنّت عبری متّصل کنند این نظام عجیب رمزگشایی حروف را یافتند).

نظام عالم را، از دیدگاه قباله می‌توان چنین توصیف کرد: در آغاز هستی‌ای وجود دارد که شبیه به خدای اسپینوزاست، با این تفاوت که خدای اسپینوزا بی‌نهایت غنی است. برعکس، *اِنسُف* بی‌نهایت فقیر است، زیرا در مورد آن هستی نمی‌توانیم عبارت «وجود دارد» را به کار ببریم، چراکه‌اگر بگوئیم او وجود دارد، به همان نحو باید بگوئیم ستارگان وجود دارند، انسان‌ها وجود دارند، مورچه‌ها وجود دارند. چگونه می‌توانیم همهٔ اینها را با آن هستی در یک طبقه قرار دهیم؟ نه، آن ذات ازلی وجود ندارد. همچنین نمی‌توانیم بگوئیم او می‌اندیشد، زیرا اندیشیدن فرایندی منطقی است که از مقدمه‌ای به سوی نتیجه‌ای سیر می‌کند. و نمی‌توانیم بگوئیم می‌خواهد، زیرا خواستن چیزی به معنای

---

۵. Daruj Spinoza (۱۶۳۲-۱۶۷۷) فیلسوف هندی.

نداشتن آن است. نمی‌توانیم بگوئیم کار می‌کند، زیرا کار کردن، تعیین یک هدف و زحمت کشیدن در جهت رسیدن به آن است. به علاوه، اگر *اِنسُف* لایتناهی است چگونه چیز دیگری را بخواهد؟ و چه چیز دیگری را می‌تواند بیافریند به جز وجود لایتناهی دیگری که قابل تمیز از خودش نباشد؟ با این همه، از آن جهت که متأسفانه آفرینش جهان ضروری است، تجلیات دهگانه یا *سِفیروت* را داریم که از خداوند پدید می‌آیند اما از نظر مرتبه پائین‌تر از او هستند.

درک کردن ایدهٔ وجودی ازلی و ابدی که همواره این ده تجلّی را داشته است مشکل است. این ده تجلی هر یک از دیگری نشئت می‌گیرند. کتاب مقدس می‌گوید این تجلیات با تعداد انگشتان دست برابرند. اولین تجلی تاج نامیده می‌شود و قابل تشبیه به شعاع نوری است که از *اِنسُف* منتشر می‌شود، شعاع نوری که ضعیف نمی‌شود، وجود بی‌حد و حصری که کاهش نمی‌یابد. از تاج تجلی دیگری منتشر می‌شود؛ از آن، تجلی دیگری؛ و از آن نیز تجلی دیگری ــ تا آنکه تعدادشان به ده می‌رسد. هر تجلی دارای سه بخش است. یکی از این سه بخش با هستی بالاتر در ارتباط است؛ بخش میانی جوهر است؛ و بخش سوم با هستی پائین‌تر در ارتباط است.

تجلیات دهگانه انسانی را تشکیل می‌دهند که *آدم کادمون*، انسان کهن الگو نامیده می‌شود. آن انسان در بهشت است، و ما انعکاس او هستیم. *آدم کادمون* که از تجلیات دهگانه ایجاد شده است، خود دنیایی را تجلی می‌بخشد که آن نیز دنیای دیگری را متجلی می‌کند، تا تعدادشان به چهار برسد. سومی دنیای مادی ما است، و چهارمی دنیای دوزخی است. این عوالم چهارگانه، همگی در *آدم کادمون*، که انسان و عالم صغیر اورا یعنی همه چیز را درک می‌کند جای گرفته‌اند.

من درحال پرداختن به اثری موزه‌ای از تاریخ فلسفه نیستم. من معتقدم که این نظام کاربردی دارد: می‌تواند به عنوان وسیله‌ای برای اندیشیدن، وسیله‌ای برای سعی در درک جهان به‌کار آید. نوستیک‌ها چندین قرن پیش از قباله‌گرایان مکتب خود را بنیان نهادند. آنان نظام مشابهی داشتند که قائل به خدای نامعینی بود. از آن خدا که *پلروما* (فراوانی) نامیده می‌شود خدای دیگری نشئت می‌گیرد ــ طبق روایت تحریف شده ایرنیوس ــ و از آن خدا خدای دیگری، و از آن یک نیز خدای دیگری. برجی از تجلیات وجود دارد، و هر یک بهشتی را تشکیل می‌دهند. تعداد کل آنها سیصد و شصت و پنج است، زیرا اختربینی نیز در آن آمیخته می‌شود. هنگامی که به تجلی نهایی می‌رسیم، که درآن، بخش ملکوتی تقریباً به صفر تقلیل یافته است، خدایی را که یهوه نام دارد و این جهان را آفریده است می‌یابیم.

چرا او این جهان را چنین پر از خطا، پر از وحشت، پر از گناه، پر از درد جسمانی، پر از تقصیر، پر از جرم و جنایت آفرید؟ زیرا الوهیت، تا رسیدن به یهوه خود را کاهش داده بود، و یهوه این جهان جایزالخطا را آفرید.

در خلقت ده سفیروت و چهار عالمِ آن نیز همین سازوکار را داریم. آن ده تجلّی، همچنان که از *اِن سُف*، از بی‌حد و حصر، از ناپیدا، از *ناپیداها* (آن‌گونه که در زبان استعاری قباله‌گرایان نامیده می‌شوند) دور می‌شوند، به تدریج از قدرتشان کاسته می‌شود، تا به آن یک که این جهان را آفرید می‌رسند، این جهان که ما درآن هستیم، که چنین در معرض بدبختی است، و خوشبختیش چنین زودگذراست. این عقیده‌ای پوچ‌نیست. ما با مسئله‌ای ازلی و ابدی مواجه هستیم، مسئلهٔ شرّ. این مقوله به نحو شایانی در *کتاب ایوب*، که به عقیدهٔ فرود[۶] بزرگ‌ترین اثر ادبیات است مطرح شده است.

---

۶. James Anthony Froude (۱۸۱۸-۱۸۹۴) تاریخ‌دان انگلیسی.

حتماً داستان ایوب، مرد عادل آزاردیده را، مردی را که توسط یارانش محکوم شده است و می‌خواهد خود را در برابر خداوند تبرئه کند به خاطر می‌آورید. در آخر خداوند از درون گردباد با او سخن می‌گوید. می‌گوید که او (خدا) ورای مقیاس بشری است. دو نمونهٔ عجیب فیل و نهنگ (بهیموت و لویاتان) را برمی‌گزیند و می‌گوید او آنها را آفریده است. ماکس براد می‌گفت فیل، یا بهیموت (به معنی «حیوانات») چنان بزرگ است که اسم آن به صورت جمع است. لِویاتان ممکن است نهنگ و یا تمساح باشد. خداوند به ایوب می‌گوید که او به اندازهٔ آن دو جانور عظیم‌الجثه غیرقابل درک است و در حیطه سنجش بشری نمی‌گنجد.

اسپینوزا به همین نکته می‌رسد و می‌گوید قائل شدن صفات انسانی برای خدا چنان است که مثلثی بگوید خدا به میزان فوق‌العاده زیادی مثلث است. با گفتن اینکه خدا عادل یا رحیم است همان قدر برای او قائل به صفات انسانی می‌شویم که ادعا کنیم خدا چهره یا چشم یا دست دارد.

بنابراین، ما الوهیتی برتر و تجلیات پائین‌تر دیگری را داریم. ظاهراً تجلیات مؤدبانه‌ترین کلمه‌ای است که می‌توان به کار برد تا برای خلقت این جهان به خدا خرده گرفته نشود. به قول شوپنهاور، ملامت وزیرانِ شاه را سزد، نه شاه را.

از شرّ به طرق گوناگونی دفاع شده است. نخست، دفاع کلاسیک عالمان الهیات، که می‌گویند شر منفی است، شرّ صرفاً نبود خیر است. از نظر هر انسان فهمیده‌ای این سخن آشکارا کذب است. درد جسمانی به اندازهٔ هر لذتی یا بیش از هر لذتی برای ما واضح و مشخص است. بدبختی نبودِ خوشبختی نیست، بلکه خود چیز مثبتی است. هنگامی که بدبخت هستیم، چیزی به نام بدبختی را احساس می‌کنیم.

سپس، بحث زیبا اما سراپا کذب لایب‌نیتس[۷] را داریم. دو کتابخانه را در نظر مجسم کنید. اولی متشکل از هزار جلد *آنئید* است که لایب‌نیتس آن را کتابی تمام عیار می‌داند، و شاید هم چنین باشد. کتابخانهٔ دوم حاوی هزار جلدکتاب با مزیّت‌های گوناگون است، ویکی از آنها *آنئید* است. کدام یک از این دو کتابخانه بر دیگری برتری دارد؟ مسلماً دومی. لایب‌نیتس چنین نتیجه‌گیری می‌کند که وجود شرّ جهت تنوع جهان ضروری است. اما به نظر می‌رسد فراموش کرده باشد که وجود *داشتن* کتاب‌های بد در کتابخانه یک چیز است و کتاب بد *بودن* چیزی دیگر. و در صورتی که ما جزو آن کتاب‌ها باشیم محکوم به دوزخ هستیم.

همه کس سرمستی کیرکگور[۸] را ندارد ــ و شک دارم که خود او نیز همیشه در این حال و هوا بوده باشد ــ که می‌گفت اگر تنها یک روح به خاطر ضرورت تنوع جهان در دوزخ وجود داشت، و آن روح روح او بود، از اعماق دوزخ آوای حمد و ثنای پروردگار را سر می‌داد.

تصور نمی‌کنم که احساس کردن چنین چیزی آسان باشد. نمی‌دانم آیا اگر کیرکگور دقایقی چند را در دوزخ سپری می‌کرد باز هم همان احساس را داشت یا نه. اما این فکر، چنانکه ملاحظه می‌کنید به مسئله‌ای اساسی بازمی‌گردد: مسئله وجود شرّ. که نوستیک‌ها و قباله‌گرایان آن را به یک شیوه حل کردند.

آنان این مسئله را با اعلام این نظر حل کردند که خلقت جهان کار الوهیتی ناقص است، الوهیتی که جزء الوهیتش به صفر می‌رسد، کار خدایی‌است که خدای یگانهٔ معروف ما نیست. کار خدایی است که نسبت دوری با پروردگار یکتا دارد. من تردید دارم که اذهان ما بتوانند کلماتی

---

۷. Liebniz (۱۶۴۶-۱۷۱۶) فیلسوف و ریاضی‌دان آلمانی.

۸. Kierkegard (۱۸۱۳-۱۸۵۵) فیلسوف و دانشمند الهیات دانمارکی.

چنین پُر گستره و مبهم چون خدا یا الوهیت، یا نظریهٔ نوستیکیِ باسیلیدز را که قائل به سیصد و شصت و پنج تجلی الهی است به درستی درک کنند. اما می‌توانیم تصور خدایی ناقص را درک کنیم، تصور خدایی را که باید این جهان را از مواد به درد نخوری بسازد. سپس به برنارد شاو می‌رسیم که می‌گفت «خدا دائماً در حال ساخته شدن است.» خدا چیزی است که مربوط به گذشته نیست، و شاید مربوط به آینده نیز نباشد: خدا ابدیت و ازلیت است. خدا چیزی است که شاید آینده باشد. اگر ما بلند نظر باشیم، اگر باهوش باشیم، اگر عاقل باشیم، در حال کمک به ساختن خدا خواهیم بود.

در کتاب *آتش نامیرای* ولز[۹]، طرح داستان مانند کتاب ایوب و قهرمان آن نیز همانند ایوب است. قهرمان داستان تحت‌تأثیر بیهوشی خواب می‌بیند که وارد آزمایشگاهی می‌شود. تجهیزات آن آزمایشگاه بسیار محقر و ناقص است و پیرمردی در آنجا مشغول کار است. آن پیرمرد خداست و بسیار عصبانی است. می‌گوید آنچه از دستم برمی‌آید انجام می‌دهم، اما کار کردن بر روی این مادهٔ بدقلق بسیار دشوار است. از نظر خدا، شرّ ماده‌ای مهارنشدنی و خیر ماده‌ای انعطاف‌پذیر است. اما خیر، در بلند مدت، مقدر است که پیروز شود و در حال پیروز شدن است. نمی‌دانم شما به پیشرفت اعتقاد دارید یا نه. من دست‌کم به پیشرفت مارپیچ‌گونهٔ گوته اعتقاد دارم: پیشروی می‌کنیم و عقب‌نشینی می‌کنیم، اما نهایتاً در حال پیشرفت هستیم. شاید از نظر عقلانی نیز در حال پیشرفت باشیم. یک دلیل آن شاید همین رویداد کوچک امشب است که در جریان آن به آنچه قباله‌گرایان می‌اندیشیدند توجه نشان می‌دهیم.

---

۹. Herbert George Wells (۱۸۶۶-۱۹۴۶) رمان‌نویس و تاریخ‌دان انگلیسی.

اکنون می‌خواهم دربارهٔ اسطوره‌ای سخن بگویم، دربارهٔ یکی از عجیب‌ترین افسانه‌های *قباله*: گُولِم، که میرینک رمان مشهور خود را از آن الهام گرفت، و من نیز باالهام گرفتن از گولم شعری سروده‌ام. خداوند تکه‌ای گِل برمی‌دارد (*آدم* به معنای *خاک قرمز* است)، در آن حیات می‌دمد و آدم را که از نظر قباله‌گرایان اولین گولم است خلق می‌کند. او با کلام الهی، با نفخه‌ای از حیات خلق شده است. *قباله* می‌گوید تمامی اسفار پنجگانهٔ تورات نام خداوند است، با این تفاوت که حروف آن به هم ریخته است. بدین ترتیب، اگر کسی نام خدا را داشته باشد، یا تتراگراماتون[۱۰]، یعنی چهار حرف اسم اعظم را کشف کند، و نحوهٔ صحیح تلفظ کردن آنها را بداند، می‌تواند جهانی را بیافریند، همچنین می‌تواند گولمی را، یعنی انسانی را خلق کند.

گِرشام شولم در کتاب *درباره قباله و نمادگری آن*، که تازه آن را خوانده‌ام افسانه‌های گولم را به طرز زیبایی مورد بررسی قرار داده است. تصور می‌کنم که این روشن‌ترین کتاب دربارهٔ این موضوع باشد. او ثابت کرده است که جستجو برای یافتن منابع اصلی کاری تقریباً بیهوده است. من ترجمهٔ زیبا و، فکر می‌کنم، دقیق ــ شخصاً با زبان عبری آشنا نیستم ــ *سِفر آفرینش* لئون دو ژوونه را نیز خوانده‌ام. این کتابها نه برای تعلیم *قباله* بلکه به منظور آشنایی مقدماتی خواننده با آن نوشته شدند؛ تا دانشجوی قباله با خواندن آنها به پی‌گیری و فراگیری کل این موضوع تشویق شود. اما این کتاب‌ها تمامی حقیقت را نمی‌گویند، مانند ارسطو که رساله‌اش را منتشر کرده بود و نکرده بود.

---

۱۰. Tetragrammaton، به معنی چهار حرفی است و در اینجا منظور آن چهار حرف الفبای عبری است که یهودیان معتقداند اسم خاص خداوند از آنها تشکیل شده است. معمولاًمعادل آن چهارحرف را درانگلیسی به صورت YHWH یا JHWH می‌نویسند.

اما به مقولهٔ گولم بازگردیم. اعتقاد بر آن است که اگر خاخامی نام سرّی خداوند را یاد بگیرد یا تصادفاً کشف کند و آن را بر آدمی که از گِل ساخته شده است بخواند، آن آدم گِلی جان می‌گیرد و تبدیل به گولم می‌شود. در یکی از روایت‌های این افسانه، کلمه EMET که به معنای حقیقت است، بر پیشانی گولم نوشته می‌شود. گولم شروع به بزرگ شدن می‌کند و قامت او آنقدر بلند می‌شود که دیگر دست سرورش به پیشانی او نمی‌رسد. از او می‌خواهد که بند کفش‌هایش را ببندد. گولم خم می‌شود، و خاخام الف یا حرف اول EMET را از پیشانی او پاک می‌کند. به این ترتیب MET ــ که معنای آن مرگ است ــ باقی می‌ماند. گولم تبدیل به خاک می‌شود.

در افسانه دیگری خاخام یا خاخام‌هایی، یا جادوگرانی، گولمی خلق می‌کنند و آن را نزد استاد دیگری می‌فرستند که خود قادر به ساختن گولم هست اما چنین کاری را پوچ و بیهوده می‌داند. استاد با گولم سخن می‌گوید، اما گولم پاسخی نمی‌دهد، زیرا قدرت تکلم و درک از او دریغ شده است. او را محکوم می‌کند، «تو حاصل مکر جادوگرانی؛ دوباره به حالت خاکی که بودی بازگرد.» گولم نابود می‌شود.

و بالاخره، افسانهٔ دیگری که شولم نقل کرده است: دسته‌ای از شاگردان ــ کسی نمی‌تواند منفرداً *سِفر آفرینش* را بخواند و درک کند ــ موفق به ساختن گولمی می‌شوند. آن گولم در هنگام تولد خنجری به دست دارد، و به خالقین خود التماس می‌کند که او را نابود کنند، زیرا «اگر زنده باشم ممکن است مانند بتی پرستش شوم.» یهودیان، مانند پروتستان‌ها، بت‌پرستی را یکی از بزرگ‌ترین معصیت‌ها می‌دانند. آنان گولم را می‌کشند.

چند افسانه را بازگو کرده‌ام، اما مایلم به ابتدای صحبتم بازگردم، به دکترینی که به نظرم ارزش توجه را دارد. در یکایک ما ذره‌ای از خدا

وجود دارد. ظاهراً این جهان نمی‌تواند کار خدایی مقتدر و عادل باشد، بلکه متکی به ماست. این درسی است که *قباله* به ما می‌دهد ــ وراء آنکه به عنوان چیزی شگفت مورد مطالعهٔ مورخان و دستورنویسان قرار می‌گیرد. قباله، مانند شعر فوق‌العادهٔ هوگو، «آنچه از زبان تاریکی نقل می‌شود»، نظریه‌ای را تعلیم می‌دهد که یونانیان apokatastasis می‌نامیدند: تمامی مخلوقات، ازجمله قابیل و شیطان، در پایان تناسخ بزرگ بازخواهند گشت تا به اولوهیتی که روزگاری از آن پدید آمدند بپیوندند.

۷

کوری

در جریان سخنرانی‌های زیادی ــ یا بیش از حد زیادی ــ که داشته‌ام، به این نکته پی برده‌ام که مردم مسائل خصوصی را به مسائل عمومی، موضوعات عینی را به موضوعات انتزاعی ترجیح می‌دهند. از این رو سخنرانی امشبم را با اشاره به کوری متوسط خودم آغاز می‌کنم.

از آن جهت می‌گویم متوسط که یک چشم من دچار نابینایی مطلق است اما چشم دیگرم هنوز تا اندازه‌ای می‌بیند. هنوز هم بعضی از رنگ‌ها را می‌توانم تشخیص دهم. هنوز می‌توانم آبی و سبز را ببینم. و رنگ زرد، مخصوصاً، به من وفادار مانده است. به یاد می‌آورم زمانی که جوان بودم عادت داشتم در مقابل بعضی از قفس‌های باغ وحش پالرمو[1] بیشتر پرسه بزنم: قفس ببرها و پلنگ‌ها. رنگ طلایی و مشکی ببرها بسیار مجذوبم می‌کرد. رنگ زرد هنوز هم رفیق راه من است. شعری سروده‌ام به نام «رنگ طلایی ببرها» و در آن به این رفاقت اشاره کرده‌ام.

مردم معمولاً نابینایان را محصور در دنیایی سیاه‌رنگ مجسم می‌کنند. به عنوان نمونه، مصرعی از شکسپیر هست که می‌گوید: «به تماشای

---

۱. Palermo محله‌ای در بوئنوس آیرس.

تاریکی‌ای که کوران می‌بینند.» در صورتی که *تاریکی* را *سیاهی* بدانیم، می‌توانیم بگوئیم که شکسپیر اشتباه کرده است.

یکی از رنگ‌هایی که نابینایان ــ یا دست‌کم من یکی ــ نمی‌بینند سیاه است؛ قرمز نیز یکی دیگر از آن رنگ‌هاست. *سرخ و سیاه*[۲] رنگ‌هایی هستند که ما را ترک گفته‌اند. من که سابقاً به خوابیدن در تاریکی عادت داشتم، تا مدت‌ها از اینکه مجبور بودم در این دنیای مه‌آلود، در درون این مِه متمایل به سبز یا آبی، با آن درخشش ضعیفش، که دنیای نابینایان است بخوابم معذب بودم. دلم می‌خواست در تاریکی بخوابم، دنیای نابینایان، آن‌گونه که مردم تصور می‌کنند، تاریک نیست. (باید بگویم که من از جانب خودم، و همچنین از جانب پدرم و مادربزرگم سخن می‌گویم که هر دو نابینا از دنیا رفتند ــ نابینا، خندان، و شجاع، همانگونه که من هم آرزویش را دارم. آن دو چیزهای زیادی را به ارث برده بودند ــ مثلاً کوری را ــ اما کسی شجاعت را به ارث نمی‌برد. و می‌دانم که آنها شجاع بودند).

نابینایان در دنیایی ناراحت زندگی می‌کنند، دنیایی که از آن رنگ‌هایی پدیدار می‌شوند: در مورد من این رنگ‌ها زرد، آبی (که بعید نیست سبز باشد)، و سبز است (که بعید نیست آبی باشد). رنگ سفید ناپدید شده است، یا با خاکستری اشتباه می‌شود. و اما قرمز، کاملاً ناپدید شده است. اما امیدوارم روزی بهبود یابم ــ زیرا در حال معالجه هستم ــ و بتوانم آن رنگ با عظمت را، آن رنگی را که در شعر می‌درخشد و این همه نام‌های زیبا در بسیاری از زبان‌ها دارد ببینم. به Scharlach آلمانی، Scarlet انگلیسی، escarlata ی اسپانیایی، écarlate فرانسه بیندیشید. اینها کلماتی هستند که شایسته آن رنگ با عظمت‌اند. برعکس، کلمه amarillo، که

---

۲. بورخس در اینجا تعمداً و برای ایجاد جناس این عبارت فرانسه را که عنوان رمان معروف استاندال است به کار برده است.

معادل اسپانیایی کلمه زرد است تلفظ ضعیفی دارد، معادل انگلیسی آن (yellow) بیشتر شبیه به زرد به نظر می‌رسد. گمان می‌کنم که در زبان اسپانیایی کهن آن را به صورت amariello به کار می‌بردند.

من در چنین دنیایی از رنگ‌ها زندگی می‌کنم، و اگر از کوری متوسط خودم سخن می‌گویم علت آن است که اولاً، آن کوری کاملی که مردم می‌پندارند نیست، و ثانیاً چیزی است که خودم درگیر آن هستم. مورد من به نحو خاصی چشمگیر نیست. مورد کسانی چشمگیر است که یکباره بینایی خود را از دست می‌دهند. در مورد من آن غروب کُند، آن از دست دادن تدریجی بینایی، از زمانی که چشم بر جهان گشودم آغاز شد. این مسئله از سال ۱۸۹۹ تاکنون بدون هیچ فراز و نشیب خاصی ادامه داشته است، غروب کندی که بیش از دو سوم قرن به درازا کشیده است. در سال ۱۹۵۵ لحظهٔ اسفباری فرا رسید که فهمیدم دید خود را، دید خواندن و نوشتنم را از دست داده‌ام.

من در زندگیم به افتخارات زیادی که شایستهٔ‌شان نبوده‌ام نایل شده‌ام، اما یکی از آنها بیش از مجموع سایر افتخاراتم خوشحالم کرده است: مدیریت کتابخانهٔ ملی. بنا به دلایلی که بیشتر جنبه سیاسی داشتند تا ادبی، توسط دولت آرامبورو به این سمت منصوب شدم.

مدیر کتابخانه شدم و به آن ساختمان واقع در جنوب شهر، منطقهٔ مونسرات، خیابان مکزیکو، که آن همه خاطره از آن داشتم بازگشتم. هرگز خوابش را هم ندیده بودم که روزی مدیر آن کتابخانه شوم. خاطرات من از آن مکان به گونهٔ دیگری بود. شب‌ها با پدرم به آنجا می‌رفتم. پدرم که استاد روانشناسی بود کتابی از برگسون یا ویلیام جیمز[۳]، که نویسندگان

---

۳. William James (۱۸۴۲-۱۹۱۰) روانشناس وفیلسوف امریکایی (برادر هنری جیمز، داستان‌نویس و منتقد).

مورد علاقه‌اش بودند، یا شاید کتابی از گوستاو اشپیلر را درخواست می‌کرد. من، که کم روتر از آن بودم که کتابی درخواست کنم، خود را با *دائرةالمعارف بریتانیکا* یا دائرةالمعارف‌های آلمانی *بروکهاوس* یا *مایر* سرگرم می‌کردم. یکی از چندین جلد آنها را بدون ترتیب خاصی از قفسه برمی‌داشتم و مطالعه می‌کردم. شبی را به یاد می‌آورم که استثنائاً از این نحو کتاب خوانی خود مأجور شدم، زیرا سه مقاله دربارهٔ دروئیدها، دروس‌ها، و دریدن‌ها خواندم ــ هدیه‌ای از حروف dr دائرةالمعارف. سایر شب‌ها تا این حد خوش اقبال نبودم.

می‌دانستم که پل گروساک در کتابخانه است. این امکان برایم مهیا بود که به طور شخصی با او ملاقات کنم. اما در آن ایام بسیار خجول بودم؛ تقریباً همان قدر که امروزه هستم. در آن زمان تصور می‌کردم که کم رویی مشکل بسیار مهمی است، اما اکنون می‌دانم که یکی از شُروری است که باید بر آن غلبه کرد، می‌دانم که در عالم واقعیت کم رو بودن اهمیتی ندارد ــ مانند بسیاری از مسائل دیگری است که انسان اهمیت افراط‌آمیزی به آن می‌دهد.

در آخر سال ۱۹۵۵ حکم انتصاب خود را دریافت کردم. به من گفتند که مسئول یک میلیون جلد کتاب هستم. بعداً فهمیدم که تعداد صحیح کتاب‌ها نهصد هزار جلد بود ــ تعدادی که از حد کفایت فراتر بود. (و شاید نهصد هزار بیشتر از یک میلیون به نظر بیاید).

اندک اندک طنز عجیب وقایع بر من آشکار شد. من همیشه بهشت را به صورت کتابخانه‌ای مجسم کرده بودم. دیگران آن را به شکل باغی یا قصری می‌پندارند. من در میان نهصد هزار جلد کتاب به زبان‌های گوناگون بودم، اما متوجه شدم که دیگر به زحمت می‌توانم نوشته‌های روی جلدها و عطف‌های آنها را بخوانم. «شعر عطایا» را سرودم که چنین آغاز می‌شود:

کس نباید که ترحم یا ملامت روا دارد
بر این مشیت حضرت حق؛
که با چنین طعن باشکوهی
کتاب و کوری را توأماً به من عطا فرمود

آن دو عطیه با یکدیگر تناقض داشتند: کتاب‌های بی‌شمار و شب تیره و تار، ناتوانی از خواندن آنها. گاه، در خیال، گروساک را سرایندهٔ آن شعر می‌انگاشتم، چراکه او نیز قبلاً مدیر همان کتابخانه و ایضاً او نیز نابینا بود. گروساک باشهامت‌تر از من بود زیرا سکوت خود را حفظ کرده بود. اما من می‌دانستم که یقیناً لحظاتی وجود داشته که زندگی ما دو نفر با هم مقارن شده بود، زیرا هر دو دچار نابینایی و هر دو عاشق کتاب بودیم. او در مقایسه با من ادبیات را با کتابهای بسیار برتری گرامی می‌داشت. اماهر دوی ما اهل ادب بودیم و هر دو از میان کتابخانه کتابهای ممنوعه ــ یا شاید از دیدگاه چشمان تاریک شدهٔ ما بتوان گفت کتابهای تهی، کتابهای بدون نوشته ــ عبور کردیم. من در آن شعر از طعن خداوند سخن گفتم و در آخر از خودم پرسیدم که آیا کدام یک از ما دو نفر آن شعر مربوط به یک من جمع و یک سایهٔ مفرد را نوشته بودیم.

در آن زمان متوجه این واقعیت نبودم که کتابخانه مدیر نابینای دیگری نیز به نام خوزه مارمول داشته بود. بنابراین، عدد سه پدیدار می‌شود که بر همه چیز مهر تأئید می‌زند. دو اتفاق محض است؛ سه تأئید است، تأئیدی که ترتیبی سه گانه دارد، تأئیدی الهی یا خداشناختی.

مارمول در زمانی که کتابخانه در کاله ونزوئلا بود مدیریت آن را به عهده داشت. امروزه بد گفتن از مارمول، یا اصلاً نام نبردن از او امری عادی است. اما باید به خاطر داشته باشیم که هنگامی که از دوران

روساس[۴] سخن می‌گوئیم، افکارما متوجه کتاب قابل تحسین راموس مِخیا، *روساس و دوران او* نمی‌شود، بلکه آن دوران را به گونه‌ای مجسم می‌کنیم که در رمان *لاآمالیای* مارمول که به نحو شگفت‌انگیزی خاله زنکی است تصویر شده است. به میراث گذاشتن تصویری از یک دوران یا از یک کشور افتخار کوچکی نیست.

بنابراین، سه نفر بودیم که سرنوشت مشترکی داشتیم، و برای من، شادی بازگشت به بخش مونسرات، در جنوب شهر نیز موهبتی افزون‌تر بود. از نظر همهٔ کسانی که در بوئنوس آیرس زندگی می‌کنند، جنوب شهر به شکل اسرارآمیزی مرکز پنهان شهر است نه آن مرکز تقریباً پر زرق و برقی که به جهانگردان نشان می‌دهیم ــ در آن ایام همین یک ذره روابط عمومی که باریو دوسان تِلمو نام دارد نیز وجود نداشت. جنوب شهر خود به خود تبدیل به مرکز دورافتادهٔ فروتن و اسرارآمیز شهر شده است.

هنگامی که به بوئنوس آیرس می‌اندیشم، بوئنوس آیرسی را مجسم می‌کنم که در دوران کودکیم می‌شناختم: خانه‌های کم ارتفاع، حیاط‌ها، ایوان‌ها، آب انبارها با لاک‌پشت‌های درون آنها، پنجره‌های نرده‌دار. همه جای بوئنوس آیرس به همین شکل بود. اکنون تنها بخش جنوبی آن به این شکل باقیَ مانده است. با شروع کار در کتابخانه، احساس می‌کردم که به محلّهٔ آباء و اجدادم بازگشته‌ام.

من در میان کتاب‌ها بودم، اما می‌بایست نام آنها را از دوستانم می‌پرسیدم. گاه به یاد جمله‌ای از رودولف اشتاینر در کتابی که درباره فلسفهٔ انسان‌شناسی ــ فلسفهٔ خداشناسی خود را چنین می‌نامید ــ نوشته بود می‌افتادم: «هنگامی که چیزی به پایان می‌رسد، باید بیندیشیم که

---

۴. Rosas دیکتاتور آرژانتینی قرن ۱۸.

چیزی آغاز می‌شود.» اندرز او قابل احترام اما عمل کردن به آن دشوار است، زیرا ما تنها از آنچه از دست داده‌ایم آگاهیم، نه از آنچه به دست خواهیم آورد. ما تصویر بسیار دقیقی ــ تصویری گاه وقیح ــ از آنچه از دست داده‌ایم داریم، اما از آنچه ممکن است پس از آن بیاید یا جایگزین آن شود بی‌خبریم.

تصمیمی گرفتم. با خود گفتم: حال که دنیای محبوب جلوه‌ها را از دست داده‌ام، باید چیز دیگری را به جای آن بیافرینم. در آن زمان به تدریس ادبیات انگلیسی در دانشگاه اشتغال داشتم. برای تدریس آن ادبیات تقریباً بی‌پایان، که فراتر از عمر یک انسان، و بلکه نسل‌هایی از انسان‌هاست چه می‌توانستم بکنم؟ آن هم در چهار ماه آرژانتینی پر از تعطیلات ملی و اعتصابات؟ آنچه در توانم بود انجام دادم تا عشق به آن ادبیات را به دانشجویانم بیاموزم، و تا حد امکان از اهمیت دادن به تاریخ‌ها و نام‌ها خودداری کردم.

عده‌ای از دختران دانشجوی کلاس به دیدارم آمدند. امتحانشان را داده و قبول شده بودند. (تمام دانشجویان من قبول می‌شوند!) به دخترها ــ که نُه یا ده نفر بودند ــ گفتم: «من فکری دارم. اکنون که شما قبول شده‌اید و من وظیفه‌ام را در مقام استاد به انجام رسانده‌ام، آیا جالب نیست که مطالعهٔ زبان یا ادبیاتی را که چندان چیزی از آن نمی‌دانیم آغاز کنیم؟» پرسیدند: «کدام زبان و کدام ادبیات؟» گفتم: «خوب، طبعاً زبان انگلیسی و ادبیات انگلیسی. بیائید اکنون که از دغدغهٔ امتحانات فارغ شده‌ایم مطالعهٔ آنها را آغاز کنیم. بیائید از ابتدا شروع کنیم.»

به یادم آمد که در منزل دو کتاب داشتم که برای این منظور مناسب بودند. از آنجا که تصور نمی‌کردم هرگز از آنها استفاده کنم آنها را در بالاترین قفسه جا داده‌بودم. آنها، کتاب‌های *قرائت انگلوساکسون و گاه‌شمار*

وقایع انگلوساکسون سویت[۵] بودند و هر دو واژه‌نامه داشتند. و به این ترتیب یک روز صبح در کتابخانه ملی گرد هم جمع شدیم.

با خود می‌اندیشیدم که من دنیای بصری را از دست داده‌ام، اما اکنون دنیای دیگری را بازمی‌یابم، دنیای نیاکان دورم را، دنیای آن مردانی را که از آلمان، دانمارک، و ممالک سفلا[۶] پاروزنان دریاهای طوفانی شمالی را درنوردیدند و انگلستان را فتح کردند، همان مردانی که انگلستان را به نامشان می‌خوانیم ــ چرا که Angle-land، سرزمین آنگل‌ها، سابقاً سرزمین بریتون‌ها، که سِلت بودند نامیده می‌شد.

صبح شنبه‌ای بود. در دفتر گروساک جمع شدیم و شروع به خواندن کردیم. موقعیتی پیش آمد که ما را خرسند و شرمنده، و در عین حال سرشار از غرور خاصی‌کرد. موضوع از این قرار بود که دیدیم ساکسون‌ها، مانند اسکاندیناوها، برای نشان دادن دو نوع صدای th (مثلاً th کلمه thing و th کلمه the) از دو حرف الفبای رونیک[۷] استفاده می‌کردند. این مسئله فضایی رازآلود به آن صفحه از کتاب می‌داد.

ما با زبانی متفاوت از انگلیسی که شبیه به آلمانی به نظر می‌رسید مواجه بودیم. آنچه همیشه در هنگام مطالعهٔ یک زبان پیش می‌آید برای ما نیز پیش آمد. هریک از کلمات چنان برجسته می‌نمود که گویی حکاکی شده بود، گویی طلسمی بود. به همین دلیل است که اشعار یک زبان خارجی برای ما وجهه‌ای را دارند که در زبان خود از آن برخوردار نیستند،

---

۵. Henry Sweet (۱۸۴۵-۱۹۱۲) آواشناس و واژه‌شناس انگلیسی.

۶. Low Countries، ناحیه‌ای در غرب اروپا که محدود به دریای شمال است و بلژیک و لوکزامبورگ و هلند امروزی را تشکیل می‌داد.

۷. الفبایی که احتمالاً از الفبای لاتینی و یونانی مشتق شده است و از قرن سوم تا سیزدهم میلادی توسط اقوام ژرمنی به کار می‌رفت.

زیرا ما یکایک کلمات آن‌ها را به طور منفرد می‌شنویم و می‌بینیم. ما به زیبائی، قدرت، یا صرفاً به غرابت آنها می‌اندیشیم.

آن روز صبح بخت یارمان بود. جملهٔ «ژولیوس سزار اولین رُمی‌ای بود که انگلستان را کشف کرد.» را کشف کردیم. از اینکه خود را همراه رُمی‌ها در متنی از شمال می‌دیدیم احساساتمان برانگیخته شد. باید به خاطر داشته باشید که ما از آن زبان هیچ نمی‌دانستیم؛ هر واژهٔ آن طلسمی بود که می‌بایست از زیر خاک بیرون بکشیم. دو واژه یافتیم. و با آن دو واژه تقریباً مست شدیم. (درست است که من مردی مسنّ و آنان دخترانی جوان بودند ــ دوره‌های مناسبی برای سرمستی). با خود می‌اندیشیدم: «من در حال بازگشتن به زبانی هستم که پنجاه نسل پیش نیاکانم به آن سخن می‌گفتند؛ من در حال بازگشتن به آن زبان هستم؛ من در حال بازپس خواستن آن هستم. این نخستین باری نیست که به آن زبان سخن می‌گویم؛ در زمان‌هایی که نام‌های دیگری داشتم به همین زبان تکلّم می‌کردم.» آن دو کلمه یکی نام لندن، *لوندنبور*، و دیگری نام رُم، *رمبور* بود که با تصور روشنایی‌ای که بر آن جزایر شمالی افتاده بود، حتی بیش از نام لندن احساسات ما را برانگیخت. گمان می‌کنم در حالی که فریاد «لوندونبور، رُمبور...» سر داده بودیم کارمان را تعطیل کردیم و به خیابان رفتیم.

بدین سان مطالعهٔ انگلوساکسون، ارمغان نابینائیم را آغاز کردم. و اکنون حافظه‌ای دارم مملو از اشعار مرثیه‌ای، حماسی انگلوساکسون.

من دنیای شنیداری زبان انگلوساکسون را جایگزین دنیای دیداری کرده‌بودم. پس‌ازآن پیشروی‌کردم تابه دنیای غنی‌ترادبیات اسکاندیناویایی رسیدم: راهم را ادامه دادم تا به *اِداها* و حماسه‌های نروژی رسیدم. براساس آن مضمون‌ها *ادبیات ژرمنی باستان* و همچنین اشعار فراوانی را نوشتم. اکنون نیز در تدارک کتابی دربارهٔ ادبیات اسکاندیناوی هستم.

به کوری اجازه ندادم که مرعوبم کند. و علاوه بر آن، ناشرم پیشنهاد فوق‌العاده‌ای به من کرد: به من گفت اگر در طول یک سال سی شعر بگویم، آنها را به صورت کتابی به چاپ خواهد رساند. سی شعر در سال یعنی مقررات، به ویژه آنکه مجبور باشی هر مصرع آن را تقریر کنی، اما در عین حال جای آزادی عمل کامل را هم باقی می‌گذارد، چرا که محال است در ظرف یک سال سی موقعیت شعری برای یک شاعر دست ندهد. برای من کوری یک بدبختی کامل نبوده است؛ نباید به نحو ترحم‌آمیزی به آن نگاه کرد.

نابینا بودن امتیازات خاص خود را دارد. من برخی از موهبت‌هایی را که‌نصیبم شده‌است مدیون این‌تاریکی‌هستم: موهبت زبان انگلوساکسون، دانش محدودم از زبان ایسلندی، شادی آن همه ابیات، آن همه اشعار، و شادی نوشتن کتاب دیگری که با قدری خودپسندی عنوان در *ستایش تاریکی* را بر آن نهاده‌ام.

بهتر است از موارد دیگری سخن بگویم، از مواردی برجسته. با آن نمونهٔ بارز رفاقت بین شاعری و کوری، با کسی که بزرگ‌ترینِ شاعران لقب گرفته است آغاز می‌کنم: هومر. (شاعر یونانی نابینای دیگری به نام تامیریس را نیز سراغ دارم که آثارش مفقود شده‌اند. تامیریس در جدالی با الاهگان هنر و دانش، که چنگش را شکستند و بینائیش را با خود بردند شکست خورد).

اسکار وایلد[۸] فرضیهٔ عجیبی دارد، فرضیه‌ای که تصور نمی‌کنم از نظر تاریخی صحت داشته باشد اما از نظر عقلانی قابل قبول است. نویسندگان عموماً سعی می‌کنند آنچه می‌گویند عمیق و پر مغز به نظر بیاید؛ وایلد

---

۸. Oscar Wilde (۱۶۱۸-۱۶۸۴) نویسنده انگلیسی (متولد ایرلند)

انسان‌عمیقی بود که سعی می‌کرد خود را سربه هوا نشان دهد. می‌خواست او را آدم حرافی بدانیم؛ می‌خواست او را آن‌گونه به حساب آوریم که افلاطون شعررا به حساب می‌آورد، یعنی «آن چیز مقدس متلوّن بالدار.» اما، آن چیز مقدس متلوّن بالدار که نامش اسکار وایلد بود می‌گفت عهد باستان تعمداً هومر را نابینا جلوه داده بود.

ما نمی‌دانیم که آیا هومر وجود داشت یا نه. این واقعیت که هفت شهر بر سر نام او با یکدیگر در رقابت‌اند کافی است تا ما را در مورد صحت تاریخی او دچار تردید کند. شاید تنها یک هومر وجود نداشت؛ شاید یونانیان زیادی بودند که ما در زیر نام هومر پنهانشان می‌کنیم. حدیث‌ها در نشان دادن هومری نابینا همداستان‌اند، با این همه شعر هومر تجسمی است، اغلب به شکل باشکوهی تجسمی است ــ همان‌گونه که به میزان بسیار کم‌تری شعر اسکار وایلد چنین بود.

وایلد می‌دانست که شعرش بیش از حد تجسمی است و می‌خواست این نقیصهٔ خود را چاره کند. می‌خواست اشعاری بسازد که شنیداری باشند، موسیقایی باشند ــ بگوئیم، مانند شعر تِنیسون[۹]، یا شعر ورلن که وایلد او را بسیار دوست داشت و می‌ستود. وایلد می‌گفت یونانیان ادعا می‌کردند که هومر نابینا بود تا بر این نکته تأکید کنند که شعر باید شنیداری باشد، نه تجسمی. جملهٔ «قبل از همه موسیقی» ورلن و نمادگری معاصر وایلد از همین فکر سرچشمه می‌گیرند.

ما می‌توانیم معتقد باشیم که هومر هرگز وجود نداشت، اما باور داشته باشیم که یونانیان او را نابینا می‌انگاشتند تا بر این واقعیت تأکید کنند که شعر فراتر از هر چیز، موسیقی است؛ که شعر فراتر از هر چیز چنگ

---

۹. Tennyson (۱۸۰۹-۱۸۹۲) شاعر انگلیسی.

است؛ که تجسمات یا می‌توانند در یک شاعر وجود داشته باشند یا نمی‌توانند. من هم شاعران تجسمی بزرگ را سراغ دارم و هم شاعران بزرگی را که تجسمی نیستند ــ شاعران عقلانی، شاعران ذهنی ــ نیازی به ذکر نام آنها نیست.

اکنون، به عنوان نمونه‌ای دیگر، به سراغ میلتون برویم. کوری میلتون خود خواسته بود. او از ابتدا می‌دانست که شاعر بزرگی خواهد شد. شاعران دیگری نیز همین احساس را در مورد خود داشتند: کالریج و دوکوینسی، پیش از آنکه حتی یک مصرع شعر بگویند می‌دانستند که سرنوشتشان ادبی است. من نیز اگر قابل آن باشم که از خود نام ببرم، همیشه می‌دانسته‌ام که سرنوشتم بالاتر از هر چیز، سرنوشتی ادبی است ــ می‌دانسته‌ام که وقایع بد و برخی از وقایع خوب برایم رخ خواهند داد، اما در بلند مدت، تمامی آنها مبدل به کلمات خواهند شد. به ویژه وقایع بد، زیرا شادی نیازی به تغییر و تبدیل ندارد. شادی خود غایت است.

به میلتون بازگردیم. او بینائیش را با نوشتن جزوه‌هایی در حمایت از اعدام شاه[۱۰] توسط مجلس از بین برد. می‌گفت دید چشمانش را داوطلبانه، در دفاع از آزادی از دست داد؛ این کار را وظیفه شرافتمندانه‌ای می‌دانست و هرگز از نابینا بودن خود گلایه نمی‌کرد. او بینائی خود را قربانی کرد، و آنگاه به یاد شور و شوق اولیهٔ خود، شور و شوق شاعر شدن افتاد. در دانشگاه کمبریج دست نوشته‌ای را یافته‌اند که در آن میلتون جوان موضوعات گوناگونی را برای یک شعر بلند در نظر دارد.

میلتون در آن نوشته نیت خود را چنین ابراز کرده بود: «شاید بتوانم چیزی را از خود به جا بگذارم که چنان نوشته شده باشد که آیندگان

---

۱۰. چارلز اول (۱۶۰۰-۱۶۴۹)؛ از سال ۱۶۲۵، تا سال ۱۶۴۹ که اعدام شد پادشاه انگلستان بود.

راضی به از میان رفتنش نشوند.» سیاهه‌ای از حدود ده یا پانزده موضوع تهیه کرده بود، بدون آنکه بداند یکی از آنها پیشگویانه از کار در می‌آید: موضوع سامسون. نمی‌دانست که سرنوشتش به‌گونه‌ای همان سرنوشت سامسون است؛ نمی‌دانست که سامسون، که مسیح را در *عهد عتیق* (کتاب مقدس) پیشگویی کرده بود، میلتون را نیز پیشگویی کرده بود، و آن هم با دقتی بسیار بیشتر. زمانی که فهمید برای همیشه نابینا خواهد بود، مبادرت به نوشتن دو اثر تاریخی کرد، *تاریخ مختصر مسکوویا* و *تاریخ انگلستان*، که هر دو ناتمام ماندند. و سپس شعر بلند **بهشت گم شده** را نوشت. به دنبال مضمونی می‌گشت که توجه تمام انسان‌ها را جلب کند، نه فقط انگلیسی‌ها را. آن موضوع، آدم، پدر مشترک ما بود.

بخش قابل توجهی از وقت خود را در تنهایی به سرودن شعر می‌گذراند، و حافظه‌اش وسعت یافته بود. چهل یا پنجاه شعر یازده هجایی را در حافظه‌اش نگاه می‌داشت و آنگاه آنها را به هر کس که به دیدارش می‌رفت تقریر می‌کرد. تمامی شعر بهشت گمشده به همین نحو نوشته شد. سرنوشت سامسون را بسیار نزدیک به سرنوشت خود می‌دانست، زیرا کرامول[۱۱] دیگر مرده بود و هنگام بازگشت دوره پادشاهی فرارسیده بود. میلتون مورد شکنجه قرار گرفته و احتمال اعدام شدنش به خاطر طرفداری از اعدام شاه زیاد بود. اما هنگامی که سیاهه اسامی محکومین به مرگ را نزد چارلز دوم ــ پسر چارلز اول، شاه معدوم ــ آوردند، او قلم خود را زمین گذاشت و با حالتی که عاری از بزرگ‌منشی نبود گفت: «در دست راست من چیزی هست که نمی‌گذارد حکم مرگی را امضا کنم.» و بدین ترتیب میلتون، و بسیاری دیگر، همراه با او از مرگ رستند.

---

۱۱. Oliver Cromwell (۱۵۹۹-۱۶۵۸)، ژنرال و سیاستمدار انگلیسی که پس از اعدام چارلز اول از سال ۱۶۵۳ تا ۱۶۵۸ نایب‌السلطنه انگلستان بود.

سپس *سامسون لادری* را نوشت. می‌خواست تراژدی یونانی بیافریند. ماجرا تنها در یک روز اتفاق می‌افتد، در آخرین روز زندگی سامسون. میلتون به همانندی سرنوشت‌ها می‌اندیشید، چرا که او، مانند سامسون، مردی قوی بود که نهایتاً مغلوب شد. نابینا شد. ابیاتی را که به عقیدهٔ لندور[۱۲] بد نقطه‌گذاری می‌کرد، و در واقع می‌بایست به صورت «بدون چشم، در غزه، در آسیاب، به همراه بردگان» باشد می‌نوشت ــ گویی بدبختی‌ها در حال انباشته شدن بر دوش سامسون بودند.

میلتون غزلی دارد که درآن از کوری خود سخن می‌گوید. در آن غزل مصرعی هست که نابینا بودن سراینده‌اش را برملا می‌کند. هنگامی که مجبور می‌شود جهان را توصیف کند می‌گوید: «در این دنیای تاریک پهناور» این دقیقاً دنیای نابینایان است، هنگامی که تنها هستند و دستان خود را درجستجوی تکیه‌گاهی دراز کرده گام برمی‌دارند. میلتون نمونه‌ای است ــ بسیار مهم‌تر از من ــ که بر کوری غلبه می‌کند و کار خود را انجام می‌دهد: *بهشت‌گم‌شده*، *بهشت‌بازیافته*، *سامسون لادری*، بهترین‌غزل‌هایش، بخشی از *تاریخ انگلستان*، از ابتدا تا استیلای نورمن[۱۳]ها. تمامی اینها را پس از نابیناشدنش آفرید. تمامی اینها را می‌بایست به کسانی که به طور اتفاقی به دیدارش می‌آمدند تقریر می‌کرد.

اعیان‌زادهٔ بوستونی، پرسکات[۱۴] را همسرش یاری می‌داد. در دوران دانشجوئیش در دانشگاه هاروارد سانحه‌ای باعث شد که یک چشمش را از دست‌بدهد وچشم دیگرش نیزتقریباً نابینا شود. تصمیم گرفت زندگیش

---

۱۲. Walter Savage landor (۱۷۷۵-۱۸۶۴) نویسنده انگلیسی.

۱۳. نورمن‌ها ساکنان نرماندی و از اعقاب نژاد اسکاندیناوی و فرانک که در قرن نهم در آنجا مستقر شدند بودند. آنها در سال ۱۰۶۶ انگلستان را تسخیر کردند.

۱۴. William Hickling prescott (۱۷۹۶-۱۸۵۹) تاریخ‌نویس امریکایی.

را وقف ادبیات کند. مطالعه کرد، و ادبیات انگلیسی، فرانسوی، ایتالیایی، و اسپانیایی را آموخت. اسپانیای سلطنتی دنیایی را به او عرضه کرد که با اعتراض جدی او به دورانی دموکراتیک سازگار بود. از دانش‌پژوهی به نویسندگی پرداخت و مطالب نوشتنی خود را به همسرش که تاریخهای تسخیر مکزیک و پرو، حکومت پادشاهان کاتولیک و فیلیپ دوم را برایش می‌خواند تقریر می‌کرد. زحمت شادی‌بخش و تقریباً بی‌خدشه‌ای بود که بیش از بیست سال به درازا کشید.

دو نمونهٔ دیگر نیز هست که به ما نزدیک‌ترند. یکی از آنها را قبلاً نام برده‌ام، پل گروساک، که به طور غیرمنصفانه‌ای فراموش شده است. اکنون مردم او را به‌عنوان فرانسوی‌ای‌که در آرژانتین فضولی می‌کرد می‌شناسند. می‌گویند اثر تاریخی او دیگر به درد این دوره و زمانه نمی‌خورد، وامروزه تاریخ‌نویسان در کار خود از مستندات مهم‌تری استفاده می‌کنند. اما آنان فراموش می‌کنند که گروساک، مانند هر نویسنده‌ای، دو اثر از خود به جا گذاشت: اول، موضوع کار خود، و دوم، سبک اجرای آن را. گروساک روح تازه‌ای درنثر اسپانیایی دمید. آلفونسو رِیِس، بزرگ‌ترین نثرنویس اسپانیایی تمامی اعصار، زمانی به من گفت: «گروساک به من آموخت که اسپانیایی را چگونه باید نوشت.» گروساک بر نابینائی خود غلبه کرد و برخی از بهترین متون منثوری را که در کشور ما نوشته شده‌اند از خود به جا گذاشت.

اکنون از نمونهٔ دیگری سخن بگوئیم، نمونه‌ای مشهورتر از گروساک. در مورد جیمز جویس نیز، با کاری دوگانه روبرو می‌شویم. از او دو رمان کلان ــ و چرا نگوئیم؟ ــ غیرقابل خواندن *اولیس* و فینگانز وِیک را داریم. اما این‌تنها نیمی از کار او است (که شامل اشعاری زیبا و اثر تحسین‌برانگیز او، *تصویر یک هنرمند در دوران جوانی* نیز می‌شود). نیمهٔ دیگر کار او، و

شاید جبران‌کننده‌ترین جنبهٔ آن (آن‌گونه که امروزه می‌گویند) این واقعیت است که او مسئولیت زبان تقریباً بی‌حد و حصر انگلیسی را بر عهده گرفت. آن زبان ــ که از نظر کمّی بزرگ‌تر از سایر زبان‌ها است وامکانات بسیار زیادی را، به ویژه از نظر افعال مجردش به نویسنده می‌دهد ــ برای او کفایت نمی‌کرد. جویس که ایرلندی بود، به خاطر آورد که دوبلین را وایکینگ‌های دانمارکی بنیاد نهاده‌بودند. زبان‌نروژی را آموخت ــ نامه‌ای به نروژی به ایبسن نوشت ــ سپس یونانی را و پس از آن لاتین را و... تمامی زبان‌ها را می‌دانست، و به زبانی که خود ابداع کرده بود می‌نوشت، زبانی که درک آن دشوار بود اما موسیقی عجیبی آن را بارز می‌کرد. جویس موسیقی جدیدی به زبان انگلیسی داد. شجاعانه (و به دروغ) می‌گفت: «از میان تمام بلاهایی که بر سرم آمده است، کم اهمیت‌ترینشان، فکر می‌کنم کور شدنم باشد.» بخشی از کارهای بزرگش در تاریکی انجام می‌شد: صیقل دادن جملات در ذهنش، گاه به گاه یک روز تمام کار کردن بر روی تنها یک عبارت، و آنگاه نوشتن و تصحیح کردن آن. تماماً در بحبوحهٔ نابینایی یا در ادواری از نابینائیش صورت می‌گرفت. در مقایسه با نابینایی او، عنین بودن بوالو، سویفت، کانت[۱۵]، راسکین[۱۶]، و جرج مور[۱۷] ابزاری مالیخولیایی برای انجام موفقیت‌آمیز کارهایشان بود؛ ممکن است برخی همین قضیه را در مورد انحراف جنسی، که ذینفعان آن امروزه اطمینان یافته‌اند کسی نامشان را نادیده نخواهد گرفت صادق بدانند. دموکریتوس آبدرایی[۱۸] در باغی چشمان خود را از حدقه درآورد

---

۱۵. Immanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴) فیلسوف آلمانی.

۱۶. John Ruskin (۱۸۱۹-۱۹۰۰) مقاله‌نویس، منتقد و اصلاح‌طلب انگلیسی.

۱۷. George Edward Moore (۱۸۷۳-۱۹۰۸) فیلسوف انگلیسی.

۱۸. Democritus of Abdera (متولد حدود ۴۶۰ قبل از میلاد) فیلسوف یونانی.

تا جلوهٔ واقعیت ذهنش را مغشوش نکند، اوریژن[۱۹] خود را اخته کرد.

به حد کافی نمونه‌ها برشمرده‌ام. برخی از آنها چنان بارزاند که من از اینکه از مورد شخصی خود سخن گفته‌ام احساس شرمندگی می‌کنم ــ گو اینکه من صرفاً به جهت اطلاع از این واقعیت که مردم همواره علاقمند به شنیدن اعترافات دیگران هستند، دلیلی ندیدم که مورد خودرا از آنان مضایقه کنم. اما، البته، قراردادن نام خودم در کنار نام کسانی که ذکر کرده‌ام کار نامعقولی به نظر می‌آید.

من گفته‌ام که کوری طریقی از زندگی است، طریقی از زندگی که تماماً ناگوار نیست. بیائید ابیاتی از بزرگ‌ترین شاعر اسپانیایی، فِری لوئیس دِلئون رابه یاد بیاوریم:

می‌خواهم با خود زندگی کنم
می‌خواهم از سعادتی که مدیون بهشتام لذت برم،
تنها، بدون شاهد،
فارغ از عشق، حسد،
نفرت، امید، ترس.

ادگار آلن‌پو این قطعه را از بر داشت.

از نظر من، زندگی بدون تنفر آسان است، زیرا هرگز احساس تنفر نکرده‌ام. اما زندگی بدون عشق محال است، خوشبختانه برای یکایک ما محال است. اما قسمت اول آن شعر ــ «می‌خواهم با خود زندگی کنم / می‌خواهم از سعادتی که مدیون بهشتام لذت برم» ــ در صورتی که

---

۱۹. Origen (?۱۸۵-?۲۵۴) نویسنده، معلم و کشیش یونانی.

بپذیریم که در نیکی بهشت تاریکی نیز می‌تواند وجود داشته باشد، آنگاه چه کسانی بیشتر با خود زندگی می‌کنند؟ چه کسانی بیشتر خود را کشف می‌کنند؟ چه کسانی بیشتر می‌توانند خود را بشناسند؟ بنا بر آن عبارت سقراطی، چه کسی بیشتر از انسان نابینا می‌تواند خود را بشناسد؟

نویسنده زنده است. وظیفهٔ شاعری طبق برنامهٔ زمان‌بندی شدهٔ ثابتی به انجام نمی‌رسد. کسی از ساعت هشت تا دوازده و دو تا چهار شاعر نیست. کسی که شاعر است همیشه شاعراست، و دائماً مورد هجوم شعر است. من فکر می‌کنم که یک نقاش احساس می‌کند که رنگ‌ها و شکل‌ها او را محاصره کرده‌اند. یا یک موسیقی‌دان احساس می‌کند که دنیای عجیب صداها ــ عجیب‌ترین دنیای هنر ــ همواره او را می‌طلبد، احساس می‌کند که نغمه‌ها و تنافرهایی وجود دارند که به دنبال او می‌گردند. نابینائی، برای کار یک هنرمند بداقبالی کامل نیست، بلکه ممکن است ابزاری باشد. فِری لوئیس دِلئون یکی از بهترین قصیده‌های خود را به فرانسیسکوسالیناس، موسیقیدان نابینا تقدیم کرد.

یک نویسنده، یا هر انسانی، باید باور داشته باشد که هر چه بر او می‌گذرد ابزاری است؛ هر چیزی برای هدفی به او داده شده است. در مورد هنرمند این مسئله حتی از قوت بیشتری برخوردار است. هر واقعهٔ ناخوشایندی که بر او بگذرد، از جمله تحقیرها، سراسیمگی‌ها، بداقبالی‌ها، مانند گل رُس، مانند مادهٔ اولیهٔ کارش، در اختیار او گذاشته شده است. باید آن را بپذیرد. به همین دلیل من در شعری از مائدهٔ باستانی قهرمانان سخن می‌گویم: تحقیر، بدبختی، ناسازگاری. چنین چیزهایی به ما داده می‌شوند تا آنها را تغییر شکل دهیم، به طوری که بتوانیم از شرایط فلاکت‌بار زندگیمان چیزهایی را بسازیم که جاودانه‌اند، یا آرزو داریم که چنین باشند.

اگر فرد نابینایی بدین سان بیندیشد، نجات یافته است. نابینایی موهبت است. من شما را باشرح موهبت‌هایی که در اثر نابینایی نصیبم شده است خسته کرده‌ام. نابینایی زبان انگلوساکسون را به من داد، مقداری زبان اسکاندیناوی را به من داد، دانشی از ادبیات قرون وسطا را که به آن بی‌توجهی کرده بودم به من داد، نوشتن کتاب‌های گوناگونی را به من داد که چه خوب بودند چه بد، لحظه‌ای را که نوشته می‌شدند توجیه می‌کردند. علاوه بر اینها، نابینایی باعث شده است که خود را محصور در مهربانی دیگران ببینم. مردم همیشه نسبت به نابینایان حسن نیت دارند.

سخنانم را با مصرعی از گوته به پایان می‌رسانم: «Alles Nahe werede ferm»، هر چیز نزدیکی دور می‌شود. اشارهٔ گوته به شفق بود. هر چیز نزدیکی دور می‌شود. درست است. درهنگام غروب چنین به نظر می‌رسد که نزدیک‌ترین چیزها از چشمانمان دور می‌شوند. دنیای مرئی به همین نحو از چشمان من دور شده است، شاید برای همیشه.

شاید منظور گوته نه تنها شفق بلکه زندگی نیز بود. تمامی چیزها از ما می‌گریزند، ما را تنها می‌گذارند. پیری شاید نهایت تنهایی باشد ــ گو اینکه نهایت تنهایی مرگ است. و «هر چیز نزدیکی دور می‌شود» به فرایند کُند کوری نیز اشاره دارد، که امشب با سخن گفتن از آن امیدوار بودم نشان دهم که یک بدبختی تمام عیار نیست بلکه ابزار دیگری است در میان ابزارهای فراوانی ــ که همه بسیار عجیب‌اند ــ که سرنوشت یا بخت برای انسان‌ها تدارک می‌بیند.

از کتابهای نشر مرکز در زمینهٔ نقد ادبی

واقعیت نویسنده	ماریو بارگاس یوسا / مهدی غبرائی
موج‌آفرینی	ماریو بارگاس یوسا / مهدی غبرائی
صادق هدایت و مرگ نویسنده	دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
بوف کور هدایت	دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی	دکتر سعید حمیدیان
پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی	تری ایگلتون / عباس مخبر
ساختار و تاویل متن	بابک احمدی
شعر و اندیشه (چاپ اول، ویرایش دوم)	داریوش آشوری
هستی‌شناسی حافظ	داریوش آشوری
با نگاه فردوسی	
عناصر داستان	
اُکتاویو پاز	
سیر رمانتیسم در اروپا	

مسیر

جهان رمان	رولان بورنوف، رئال اوئله / نازیلا خلخالی
رمانتیسم	لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی
دادا و سوررئالیسم	سی. وی. لی. بیگزبی / حسن افشار
ناتورالیسم	لیلیان فورست / حسن افشار
رئالیسم	دیمیان گرانت / حسن افشار
کلاسیسیزم	دومینیک سکرتان / حسن افشار
سمبولیسم	چارلز چدویک / مهدی سحابی
داستان کوتاه	یان رید / فرزانه طاهری
کمدی	ملوین مرچنت / فیروزه مهاجر
استعاره	ترنس هاوکس / فرزانه طاهری
درام	س. و. داسن / فیروزه مهاجر
طنز	آرتور پلارد / سعید سعیدپور
اسطوره	کد. کد. روتون / ابوالقاسم اسماعیل‌پور

بورخس، در میان شخصیتهای ادبی متعدد خود، وجود جداگانه‌ای در مقام سخنران نیز داشته است و سخنرانیهایش بُعد دیگری از شخصیت او را آشکار و شفاف می‌کنند. نابینایی و اجبار به حفظ کردن مطالب، کتابخانه‌ی شخصی عظیمی در حافظه‌ی نیرومند او شکل داد که آبشخور سخنرانیهای پربار و گیرا و شنیدنی او بوده است. بورخس شفاهی، گریزپاتر و متلون‌تر از بورخس مکتوب است. در حین گفتار آزادانه و استادانه از موضوعی به موضوعی دیگر و ظاهراً نامربوط می‌پرد اما چنان که انتظار می‌رود ارتباطها و پیوندهایی میان آنها «می‌بیند» که شاید در نگاه نخست بر ما مشهود نباشد. در کتاب حاضر هفت سخنرانی از او در زمینه‌هایی چون کمدی الاهی دانته، هزار و یک شب، کوری، آیین بودا، کابوس، و شعر آمده است.

طیف خواننده: علاقه‌مندان ادبیات و تحلیلهای ادبی و فرهنگی

ISBN: 964-305-476-4

9789643054762