

ترجمه از فارسی^۱

آرش جودکی

از شماره‌ی سوم نوشتا به اینسو، در بخش فرانسه، ترجمه‌ی شاعرانِ معاصر ایرانی به زبان فرانسه دنبال شده است. نوشته‌ی حاضر ترجمه‌ی آزادی‌ست از متن فرانسوی پیشگفتار این آنتولوژی. از آنجا که این متن در ابتدا برای چاپ در کادری دیگر در نظر گرفته شده بود، پولیک خاصی را مخاطب قرار می‌دهد که با مباحث تئوریک در باب شعر و فلسفه در زبان فرانسه آشناست اما با شعر و زبان فارسی بیگانه است. پس خواننده‌ی فارسی زبان در این ترجمه بیگمان با دو گونه اطلاعات روبه رو خواهد شد. دسته‌ای شاید به نظرش نامربوط بیایند، و دسته‌ای دیگر جزو بدیهیات.

برای درک بهتر ویژگی‌ها و دشواری‌هایی که کار ترجمه از فارسی می‌تواند داشته باشد، بیاییم به جای سخن گفتن دوباره از اتمولوژی Traduire و از هم‌خانوادگی traductio و ducto، یا پیش کشاندن دوباره‌ی ملاحظات‌هایدگر در خصوص تاثیرات مضر یا مفید احتمالی چنین گذری، از همین کلمات «ترجمه» و «مترجم» شروع کنیم. شاید که چنین آغازی مناسب‌تر و چه بسا کارآتر هم باشد. امتیاز دیگرش این است که ما را از همان ابتدا وارد فضایی ترجمانی می‌کند.

معادل‌های فارسی و عربی واژگان فرانسوی traduction و traducteur، «ترجمه» و «مترجم» هستند. به معنای «مترجم» کلمه‌ی «ترجمان» هم در فارسی کاربرد دارد که ردّ پایش را در بسیاری از زبانهای اروپایی پیدا می‌کنیم: δραγούμανος در یونانی سده‌های میانه، dragomano در ایتالیایی، truchement و کمی آرکائیک‌تر drogman در فرانسوی. فرهنگ واژگان Littré که در قرن نوزدهم تدوین شده است و هنوز از مراجع معتبر زبان فرانسه محسوب می‌شود، برای تعریف drogman می‌نویسد: *Interprète aux échelles du Levant*^۳ (دیپماج در سرحدات

۱ نگارنده خود را مدیون راهنمایی‌ها و توضیحات فیلولوژیک آقایان Jean-Marie Van Cangh استاد دانشگاه UCL و Herman Seldeslachts استاد دانشگاه FUNDP می‌داند، که سخاوتمندانه به پرسش‌هایش پاسخ گفتند. لازم به گفتن نیست که مسئولیت لغزش‌های احتمالی تنها به گردن نویسنده است. همینجا از دوستانم نادر حاجی رزاق و افشین دشتی نیز که این مطلب را پیش از چاپ آن خواندند، تشکر می‌کنم.

۲ مصدر فرانسوی traduire به معنای ترجمه کردن از traducere لاتین می‌آید که به معنای گذر دادن چیزی از میان چیز دیگر، رساندن چیزی از اینسو و نهادنش در آنسو است. مصدر آلمانی übersetzen هم ترجمه‌ی همین مصدر لاتین است.

۳ *Les échelles du Levant* به بندرهای ترکیه‌ی کنونی و آسیای صغیر اطلاق می‌شود.

خاور). توضیح کلمه ناگهان ما را با خود می‌برد بر آبهای مدیترانه، به سوی ترکیه و آسیای صغیر و چه بسا دورتر، هم از نقطه نظر مکانی و هم از نقطه نظر زمانی. فراموش نکنیم که targûm در عبری و آرامی به معنای تفسیر است، و برای مترجم در پهلوی و عبری می‌گوییم: targumân، در آرامی: turgemânâ، در هیتی: tarkummija، و در اوگاریتی: targumiânu. احتمال دارد که ریشه‌ی تمام این کلمات برگردد به کلمه‌ی آکادی taurgumannu که مشتق است از مصدر ragamu به معنای نامیدن، صدا کردن، appeler، verkünden to call. حالا اگر تنها verkünden آلمانی را به فرانسوی ترجمه کنیم، می‌توانیم مصادر فرانسوی: proclamer, prononcer, annoncer, promulguer را همچون معادل‌هایی برای ragamu محسوب کنیم. از کلمه‌ی فرانسوی traduction آغاز کردیم و از آکادی، قدیمی‌ترین زبان سامی، سر در آوردیم.

بررسی اتیمولوژیک را می‌توان همچنان پیشتر برد. هندی باستان هنوز مانده است. اما برای آنچه به کار ما مربوط می‌شود همین اندازه بسنده است: Basta! Baste! بس است! (موتی‌ین^۴ در قرن شانزدهم هنوز از baster در معنای suffire استفاده می‌کرد که معادل فارسی‌اش بسیدن است. هرچند که خود این فعل آرکائیک امروز کمتر در شکل بسیط آن مورد استفاده قرار می‌گیرد، اما هم بسیارند و هم متداول واژگان مرکبی که از ستاک‌های حال و گذشته‌اش حاصل شده‌اند). بیایم تنها به ترجمه‌ی اولین معادل ragamu، یعنی appeler بسنده کنیم. مناسب‌ترین فعل، فعل خواندن است، زیرا نه تنها تمام گستره‌ی سمانتیک ragamu را می‌پوشاند، بلکه معنایی در آن نهفته است که بدون آن هیچ ترجمه‌ای ممکن نخواهد بود. هرچند که در کاربرد معمولی و کنونی‌اش، خواندن معادل lire باشد، اما هیچ چیز به ما اجازه نمی‌دهد که «نگاه کردن به نشانه‌های نوشتاری و درک کردن مفاهیم آنها؛ درک کردن معنای نوشته‌ها؛ مطالعه کردن»^۵ را معنای اصلی و نخستین «خواندن» بشماریم. زیرا که معناهای دیگر خواندن نیز به همان اندازه کاربرد و رواج دارند، مثل: نامیدن و یا صدا زدن کسی به نام (appeler)، بیان کردن نوشته‌ای با صدای بلند یا از بر خواندنش (réciter)، کلامی را با صوت آهنگین ادا کردن (chanter)، آموختن و تحصیل کردن (étudier)، یادگرفتن و آموختن (apprendre)، دریافتن (percevoir)، چیزی را پیش از وقوعش خواندن (prévoir)، هم‌آهنگ بودن و تناسب داشتن (s'accorder)، سنجیدن (considérer)، تشبیه کردن (comparer)، نقل کردن (raconter). با اینکه همه‌ی این فعل‌ها رابطه‌ای دور و نزدیک با ترجمه کردن می‌توانند داشته باشند، خواندن هنوز در خود معنایی دارد که بدون آن اگر ترجمه چیزی را از سویی به سوی دیگر رساندن باشد، هیچ چیز را نمی‌توان از هیچ سویی به هیچ سو رساند: دعوت کردن (inviter). هایدگر برای اینکه در heissen (نامیدن)، einladen (دعوت کردن) بشنود، دلیل می‌آورد که در سانسکریت^۷ «نامیدن» این معنا را هم می‌رسانده است. با این وصف، در این مورد خاص،

۴ Montaigne

۵ نگاه کنید به سرواژه‌ی خواندن در فرهنگ بزرگ سخن.

۶ معادل فرانسوی برای هریک از این معانی، کلمه‌ی پیشنهادی در پراوتر است.

۷ Heidegger, Was heisst Denken, Tübingen, Max Niemeyer, ۱۹۵۴, S. ۸۲.

در فارسی نیازی به داشتن گوشی چون گوش هایدگر نیست، چرا که معنای به حضور طلبیدن (convoquer)، احضار کردن (évoquer)، یاری جستن (invoquer)، همگی در خواندن موجوداند.

نگاهی ساده به فرهنگ‌های لغت ما را با خود به جایی در درون خود زبان برد که آنجا واژه‌ی خودی از واژه‌ی بیگانه غیرقابل شناسایی ست. جایی که هیاهوی زبان‌های دیگر در دهان زبان خودی از خودی زبان جایگاهی برای دیگر زبان‌ها می‌سازد، جایگاهی مهمان‌نواز، یا خود مهمان‌نوازی در حد اعلا، چراکه مهمان و میزبان پیوسته جاهایشان را جابجا می‌کنند. و مترجم همیشه خود را در چنین جایی می‌یابد یا می‌گذارد. و در این جایگاه که به خود می‌خواندش، خوانشی مخاطره‌آمیز مثل هر دعوتی، زبان خودی بدل می‌شود به زبانی بیگانه و زبان بیگانه به زبانی خودی. در این جایگاه باید بی‌پروایی کرد و بی‌پروا بود. خاصه وقتی که حرف بر سر ترجمه‌ی شعر است. خود شعر در زبان اصلی‌اش هم، وقتی که انگار به زبانی دیگر نیست، همیشه زبانی دیگر دارد. چگونه باید پس این زبان دیگر در زبان اصلی را به زبانی دیگر درآورد تا آنجا هم زبانی دیگر داشته باشد؟ ابهام را چگونه می‌توان به روشنی در زبان دیگر باز تابانید، بی‌آنکه از این بازتاب روشن شود؟ هرچه هست، همیشه همین ابهام است که ما را به خود می‌خواند... نقطه‌ی عزیمت همیشه هموست و نقطه‌ی پایان هم. در آنجا، آن جای پنهان است که زبان مهمان‌نواز و مهمان‌کش می‌شود. نام یکی از راهها که ما را به آنجا رهنمون می‌شود و چه بسا بتواند از آنجا بازمان بیاورد *targûman* است که با اندک اختلافی در تمامی زبان‌های هندواروپایی و سامی بر زبان آمده است. شناختن نام راه اما از دشواری راه نمی‌کاهد.

در حین همین گذر ماجرابی است که مترجم شباهت‌هایی را در می‌یابد، یا می‌آفریند، که گذار از فارسی به فرانسه را تسهیل می‌کنند. خصوصاً که آشنایی دیرینه‌ی شاعران ایرانی با زبان و شعر فرانسوی به مددش می‌آیند تا که عبور شعر نوین فارسی به فرانسه بهتر انجام بگیرد. چرا که می‌توان نزدیکی‌هایی را میان شاعرانی از اینسو و شاعرانی در آنسو یا یافت یا که ساخت: میان مالارمه و نیما، الوار و شاملو، یا میان ژک دوپین^۸ و رویایی، هانری میشو و احمدی. علی‌رغم همه‌ی این شباهت‌های یافته یا پرداخته، نزدیکی جستن به وسعت ابداعاتی که این شاعران بزرگ از امکانات پرورش‌نیافته‌ی زبان فارسی آفریده و می‌آفرینند، تقریبی باقی می‌ماند.

تنها به چند نمونه برای نشان دادن اینکه چگونه شاعران از برخی ویژگی‌های زبان فارسی برای ایجاد زبانی دیگر در زبان بهره برده‌اند اکتفا کنیم. بعنوان مثال از صفت که در فارسی عموماً برای تعریف اسم بکار می‌رود، اگر معنایش این اجازه را بدهد می‌توان هم برای بیان کیفیت، موقعیت و چگونگی وقوع فعل، هم برای تعریف صفتی دیگر استفاده کرد. در این حال صفت نقش قیدی دارد و معادل *l'adverbe de manière* فرانسوی است.^۹

^۸ Jacques Dupin

^۹ Voir: Gilbert Lazard, Grammaire du persan contemporain, Paris, Librairie C. Klincksieck, ۱۹۵۷

با توجه به تعداد نسبتاً مهم چنین صفت‌هایی، تداخل بالقوه‌ای میان مجموعه‌ی صفت‌ها و قیده‌ها وجود دارد. از طرف دیگر اکثر قیده‌های زمان و مکان واجد خواص عمده‌ی اسم می‌باشند، امری که تداخل ممکن دیگری میان مجموعه‌ی قیده‌ها و اسم‌ها را موجب می‌شود. ببینیم که شاعران ما چگونه این امکانات را به خدمت گرفته‌اند. کاربرد سیستماتیک صفت به جای اسم یکی از تونالیت‌های مشخص پوئتیک نیمایی است. در حالیکه یکی از شگردهای زبانی رویایی نشانیدن قید به جای اسم است. و یا سپهری که قاعده‌ای مجاز اما نه چندان رایج را گسترش می‌دهد و به صفت‌های مشتق از ستاک گذشته یا حال فعل، کارکرد اسمی می‌دهد.

بسیاری از این بدعت‌های زبانی را نمی‌توان به فرانسه برگرداند، از جمله پس و پیش کردن شناسه یا اجزاء فعل و یا چسباندن ضمیر ملکی به اسم، چیزهایی که در کارهای نیما و رویایی به کرات مشاهده می‌کنیم. مترجم باید کوشش کند که این ابهامات پرداخته شده خودی نشان بدهند، و ردی بگذارد از غرابت‌های زبانی غریبه در زبان دیگر.

یکی دیگر از ویژگی‌های زبان فارسی استمرار تقریباً بی‌تغییر آن در دوره‌ای هزار ساله است. فارسی در میان دیگر زبان‌هایی که در سرزمین‌های ایرانی پای گرفته و رشد کرده‌اند، این بخت را داشته است که از قرن نهم میلادی به اینسو نه تنها در فلات ایران بلکه در خارج از آن نیز به مقام زبان ادبی ارتقا یابد، و مبدل شود به زبان ارتباط و تمدن. از همین روست که شاعران پارسیگوی بسیاری، و چه بسا از زمره بزرگترین شاعران این زبان را در شبه قاره‌ی هند و آسیای مرکزی می‌یابیم. فارسی که زبان رسمی کشورهای ایران، تاجیکستان، و در کنار پشتو افغانستان است، صلابتش را تنها مدیون تداوم هزارساله‌ی خود نیست، بلکه بیشتر از آن مدیون معجزه‌ی شاعران خود است، شاعران پارسیگویی که فارسی شاید حتی زبان مادری آنها نبوده است.

دستاوردهای شاعران بزرگ کلاسیک، و به خصوص شش تن میان آنان که نادرپور «شش قله از دور»^{۱۰} می‌خواندشان، یعنی فردوسی، خیام، نظامی، مولوی، سعدی و حافظ را نمی‌توان تنها به گنجینه‌ی مرده‌ریگ ادبی سپرد و یا در تاریخ ادبیات مدفون شده شمرد. تاریخ شعر ایران در واقع تاریخ ایران است. شاید به همین علت باشد که دو اندیشمند معاصر، داریوش شایگان و زنده‌یاد شاهرخ مسکوب، در جستاری در باب انسان شاعرانه‌ی ایرانی^{۱۱} تا آنجا پیش می‌روند که ادعا می‌کنند آنچه جهان‌نگری (Weltanschauung) ایرانی‌اش می‌خوانیم در همین پنج شش شاعر تبلور یافته است، و اینکه زبده‌ی خلاقیت‌های روحی و ذهنی جان ایرانی دوره‌ی اسلامی در شعر ما وا کرده است. شعری که از یکسو ریشه در همان خلاقیت‌ها دارد، و از سوی

۱۰ Les six grands sommets de loin. گذشته از اینکه نادرپور از de loin هم دوری زمانی و هم دوری مکانی مراد می‌کند، در عبارتش بازی زبانی‌ی هست که نمی‌توان به فارسی برگرداند. با گفتن de loin می‌خواهد بگوید که بزرگی این‌ها آنچنان است که نمی‌توان با شاعران دیگر مقایسه‌شان کرد.

۱۱ «Les cinq climats de présence», in D. Shayegan, Les illusions de l'identité, Paris, Editions du Félin, ۱۹۹۲.

دیگر مدخل ورود به آنهاست.

از خطر انجماد که بگذریم، همدمی شعر مدرن با شعر کلاسیک که از حضور دایمی این یک ناشی می‌شود، به خودی خود ویژگی منحصربه‌فرد ادبیات فارسی نیست. با وجود شدت این پدیده در فرهنگ ایرانی، گفت‌وگوی پایدار شعر امروز با گذشته‌اش تنها به شعر فارسی تعلق ندارد. در ادبیات، همانگونه که بلائشو از قول الیوت نقل (ترجمه؟) می‌کند: «اثر متأخر، تمام ادبیات پیشین را برمی‌انگیزاند و متأثر می‌کند»^{۱۲}، یعنی که آن را ترجمه می‌کند، و به دوباره خوانی‌اش می‌خواندمان. اینچنین خوانش‌هایی در شعر مدرن کم نیستند. با نیماست که بخشی از بزرگی نادیده‌ی نظامی آشکار می‌شود. شاملو بود که توجه همگان را به این نکته جلب کرد که از نثر تاریخ‌نویسان قرن‌های دهم و یازدهم میلادی، میتوان از نقطه نظر وزن غیر عروضی، در شعر نو بهره برد. یا در نزد سپهری می‌توان از دوباره به خدمت گرفتن مکانیسم‌های خیال سبک هندی نام برد، سبکی که در دوره‌ی تیموریان و صفویان، در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی شکل گرفت و در دستکار بیدل دهلوی، شاعر هندی پارسیگوی قرن هژدهم به کمال رسید. یا خوانش رویایی از ادبیات رمزگونه‌ی عرفانی با عنوان شطحیات و استفاده از مکانیزم خیال مستتر در آن که در نوشته‌های شمس و روزبهان می‌یابیم، خود مفتاح خوانشی دیگرگونه از چنین نثری می‌شود. به طوری که می‌توان مثلاً گفت که کشف بُعدی دیگر در حرف شمس مدیون «هفتاد سنگ قبر» است که آن بُعد را دریافته و آن را در افقی دیگر، که افق معهود عرفانی‌اش نیست، بکار گرفته است.

اما ویژگی اصلی شعر مدرن فارسی را باید از منظری دیگر دید و در افقی دیگر جست: از منظر گسستن پیوندش با هر آنچه جهان‌نگری انسان شاعرانه‌ی ایرانی را می‌سازد، و در افق دیگرگونه‌ای که از پس این گسست می‌گشاید. اگر همانگونه که مالارمه می‌گوید هر شعری شعر شرایط مقتضی است، پس نظر به پاگرفتگی مستمرش در مقتضیات، در اثر شاعرانه است که استمرار، محل نمود می‌یابد. کادری که در آن شعر مدرن فارسی پای گرفته و متحول شده است در فاصله‌ی دو انقلاب ایران است، انقلاب مشروطه در سال ۱۹۰۶ و انقلاب اسلامی سال ۱۹۷۹. این دو نقطه‌ی تاریخی تبلور تمامی موج شوکی هستند که پایه‌های فرهنگی سنتی را لرزانده و هنوز می‌لرزاند. شاید بتوان سرآغاز این زلزله را به زمانی برگرداند که فرهنگ سنتی بر اثر رویارویی‌اش با فرهنگ غربی از گوارش داده‌های جدید و به کارگیری به سامان آنها در مجموعه‌ی پیشین ناتوان شد.

در حقیقت در فاصله‌ی این دو رخداد که ساختار سیاسی - اجتماعی ایران را دگرگون کرده‌اند، ما شاهد دو گونه رفتار ترجمانی متفاوت هستیم. با انقلاب مشروطه مفاهیمی چون آزادی، قانون، جامعه‌ی مدنی و دموکراسی در دستور کار روز جامعه‌ی ایرانی قرار می‌گیرد^{۱۳}. در نبود اندیشه‌ی انتقادی، به این بسنده کردیم که برای بیان مفاهیم جدید که «در اصل مفاهیمی بود که در بستر تاریخ و فرهنگ دیگری بالیده و شکل گرفته

۱۲ Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, ۱۹۹۹, p.۶۹.

۱۳ نگاه کنید به: ماشالله آجودانی، مشروطه‌ی ایرانی، انتشارات اختران، تهران، ۱۳۸۲.

بود^{۱۴} و بیانگر تجربیات تاریخی و زبانی آن فرهنگ‌ها بود، معادل‌هایی در زبان خود بیابیم، بی‌آنکه بر پیشینه‌ای تاریخی و زبانی بنا شده باشند. در واقع این معادل‌ها که باید برای نامیدن پدیده‌های نوظهوری بکار گرفته می‌شدند، بریده از متن تاریخی خودشان که همیشه به آنها معنا داده بوده است باید معنای تازه‌ای را القا می‌کردند که بر هیچ پشتوانه‌ی سمانتیک، فکری و تاریخی استوار نشده بود. معنا آفرینی بر پایه و چه بسا در تضاد با معناهای پیشین، پدیده‌ی بسیار مهمی است که نباید از نظر دور داشت، چون زایایی اندیشه در گرو چنین آفرینش‌هایی ست. اما این سکه سوی دیگری هم دارد که آن را نیز نباید نادیده گرفت. بازمانده‌ی مرده‌ریگی که در ظاهری بی‌خطر درون مفاهیم نو به حیات خود ادامه می‌داد، انفجاری را تدارک می‌دید که هیچ چیز و هیچکس از عهده‌ی خنثی کردنش بر نمی‌آمد. بطوریکه همین بازمانده‌ی سنتی که کمتر در برابر خود اندیشه‌ی تحلیلی‌ای که شالوده‌های مرده‌ریگ تاریخی و فکری ما را در کلیت و در اجزایش به پرسش بگذارد نمی‌دید، کم کم به این پندار دامن زد که در برابر غرب آنچه خود داریم را چرا باید از بیگانه طلب کنیم، و اینکه باید دوباره به سنت بازگردیم. وقتی که مفاهیمی که با واژگان دیروزی بیان می‌شوند، ما به ازایی در جهان واقعی نمی‌یافتند گونه‌ای اختلال در همه ارکان فکری و عملی پدید آمد. این امر باعث می‌شد که چاره کار را در بازآفرینی متن کلی‌ای ببینیم که به آن واژگان معنا می‌داده است، متنی که از آن کنده شده بودند، اما به گونه‌ای هنوز شالوده‌هاشان بر آن استوار می‌بود. و از همین رو به این پندار دامن زده می‌شد که برای رفع اختلالات فکری و عملی می‌باید که همه چیز به آن متن اصلی عودت داده شود. و این یعنی که پریدن از سر آنچه انقلاب مشروطه را ایجاد کرد، و بکارگیری مفاهیمی که همراه آن زاده شدند و به دست آمدند، به منظور اینکه اینبار چیز دیگری بگویند همخوان‌تر با ماهیتشان غیر از آن چیزی که برای گفتنش انتخاب شده بودند.

معناآفرینی اما در این میان به راه خود ادامه داده و می‌دهد تا سرنوشت دیگری، امکان ترجمانی دیگری نه تنها از رویارویی نو و کهنه، بلکه از رویارویی با آنچه برایش نه مابه‌ازایی داشته‌ایم و نه معادلی، برای ما رقم بزند. راهی که شعر مدرن طی کرده است به خصوص با نیما، رویایی و فروغ^{۱۵}، یکی و شاید از درخشان‌ترین دستاوردهای اینگونه معنا آفرینی بوده است که از گشایش فضای ترجمانی دیگری خبر می‌دهد، گشایشی تناقض آمیز و تناقض پذیر که در ناهمگونی و در نابجایی‌اش، که ناظر به تضادش با مرده‌ریگ ذهنی و فکری ما است، دعوت به خواندن و به پرسش نهادن این مرده‌ریگ می‌کند. این گشایش حاصل جداسدگی، گسستگی پیوند، و فاصله‌گیری است.

تنها اوزان عروضی و سیستم استعاری سنتی شعر ما نیست که از وزن شکسته‌ی نیمایی دستخوش آشوب می‌شوند. بواسطه‌ی این شکستگی است - این خالی‌ی آفریده در درون و از درون شعر که پایدارترین نهاد فرهنگی ماست - که تسلط و نفوذ بینش

۱۴ همانجا، ص ۷.

۱۵ به قصد اینجا از راهی دیگر که با هدایت آغاز می‌شود و در کارهای چوبک و گلستان ادامه می‌گیرد، سخنی نمی‌گویم، چرا که تحلیل آن، تحقیقی دیگر را طلب می‌کند.

هستانی^{۱۶} گنوستیک و نوافلاطونی شکسته می‌شود، بینشی که به مدد شعر کلاسیک نوع نگرش ما به جهان و رفتار در آن و با آن را شکل می‌داد. یا دست‌آورد شعر حجم یا اسپسمانتالیسم رویایی به دگرگون کردن سیستم متافوریک شعر محدود نمی‌شود. اگر پیش او، متافور زندگی دیگری را آغاز کرده است، از آنجاست که حجم پُرچگال سنت را سرعت جهش پوئیکش که فاصله‌ی شیء و آثارش، فاصله‌ی واقعیت و ماوراء آن را درمی‌نوردد، غافلگیر کرده است. شاعر که با تکنیک فاصله‌گذاری و فاصله‌گیری از هوسرل آموخته است که هر ایمانی که به آزمون گذاشته نشود خطرناک است، از سر حجم می‌پرد تا نادیدنی را ببیند. و برای دیدن به‌دیده‌درنیامدنی که دیدن حقیقت دیدنی است، باید که زبان شعرش را روی زبانش، نه با آنچه از پشت و پسله‌های مرده‌ریگی زبانی‌اش می‌آید بسازد. و در نزد فرخزاد، حفره‌ی خالی که در زبان و ادبیات فارسی تعبیه می‌کند به درد این نمی‌خورد که در آنجا با چند بزک زنانه، مرده‌ریگ ما دهانی برای تکرار دوباره‌ی خود پیدا کند. این حفره زهدانی است برای آبستنی پیکر زبانی تازه‌ای که زنانه نیست، اگر از زنانه تنها مفهومی متضاد با مردانه مراد می‌کنیم. این حفره مقامی است که از آنجا هر دو جنس، بی نفی فرق میانشان، آنچه میانشان مشترک است را همراه هم کشف می‌کنند: یک خلأ پرنشاندنی.

در پیچ و خم این راه‌هاست که شعر مدرن فارسی خود را ویژه می‌کند. از این گسست‌ها و فاصله‌ها، از این خالی‌هایی که در فضای اشباع شده‌ی مرده‌ریگ ما وارد می‌کند، شعر مدرن ایرانی با نابجایی خود، گشایش جایگاهی نوین را، فضای نوینی برای اندیشه و احساس را به ما می‌بخشد. که بخشایشی چنین، گشایش امکان معنایی دیگر، از چشم اندیشمندان، حتی از چشم نازک‌بین‌ترینشان پوشیده مانده باشد، شاهدی برای نوآوری رادیکال آن است. آنالیز موقعیت فرهنگی ما به کمک مفاهیمی چون «ورطه‌ای میان دو جهان»، یعنی محروم کردن خود از درک آفرینش‌هایی که در سطح ورطه و علی‌رغم آن شکل می‌گیرند؛ یعنی به اشباح تقلیل دادن پیکرهای چالش‌انگیز و چالشگر آثاری نابجا و بیجا که از چالش عنصری برای آشتی آینده می‌سازند، و از بیجایی و نابجایی سکونی برای جا. گفتن اینکه هنری که در بستر ورطه‌ای که آوردگاه کشمکش میان دو جهان است می‌زاید هنری بی‌جایگاه و مکان است^{۱۷}، تنها به معنای محروم کردن خود از گوش سپاردن به گفتار شاعرانه نیست، بلکه به معنای برافروختن آتش نوستالژی برای جایگاهی است که تنها در آنجا هنر می‌توانست نابجا نباشد. و این یعنی ندیدن عظمت و معنای کار مردی که کوشید قباي زنده‌ی خود را به جایی در این شب تاریک بیاویزد و آویخت.

۱۶ برای «هستانی» همچون معادلی برای *ontologique* نگاه کنید:

A. Dustdar, *L'impossibilité de penser dans la culture religieuse*, Paris, Khavaran, ۲۰۰۴

۱۷ Daryush Shayegan, *Qu'est-ce qu'une révolution religieuse?*, Paris, Albin Michel ۱۹۹۱, pp. ۱۵۸-۱۶۷.