فصل دوم:

بازتاب رمان "آیات شیطانی"در اروپا و بررسی موضوع از نظر ادبی

(۱)

اشتباه بزرگی ست اگر تصور شود که اهمیت رمان «آیات شیطانی» و جدال بین المللی خطیری که برانگیخته صرفاً در ماجرای ادبی بزرگ حاصل از آن و جنجال سیاسی-دینی ای که در پهنهء جهان دامن گسترده (و بعضی آن را تصنعی می نامند) خلاصه می شود. زیرا درست بر خلاف گزارش های خودمحورانه و صرفاً اراده گرایانه ای که امروزه بر نقد ادبیِ غرب حاکم است و باز برخلاف پندارهای صرفاً صورتگرایانه (فرمالیستی) ای که نسبت به ماهیت ادبیات و (کلاً هنر) و نقش و وظیفه و اهمیت آن و غیره رواج دارد، این رمان با وضوحی چشمگیر و گزنده ثابت می کند که ادبیات همچنان توانایی آن را دارد که عملکرد سیاسی داشته باشد، مردم را به حرکت وادارد و بر نهادهای اجتماعی تأثیر بگذارد. حتی در جوامعی که دستگاه های فرهنگی و ایدئولوژیك آن ها نهایت تلاش خود را به کار برده اند تا ادبیات را از صحنهء زندگی خارج کنند و آن را فقط به سوی لذتی معنوی و روحی سوق دهند که ارزش آن از حوزهء فردی فراتر نمی رود و به آسایش ناشی از تأملی درونی به شکلی صرفاً هنری بسنده می کند، این سخن

صادق است. از اینجاست که می بینیم منتقدان غربی که به «آیات شیطانی» و کلاً به آثار سلمان رشدی برخورد کرده اند شدیداً تمایل دارند با بحث و تفسیر و شرح، محتوای سیاسیِ آثار او را از بین ببرند و ابعاد انتقاد اجتماعیِ موجود در آن آثار را به حاشیه برانند و درونمایهء دموکراتیك و پیشروانهء آن ها را تحت الشعاع تیزهوشیِ فردی و کلی گویی های بی در و پیکر قرار دهند و جوانب دیگر را به کلی نادیده بگیرند.

این تمایل موجب می شود که ما بر عکس، تأکید کنیم که اولاً سلمان رشدی هنرمندی رومانتیك نیست که «وضعیت و سرنوشت انسانی» (condition humaine) را به طور مطلق مطالعه کند و با آن برخورد نماید، بلکه آثار او جست و جو و کشف و محکوم کردن شرایط غیر انسانیِ مشخصی ست که انسان های برخی از جوامع در عصر کنونی در آن به سر می برند. ثانیاً او نویسنده ای متافیزیکی نیست که در مشکل کشمکش ازلی بین نیکی و بدی غرق شده باشد زیرا آثارش افشای خشمگینانه و عصیان آمیز بر ضد پلیدی های اجتماعی مشخص و کنونی ست که سلطهء اقتصادی – سیاسی ای را که نابود کنندهء هرگونه امید و آینده و سرنوشت است، جسورانه افشا می کند. به این دلیل است که سلمان رشدی برای منتقدان غربیِ خود توضیح می دهد که وقتی مثلاً «بچه های نیمه شب» را در انگلیس همچون افسانه می خوانند، در هند آن را همچون تاریخ مطالعه می کنند؛[1] بدین ترتیب، هرگونه برخورد جدی با آثار او باید به نحوی دیالکتیکی و منسجم، هم ارزیابیِ دقیقی از شکل هنری و سبك ادبیِ آن ها ارائه دهد و هم اهمیت فراوان محتوای اجتماعی و سیاسی رمان های او را.

بر خلاف آنچه گفته و شایع شده است، محافل فرهنگی و نقد ادبی در غرب با بی اعتنایی آشکار و بدون آنکه از خود جدیت و دقت نشان دهند با رمان سلمان رشدی برخورد کرده اند و این تازه در بهترین حالت است زیرا رمان «آیات شیطانی» به عنوان یك اثر ادبی که قاره ها، فرهنگ ها، ادیان، تمدن ها، طبقات و زبان ها را پشت سر گذارده، در عصری به میدان آمده که شووینیسم تنگ نظرانهء

۱– ملف رشدي، یاد شده، ص ۷.

فرهنگی و گرایش های اصالت گرای محافظه کار و نیز دعوت به ویژگی هایی که در خودمحوریِ خویش راه افراط می پویند بر فلسفه و تفکر اروپا مسلط اند. به این دلیل است که معتقدم مهمترین دستاورد این رمان این است که برای نخستین بار در تاریخ معاصر، اثری خود را، با تمام قدرت، هم به جهان اسلام و هم به اروپا تحمیل می کند آنهم در قالب جنجالی بزرگ و در آنِ واحد ادبی- دینی- انتقادی. پیش از این، جهان اسلام به طور کلی و جهان عرب به طور خاص، سر و صدای نقد دین را در اروپا توسط کسانی چون ولتر، اسپینوزا و مارکس شنیده بود، چنانکه اروپا نیز حوادث و جنجال هایی را که در جهان عرب در پیِ انتشار کتاب هایی در نقد مقدسات اسلامی برپا شده بود با دقت دنبال می کرد (برای نمونه نوشته های معروف علی عبد الرازق و طه حسین و «نقد اندیشهء دینی» و «بچه های محلهء ما»). اما پس از انتشار «آیات شیطانی» دیگر چنین انزوایی وجود ندارد، به گونه ای که دیگر این همسایگیِ فرهنگی از دور ممکن نیست. این رویداد به خودیِ خود، تحول مهمی در زمانهء ماست که شایسته است چه در شرق و چه در غرب، مورد بررسی و تأمل قرار گیرد، به ویژه از نظر زمینه های اجتماعی – اقتصادی و نیز علل بین المللیِ آن و سرانجام مفاهیم فرهنگی و رهنمودهای سیاسی ای که از این تحول برای آینده می توان گرفت.

نخستین چیزی که در پرتوِ این رویداد نوین توجه را به خود جلب می کند اینست که در بحث های فشرده و گسترده ای که در اروپا در بارهء سلمان رشدی و قضیهء [cause] او در گرفته، حتی یك نفر از روشنفکران غربی، آنطور که معمولاً از نویسندگان، هنرمندان ، اندیشمندان ناراضی مثلاً در اتحاد شوروی یا دیگر کشورهای کمونیستی پشتیبانی می کردند، از سلمان رشدی دفاع نکرده است. به عبارت دیگر هیچ روشنفکر غربی به ذهنش خطور نکرده است که از سلمان رشدی به عنوان اندیشمندی دفاع کند که از اسلام ناراضی ست، یعنی تا حدی شبیه نویسندگان، هنرمندان و اندیشمندان معروف ناراضی از کمونیسم. حقیقتی که در بحبوحهء جنجال و غوغا و چرندیاتِ رد و بدل شده و احکام مبتذل، از دیده ها پنهان مانده این است که آن روشنفکران غربی که از سلمان رشدی دفاع کرده اند صرفاً به گونه ای صوری و حقوقی و با سردیِ آشکار چنین موضعی گرفته و فاصلهء خود

را با او حفظ کرده اند. به عبارت دیگر آن ها بیشتر از [موجودیت] خودشان، مفاهیم، حقوق و آزادی ها و غربشان دفاع کرده اند تا از سلمان رشدی یا از قضیه ای حقیقی که رشدی، خواسته یا ناخواسته، به صورتِ نماد آن درآمده است؛ هرچند می دانیم که مرام و قضیه ای که باید بر آن ایستاد و از آن دفاع کرد بیش از آن بزرگ شده که بتوان آن را با شخص سلمان رشدی به عنوان یك انسان و نویسندهء هنرمند مقایسه نمود. از اینجاست که می بینیم دفاع روشنفکران غرب از سلمان رشدی، به هیچ رو از شور و تعهد و احساس عمیق نسبت به درد مشترك و از موضعی مبارزه جویانه در راه یك آرمان برخوردار نبود، آنگونه که به وفور در اقدامات دفاعیِ آنان از ناراضیان دول کمونیستی دیده می شد خواه خود به غرب فرار می کردند یا بدانجا تبعید می گشتند یا در کشور خود می ماندند و در همانجا برای رسیدن به آیندهء فرهنگیِ بهتری به مبارزه ادامه می دادند. گواه ما استعفای دو تن از اعضای آکادمی ادبیِ سوئد (که اعطای جایزهء نوبل را به عهده دارد) از عضویت در این آکادمی ست در اعتراض به عدم حمایت [روشنفکران و نهادهای غرب] از سلمان رشدی و در دفاع از حق وی در نوشتن و نشر. اهمیت این اقدام آنجا روشن می شود که بدانیم مدت عضویت در آکادمیِ سوئد مادام العمر است و تا کنون سابقه نداشته که کسی از عضویتِ آن استعفا دهد.

از آنچه گفتیم به وضوح می توان نتیجه گرفت که در ژرفای ضمیر ناخودآگاه سیاسیِ اروپاییان این پندار وجود دارد که جهان اسلام عاجز از زایش ناراضیانی که به نقدی جدی و حقیقی بپردازند و اینکه مسلمانان خود اساساً شایستگی این نوع فرهنگ جدید و این گونه از روشنفکران نوآور را ندارند؛ زیرا آنچه آنان را در این سال های پایانیِ قرن بیستم شایسته است چیزی جز فرهنگ دیکتاتوری های نظامیِ بنیادگرا و فرهنگ ملایان و آیت الله های قرون وسطایی نیست. بنا بر این تعجب ندارد اگر روشنفکران کنونیِ غرب تجربهء یك رمان نویس «اسلامیِ» جهان سومی مانند سلمان رشدی را در زمینهء هجو انتقادی ریشخند آمیز و خنده آور و دلیرانه علیه کلیهء جوانب وضع موجود، نادیده بگیرند و به هیچ درك جدی از حقیقت اجتماعی و درونیِ آن تجربه نائل نیایند یا تلاشی برای درك مضمون سیاسیِ ژرفترِ آن به کار نبرند. (پوشالی بودن و سطحی نگریِ موضع روشنفکران غرب در دفاع

از سلمان رشدی به خصوص وقتی آشکارتر می گردد که، در تصور، آن را مقایسه کنیم با نیرومندی و همه جانبه نگریِ موضعی که یك غول اروپایی و جهانی مانند سارتر ممکن بود در دفاع از سلمان رشدی و در بحث در بارهء آثار او ... اتخاذ کند.) همچنین جای هیچ شگفتی نیست که یك اتحاد غربی و ارتجاعی بر ضد سلمان رشدی و در همبستگیِ عینی با فتوای آیت الله خمینی جهت قتل این نویسنده به وجود آمده باشد. در زیر نمونه هایی از دست اندرکاران این اتحاد ارتجاعی را می آوریم:

الف) کاردینال اوکونر، اسقف نیویورك و برجسته ترین شخصیت کاتولیك در سراسرِ ایالات متحده و پرنفوذترین آن ها، پس از آنکه صریحاً اعلام کرد که رمان سلمان رشدی را نخوانده و قصد خواندن آن را هم ندارد، این رمان را محکوم نمود ولی از حکمی که در تهران علیه نویسنده اش صادر شده ذکری به میان نیاورد[۲].

ب) «واتیکان»، روزنامهء رسمیِ دولت واتیکان، سلمان رشدی و رمان او را محکوم کرد و هیچ اشاره ای به خطر مرگی که نویسنده را تهدید می کند ننمود[۲].

پ) حقوقدان مشهور انگلیسی، لرد هارتلی شوکرس (L. H. Shawcross)، رشدی را به سوء استفاده از «آزادی ای که همگی در انگلستان در آن سهیم هستیم» متهم می کند. چنانکه لرد دیگری نیز او را به چیزی نظیر خیانت متهم می نماید زیرا انتشار «آیات شیطانی» همزمان است با مرحله ای حساس از تلاش های انگلیس برای بهبود روابط با یك کشور اسلامی (ایران)[۳].

ت) افرام شابیرا، خاخام بزرگ یهودیان اشکنازی در اسرائیل، پس از آنکه رمان «آیات شیطانی» را چه از نظر دینی و چه جز آن محکوم کرد خواستار ممنوعیت آن در این کشور شد[٤].

۲- نیویورك تایمز، ۱۹۸۹/۲/۱۹.

۲- همانجا، ۱۹۸۹/۳/۷.

۳- همانجا، ۱۹۸۹/۳/۱.

٤- همانجا، یاد شده.

ث) امانوئل ژاکوبو ویتز، خاخام بزرگ طوایف متحد عبرانی در کشورهای مشترک المنافع خواستار آن شد که تصویب قوانین جدیدی شد تا کلیهء مطالبی که احساسات یك دسته از اقشار جامعهء انگلیس را بر ضد دستهء دیگر برمی انگیزد یا توهین به معتقدات آنان محسوب می گردد، ممنوع شود. چنین خواستی صریحاً دولت انگلیس را فرا می خواند تا قوانین سانسور ادبیات و مطبوعات و قوانین محدود کنندهء آزادی بیان و اندیشه و غیره را که در قرن های پیشین رایج بوده دوباره احیا نماید، نه آنکه آنچه را تا کنون از آن قوانین باقی مانده لغو کند. مسلماً خاخام خیلی خوب می داند که در جامعهء کنونیِ انگلیس چه کسانی از اینگونه قوانین و تحکیم آن ها سود می برند و چه کسانی پیش از هرکسِ دیگر از لغو آن ها بهره مند می شوند! به این دلیل است که می بینیم راه اول را بر می گزیند نه راه دوم را[5].

ج) کنگرهء سالانهء اسقف های کاتولیك در ایالات متحده، کنگرهء کلیسای تعمیدی جنوب کشور (دومین کلیسای بزرگ آمریکا)، کلیسای متحد متدیك آمریکا، کلیسای پروتستان سناتوری آمریکا و کشیش گریِ والویل رهبر جنبش «اکثریت طرفدار اخلاق در آمریکا» (یعنی امر به معروف استعماری و نهی از منکر ملی بنا به روش آمریکایی) و یکی از مهمترین ارکان ریاست جمهوری ریگان و بوش و زمامداریشان[6]، همگی در این اتحاد ارتجاعی اتفاق نظر دارند.

از طرف دیگر باز تعجبی ندارد که به ذهن هیچیك از روشنفکران غربی که از رشدی دفاع کرده اند خطور نکرده است که با او مثلاً به عنوان یك فرانسوا رابلهء اسلامی یا ولتر پاکستانی یا جیمز جویس هندی رفتار کنند که با معتقدات موروثی و با «کلیسای» سابقش به تصفیهء حساب پرداخته است، درست همانطور که جیمز جویس، در نخستین اثر ادبیِ خویش، به تصفیهء حساب با درك دینیِ سابقِ خود پرداخت. برعکس، شمار قابل ملاحظه ای از این روشنفکران غربی زبان به شماتت گشودند و کلیشه هایی از اینگونه را تکرار کردند که «رشدی کاملاً می دانسته چه می کند»، «رشدی به خود بد کرده»، «او باید خود را سرزنش کند نه دیگران را» و

۵– همانجا، یاد شده.

غیره. منظور از این حرف ها اشاره به این نکته است که رشدی به خوبی از میزان تعصب اسلام و مسلمانان و سرسختیِ آنان مطلع بوده و می دانسته که آن ها تا چه حد از بحث و نقد و آزادفکری و تسامح و غیره امتناع می ورزند یعنی در یك کلام، از نظر آنان، مسؤولیت آنچه رخ داده و عواقب وخیم آن تنها به عهدهء خود اوست (و در نتیجه روشنفکران غربی خود را از زحمت دفاع مجدانه از او و همبستگیِ حقیقی با وی و ماجرا و قضیه اش معاف می دارند). به عبارت رك و پوست کنده تر: هرکس با اوباش در افتاد، به خصوص اگر خود از آن ها باشد، باید منتظر واکنش آن ها بوده مسؤولیتش را به جان بخرد. اما آیا «فرانسوا رابله»، «ولتر» و «جیمز جویس» به خوبی نمی دانستند چه می کنند، چه نیرویی را بر می انگیزند و چه نوع آگاهی را مورد انتقاد قرار می دهند، کدام ایدئولوژی را به لرزه در می آورند، با کدام مقدسات در می افتند و با چگونه اوباشی درگیر می شوند؟ آیا آثار سلمان رشدی با ویران کردنِ دیوارهایی که راه را بر چشم اندازها می بندد و با برداشتنِ موانعی که راه را بر تکامل و رشد آگاهی سد می کند افق های انتقادیِ نوینی را پیشاروی درك اسلامی، فرهنگی و تاریخیِ معاصر نمی گشاید؟ اگر جواب مثبت است آیا طبیعی نیست که با واکنش های اسلامیِ منفی متناسبی شبیهِ آنچه پیش از این بر ضد آثار رابله، ولتر و جویس رخ داده مواجه شویم؟ مگر آنکه فرض بر این باشد که جوامع اسلامی و فرهنگ آنان همیشه درجا بزنند؟ اگر آلتوسر حق داشت که به فلسفهء اسپینوزا افتخار کند چرا که این فلسفه «با درسی که از زندقه می داد، زمانهء خود را چنان به لرزه افکند که در جهان سابقه نداشت»، ماهم حق داریم به آثار سلمان رشدی افتخار کنیم زیرا او نیز ظاهراً با درس جدیدی که از زندقه داده چنان زمانه را به لرزه افکنده که جهان اسلام و عرب روزگار درازی ست مانند آن را به خود ندیده است.

(٢)

در برخورد با چنین موضع گیریِ فرهنگی – انتقادیِ غرب در قبال «آیات

شیطانی» چاره ای نیست جز آنکه بکوشیم پیوند این رمان را با پیشینه های اروپایی آن، در تاریخ نوین و معاصر، دوباره بررسی کنیم. این کار را با چند مقایسه بین آثار رشدی و دو رمان اثر حماسه سرای طنزنویس، فرانسوا رابله (François Rabelais) که در عصر رنسانس اروپا می زیست و در «ماجراجویی های گارگانتوا (Gargantua)و پانتاگروئل (Pantagruel) » چهرهء هول انگیز آن زمانه را با همهء تناقضات و تحولات و احتمالات و فروپاشیِ نظام کهنه اش و در عین حال طلوع بامداد نوینش تصویر نمود آغاز می کنیم: به این دلیل است که رمان اول رابله، «پانتاگروئل»، هم زمانهء خود را لرزاند و هم به آن فایده ها رساند، زیرا میراث های اجتماعی و فرهنگی و دینی و اداری را که دیگر شایسته حیات نبود آشکارا تسخر زد، سخت تحقیر کرد و با ریشخند به نقد کشید. رمان رابله – همانند آیات شیطانی – علی رغم آنکه همچون صاعقه بر سرِ خوانندگان و زمانه اش فرود آمده بود، در آن روزها بیش از هر کتاب دیگر مورد استقبال قرار گرفت. شاید هم به دلیل همین نزول صاعقه وار و واکنش های رسمی و اداری و کلیسایی و دینیِ خشماگین و پرخاشگرانه و تهدید آمیز بود که اینچنین از آن استقبال شد. رابله در چاپ های بعدیِ رمانش، انتقادات ریشخند آمیز خود را متوجه بت های عصر خویش – و در درجهء اول متوجه بت های متحجر دینی – نمود تا آنجا که صراحتاً و با شوق فراوان اعلام کرد: «طی دو ماه تعدادی که از این کتاب به فروش رفته بیش از فروش انجیل طی ۹ ماه بوده است» (سلمان رشدی یا کس دیگری هرگز به چنین مقایسهء گستاخانه ای از رواج و فروش رمان خود دست نزده است). این ها همه «با کمك» مقامات کلیسا صورت گرفت که رمان رابله را محکوم کردند، خوانندنش را تحریم نمودند و دستور دادند آن را به آتش بکشند و اقدامات سرکوبگرانه دیگری مرتکب شدند، همراه با این اتهام که آن کتاب به دشمنی با دین برخاسته، کفران نعمت کرده، ناسزا گفته، به زندقه پرداخته، مقدس و مقدسات را به سخره گرفته است و غیره. چنانکه خود نویسنده را نیز به کفر و الحاد و ارتداد، همچون رشدی، متهم نمودند. چقدر وضعِ امروز با دیروز شباهت دارد. رابله هم ناگزیر شد که به فرار و پنهان شدن از انظار و پناه جستن روی آورَد تا از حکم دادگاه های تفتیش عقایدِ آن روزها که وی را به سوختن در

آتش محکوم کرده بودند در امان بماند.

ویژگی هایی که رمان «آیات شیطانی» را با آثار فرانسوا رابله در یك جایگاه قرار می دهد همان ویژگی های ادبیات انتقادی و هدفمندِ عصرِ رنسانس است. این است که در آثار هر دو رمان نویس هجای ادبی و حماسی ای را می بینیم که در قبال کلیهء عناصر و نهادهای زمانه و جامعه و محیطِ هریك از آندو، برخوردی ریشخندآمیز دارند، به منظور برانگیختن، شوك وارد آوردن، بیدار کردن، به حرکت واداشتن، تغییر دادن، نوکردن و بدیل ارائه دادن. یعنی شیوه های ادبیات طنز آمیز و بازی های خنده دار و فکاهی و شوخی و ریشخند و کمندهای مبالغه و صورتسازی زشت و ناسازه و شطح گویی که آثار رشدی و رابله از آن ها سرشار است به ابزار ها و وسایلی تبدیل می شوند تا «حقایق» کهنهء موروثی را که همچنان پابرجاست (وخدایان زمین و آسمان خواستار در پرده ماندنِ آنها هستند) برملا سازند و از چهرهء وقایع پوسیده ای که نیروهای مسلطِ گذشته سودی در آشکار شدنِ حقیقتِ آن ها ندارند، پرده برگیرند. اینجاست که می بینیم ریشخند در آثار ادبیِ آنان ریشخندی نظاره گر است، چنانکه نقد در نظر آنان خرد کننده و شوخیْ توبیخگر و مسخرهْ ملامتگر و مبالغهْ افشاگر و بزرگ کردنْ پرده دَر، مخالفتْ ویرانگر و حیله گریْ وسیله ای ست برای تصدیق حقیقت. اینك چند مثال:

اولاً، همانطور که رابله به شرح تفصیلی و اغراق آمیز زندگیِ دو قهرمان غول مانند: گارگانتوا و پانتاگروئل پرداخته از تولد آنان گرفته تا نیاکانشان و تربیتشان و فعالیت ها و ماجراجویی ها و سفرهاشان را شرح می دهد، به منظور آنکه حقیقت تجربهء عصر رنسانسِ اروپا را از هر سو گرفته در یکجا گرد آورد و جریان های اصلی و ویژگی های هر یك و نیروهای مؤثر و تضادهای محرك آنان را بیان کند و مقابلهء این ها را همگی با میراث های سده های میانه (عصر ایمان) نشان دهد، سلمان رشدی نیز در «آیات شیطانی» همچون یك بازی، به شرحِ تفصیلی و اغراق آمیز زندگیِ صلاح الدین چمچه و جبرئیل فرشته – از تولد آنان گرفته تا نیاکانشان و تربیتشان و فعالیت ها و ماجراجریی ها و سفرهاشان – پرداخته تا به نوبهء خود، حقیقتِ تجربهء جهان هندی–اسلامی را در مقابله با جریان توفندهء مدرنیسم اروپایی از هرسو گرفته در یکجا گرد آورد و محتوای این تجربهء تاریخیِ

بزرگ را از سمتگیری های متعارض و تضادهای فعال و نیروهای مؤثر گرفته تا همهء آرزوها، رؤیاها، توهمات، شکست ها، یأس ها، خواری ها و نیز پیروزی ها و دستاوردها که با خود به بار می آورند نشان دهد.

برخی از زیباترین بخش های رمان های رشدی و شادترین و فکاهی ترینِ آن ها به تسخر زدن های خنده آور و افشاگریِ ریشخندآمیزِ انبوه منجمان، کف بینان، کاهنان، روحانیان، سیاستبازان، انقلابی نمایان، معتادان به رهبری و پرچمداران خوشنامی که امروز جامعهء هند را در هردو بخش هندو و مسلمان انباشته اند، اختصاص دارد. می دانیم که در دو رمان رابله نیز صفحاتی طولانی، دل انگیز و فراموش نشدنی، به طور کامل به افشای همین پدیده در جوامع عصر رنسانس اروپا اختصاص یافته است آنهم در قالب تسخرهای خنده دار و گزنده. سلمان رشدی همانند هر رمان نویس بزرگ نهضت (رنسانس) اهتمام ادبیِ خود را – درست مانند رابله که پیش از او بود – بر دشواری های پابرجای امروز و معضلات بازدارندهء دیروز و چشم اندازهای ممکنِ فردا متمرکز می کند. از همین روست که هردو نویسنده، بی حساب، هرچه می توانند از دریای عصر خویش بهره می گیرند از فلسفه، علوم، تاریخ، اسطوره، دین، الهیات، سیاست، ایدئولوژی، ترانه، شعر، فرهنگ عامه، لطیفه، خرافات، لهجهء محاوره، دشنام و بدگویی گرفته تا هرآنچه به تجارب زندگیِ روزمره مربوط می شود هرچند کم ارزش، پیش پا افتاده، بیهوده یا کوچك باشد. درچنین دریای پرتلاطمی، سلمان رشدی – درست مانند رابله – مقدم ترین و پیشروانه ترین مواضع را در قبال کشمکش های عصر خویش اتخاذ کرده و در آثار خود بیان نموده خواه مربوط به سیاست باشد خواه فرهنگ، اجتما ع، علم، استعمار، ایدئولوژی، دین، آزادی، برابری یا عدالت اجتماعی. در زیر متنی ساده را از رشدی می آوریم که موضع سیاسی مشخص او را نشان می دهد:

«وقتی دولت ریگان جنگِ خود را با نیکاراگوئه آغاز کرد، در درون خویش احساس کردم که با این کشور کوچك، واقع در قاره ای که هرگز بدان پای نگذاشته ام (آمریکای مرکزی)، پیوندی ژرف دارم. هر روز توجهم به این کشور بیشتر جلب می شد. زیرا من در نهایت امر، چیزی نیستم جز فرزند یك شورش موفق علیه یك ابرقدرت (یعنی انگلستان)، چنانکه آگاهیِ من چیزی نیست جز نتیجهء پیروزی

انقلاب در هند. چه بسا این را هم بتوان گفت که ما یعنی کسانی که تبارمان از کشورهای پرنخوت غرب و شمال نیست، چیزی مشترك بین خود داریم... مثل شناختمان به طور نسبی از مفهوم ضعف، و درکمان از اینکه اشیاء از آن ته چاه که هستیم چگونه دیده می شود و احساسی که در نتیجهء بودن در قعر و چشم دوختن به ضرباتی که بر ما فرود می آید در ما به وجود آمده است»[٦].

ثانیاً رابله تیرهای آثار انتقادی و گزنده و تسخرزنِ خود را به سوی دین مسیحی اسکولاستیكِ قرون وسطایی منجمد شده ای نشانه رفت که روزگارش همراه با پیچیدگی های لاهوتیِ پوچ و تحمیق های غیبیِ غیر معقول و روایات مقدسِ آن که بر خلاف هر عقل و حس و شناخت و تجربه است به سرآمده بود. سلمان رشدی نیز در «آیات شیطانی» تیرهای آثار انتقادی و تسخرزنِ خویش را به سوی معنویات اسلامی که نه تنها خشك و منجمد شده بلکه در پیلهء گذشتهء خویش فسیل گردیده و هرگونه رابطهء زنده و مؤثر را با مقتضیات و ضرورت های کنونیِ حیات از دست داده است نشانه می رود. روایت ها و داستان ها و متون اسلامی که به صورت مکانیکی در طول قرن ها و روزگاران تکرار شده و مفاهیم حقیقی و درونمایه های اصلیِ خود و پیوند با واقعیت موجود را دیری ست از دست داده و اصول اعتقادات اسلامی که از هر آنچه رابطه ای با عصر کنونی و معارف و علوم و تجارب آن دارد به کلی عقب است، آماج این انتقادات هستند؛ این برخورد شامل نهادهای مسلط و علمای دین می شود که هرچه بخواهند می کنند و همچنین زمامدارانی که هرگونه تلاش را برای بر عهده گرفتنِ مسؤولیت برخورد صریح وشجاعانه و دردناك با مجموعهء تناقضات، ناسازه ها، سوراخ و سنبه ها و امور غیر معقول موجود، که کلیهء روایت ها و داستان ها و متون و احکام اسلامی را در بر می گیرد، رد کرده سرکوب می نمایند. پس از عصر رنسانس روزی در اروپا فرا رسید که انقلاب فرانسه از فرانسوا رابله به خاطر روحیهء پیشرو و نثر جسور و ایستادگی او بر مواضع ترقیخواهانه تجلیل کرد و محل تولدش – شنون – را رابله

٦– لبخند جگوار: سفری به نیکاراگوئه، ص ۱۲.

Salman Rushdie: The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey, New York: Penguin Books, 1987.

نامگذاری نمود. آیا آن روزِ انقلابی و آزاد در یکی از کشورهای اسلامی یا عربی فرا خواهد رسید که صاحبان و آفرینندگانِ آن روز چیزی از وجود خود را که از هم اکنون در«آیات شیطانی» و کلاً در آثار سلمان رشدی بیان شده به چشم ببینند؟

ثالثاً رشدی با مهارتی کم نظیر برای پرده برداشتن، رسوا کردن و افشاگری، از همان فنون ادبی استفاده می کند که فرانسوا رابله در رمان نویسیِ هجو آمیز عصر نوین یکی از پیشگامان آن بود مثل جایگزینیِ ناپاك به جای مقدس و برعکس، مخلوط کردن یاوه با گفتار نیك، ادغام زشت و زیبا، دوختنِ زمینی به آسمانی، مخلوط کردنِ پرهیزگاری و گناهکاری، عفت و فحشاء و غیره به منظور آنکه بر معیارهایی که بنا بر مفروضات ایدئولوژیك و میراث های سنتی، ملاك تشخیص بین ناپاکی و تقدس، بین یاوه و گفتار نیك، بین زشت و زیبا و غیره است علامت سؤالی بزرگ بگذارد یعنی منافعی را که بر معیارهای مأخوذ از قرون پیشین و تجارب تاریخیِ گذشته استوار است زیر سؤال می برد. نقش این تجارب تاریخی وقتی به پایان می رسد که آن ها را با عصری مقایسه کنیم از نوع دیگر که در آن به سر می بریم و معیارها و ایدئولوژیِ مناسبِ خویش را داراست و تصورات فلسفی و علمی و هنریِ خویش را متکی بر تجربهء ویژه اش می سازد با همهء تراکم و غنا و مدرنیت و نیز با همهء شکست ها و نومیدی ها و مشکلاتش.

استفاده از این شگردها توسط رابله و رشدی آنجا به اوج می رسد که مجموعه ای بزرگ از اشکال تقلید و محاکات (mimesis) را پیشاروی خود می بینیم که امر مقدس متحجر را به ریشخند می گیرند و با میراث های کهنِ دینی به مخالفت بر می خیزند؛ اَشکالی از محاکات که این دو نویسنده در رمان های خویش به رشتهء تحریر می کشند و در کلیهء متون ادبیِ خویش به کار می گیرند. از این روست که در رمان «شرم» مسلمانان هند را می بینیم که برای تماشای فیلم های «کاوبوی» آمریکایی سر و دست می شکنند زیرا قهرمانان آن فیلم ها گله گاو را به کشتارگاه می برند، در حالی که هندوها در سینماهای دیگری ازدحام می کنند که فیلم هایی دینی و لاهوتی (رشدی این فیلم ها را، به سبك سیسیل ب. دومیل، [سینماگر آمریکایی ۱۹۵۹– ۱۸۸۱] کارگردان فیلم های حماسی دینی–تجاری–عشقی–توراتیِ مشهور، لاهوتی می نامد) نشان می دهند زیرا قهرمانانِ این فیلم

ها گاوها را از دست قاتلان شرور نجات می دهند و این در حالی ست که تماشاچیان می دانند کسانی که نقش خدایان و قهرمانان را در فیلم های هندو بازی می کنند و به نجات گاوها بر می خیزند همگی پدر بر پدر مسلمان اند. (رشدی این ناسازه های آشکار خنده دار و گریه آور را به منظور روشنگری و آموزش در جامعهء هند–پاکستان به کار می برد.)

در «آیات شیطانی» در می یابیم که جبرئیل فرشته همو «شیطان» است چرا که مادرش او را از روی ناز و عتاب چنین صدا می زده است. همچنین در این رمان نام «الله» با «اللات» [نام یك بت] در هم می آمیزد، چون از نظر لغوی هردو از یك ریشه اند و اصل تاریخی شان یکی ست؛ چنانکه واژهء «کائن» که یك تعبیر هندی برای شخص «والامقام» است با تعبیر هندیِ دیگری که به معنای «شخص فرومایه» یعنی «ابلیس» [شیطان]، در هم می آمیزد و نیز واژهء ابو سنبل (ابو سفیان) نمی دانیم به چه دلیل با واژهء خادم الحرمین [لقب ملك فهد پادشاه عربستان سعودی] مخلوط می شود. کتاب «آیات شیطانی» همچنین کارناوال حجِ عایشهء کف بین را به ما نشان می دهد پر از هرج و مرج و برخوردهای خود به خودی و تضادها و اسرار و صوفی بازی، که چهره ای ست ریشخند آمیز و وارونه از حجِ سراسر تشریفات و قمپز در کردن ها و قشری گری ها و برخوردهای مکانیکی و سطحی و جهل و دورویی و پوکیِ درون (در اینجا از سفر حج با هواپیماهای جت و اتومبیل های مرسدس همراه با تهویهء مطبوع و تونل های خنك چیزی نمی گوییم، زیرا هرقدر سختی بکشی ثواب می بری).

علاوه بر این، حجِ عایشه با نقل گفته های خنده دار، داستان «سِفر خروج» [در تورات] و طوفان نوح و غرق شدن فرعون و نیز انبوهی از توهمات دینیِ توده ای و پوپولیستیِ جهان سومی را حکایت می کند. رمان رشدی امیدهای نقش بر آب شدهء توده های این کشورها را با پروانه های سحرآمیزی نشان می دهد که امیر الحاج عایشهء کف بین را احاطه کرده و مدام دورِ او می گردند. در اینجا باید اشاره کنیم که کارناوال حج که یکی از دل انگیزترین و زیباترین فصل های این رمان است به حادثه ای واقعی متکی ست که در سال ۱۹۸۳ اتفاق افتاد. زنِ جوانی شیعه مذهب از اهالیِ کراچی که مدعی بود به وی الهام شده است شمار

زیادی از پیروان خود را به وسط آب های دریا کشاند (که همگی غرق شدند). اعتقاد آن ها بر این بود که او امام [زمان] را دیده و به طور قطع از او شنیده است که بنا به معجزهء الهی آب دریا شکاف برخواهد داشت و راه زیارت کربلا را خواهد گشود و از آن پس، از بصره پیاده به کربلا خواهند رسید. گفتنی ست که شگرد مورد پسند رابله که در توصیفات هزل آمیز خویش، کفل ها را به جای صورت و گونه ها می گذارد، دوباره در «بچه های نیمه شب» به صورتی هزل آمیزتر پدیدار می شود و هنگامی که دکتر عزیز از پشتِ ملافهء سوراخ شده می خواهد دختر ارباب را معاینه کند سرخیِ شرم حتی به پشت و کفل او سرایت می کند، به استثنای آن کفلی که بیمار است و از ترسِ افتادن به ارتکاب عملی زشت و حرام سرخ نمی شود.

چهارم اینکه رابله با زندگی در دیرها، رهبانیت، دوری از دنیا و زهد، آموزش های دینی و با سلسله مراتب کلیسا که نفَسِ عصر رنسانس را می گرفت به مخالفت بر می خیزد(چه درشعر و چه در عمل). و چهره ای ادبی و مشهور از زندگی در یك ضدِ دیر [آنتی دیر] که در خیال خود ساخته و آن را دیر تِلِم (Thélème) می نامد ترسیم می کند که درها چهارطاق به روی مردان و زنان هردو باز است و زندگی فارغ از سلطهء زنگ ها و ناقوس ها، آزاد از حصار دیوارها و رها از اسارت سنت های زهد و تنهایی گزینی و گسست خیالی از جهان، با شتاب جریان دارد و ازاین طریق آنچه را که این ها همگی از خدعه و نیرنگ و دروغ و دغلکاری با خود حمل می کنند رسوا می سازد. اما شعاری که بر سردرِ این «ضد دیر» نوشته شده این است: «هرآنچه دوست داری بکن». هنگامی که سلمان رشدی در کتاب «آیات شیطانی» چهره ای خیالی از عشرتکدهء مکه [موسوم به] «حَجّاب» در ذهن بعل، شاعر هجو گوی دورهء جاهلیت، ترسیم می کند، درست به سبك رابله، و به گونه ای ریشخندآمیز، همان حرمسرای معروف را نقل می کند که در آن اسارت و محاصره و گسست از جهان بنا بر شعار سنتیِ اسلامی بر زنان تحمیل می گردد؛ شعاری که به نام عفت و حیا و کلاً اخلاق پسندیده همنشینیِ مرد را با زن و همنشینیِ زن را با مرد حرام می داند. به عبارت دیگر، «حَجّاب» رشدی در آیات شیطانی همانا «آنتی حرمسرا» [ضد حرمسرا]

ست که از قوانین غلاظ و شدادی که ماحوند بر زنان پیرامون خویش و زنان جامعهء نوپای اسلامی تحمیل کرده آزاد است و چون حرمسرا همواره متعلق به یك مرد واحد است، «ضد حرمسرا» که با تسخر و ریشخند به مقابله با آن می پردازد باید متعلق به همگیِ مردان باشد.

پنجم اینکه یکی از بارزترین وجوه شباهت بین آثار رابله و رشدی اهتمامی ست که هردوی آن ها به جسم (تن) و کارکرد حقیقی آن از خود نشان می دهند و در تقابل با ایدئولوژی رسمیِ دینی و اخلاقی نما قرار می گیرند که می کوشد توجه ادبیات و نویسنده را منحصر کند به آنچه متعالی، ایدآل، روحانی، افلاطونی، پندآمیز، آسمانی و امثال آن است و آنان را از زندگی و وقایع خشن و حقایق فاقد زیبایی یا پیش پا افتاده جدا سازد. به عبارت دیگر، رشدی به سبك رابله که پیشتاز جنبش اعادهء حیثیت به جسم انسان و کارکرد آن بود می نویسد و بدون هیچ جانماز آب کشیدن و آزرمِ دروغین، در عرصهء ادبیات مدرن قلم می زند (به همین دلیل است که او را به فحاشی و بدگویی متهم می کنند. همچنین نباید فراموش کنیم که تنِ عریانِ مرد و زن در نقاشیِ عصر رنسانس و نیز در مجسمه سازیِ آن دوره چه اهمیت تعیین کننده ای داشته است).

برای مثال، رابله در رمان های خود تابلوهایی سرشار از آگراندیسمان و بزرگ نمایی های خنده دار و مبالغه های ادبی ریشخند آمیز از تنِ آدمی با جوانب و برجستگی ها و آویزه ها و گشودگی ها و حفره های آن ترسیم می کند و یا از کارهای طبیعیِ انسان که می بلعد، می شاشد، می ریند، عمل جنسی انجام می دهد، می دود، می پرد، می جنگد و غیره. در رمان های رشدی نیز اهتمام فراوانی نسبت به بدن و اعضا و کارکرد آن مشاهده می شود که در واقع، تحت تأثیر مستقیم آثار رابله است. مثلاً در «بچه های نیمه شب» دماغ سلیم سینا آنقدر بزرگ است که ابعادی نمادین (سمبولیك) به خود می گیرد و یا در «آیات شیطانی» پستان های زینت وکیل (معشوقهء صلاح الدین چمچه در بمبئی و نماد حاصلخیزیِ هند و امکانات پربرکتِ آن) را با دقت و تفصیل شرح می دهد. علاوه بر این، عکس امام (آیت الله خمینی) که در رمان مزبور دهان باز کرده توده های انقلابی را می بلعد، مستقیماً از آثار رابله و توجه فراوان او به حفره های جسم انسان و برجستگی

هایی که گفتم گرفته شده است.

مشخص تر بگویم سلمان رشدی در رمان «آیات شیطانی» تاکتیك رابله را که در توصیف زشتی های قیافه و تن مبالغه می کند و تحولات شگفت انگیزی را که بر تن و حالات و اعمال آن عارض می گردد زیر ذره بین برده بزرگ می کند، به کار می گیرد تا پرده از نژادپرستیِ جوامع اروپایی (به ویژه جامعهء انگلیس) بردارد و نشان دهد که آنان چگونه با جمعیت های مهاجر متعلق به ملت های رنگین پوست و جهان سومی رفتار می کنند. به عبارت دیگر تحولات رعب انگیزِ تن و تغییرات بیرونیِ زشتِ آن که در هیکلِ رنگین پوستانی که به لندن می آیند مشاهده می شود و در کتاب «آیات شیطانی» آمده در حقیقت وجود خارجی ندارند مگر به چشم نژادپرستانِ این جامعهء واردکننده [ی نیروی کار خارجی] و تصورات بیمارگونهء آنان و روحیهء کینه توزشان. مثلاً پس از سقوط صلاح الدین چمچه از هواپیمای ربوده شده و تماس تنش با خاك انگلیس، ناگهان شاخ های هولناکی بر سرش می روید و دُم و دنبالچه های رعب انگیز در می آورد چنانکه عضو تناسلی اش به حجمی باورنکردنی و ترس آور می رسد و یا نکات دیگری از این نوع، که با قلمی شیوا در «آیات شیطانی» به رشتهء تحریر کشیده شده است[۷]. هر ناقد غربی که به رمان رشدی برخورد کرده حتماً در بارهء این تحول شگفت انگیز و تحریك آمیز که بر قهرمان رمان عارض شده شرح و تفسیری داده است، اما مهم تر این است که هیچیك از اینان نگفته است که اولاً این دگردیسی های زشت، در واقع، هیچ ربطی به صلاح الدین چمچه ندارد و ثانیاً نشانهء هیچ چیزی جز نژادپرستیِ نهفته و حقیقی ای نیست که جامعهء انگلیس در قبال این هندیِ مخوف که از مستعمرهء سابق قدم به انگلیس می گذارد (یا نمی داند به چه دلیل در آن فرو می افتد) از خود بروز می دهد.

به بیان دیگر، سلمان رشدی عیناً به سبك رابله، از بزرگ کردنِ مبالغه آمیز تن و

۷- روشن است که سلمان رشدی در اینجا این اعتقاد خرافی را به سخریه می گیرد که از قدیم بین اهالی دو سوی مدیترانه شایع است و آن اینکه دیگری و بیگانه (مثلاً سیاهپوستان) از قدرت جنسی شگفت انگیز و حیوان مانندی برخوردارند، چنانکه در «هزار و یکشب» مثلاً آمده است.

دگردیسیِ خارق العادهء جسم استفاده می کند تا پیام معینی را برساند. برای مثال، نخستین چیزی که صلاح الدین چمچه، پس از دستگیری در لندن و انداختنش در کامیونی که قرار است او را به زندان منتقل کند، با آن روبرو می شود، برخورد پلیسِ انگلیس با قیافهء وحشی و شیطانی و زشتِ اوست، به طوری که گویی این حال و وضعی طبیعی و عادی در قبالِ اینگونه موجودات دوپاست[۸]. ضربهء این رفتار مانند صاعقه بر چمچه فرود می آید زیرا او تا همین الان خود را آماده می کرد که به تعبیر رمانْ «شهروند درجهء یك انگلیسی» باشد. پس از فرار و پناهنده شدن به درمانگاه (یعنی محل پاك شدن از آلودگی، به تعبیر دانته در کمدیِ الهی) چمچه از حالات عجیب و غریب دیگری می شنود که بر آدم های رنگین پوست مثل او، هنگام ورود به لندن عارض شده است:

«در آن سمت، زنی بود که قسمت اعظم تنش به گاوماهی بدل شده بود. بعضی کارفرماهای نیجریه ای هم بودند که دُم های حسابی درآورده بودند و یا برخی توریست های سنگالی که در حال انتقال از یك هواپیما به دیگری، به افعی های خشمگین مبدل شده بودند»[۹].

در پیِ این برخوردها بود که چمچه از کسانی که پیش از او به درمانگاه رفته بودند فهمید که جامعهء سفید پوست اروپایی چگونه این دگردیسی های ترسناك را به این راحتی و سادگی روی دیگران پیاده می کند:

«آن ها به توصیف ما می نشینند. همین. آن ها قدرت توصیف دارند و ما به تصویری که آن ها از ما می کشند گردن می نهیم»[۱۰].

در دو نمایشنامهء «کلفت ها» و «سیاهان» اثر ژان ژنه [نویسندهء فرانسوی ۱۹۸٦-۱۹۱۰]، کلفت از این رو کلفت است که ارباب به او اینطور نگاه می کند. همین. و «سیاه» فقط به این دلیل سیاه است که «برده فروشِ» سفید پوست به او چنین می نگرد. لذا سیاهان در نمایشنامهء مزبور، از اول تا آخر نمایش، این

۸- آیات شیطانی، ص ۱۵۸.

۹- همانجا، ص ۱٦۸.

۱۰- همانجا.

ترجیع بند را تکرار می کنند:

«ما چیزی هستیم که می خواهند باشیم. اینست که تا آخرین حد و به نحوی پوچ و بی معنا، همانکه می خواهند می مانیم».

تراژدی در «آیات شیطانی» آنگاه به ژرفا می رسد که نوکران و سیاهان و رنگین پوستان این نحوه و این نوع نگاهِ اربابان و برده فروشان و استثمارگران را به خودشان می پذیرند و به آن لباس در می آیند و با خود بر پایهٔ آن معیارها رفتار می کنند و خود را با آن ارزش ها می سنجند. اینست که وقتی چمچه بین همولایتی ها و امثال خودش – در مسافرخانه یا قهوه خانه «چَندر» که متعلق به محمد سفیان و زن و دختران اوست – پنهان می شود، قیافه اش به جای اینکه بهتر شود بدتر و مسخ شده تر می گردد و اندامش به جای آنکه به حال انسانیِ عادی اش بازگردد گنده تر و زشت تر می شود.

با وجود این، چمچه در درمانگاه از توهمات انگلیسی راجع به خودش و از پیوندهای نادرستی که با انگلیس داشته شفا می یابد و خود را آماده می کند تا برای آشتیِ نهائی با هند و با عشق اولش زینت وکیل و نیز آشتی با شهر بمبئی به آنجا سفر کند. چمچه چهرهٔ واقعی انسانی اش را جز با آزمونِ انتقامجویانه مجدد و خشنی که در «کانون شمعْ سوزان»[11] که رنگین پوستان، شبانه، در آن گرد می آیند تا به نحوی نمادین و از طریق غرق شدنِ کاملاً انفعالی در مراسمِ ذوب کردنِ عروسك های مومی که به شکل «مگی ماده سگ» (یعنی مارگریت تاچر و به زبان انگلیسیِ عامیانه «مگی جنده») یا دیگر دشمنان حقیقی یا خیالیِ آنان درست شده، از ستمگرانِ خویش انتقام بگیرند. در نمایشنامهٔ ژان ژنه نیز سیاه پوستان به طور سمبولیك و در سطح خیال خویش، از طریق مشارکت و غرق و محو شدن در مراسم کشتنِ این دشمنان و ستمگران، خود را پیروز می بینند.

۱۱– همانجا، ص ۲۹۲–۲۹۳ (یکی از زیباترین بخش های رمان سلمان رشدی و از نیرومندترین و پرنفوذترین آن ها). رشدی در اینجا عبارات و اوصافی را به کار می گیرد که از ذوب شدن کورهٔ اتمی درونیِ رآکتورهای هسته ای چرنوبیل الهام گرفته تا به تخمیر و فعل و انفعالاتی اشاره کند که جمعیت های رنگین پوست مهاجر در انگلیس و کلاً در اروپا در معرض آن قرار دارند و نیز به نیروی ویرانگری که در درون آن ها حبس شده و نومیدی هایی که در آن ها متراکم گشته است.

و سرانجام باید به این نکته اشاره کنیم که آثار ادبیِ روشنگرانهء رابله و رشدی، به هیچ رو – از طریق هجو و تسخر و ریشخند و تلخیِ خود – به سوی نومیدی و تسلیم و بزك كردنِ نیهیلیسم یا اشاعهء بدبینی و حالات و سلیقه هایی از این دست که هم اکنون در ادبیات اروپا و مانند‌ه های آن در جهان عرب رایج است رهسپار نیستند، چنانکه آثار آنان، پس از انجام وظیفهء خویش در نقد، نکوهش، هجا، بدگویی و سرزنش، به چالهء وعظ و ارشاد و جزم گرایی و اخلاقی گری و ایدئولوژی نمی افتند. به عبارت دیگر شکاکیتِ آثار آنان شکاکیت مثبت است و نقادیِ آن نقدی سازنده و کلبیت (سی نیسم) آن کلبیتی ست سالم و امتناع آن امتناعی ست نوگرا و نفی گراییِ آن نفی ای ست آزادی بخش و تسخرِ آن تسخری ست بهبودی بخش و رؤیای آن رؤیایی ست آینده نگر. این است آنگونه ادبیاتی که جهان را فرا می گیرد و مردم را همگی به سوی خود جلب می کند.

در واقع، چون آثار رشدی به همهء صفاتی که گفته شد آراسته است، شگفتی آور نیست که با تلخی ریشخند آمیز بی مانندی وضع کنونیِ هند–پاکستانِ را هجو کند و به ویژه فرمانروایان و اربابانِ آن را که بی رحمانه و بدون آنکه ککشان بگزد رؤیای بچه های نیمه شب را نقش بر آب کرده اند مورد تمسخر قرار دهد. همان رؤیایی که بچه های هند–پاکستان در آستانهء استقلال و در لحظهء پیروزی در سر می پروراندند. چنانکه تعجبی ندارد که رشدی با خشونتی مشابه، خودپیروزنگریِ ابلهانه (یعنی خوش بینیِ بیمارگونه به تعبیر رمان «بچه های نیمه شب») ای را هجو کند که برگزیدگان محلیِ حاکم و پروردگانِ دستِ استعمار بدان دچار بودند، یعنی کسانی که رؤیای بچه های نیمه شب را پس ازاستقلال درهم شکستند تا به جایِ آن دولت خاص خویش (یعنی دولتِ راجه های هندی–آمریکاییِ نوین) را برپا سازند. علاوه بر این، هجای رشدی بر ضد خوش بینیِ خودپیروزنگرانهء افسار گسیختهْ او را با ادیب و اندیشمند عظیم دیگر عصر رنسانس–روشنگری، یعنی ولتر، نزدیك می کند، چرا که او یکی از بزرگترین منتقدان ایدئولوژیِ خوش بینیِ احمقانه و خودپیروزنگریِ کور در قرون جدید است چنانکه از رمان مشهور او «کاندید» [خوشخیال] آشکار است.

شگفتی آور نیست که ما از طریق مقایسهء رشدی با رابله به مقایسهء او با ولتر

برسیم زیرا همگان بر این اند که فرانسوا رابله ولترِ قرنِ شانزدهم بوده چنانکه ولتر خود را فرانسوا رابلهء قرن و زمان خویش می شمرده است. رشدی به هیچ رو پنهان نمی کند که به عصر روشنگری با تحسین و اعجاب فراوان می نگرد. همچنین تأثیری که وی از آن عصر پذیرفته و پیوندش با ارزش ها و ایدآل ها و افکار آن دوره و ارج فراوانی که برای این عصر قائل است و نیز سهم عظیم انقلابیِ آن عصر در آفرینش جنبه های والای جهان معاصر در آثار او هویداست و آن ها را در رمان «شرم» و مدافعاتی که طی دو سال گذشته [تا زمان نگارش این سطور] که ناگزیر به اختفا بوده از خویش کرده می توان دید. معروف است که ولتر در آثار ادبی و فکری خویش بر ضد جنگ های دینیِ اروپا و ستم کاری های دادگاه های تفتیش عقاید و کودنیِ روحانیان و حماقتِ دارودسته هایی که با یکدیگر درگیر بودند مبارزه کرد و در بحبوحهء پیکارخویش شعاری مشهور علیه روحانیون مطرح نمود و به مردم گفت:

«کسی که به شما امکان می دهد چنین مزخرفاتی را باور کنید دست شما را نیز برای چنین جنایت هایی باز می گذارد». اینجا نیز سلمان رشدی راه ولتر را پی گرفته زیرا به ویژه در«بچه های نیمه شب» جنگ های دینی بین هند و پاکستان و جنایات نظامیان و جهل مرکبِ کاهنانِ هندو و ملایان و سبك مغزیِ دارودسته های مذهبی را که به جان یکدیگر افتاده اند با ریشخندی گزنده و بی رحمانه مورد حمله قرار می دهد. او شعار ولتر را در عرصهء ادبیات به اجرا گذارده با تحقیری کم نظیر مجموعهء بی خردی های مذهبی و طایفه گری و شووینیسمی که دیکتاتوریِ نظامیِ پاکستان کله های مردم را با آن انباشته تا تحت عنوان برافراشتن پرچم اسلام پاکستانیِ پنجابی که لابد در ایدآلی بودن و پاکی و اصالت و راستیِ خود بی نظیر است، زشت ترین جنایت ها را بر ضد توده های مردم مسلمان بنگال به اجرا درآورد.

(۳)

اگر نجیب محفوظ به درستی بالزاك عرب است، به اعتقاد من آینده نشان

خواهد داد که سلمان رشدی جیمز جویس اسلام است. این را از این جهت می گویم که همان تبدلات تاریخی و تضادهای اجتماعی و تحولات فرهنگی که راه را برای پیدایش بالزاك عرب هموار ساخت، ظهور جیمز جویس اسلام را نیز محتمل و مطلوب نموده است. در زیر می کوشم مقایسه هایی بین جویس هنرمند و هم و غم ها و مشغولیت های ذهنی و مشکلاتی که در آثار خود طرح کرده از یك سو، وسلمان رشدیِ هنرمند و هم و غم ها و مشغولیت های ذهنی و مشکلاتی که رمان او مطرح نموده از سوی دیگر، بیاورم.

– مجلهء ادبی و پیشرو آمریکایی "The Little Review" که این جرأت را به خود داده بود که رمان «اولیس» را به تدریج، در چند شماره، در آغاز دههء ۲۰ این قرن منتشر کند، مورد پیگرد قضائی قرار گرفت به این تهمت که «مطلبی مخرب و سراپا فحشا و عریانی و فسق و فجور و تبهکاری» را اشاعه داده است و هنگامی که رمان مزبور، یکجا و به صورت کامل، در سال ۱۹۲۲ در پاریس منتشر شد، جویس به کفر و ریشخند به مقدسات و بدگویی به دین و فسق و فجور و غیره متهم گردید. ناقدان حرفه ای هم که به ذهنشان نزده بود که با مهمترین، معتبرترین و پرنفوذترین رمان قرن بیستم، چه در اروپا و چه در جهان، رو به رو هستند با چنین عباراتی آن را وصف کردند: «ادبیات مستراح»، «دعوت به هرج و مرج»، «بلشویسم ادبی»، «رمانی که می تواند وحشی ترین آدم روی زمین را به استفراغ بیندازد». به این ترتیب بود که رمان جویس در ایالات متحده تا سال ۱۹۳۳ ممنوع بود و تنها پس از مبارزات سرسختانه وطولانی قضائی و قانونی امکان نشر یافت، چنانکه در انگلیس هم تا سال ۱۹۳۶ ممنوع ماند. واقعیت این است که وقتی رمانی انقلابی و نوآور و سترگ که از دل ادبیات مدرن انگلیس جوشیده، به جای اینکه در انگلیس یا ایرلند (زادگاه جویس) یا ایالات متحده منتشر شود، در پایتخت فرانسه انتشار می یابد، به خودی خود دلیلی کافی ست تا نشان دهد که از همان نخستین لحظه ها، این کتاب با چه واکنش های منفی رو به رو بوده است.

شایان ذکر است که واکنش مقامات مستعمرهء ایرلند و عکس العمل مقامات مذهبی شبه قرون وسطایی اش در آن زمان، عیناً شبیه واکنش مقامات هند و

پاکستان در قبال همهء آثار سلمان رشدی و به ویژه رمان «آیات شیطانی» بود، یعنی «کتاب ها را ممنوع و لگد مال کنید». به عبارت دیگر، پیامی که در هر دو مورد به گوش می رسد یکی ست: آثار انتقادی ای که آن را نویسنده ای ایرلندی درتبعید آفریده است نباید به گوش ایرلندی ها برسد به این دلیل که موضوع آن آزادیِ ایرلند و رهایی و پیشرفتِ آن است و قلم تسخرزنندهء آن هنرمند فساد اربابان و فرصت طلبیِ سیاستمداران و دست نشاندگیِ حاکمان ایرلند را بر ملا کرده است. مردم هند و پاکستان نیز به همان دلیل نباید چیزی از آثار انتقادیِ یك نویسندهء هندی–پاکستانیِ تبعیدی بشنوند، به خصوص که این دومی حقیقت اوضاع را در میهن خویش با همهء ننگ و پوچی و مسخرگی ها و عقب ماندگی هایش عمیقاً بررسی می کند. چنین بود که جویس به نویسندهء ایرلندی تبعیدی درپاریس (و جاهای دیگر) بدل شد، منفور از سوی مقامات کلیسا و مورد خشم مقامات کشورش. سلمان رشدی هم تقریباً به همین دلایل به نویسنده ای هندی–پاکستانی در تبعیدگاه خود در لندن بدل گشت که مقامات دینی اسلامی و غیر اسلامی او را منفور می دارند و فرمانروایان کشورش و نیز اربابان آن ها نسبت به وی خشمگین اند.

– همانطور که آثار جویس در چارچوب تجربه ای که ایرلند با استعمار انگلیس داشت زاده شد، آثار سلمان رشدی هم در چارچوب تجربهء هند–پاکستان با همان استعمار که شبه قارهء هند را نیز خونین و در بدترین حالت از هم گسیختگی رها کرد به وجود آمد. رشدی در «بچه های نیمه شب» چهره ای ریشخند آمیز از هنرمندی به نام سلیم سینا (یعنی خودِ رشدی) در دوران کودکی و رشد نشان می دهد که با آنچه جویس در نخستین رمان خویش «چهره ای از هنرمند در جوانی اش»، عرضه کرده بود شباهت دارد. جویس نیز خود را از دوران کودکی، از طریق شخصیت هنرمندی که قهرمان داستان است به نام استفان دیدالوس [ددال] معرفی می نماید. باید اشارهء کوتاهی بکنیم که سلیم سینا، در اصل، سلیم است ولی سرگردان مثل هند و چه بسا همهء جهان سوم – و نام قهرمان رمان جویس از نام یك شخصیت اساطیریِ یونان گرفته شده یعنی دیدالوس پدر ایکاروس [ایکار]. شخصیت دیدالوس در اساطیر، نماد انسان مخترع و هنرمند و نوآور و سازنده

است. دیدالوسِ دانا یك وادیِ سرگردانی پدید آورد و پادشاهِ جزیرهء کرت را با فرزند خود، ایکاروس، در آن وادی زندانی نمود. هردو زندانی پس از آنکه دیدالوس برای خود و فرزندش بال هایی از موم و پَر درست کردند از زندان فرار نمودند. ایکاروس خیلی به بالا پرواز کرد و چون گرمای آفتاب بالهایش را ذوب کرد در دریا سقوط نمود. شخصیت ایکاروس در اینجا نمادِ جوانی ست که سرشار از آرزوی بلندپروازی و پشت سر نهادنِ مرزهای تعیین شده – یعنی پاگذاشتن به قلمرو خورشید – است و سرانجامِ وخیمی که این نوع بی باکی و شتابزدگی می تواند در پی داشته باشد. این جزئیات را از اساطیر یونانی به این دلیل نقل می کنم که پرواز کردن و گردش در فضا و سقوط، چه در آثار جویس و چه رشدی اهمیت نمادینِ ویژه ای دارد که در صفحات بعد خواهیم دید.

جویس و رشدی در دو رمان «چهره ای از هنرمند در جوانی اش» و «بچه های نیمه شب»، به ترتیب شخصیت استفان دیدالوس و سلیم سینا را محور قرار داده اند، به طوری که هریك از آن ها مرکز دایره هایی از سنت ها می شود که یکی دیگری را در بر گرفته است یعنی خانواده، دین، شهر، میهن و امپراتوری (که میهن از آن تبعیت می کند). در هر دو رمان تأثیر متقابل این دایره ها را، چه به صورت تکی و چه جمعی، در هنرمند و بر او و بر هویت و شخصیتش مشاهده می کنیم، چنانکه واکنش های بزرگ و کوچك او و روش برخوردش با آن دایره ها و حیله ای که در برابرِ آن ها می اندیشد و غیره را می بینیم تا آنجا که بالاخره بر آن ها می شورد و بر آنان تأثیر می گذارد و به نقد می کشد و تفسیر می کند و پس از شناخت ماهیت درونیِ آن ها ردشان کرده از آن ها فراتر می رود. به عبارت دیگر در هر دو رمان، ما در برابرِ رشد هنرمند و وسعت گرفتنِ آگاهیِ او هستیم و اینکه او چگونه به نحوی تدریجی و انتقادی و طنز آمیز خود را از شرایط زندگی خانوادهء بورژوایش و اسارت دین مسلطش و از فسادی که سراسرِ شهر او (دوبلنِ جویس، بمبئیِ رشدی) را فرا گرفته و از شوینیسم سرسختانهء زمامدارانِ کشورش و از خفتِ تن دادن به امپراتوریِ مسلط رها می سازد.

– مسألهء تبعید و تبعید گاه به میزان وسیعی بر رمان های هر دو نویسنده تسلط دارد (تنها نمایشنامه ای که از جویس برجا مانده «تبعیدیان» نام دارد). اندیشه و نگرانی از سرنوشتِ ایرلندِ استعمار زده که جویس هنرمند ازآن مهاجرت کرده برکل آثار او سایه انداخته و تمام تلاش های او این است که نمادهای این ناتوانی را چه فرومایگیِ سیاستمدارانِ حرفه ای و آزمندیِ بورژوازیِ بهره مند از آن و چه تسلط روحانیونی که هرچه می خواهند می کنند، از هرجهت افشا کند. چنانکه اندیشه و نگرانی نسبت به هند–پاکستانِ وابسته نیز که سلمان رشدیِ هنرمند از آن مهاجرت نموده بر رمان های او چیره است و او هم به افشای نمادهای این ناتوانی و تسلیم (چه در شکل آشکار و چه پنهانش) می پردازد، چه سیاستمداران حرفه ای و روحانیون و ملایان متعصب اش که فعال مایشاء اند و دغلکاران مدعی و بوروکرات هایی که از هر وسیله ای برای نیل به مقام سود می جویند و چه بورژوازیِ بهره مند از این اوضاع. جویس طی نامه ای که به ناشر آثارش جهت اعتراض به تأخیر زیادی که در انتشار مجموعه ای از داستان هایش تحت عنوان «دوبلنی ها» رخ داده می نویسد: «[تو با این تأخیر] مانع از آن می شوی که ایرلندی ها در آئینه ای که به خوبی برایشان صیقل داده ام یکبار، درست، به خود بنگرند، یقین قطعی دارم که تو با این کار، راه تمدن را بر ایرلند سد می کنی»[۱۲].

سلمان رشدی هم با همین انگیزه، نامه ای سرگشاده خطاب به راجیو گاندی نخست وزیر هند، فرستاده در آن تأکید می کند که وقتی دولت هند رمان آیات

12- Stuart Gilbert (ed.), The Letters of James Joyce (London: Fabre & Fabre, 1957) p. 64.

خواننده ای که بخواهد اطلاعات بیشتری در بارهء آثار جیمز جویس به زبان عربی به دست آورد، می تواند به کتاب دکتر طه محمود طه، «موسوعة جیمس جویس: حیاته و فنه و دراسات لاعماله» [دائرة المعارف جیمز جویس: زندگی و هنر و بررسی هایی در آثار او]، الکویت، ۱۹۷٥ رجوع کند. [در سال های اخیر برخی از آثار جویس یا در بارهء وی به فارسی انتشار یافته یا قرار بوده انتشار یابد مانند *اولیس*، *یادداشت های اولیس*، *بررسی های اولیس*، *چهرهء هنرمند در جوانی اش*، *دوبلینی ها*].

شیطانی را ممنوع می کند مردم این کشور را از خواندن کتابی محروم می نماید که قبل از هرکسِ دیگر به هند مربوط است و به نفع آن کار می کند[۱۳].

از سوی دیگر، شهر بمبئی در آثار سلمان رشدی جایگاهی بس مهم دارد، درست همان جایگاهی که شهر دوبلن (پایتخت ایرلند) در آثار جیمز جویس داراست. همانطور که جویس در نخستین مجموعه داستان هایش تحت عنوان «دوبلنی ها» چهره ای دقیق و واقعی و به کلی رنج آور از برخی محافل در زندگیِ شهر خویش ترسیم نمود، رشدی نیز در آثار خویش، به ویژه «آیات شیطانی» چهره ای مشابه آن، با واقع گرایی و دقت و نشان دادن زشتی ها از برخی محافل در زندگیِ شهر بمبئی ترسیم می کند. رشدی با ریشخندی دل انگیز تصویری از زندگیِ برخی از شهرهای هند و پاکستان به طور کلی و بمبئی به طور خاص ارائه می دهد که چگونه تحت سلطهء اقشار اجتماعیِ معینی قرار دارند که در دنیا هیچ فکری جز به دست آوردنِ پول و ریخت و پاشِ آن ندارند (وسیله و هدف گو هرچه باشد). آنان از اخلاق جز خودپرستیِ تنگ نظرانه و منافع طبقاتیِ بی حد و مرز و از دین جز تعصب منفعت آمیز احمقانه، و از شهروندی جز شووینیسم انزواجو و توخالی، و از ارزش ها جز مصرف گرایی و دورویی جهتِ رسیدن به مقامی بالاتر، و از زندگی جز تقلید کورکورانه در اسراف و چشم و همچشمی در ولخرجی، و از سیاست جز سرکوب و سلطه گری و بهره کشی چیزی نمی شناسند.

نخستین نتیجه ای که خوانندهء آثار جویس و رشدی در این باره دستگیرش می شود به اختصار این است که تنها ارزش حقیقی که «جامعهء» دوبلن از یکسو و «جامعهء» بمبئی از سوی دیگر به آن احترام می گذارند رابطهء پول است و نه چیزی بیشتر. و نتیجهء دوم اینکه این دوبلنی ها و اهالی بمبئی هیچ راهی برای ادارهء شؤون دینی و معنوی و سازماندهی آن ندارند، مگر به روال معاملات تجاری شان و مگر به تقلید از دار و دسته های مالی و رشوه هایی که به یکدیگر می دهند. به این دلیل است که جویس، به نوبهء خود، دست به حمله ای خشن و ریشخندآمیز بر ضد کسانی می زند که نسبت به ایرلند از خود سلب مسؤولیت کرده اند «تا به

۱۳– نك. به نامه مندرج درنیویورك تایمز ۱۹/۱۰/۱۹۸۹.

خدمت خدای پول در آیند و به امیران و بازرگانانی بدل گردند که از قراردادهایی نصیب می برند که پلیس دلال آن است». رشدی نیز، به نوبهء خود، با سلاح تمسخر به اتهامی مبادرت می ورزد که به ویژه در «آیات شیطانی»، از نظر خشونت و تسخر، دست کمی از سلَف خود ندارد. او کسانی را زیر ضربه می گیرد که از زیر بار مسؤولیت در قبال هند و «بچه های نیمه شبِ آن شبِ هند» شانه خالی کرده اند تا کمر به خدمت خدایان کارفرما (بیزنِس و بیزنِسیسم به تعبیری که در رمان آمده) بندند و آن ها نیز به «امیران و بازرگانان مسلمانی بدل گردند که از قراردادهایی نصیب ببرند» که پلیس و بدتر از پلیس دلال آن هستند.

در اینجا باید اشاره کرد که یکی از ناقدان انگلیسی[۱٤] کوشیده است در نام صلاح الدین چمچه، قهرمان «آیات شیطانی» اشاره ای نمادین (سمبلیك) و شباهتی بیابد بین چمچه و قهرمان داستان کوتاه معروفی اثر فرانتس کافکا که نامش گرگوری سامسا ست که مسلماً کوشش زیرکانه ای ست ولی اشتباه و بی فایده است زیرا:

اولاً، طبق معمول، ابعاد سیاسی–اجتماعیِ آثار رشدی را نادیده گرفته بر جنبهء صوری (فرم) آن پافشاری می کند.

ثانیاً، به این نکته توجه جدی نمی کند که نام اصلیِ هندیِ قهرمان رمان، صلاح الدین چمچه والا ست و با انگلیسی شدنِ شخصیت او و تحول تدریجی اش به «شهروندِ درجه اول انگلیسی» نامش نیز به تدریج به سالادین چامچا تغییر می یابد. اما پس از آشتیِ نهائی اش با هند و بمبئی و بازگشت به آنجا، نامش در پایان رمان به همان صلاح الدین چمچه، چنانکه قبلاً گفته شد، بر می گردد.

ثالثاً، توجه نمی کند که رشدی در رمان «بچه های نیمه شب» مفهوم کلمهء چمچه را در زبان هندی [مأخوذ از ترکی (معین)] و معانیِ مجازی و سیاسیِ آن شرح داده است[۱۵]. مفهوم لغویِ واژهء چمچه، «ملاقه» است و مجازاً به معنای تملق و چاپلوسی و نفاق و دورویی. به عبارت دیگر «چمچه» های هند، بنا به نظر رشدی،

۱٤– روزنامهء تایمز، لندن، ۱۹۸۹/۷/۳، ص ۳٦.

۱۵– متن انگلیسی ص ۳۹۱..

همان منافقان وابسته به استعمار نو هستند و تملق گویان رژیم های محلی وابسته به آن (که نام مستقل بر خود می نهند) و آن ها که خزانه هاشان را از ثروت های به یغما رفتهء کشور انباشته اند. بر پایهء این نکته است که رشدی ایهام موجود در واژهء «چمچه» یا «ملاقه» را به بازی می گیرد و می گوید که امپراطوری انگلستان، پس از استقلال هند، بر عکس چاق تر شد زیرا زمامداران هند، دهان انگلیس را با «ملاقه» انباشتند و در رمان «شرم» چمچهء دیگری ست به نام عمر خیام شکیل که ویژگیِ او این است که ذره ای از خجالت و شرم، ولو بسیار اندك، احساس نمی کند.

طبعاً آنچه بحران مهاجرت را پیچیده و تعمیق می کند پناه بردنِ هریك از هنرمندان [ما] به همان اروپای استعمارگر و به طور مشخص به پایتخت های درخشان تر و مشهورترِ آن است یعنی پاریس برای جویس و لندن برای رشدی. این است که در آثار آنان با احساسی والا روبرو می شویم که می توان آن را «خودآگاهی رنج آلود هنرمند در تبعیدگاه» نامید که در درجهء اول به صورت احساس پشیمانی و رنج و ترس و تنهائی و درد و بیهودگی و یأس نمایان می گردد و دائماً زندگی را بر او تیره می سازد و بر خرد و روح و هنر او چیره می شود و نگرش او را نسبت به همه چیز رنگ دیگری می بخشد. هیچ چیز از شدت این خودآگاهیِ رنج آلود نمی کاهد مگر آرزوی دائمیِ بازگشت و آشتی با ایرلند برای جویس، و با هند–پاکستانِ آزاد و شکوفا برای رشدی. برای مثال، جویس تبعیدگاه خود را چنین توصیف می کند که «در آن محبت و زمین و همسر از بین رفته است». اما رشدی در تفسیری بر گفت و گویی که بین او و انقلابیون نیکاراگوئه انجام شده می نویسد:

«گفتم: خوشبختی با آن ها ست زیرا فکر وطن همواره برای من مشکلی بوده است. اما آن ها این را نفهمیدند و چرا باید بفهمند در حالی که هیچکس به روی من شلیك نمی کرد...»[١٦].

چنانکه به زبان صلاح الدین چمچه، حال تبعیدیان لندن را با عباراتی از این

١٦– لبخند جگوار، همان، ص ٨٦.

نوع توصیف می کند:

«*ما مخلوقاتی هستیم اثیری که ریشه هامان در رؤیاها و ابرهاست و هنگام خداحافظی در حال پرواز [برای بازگشت] است که مجدداً زاده می شویم*»[١٧].

همانطور که جویس در تبعیدگاه نیز تا مغز استخوان ایرلندی باقی ماند و همهء دلمشغولی های زندگی در دوبلن را با خود داشت، رشدی نیز در تبعیدگاه خویش تا مغز استخوان هندی ماند با همهء دلمشغولی های زندگیِ شهر خویش، بمبئی، و اوضاع فلاکتبار میهنش و آیندهء مبهمِ آن. از اینجاست آن حساسیتِ اضافی ای که در آثار هردوی آن ها نسبت به این ناسازه (پارادوکس) مشاهده می کنیم که جویس در بارهء ایرلند، با زبان استعمارگر و نه به زبان بومیِ خویش قلم می زند و رشدی نیز با زبان استعمارگر و نه به زبان مام میهن، در بارهء هند می نویسد؛ و این به نوبهء خود یعنی تعمیق هرچه بیشتر آن تضاد و بحران؛ زیرا هردو نویسندهء شورشی، با قلم خویش بر میراث ادبیِ دشمن که همو حَکَم نیز هست غنای بیشتری بخشیده اند. همچنین بی فایده نیست به شیوهء مشابهی اشاره کنیم که هردو رمان نویس در تلاش برای پشت سر گذاشتنِ این ناسازه و کاستن از حدت آن در پیش گرفته اند: با مقایسه ای سریع می توان دریافت که آن ها «اولیس» و «آیات شیطانی» را نه تنها به زبان انگلیسیِ نو و نوآورانه ای نوشته اند، بلکه از زبان های فراوان و لهجه های متعدد و اصطلاحاتی که از زبان های دیگر وارد کرده و به وام گرفته اند سود جسته و از درجه ای ممتاز از تنوع و غنای متفاوت در فرهنگ و تمدن و تاریخ برخوردارند. برای مثال، رشدی به روال جویس در رمان اولیس، متن رمان خود و بافتِ آن را با استعاره ها، عبارت ها، کنایه ها، پوشیده گویی های بی حد و مرز که از زبان ها و فرهنگ هایی مانند عربی، فارسی، اردو، ترکی، هندوستانی، سانسکریت و هندو–انگلیسی گرفته است و نیز شماری از زبان های معروفِ اروپایی، بارور می سازد. رشدی در بارهء اهمیت ویژه ای که برای این شیوه از تولیدِ ادبی قائل است می نویسد: «ملت هایی که تحت سلطهء استعماری زبان انگلیسی بوده اند» نه فقط دیگر «به قلمروهای گسترده ای که در چهارچوب

١٧– آیات شیطانی، ص ١٣ (تأکید در متن اصلی ست).

این زبان به خود اختصاص می داده اند»، بسنده نمی کنند، بلکه پا را از این فراتر گذارده «با سرعت فراوان» شروع به کار کرده اند تا آن را متناسب با نیازهای خویش (ملت ها)، «رام کرده ریخت و ساخت و سَبکِ آن را بازسازی نمایند»[۱۸].

این پیچیدگیِ زبانی از اتهامی که به «آیات شیطانی» زده بودند، پرده بر می دارد، که گویا به درازگویی و افراط و آشفتگی و اختلاط در مفاهیم و غیره افتاده، اما چیزی که این متهم کنندگان و امثال آنان نمی فهمند اینست که رمان رشدی در آنِ واحد، هم واقع گراترین، دقیق ترین و امین ترین رمان ها در توصیف است و هم پرتکلف ترین، فنی ترین و نوآورترینِ آن هاست (درست همانطور که رمان «اولیس» بود). این رمان در تار و پود بافتِ خویش با جریان زندهء زندگی برخورد می کند، یعنی با سیالیتش، لیز بودنش، تداخل هایش، هرج و مرجش، اشتباهش، پیچیدگی اش، سایه هایش، شبح هایش، همخوانی هایش، فریادش، خشمش، ابتذالش و یاوه گویی اش، نه اینکه صرفاً از این چیزها نام ببرد و آن ها را به روال سنتی و آشنا روایت کند. یعنی خواننده در همان سطور و عبارات، مفهوم هرج و مرج زندگی را لمس می کند نه اینکه سخنی شسته و رفته را در بارهء هرج و مرج بخواند. از طرف دیگر این دستاوردها در عرصهء رمان نویسی، به صورت خود به خودی یا الهام پدید نیامده بلکه ثمرهء زحمت هنرمند و فن و نوآوریِ اوست. استعداد و حرفه ای بودن و مطالعات او در همینجا نهفته است و نیز تلاش و درنگ وآگاهی و موفقیت او. رمان هایی مانند «آیات شیطانی» و «اولیس» را از نظر تکلف و کاربردِ فنونِ نویسندگی و نوآوری، عمداً با چنین تعابیری توصیف می کنند: باروریِ همه جانبهء خیال بی کران، هرج و مرجِ کلیهء آرزوهای نامتناهی، به حرکت درآوردنِ کلیهء عوالم اساطیری و همخوانیِ آزادانهء همهء رؤیاهای بیداری. اینگونه رمان ها از نظر واقع گراییِ دقیق و امانتدارانهء خود به بررسی های مستندِ جامعه شناسانهء زندگی نزدیك هستند (و این دقت و امانتداری آنچنان است که کسی مانند لوکاچ را به اشتباه می اندازد، به طوری که وی «اولیس» را به مکتب ناتورالیسم، سبکِ امیل زولا، نزدیك دانسته است). چون دو رمان مزبور همهء این

۱۸- وطن های خیالی، یاد شده، ص ٦٤.

ویژگی ها را در خود گرد می آورند به جویس و رشدی باید حق داد که به خواننده بگویند: تجربهء زندگی در ایرلند، هند–پاکستان و در تبعیدگاه جزئی از تجربهء تو با آثار ماست، نه اینکه تجربهء زندگی در ایرلند، هند–پاکستان و تبعیدگاه چیزی باشد شبیهِ آنچه ما در آثار خود وصف کرده ایم. به عبارت دیگر تجربهء زندگی در ایرلند و هند–پاکستان و تبعیدگاه همانا تجربهء رؤیاها و به ویژه کابوس است، زیرا هیچ چیزی در آن زندگی، آنطور که در خواب دیده می شود، نیست.

– می دانیم که جویس یکی از نویسندگان پیشتاز اروپا در اوایل این قرن است که به شدت به سوی هنرِ نوپای سینما جذب شدند. جویس خیلی زود اهمیت فراوانی را که سینما با تکنیك های نوین و چشم اندازهای هنریِ ویژه و امکانات وسیعِ توده ایِ خود نسبت به دیگر هنرها به طور کلی و نسبت به رمان به طور خاص دارا ست، درك کرد. جویس در آغاز جوانی کوشید سالنی برای نمایش فیلم در دوبلن دایر کند که چندان توفیقی نیافت زیرا کلیسا با این کار مخالفت نمود و سران دوبلن و دیگر شهرها در ایرلند، در آن روزها از موضعی ارتجاعی راه را بر او بستند. با وجود این، وی در وام گیری از تکنیك های سینما و دوربین و تصاویر متحرك و انطباق انقلابیِ آن ها در آفرینش ادبیِ خود و ارائهء موضوعات و صورت پردازیِ آن ها پیشتاز بود، یعنی این ها را همگی به عنوان بخشی اساسی از بافتِ رمان ها و داستان های کوتاه خود و تکنیك گردآوریِ آن ها و ارائه شان به خواننده قرار داد. رشدی نیز در آغاز زندگیِ ادبیِ خویش در پهنهء سینما به کار پرداخت و هیچ خوانندهء دقیق «آیات شیطانی» و دوستدارِ هنر هفتم نیست که از تأثیر سینما بر سلمان رشدی و حضور نیرومندِ آن در رمان او غافل مانده باشد، به ویژه آنکه شمار زیادی از قهرمانان او، چه مرد و چه زن، یا هنرپیشه اند یا با هنرهای سینمایی یا تئاتری یا تلویزیونی یا سرگرمی یا تبلیغاتی و غیره رابطه ای تنگاتنگ دارند.

رشدی در آثار خود (و به ویژه در «آیات شیطانی») به نحوی درخشان و جداً ابتکاری از فنون سینمایی وام می گیرد. برجسته ترین کار وی در این زمینه عبارت است از استفادهء شگفتی انگیز او از مونتاژ، چسباندن (کلاژ، collage)، بریدن، گردآوری کردن، حذف و فلاش بك، و نیز مجبور کردنِ خواننده به نوعی درك

دائمیِ وضعیت های معین، مثل زاویهء دید و داده های تصویری، میزان دوری یا نزدیکیِ سوژه و حد وسطِ آن و همچنین نتیجه ای که از تداخلِ سوژه ها، درآمیختگی بین آن ها و روی هم قرار گرفتن آن ها، حالات نور و سایه، کمرنگی و تیرگی و غیره حاصل می شود. به عبارت دیگر رشدی موفق شده است قلم خود را همچون دوربینی کاشف به کار گیرد که در محلات، خیابان ها و خانه ها و مغازه ها و گوشه و کنار شهرهایی مانند بمبئی و دهلی و لندن می گردد، درست همان کاری که جویس، پیش از او در بارهء دوبلن و زندگی و اهالی آن کرده بود. به این دلیل است که رمان هایی مانند «اولیس» و «آیات شیطانی» سرشارند از هرج و مرج نگاه های سریع و ریشخندآمیز و توالیِ برداشت های گذرا و تسخرزن و سیل تصاویر کاریکاتوریِ روزمرهء مسخره آمیز که هرچه را مبتذل و حقیر و پست است در زندگی شهرهای دوبلن و بمبئی و لندن و نمودها و نهادهای آن ها از جمله آنچه تبلیغاتی و خبری ست و نورهای نئون، روزنامه ها (چه جدی و چه جنجالی)، رادیو و تلویزیون، فیلم های سینمایی، ترانه ها، شعر (از نو و کهن)، ادبیات (از عادی گرفته تا پلیسی و تخدیرآمیز و غیره)، جنس، نژادپرستی، طبقهء سیاسی، چپروی کودکانه و غیره به تفصیل هجو می کند. به بیان دیگر، چون رمان در اینجا رمان زندگیِ بازار و بازتاب های آن است عبارات آن بازاری ست و چون رمانِ زندگی سراپا ابتذال روزمره و بیانگرِ آن است واژه ها مبتذل و عادی اند و از آنجا که رمانِ زندگیِ زشت و حقیقی ای ست که در ورای ظواهر محترم و مقدس پنهان شده و تجسم آن زندگی ست، زبان آن زشت و ناپسند آمده و باز چون رمانِ زندگیِ کفرآلودی ست که هرآنچه انسانی و حقیقی ست را انکار می کند و نمادی از آن زندگی ست، فریاد آن کفرآلود و انکارآمیز به گوش می رسد.

این است که از سوی دیگر می بینیم که خواب قهرمانان رشدی و هذیان ها و رؤیاهای بیداری شان و تداعی و همخوانیِ آنچه در دل می پرورند و آنچه در ناخودآگاه آنان سرکوب شده است چه بسیار پیش چشممان تکرار می شود. گویی فیلم های سینماییِ موفقی هستند که نویسندگان، کارگردانان، بازی کنان و تولیدکنندگان و... خود را دارند. رشدی در همین فرصت از یاد نمی برد که صنعت سینمای هند (که مرکزِ آن بمبئی ست یعنی هولیوود هند و کارگاه رؤیاهای آن، البته

با توجه به تفاوت ها و ملاحظات) را به مسخره بگیرد و همچنین صنعت سینمای غیر هندی و به ویژه فیلم هایی که محتوای آسمانی و لاهوتی دارند و همواره بسیار سودآورند (از جمله فیلم «رسالت» اثر مصطفی عقاد [فیلمساز آمریکاییِ سوری تبار با بازیگریِ آنتونی کویین و ...]). برای مثال، بخشی که در «آیات شیطانی» تحت عنوان «شکافتنِ دریای عرب» آمده، در آنِ واحد هم عجایبِ سفرِ عایشهء کف بین و شگفتی های چنین سفری از دهکدهء تیتلیبور هند (نوعی یثرب [مدینه] هندی) به مکه از طریق دریاست و هم فیلمی ست که سوژه اش لاهوت اسلامی ست و در آن جبرئیل فرشته، بزرگترین ستارهء سینمای هند نقش جبرئیل را بازی می کند و همین نکته در بارهء آن بخش از کتاب که زیر عنوان «ماحوند» گرد آمده نیز صادق است.

– جویس در رمان «اولیس» آگاهانه، با حماسهء کلاسیك و کهن هومر به مخالفت بر می خیزد و چهارچوب کلی و بخش های بزرگ و حوادث اساسیِ آن را به وام می گیرد و حماسه ای ریشخند آمیز (یا ضد حماسه ای) از زمانهء کنونی که حماسه از آن رخت بربسته و راه بر قهرمانی ها بسته شده و شهسواری (شوالیه گری) ناممکن گردیده و شعر نابود گشته ارائه می دهد. همچنین رشدی نیز در کتاب «آیات شیطانی» آگاهانه، با حماسهء تاریخی و بزرگ محمد و اسلام به مخالفت برمی خیزد، سیر عمومیِ حوادث و مراحل اساسی و مهمترین وقایع را به وام می گیرد تا حماسه ای طنزآمیز از زمانهء کنونیِ اسلام ارائه دهد که از آن نیز حماسهء مدرنیت رخت بربسته و جایی برای قهرمانی های این عصر و شهسواری عمل و واقع گراییِ نثر و شاعرانه بودنِ شعر باقی نمانده است. به عبارت دیگر ما با هجای ریشخندآمیز و تلخ اوضاع کنونیِ ژلاتینی و رنگ و رو باختهء اسلامی ای رو به رو هستیم که از گردونهء جهان معاصر غایب است زیرا همچنان در حماسه ای متعلق به گذشته به سر می برد و در قهرمانی های خیالیِ آن. چنانکه برخوردش با خشونتِ واقعیت های کنونی توهم آمیز است و تصورش از آینده در حد یك رؤیا.

نمادهای بزرگ «اولیس» همه هومری اند مثل کوچ بزرگ زندگی، ماجرای بزرگ، خود اولیس، تیلیماخوس (یا تلماك پسر اولیس) سیکلوپ ها (غول های یك چشمی) کالیپسویِ پری چهره، جهانِ دون، پری های دریایی (Sirène ها = زنان فریبنده

که دریانوردان را با آواز خود افسون می کنند)، صخره های گم و سرگردان، سیرسهء افسونگر، جزیرهء ایتاکا (Ithaque مقصد نهایی و قرارگاه اولیس)، پنلوپ (pénélope) (همسر وفادار چشم به راه اولیس). اما نمادهای بزرگی که در «آیات شیطانی» آمده همگی از حماسهء تاریخیِ اسلام گرفته شده که به طور فشرده عبارت اند از: حج، هجرت، خود محمد، ابوسفیان، قریش، عایشه، جهنم، جبرئیل، شن های روانِ «جاهلیه» [شهر مکه]، هند، مکه، خدیجه. این دو رمان نه تنها ما را به هرسو می برند و از اعصار فراوان و مختلف و اماکن پرشمار و گوناگون می گذرانند بلکه هریك از آن ها سیر و سیاحت و ماجراجوییِ ادبی کاملی ست در سرگشتگی های زمانه های سیاسی و مکان های فرهنگی و عوالم تمدن که نظیر هم اند یا متفاوت، در کنار یکدیگرند یا دور از هم، از یکدیگر در گریزند یا جذب یکدیگر می شوند الخ. در این فضای اودیسه ای، ناچار کارهایی چون پرواز و چرخ زدن در فضا و سقوط، معانیِ نمادینِ مهمی می یابند. ایکاروس پسر دیدالوس که در اساطیر یونان بالدار است از زندان سرگشتگی فرار می کند و سرانجام در دریا می میرد. همچنین قهرمان جویس، استفن دیدالوس، از وادی سرگشتگیِ ایرلند و زندانِ آن می گریزد و سرانجام در گرداب تبعید و دریای آشفتهء آن فرو می افتد (در اینجا جویس سقوط ابلیس، پیشوای کروبیان، را با اشاره به «پرتو نوری که از آسمان فرو افتاده» ترسیم می کند) و در «آیات شیطانی» نیز صلاح الدین چمچه از وادی سرگشتگیِ بمبئی و هند و زندان بزرگ آندو می گریزد و سرانجام او نیز از [درونِ] موجود بالداری که نامش بستان است در دریایی پرآشوب از گرداب ها و دشواری ها و غم های لندن فرو می افتد.

همانطور که سفر اولیس در حماسهء هومر با شکوه بازگشت او به جزیرهء ایتاك و به آغوش همسر وفادارش پنلوپ پایان می یابد، اودیسهء لئوپولد بلوم – قهرمان رمان اولیس – نیز با بازگشت احمقانه و مسخره آمیز به دوبلن و بستر مولي بلوم، همسر غیروفادارش، پایان می گیرد. اما بازگشت صلاح الدین چمچه به «ایتاك» اش در «آیات شیطانی» جایگاهی دارد بین شکوه حماسهء هومری و حماقتِ صحنه پردازیِ جویسی، یعنی بازگشتی ست انسانی و عادی و طبیعی که در آن، چه بسیار شوخیِ سرنوشت دیده می شود بی آنکه به سطح قهرمانی ارتقاء یابد یا به سطح

هزل فرو افتد. سرانجام چمچه بدون آنکه چندان ادعائی داشته باشد، به مقصد و محل استقرار خویش و به بستر معشوقهء چشم انتظارش، زینت وکیل، که به او وفادار نمانده باز می گردد اما عقده ای در دل ندارد. این بازگشتِ عادی در چهارچوب انسانی اش به این دلیل ممکن گشت که زینت وکیلِ پزشك، تنها شخصیت واقعاً اعجاب انگیز رمان رشدی ست با آزادمنشی اش، سادگی و فرهیختگی اش و تعهد و صمیمیت و خدمتش به دیگران. این ست که زینت وکیل زینت بخشِ سراسرِ رمان است و نقشی را که بر عهدهء او گذاشته شده یعنی بازگرداندنِ صلاح الدین چمچه به بمبئی و آشتیِ نهایی او هم با پدرش که در بسترِ مرگ افتاده و هم با هند، با موفقیت به انجام می رساند. و بالاخره همانطور که اولیس، ضد اودیسهء جویس، با طنین واژهء «آری» پایان می یابد، رشدی نیز ضد حماسهء اسلامیِ خود، «آیات شیطانی» را با عبارت «دارم می آیم» خطاب به زینت وکیل به پایان می برد.

باید باز تأکید کرد که دلشغولی به سفر و حرکت از این سو به آن سو، مهاجرت و کوچ و جست و جو برای رشدی مسألهء عمیقی ست – تقریباً شبیه عقدهء روانی – که در هر صفحه از آثار او با نمادهایش، استعاره هایش، ناسازه هایش، کنایه هایش و اسناد تاریخی اش و غیره می درخشد. این است که قهرمانان رمان های او دائماً مهاجرت می کنند و از مرزها (چه مجازی و چه حقیقی) می گذرند، بی هدف در آسیا و اروپا و آمریکا به این سو و آن سو می روند و بین گذشته و حال و آینده، بین خواب و بیداری، بین رؤیا و هشیاری، بین رجحان و جنون، بین خیال و واقعیت، بین شکل شیطانی و چهرهء فرشتگان، بین توهم و حقیقت، بین عزت و ذلت، بین سینما و واقعیت بیرونی، بین دنیا و آخرت، بین زندگی و مرگ،بین دین و دانش در گشت و گذار اند.

در نخستین رمانی که رشدی تحت عنوان «گریموس» منتشر کرد (و رمانی ناموفق بود) با همین دلشغولی ها و همین موضوعات رو به رو هستیم. گریموس استعمارگری اروپایی ست که بر جزیره ای دور افتاده در دریای مدیترانه (حد فاصل شرق و غرب) فرمان می راند زیرا ساحر و معجزه گر است. رشدی در مقابل، از شخصیت یك سرخ پوستِ آمریکایی که «کرکسِ دو باله» نام دارد و در

جست و جوی برادرش است که در جزیرهء مذکور گم شده، استفاده می کند تا وجود انسان های دیگر را نشان دهد. در این رمان شخصیت دیگری هست به نام ویرژیلیوس جونز، به همان نام شاعر روم قدیم که با اودیسهء هومر به مخالفت برخاست و اودیسه ای از شعر آفرید که به همان اندازه مشهور است. علاوه بر آن، همین ویرژیلیوس راهنمای دانته است در سفر معروفش به جهنم و از آنجا از طریق برزخ به بهشت.

در رمان «گریموس»، ویرژیلیوس جونز نقش کرکسی را بر عهده دارد که خواهرش را جست و جو می کند. نام جزیرهء «گریموس» هم «قاف» است این امر مستقیماً به مراجعه به سورهء «ق» منجر می شود که در آن جهنم این چنین توصیف می گردد: «یوم نقول لجهنم هل امتلأتِ و تقول هل من مزید» [سورهء ۵۰ آیهء ۳۰ – روزی که به دوزخ گوییم آیا پر شده ای و می گوید آیا دوزخیان بیشتری هست که ببلعم؟] علاوه بر این، شهر مرزیِ دوردستی که حوادث رمان «شرم» در آن می گذرد نیز اسمش «قاف» است. و هنگامی که سلمان رشدی صعود کرکس را به بالاترین کوه جزیرهء قاف (برای دیدار با گریموس) وصف می کند، از سیمرغ، پرندهء اسطوره ایِ «شاهنامه» فردوسی و شاهکار صوفیانهء فرید الدین عطار «منطق الطیر» استفاده می کند. [در منطق الطیر] سخن از سفر دشوار پرندگان سی گانه در میان است که به جست و جوی سیمرغ می روند و تلاش نفسگیر آنان برای دیدار او (سی مرغ به دیدار سیمرغ می روند)[۱۹].

– هریك از دو رمان «اولیس» و «آیات شیطانی» در توصیف ماجراجویی های برخی از شخصیت های خود در یك عشرتکدهء مشهور، به اوج ادبیِ خویش می

۱۹– باید یادآوری کنم که آثار رشدی سرشار است از میراث فرهنگی هند ، خدایان، اساطیر، حماسه ها، نمادها، داستان های عامیانه و الخ، که من از آن ها آگاهی ندارم و در نتیجه نمی توانم به شرح و بررسی آن ها بپردازم. با وجود این، آثار سلمان رشدی دریچه ای از تمدن و فرهنگ و میراث هند را به روی خوانندهء جدی و علاقه مند می گشاید. برای اطلاع از این جنبه از آثار او رجوع کنید به مقالهء زیر:

Purusottama Billimoria, "the Jaina Spirit in Salman Rushdie," South Asia Bulletin, Vol. 9, N°2, 1989, P. 57-64.

رسد. نزد جویس، این عشرتکدهء عمومی در شهر شب، در دوبلن است و صاحب و مدیر آن بلّاکوهن نام دارد و در مقابل [نزد رشدی]، عشرتکده ای ست مشابهِ آن در شهر جاهلیه [مکه]، در «محوطه ای که نخل ها بر آن سایه انداخته و از آن صدای جریان تند آب بلند است» و صاحب و مدیر آن مادام حَجّاب نامیده می شود. مخالفت ریشخند آمیز با مقدسات مسیحی و اسلامی، در این دو رمان با ماجراجوییِ استفان دیدالوسِ هنرمند (و لئوپولد بلوم) در عشرتکدهء بلّاکوهن (بلّاکوهن همتای شخصیت سیرسهء افسونگر در ادیسهء اصلی هومر است) و ماجراجوییِ شاعر هوشمندِ دورهء جاهلی، یعنی بَعل، در عشرتکدهء حَجّاب، به اوج می رسد. ماجرای نخست به شکل مراسم دعایی در کلیسا به افتخار جورجینا جونسون که فاحشه است، در می آید و جویس بی رحمانه دردهای حضرت مسیح و مراسم قربانیِ مقدس را به مسخره می گیرد و فروشنده ای دوره گرد به نام آقای لمب (Lamb که به معنای بره است) و از لندن به عشرتکده آمده به «برهء لندنی ای که تاوان گناه جهانیان را می پردازد» تبدیل می شود و فاحشه های سه گانه به صورت سه باکرهء دانا در می آیند و تثلیث مقدسی مرکب از امپراطوری انگلیس و ایرلند و کلیسای کاتولیك به جای تثلیث پدر و پسر و روح القدس تشکیل می شود. اما ماجرای دوم (پس از ورود پیروزمندانهء ماحوند به شهر جاهلیه [مکه]) شکل پنهان شدنِ بعل، شاعر هجوسرای جاهلی، در مؤسسهء مادام حَجّاب به خود می گیرد. یك نوع رؤیای بیداریِ طولانی – که حکم یك فیلم بلند سینمایی را در رمان دارد – به ذهن بعل می زند. در اینجا ماحوند نقش خود را به عهده دارد و نقش زنان ماحوند و اسم هاشان به دخترانی که در عشرتکده کار می کنند داده شده است. به طور کلی، در مقایسه با حملهء جویس به مقدسات اصلیِ دین مسیح و تحقیر او در عشرتکدهء بلّاکوهن، به نظر می رسد که [کار رشدی] در دادنِ نام زنان ماحوند به دخترانی که در عشرتکدهء حَجّاب کار می کنند امری سهل است.

شکی نیست که جویس و رشدی هنر خود، به ویژه هنر هجای ریشخند آمیز در اشکال مختلفش – را به کار می گیرند تا آن نوع دینداریِ متحجری را که در پیرامون خویش دیده اند بی اعتبار کنند و آن نوع احکام عقیدتیِ عقب مانده را که از کودکی آن ها را احاطه کرده و بر محیط اجتماعی شان مسلط بوده مورد

سرزنش شدید قرار دهند. بدین منظور که بر مشروعیت زندگیِ معنویِ نوین و آزادی برای هنرمند تأکید ورزند که در خودِ خلاقیتِ هنری و ادبی تجسم می یابد و عمق و گسترشِ افقِ خویش را از ایندو می گیرد. به این دلیل است که جویس در رمان «چهره ای از هنرمند در جوانیِ اش» با خشونت و شدتِ هرچه بیشتر به کلیسا و دستگاه مذهبیِ خودش حمله می برد و با آن و اعتقادات، مقدسات، اسرار، معماها و یسوعی [ژزوئیت] هایش تصفیهء حساب می کند. مشخص تر بگوییم: جویس با کلیسای کاتولیك ایرلند رو به رو بود که قشری گری و تعصب در فهم و تفسیرِ آموزش های دینی سراپای آن را فراگرفته بود و با ذهنیتی بنیادگرا و درخود فرو رفته و عقب مانده و کاملاً ارتجاعی به وضع موجود ایرلند و مسائل و بیماری ها و معضلاتش برخورد می کرد. او با کلیسایی رو به رو بود که هیچ ارزشی برای خود قائل نبود مگر دفاع از هرچه متعلق به گذشته است و توجیه هرچه ارتجاعی و سپری شده است و نوید ادامهء هرآنچه هم اکنون هست. مضافاً بر آنکه این کلیسا به عقده های روانی و گروهیِ ناشی از وجود همسایهء انگلیسیِ نیرومند و پروتستانش مبتلا بود و ناتوان از برداشتنِ قدمی برای فراتر رفتن از آن عقده ها.

جویس با چنین کلیسا و چنین دینی به مخالفت برخاست از این طریق که در عرصهء ادبیات، موضع مشهور ابلیس دائر بر سجود نکردن (به زبان لاتینی non serviam هرگز خدمت نمی کنم) را پیش گرفت. جویس اعلام کرد که خدا چیزی جز «فریادی در کوچه» نیست. چنانکه قهرمان او استفان دیدالوس قربانی مقدس را نپذیرفت زیرا «از اثر شیمیایی ای که این نمادِ خضوع و بندگی بر روحش می گذاشت» می ترسید و این عقیده را که قربانی به جسد و خون مسیح تبدیل می شود به استهزا گرفت و مردم دوبلن را متهم نمود که مسیح را چون مادهء مخدری که رنج و دردها را آرامش می بخشد مصرف می کنند، به جای آنکه علل رنج ها و دردهای ایرلند را از ریشه بشناسند و درمان کنند. لئوپولد بلوم نیز همین موضع را دارد و مراسم قربانی را مخدر اصلی ای می داند که مردم دوبلن به آن معتادند و «دهان هاشان را باز می کنند و چشم ها را می بندند». جویس تأثیر تخدیرآمیز دین را منحصر به آئین کاتولیك نمی داند، بلکه به بودا «که خود را شُل رها کرده و

دست را بر گونه نهاده» و بالاخره به آن نوع دینداری که نماینده اش جنبش های احیاء آئین پروتستان در ایالات متحده هستند نیز اشاره می کند.

این ملاحظات در بارهء سلمان رشدی نیز صادق است. او نیز حساب خود را با دینداریِ اسلامی که پیرامون خود دیده و با کارگزاران، نمایندگان، نهادها، ملایان و اربابان آن تصفیه کرده است. مشخص تر بگوییم: رشدی حساب خود را با دینداریِ هندی – اسلامی ای تصفیه کرد که قشری گریِ تعصب آمیز در فهم تعالیم اسلام و روایات و تفسیرهای آن ها، بر آن مسلط است و با ذهنیتی بنیادگرا، درخود فرو رفته، عقب مانده و کاملاً ارتجاعی به وضع کنونیِ هند–پاکستان و مسائل و بیماری ها و معضلاتش برخورد می کند. یعنی او حساب خود را با اسلامی تصفیه کرد که هیچ وظیفه ای برای خود جز دفاع و توجیه و بازگشت به عقب و محافظه کاری قائل نیست؛ آنهم در شرایطی که به کلی از انجام حرکتی مثبت ناتوان است. هدف از این تصفیهء حساب آن است که بتوان مجموعهء عقده های روانی و گروهی ناشی از وجود این اسلام را در محیط بزرگ و پرآشوب هند پشت سر گذاشت. برجسته ترین این عقده ها در نکات زیر خلاصه می شود:

الف) اکثریت مطلق مؤمنان به این اسلام با زبان اصلیِ قرآن آشنا نیستند.

ب) آن ها چون در شبه قارهء هند اقلیت کوچکی هستند احساس می کنند فرودست اند.

پ) به جای آنکه در بین اکثریتی باشند که دست کم از اهل کتاب [مسیحی، یهودی] باشد در بین اکثریتی قاطع از بت پرستان و زردشتیان و کافران و کسانی که سنگ و آتش و مجسمه می پرستند به سر می برند.

به این دلایل، رشدی با چنین اسلامی و چنین دینداری ای به مخالفت برخاسته و همان موضع امتناع را در پیش گرفته که قبل از او جویس داشت و دست رد به سینهء آئین «تسلیم و خضوع» که در آن هر مردی بندهء خدا و هر زنی کنیز خدا ست زده بود. خدا در نظر رشدی چیزی بیش از یك «موجود اضافی یا زائد» نیست و عقیدهء وحی در مفهوم اصلیِ خود یکی از مواد مخدری ست که به وفور یافت می شود و آثار و منابع گوناگونی دارد. در «بچه های نیمه شب» رشدی برپاییِ دولت پاکستان را به بودا نسبت می دهد که «زیر درختی در (دهکدهء) گایا در پرتوِ نور

نشسته است» (اشاره به یك اسطورهء قدیم بودایی). رشدی همچنین می کوشد فراتر رفتنِ بودا از غم های جهان و رسیدن به مرحلهء صلحِ کاملِ درونی با خویش و با جهان را به این نکته پیوند دهد که سلیم سینا فنون «تسلیم و خضوع» را یاد بگیرد تا به شهروندی درستکار در پاکستان کنونی بدل شود که بر آن دیکتاتوری های نظامی حکم می رانند. در «آیات شیطانی» اشاره های ریشخندآمیزی نیز می بینیم نسبت به احیاء آئین پروتستان به شیوهء آمریکایی و توسط شخصیت یوجین دامز دَی [Judgingdom's day] (این اسم در تلفظ انگلیسی شبیه است به «روز قیامت» [یا «روز داوری»]) که دین کهن و علم مدرن را با درست کردنِ ترکیب جدیدی به نام «علم آفرینش ناگهانیِ هستی» آشتی می دهد. آئین یهود و معتقدات و محرمات آن نیز طبعاً از تسخر جویس در امان نمانده است، چرا که «ضدِ قهرمانِ» او، لئوپولد بلوم، در رمان «اولیس» اولاً سرِ صبح با اشتهای تمام کلْیهء سرخ کردهء خوك می خورد و ثانیاً ایجاد قدس [اورشلیم] جدیدش را آرزو می کند به نام قدسوبلوم – که به شکل کلْیهء خوك در حجمی بسیار بزرگ درست شده و در آن سوسیس گوشت خوك به مقادیر فراوان و به ارزان ترین قیمت یافت می شود. و در «آیات شیطانی»، جبرئیل فرشته مقدار بسیار زیادی گوشت خوك و ران خوك مرغوب (هام یورکی) و «بیکن» (گوشت خوك فربه که به درازا بریده شده) را می بلعد و سپس سناریوی فیلم ماحوند در مغز علیلش شکل می گیرد. رشدی نظر خود را در بارهء برخی از این مسائل به این ترتیب مطرح می کند:

«در اندیشهء سیاسی تلاش ما بر این است که آرزوهای خودمان را نسبت به بهبود، اصلاح و پیشرفت بیان کنیم... می کوشیم در این آرزوهای کلی روح زندگی بدمیم با این فرض که **چنین‌کاری‌در‌استطاعت‌ماست** و اینکه آرزوهامان قابل تحقق اند... بدین معنا که ما قادر به **ساختنِ‌تاریخ** هستیم و چون بخش عمدهء گفتار سیاسی، روح انسانی را در جایگاهی مسلط بر حوادث قرار می دهد، ما می توانیم به این گفتار طوری بنگریم که آرزویی ست مطابق با واقعیت یا آرزویی ست خوش بینانه. در مقابل، ادیان فراگیر بزرگ از ما می خواهند که فرودستیِ خود را در برابرِ موجودی والا و توانا و در همه جا حاضر بپذیریم... معنای واژهء اسلام خضوع (تسلیم) و اطاعت است و می دانیم که نه فقط اسلام، بلکه یهودیت و

مسیحیت نیز پیروان خویش را به طور سنتی، به تسلیم در برابرِ اراده‌ء الهی وا می دارند. به عبارت دیگر دین ایجاب می کند که اراده‌ء خداوند را بر تاریخ حاکم بدانیم و نه غرور ابلهانه مان را. در توضیح بیشتر می توانیم گفت که دین انسان را فروتر از تاریخ قرار می دهد یعنی در این جهان ما آقای خود نیستیم بلکه بَرده ایم... شاید با این مقایسه بتوانیم دین را رؤیای ناتوانی ها و نقص خویش ارزیابی کنیم»[۲۰].

اکنون این مقایسه را با دو ملاحظه‌ء زیر به پایان می بریم: اولاً آنچه فکر جویس و رشدی را در آخرین تحلیل، بیش از هرچیز دیگر به خود مشغول می دارد ایرلند و هند-پاکستان است. همانگونه که جویس حاضر نشد ایرلندِ تسلیم شده به کاهنان و طبیبان و معالجه گران حرفه ای و وابستگی به امپراطوری انگلیس را بپذیرد، رشدی نیز با سرسختی ای، نه کمتر از جویس، حاضر نشد هند-پاکستانِ تسلیم شده به افسونگران و کاهنان و ملایان و طبیبان و معالجه گران حرفه ای و وابستگی به امپراطوری انگلیس را بپذیرد. بر خلاف برخی از نمودهای سطحی، حقیقت این است که لاابالی گری هیپی منشانه و بی حیایی کولی منشانه، جایی در آثار آنان ندارد. زیرا آنچه در این آثار به عنوان لاابالی گری، بی حیایی، فکاهیات، تسخر و خنده دیده می شود جز برای درهم کوبیدنِ آن تسلیم و اندیشه‌ء درونیِ اش و جز برای لرزاندنِ آن اعتقادات از پایه های ایدئولوژیکشان و درهم شکستن و بریدنِ آن اطاعت از سرچشمه‌ء دینی اش نیست. اما ملاحظه‌ء دوم اینکه بدون شك، مقایسه‌ء آثار رشدی با هنرِ جویس این پرسش مهم را پیش می آورد که آیا امکان مقایسه‌ء آثار رشدی با رمان های نوین آمریکای لاتین آنطور که در آثار بورخس، استوریاس، کورتازار و گارسیا مارکز می بینیم هست؟ از خواننده پنهان نمی کنم که من ترجیح دادم به آثار استاد و معلم همه‌ء اینان یعنی جویس مراجعه کنم زیرا رمان نوین آمریکای لاتین ممکن نبود بدون آن سرچشمه‌ء پیشتاز و آن متن بنیانگذار، یعنی رمان اولیس، پا به عرصه‌ء وجود نهد. اضافه کنیم که رمان آمریکای لاتین به دلایل متعدد می تواند نوین توصیف شود: به خاطر تعلق به جهان نوین و به خاطر آنکه همچنان در جست و جوی تعریف فرهنگیِ ویژه و هویت خاص تمدنِ خویش است که آیا اسپانیایی-ایبریایی ست یا اروپایی-جهانی، یا شمال

آمریکایی-جهانْ وطنی یا هندی آمریکاییِ اصیل بومی؟ آثار رشدی و جویس از چنین پرسش هایی که حاکی از بحران هویت باشد بری ست زیرا با هویت های تمدنیِ بسیار قدیم که در پیوند و استحکام ارکان خویش و ادامهء بقاء متحجر شده اند و نیز با فرهنگ هایی که از عهد باستان به ارث رسیده و چنین می نماید که تا ابد به دور خود می چرخند برخوردی انتقادی دارند.

(٤)

اکنون می پردازم به یك بررسیِ ادبی و فرهنگی و تطبیقی از ماجرای شاعر هوشمند جاهلیه [مکه]، بعل، در عشرتکدهء «حَجّاب» و دلالت های ژرفتر و مفاهیم دورترِ آن؛ زیرا تصویر این حادثه در «آیات شیطانی» همان چیزی ست که بیشترین بحث را چه در شرق و چه در غرب، در بارهء این رمان برانگیخته و بیشترین حد از بدگویی و اهانت و محکومیت را به طور کلی برای هنر سلمان رشدی به بار آورده است. ماجرای مزبور در آرزوی جبرئیل فرشته در نکات زیر خلاصه می شود:

الف) ماحوند، پس از ورود پیروزمندانه به شهر جاهلیه (مکه) دستور داد دشمن تسخر زننده و بدگوی اش، بعل شاعر، را زنده یا مرده نزدش بیاورند.

ب) بعل در عشرتکدهء «حَجّاب» مخفی می شود و لباس یکی از خواجگان نگهبان را به تن می کند.

پ) بعل که می خواست از دشمن خود ماحوند انتقام بگیرد، در خیال خود داستانی هذیان آلود (رؤیا در رؤیا) تصور می کند که در آن، خود نقشِ دشمن را به عهده دارد (رشدی در اینجا رابطهء بین نبوت با شعر و بالعکس، یعنی اندیشهء پیغمبر-شاعر و شاعر-پیغمبر را به بازی میگیرد). در تکمیل همین توهمِ انتقامجویانه است که بعل اسم زنان ماحوند را بر فواحش عشرتکده می گذارد و نقش خدیجه و عایشه و زینب و سوداء و دیگران را به آن ها واگذار می کند (که

نمایشی ست دردرون رمان).

ت) پس از بسته شدنِ عشرتکده و خودکشیِ «خانم رئیس» و دستگیریِ زنانی که در آنجا کار می کردند، شاعر داستان انتقامجویانهء خود را به طور کامل به گوش جمعیت انبوهی که دور ماحوند و اصحابش حلقه زده بودند می رساند که مردم را به شدت و برای مدتی طولانی علیه فرماندهء شهر جاهلیه به خنده می اندازد و او بدجوری به تنگنا می افتد.

ث) بعل خنده و تنگنا و اضطراب و... ناشی از نقل داستان را به مثابهء آخرین فصل از نمایشنامهء انتقامجویانه و خیالیِ خود علیه ماحوند و آغاز پیروزی معنوی و ادبیِ خود بر او تلقی می کند. از این به بعد است که بعل با خشنودی و با عرض اندام در برابرِ دشمنانِ خویش به سوی مرگ راه می سپرد در حالی که بر هویتِ خویش پای فشرده نبوغ هنریِ خود را تثبیت کرده و خلاقیتِ شعریِ خویش را جاودانه کرده است (با اینکه می دانیم آنچه در اصل او را لو داد شعرش بود).

در اینجا ناگزیرم به برخی از روشنفکران چه اروپایی و چه غیر اروپایی، که با سلمان رشدی دشمنی ورزیده او را مورد انتقاد و حمله قرار می دهند، این اصل ابتدائی را خاطر نشان کنم و بگویم: با متن یك رمان جدی و خوب فقط در سطح برخورد نکنید و با ذهنیتی صرفاً تك بعدی آن را نخوانید! در نظر اول، ماجرای بعل اشاره ای ست به مبارزه بین محمد و دشمنان ایدئولوژیکش در جاهلیت به طور کلی، و درگیری اش با برخی از شعرای معروف به طور خاص. برای مثال، کشته شدنِ بعل به دستور ماحوند در «آیات شیطانی» در اساس، مأخوذ از روایاتی ست حاکی از قتل شعرائی مانند کعب ابن الاشرف و عبد الله ابن الاخطل که با پیغمبر مخالفت می کردند، به دستور او. علاوه براین، پناه بردنِ بعل به حریم «حَجّاب» پس از ورود پیروزمندانهء ماحوند به شهر «جاهلیه»، (به نظرم) اشاره ای ست به دستور پیغمبر دائر بر قتل عبد الله بن سعد بن أبي سرح حتی اگر زیر پردهء کعبه پناه گرفته باشد. طبری در این باره می نویسد:

«آورده اند که رسول خدا صلی الله علیه و سلم هنگام ورود به مکه از فرماندهان لشکر خویش تعهد گرفت که هیچکس را نکشند مگر آن کسی که با آن ها بجنگد؛ اما چند نفر را به اسم نام برد و دستور قتلشان را داد حتی اگر زیر پردهء کعبه

پناه گرفته باشند از جمله عبد الله بن سعد بن أبي سَرح...»[٢٠].

اما آن ماجرای بعل که منجر به قتل او و زنان عشرتکده شد اشاره ای ست به دستور پیغمبر مبنی بر قتل عبدالله بن الأخطل شاعر و کنیز آوازخوانش «فرتني» که به خاطر اشعاری که در بدگویی از پیغمبر به آواز می خواند شهرت فراوان داشت[٢١].

از زاویهء دیگر، ماجرای بعل در «آیات شیطانی» اشاره ای ست به کشمکش بین نثر مرتب و چفت و بند دارِ رسمی همراه با سجع های قرینهء یکدیگر و آئین های دقیقش و واقع گرایی آشکار و ابزارگرایی هدفمندش از یك سو و شعر ناشی از پرواز لجام گسیختهء خیال و بارشِ آزادانه و هرج و مرج ابرآلودش و اوهام رؤیا برانگیز و تهاجمِ سرکشِ آن از سوی دیگر. همچنین اشاره ای ست به دیالکتیك چیرگیِ نثر رسمی و عینی از دید واقع گرایانه، مادی و کنونی بر شعرِ سرکش و مبتکرانه از یك طرف، و چیرگیِ این شعر از نظر ایدآلیستی و معنویِ آینده نگرانه بر دشمنِ خویش از طرف دیگر. برای مثال: خاطرهء واقع گرایانهء خشن و تسخرزنِ زیر به ذهن ابی سنبل (ابوسفیان) که سردستهء قلدرهای شهر جاهلیه در «آیات شیطانی» ست، می رسد پیش از آنکه به خوابی عمیق فرو رود: «اینك این دروغ بزرگ را بشنوید: قلم از شمشیر براتر است». اما چیرگی شاعر از طریق مرگش که سرشار از تراژدی و انتقام و خشونت است، در سطح دیالکتیکیِ برجسته ای، ماهیت بسیار سلطه گرانه و ناپسند و زشتِ ابی سنبل را تکذیب می کند. به این دلیل است که رشدی در جایی می گوید:

«شمشیر تقریباً در کلیهء نبردها پیروز است اما قلم در تحلیل نهایی، همهء آن پیروزی ها را به عنوان شکست ثبت می کند»[٢٢].

باز از زاویه ای دیگر، از نظر معنا و دلالت، شایسته است ماجرای بعل در

٢٠- وطن های خیالی، یاد شده، ص ٣٧٨ (تأکید در متن اصلی).

٢٠ (مکرر) - تاریخ الطبري، یاد شده، ج ٣، ص ٥٨-٥٩.

٢١- همانجا.

٢٢- وطن های خیالی، یاد شده، ص ٢٩١.

«آیات شیطانی» را با نظایر آن در ادبیات مدرن اروپا مقایسه کنیم. منظورم موارد زیر است:

۱– نخستین نمایشنامهء برتولت برشت تحت عنوان «بعل» که نام قهرمان آن است.

۲– ماجراهای استفان دیدالوس و لئوپولد بلوم در عشرتکدهء بلّاکوهن در رمان «اولیس» اثر جویس.

۳– نمایشنامهء «بالکن» اثر ژان ژنه که حوادث سیاسی–اجتماعیِ آن در یك فاحشه خانهء مشهور به نام «بالکن بزرگ» می گذرد و «مادام ایرما» صاحب آن است.

٤– صحنهء حرمسرا در فیلم کارگردان بزرگ ایتالیایی، فلینی، به نام هشت و نیم (۱۹٦۲) که نوعی اتوبیوگرافی ست همراه با تأمل صمیمانه و نیز انتقاد.

اما قبل از ورود به این مقایسه های هنری که ذکر شد باید به توضیحی کلی و مهم بپردازم. برعکسِ آنچه ممکن است در آغاز امر به ذهن بزند یا در آغاز سطحی جلوه کند، وقتی برخی از نویسندگانِ نوآور نهادهایی مانند عشرتکدهء «حَجّاب» و «بالکن بزرگ» و عشرتکدهء «بلّاکوهن» و «حرمسرای» فلینی را (با همهء حوادث و ماجراها و هذیان ها که در آن ها جاری ست) در آثار خویش از رمان گرفته تا نمایشنامه و سینما مطرح می کنند، آخرین چیز یا کمترین هدفی که به آن فکر می کنند مسألهء جنسی یا عقب نشینیِ پر فیس و افاده از واقعیت و خشونت آن است یا فرار تحریك آمیز جنسی به عوالم «عشق پیری» و «باغ های عطرآگین» و امثال آن. هنگامی که هنرمندی مانند استفان دیدالوس وارد عشرتکدهء بلّاکوهن می شود یا شاعری مانند بعل در عشرتکدهء حَجّاب پناه می گیرد یا یك کارگردان سینما مثل گیدو (قهرمان فیلم فلینی) به حرمسرایش پناه می برد، البته حوادث فراوانی رخ می دهد ولی مسلماً مسألهء جنسی مهمترین موضوع آن ها نیست. با ورود هنرمند به یکی از این نهادها، ناگهان جهانِ ایستای شیئ سازی (chosification) می شکند و زندگیِ مکرر روزمره و واکنش های خود به خودی شکاف بر می دارد تا از لابلای خیال سرکشِ هنرمند و داستان سرایی های بهشتی و هذیان های طغیانگرِ او سیمای جهانی ممکن از نوع دیگر را تماشا کنیم و چهره ای محتمل از نوعی

زندگی با کیفیتِ برتر و معنویتی والاتر. ورود هنرمند به جهانی که به کلی با دنیای روزمرهء او در تضاد است، همان چیزی ست که به او امکان می دهد به این احتمال بیندیشد که جهان واقعی خارج از ذهن او می تواند چیزی جز آنچه هست یعنی به دور از فلاکت و بدبختی و تحجر باشد. خیال رها شده از سلطهء پلیسِ بیرونی و درونی و آزاد از سانسورِ سنتی و رایج طبقاتیِ فرادستانِ جامعه در دو نمایشنامه «سیاهان» و «کلفت ها» اثر ژان ژنه، نخستین منبع خطر است بر ضد پوچیِ اوضاعِ حاکمِ کنونی و سرکوبگریِ آن و بر ضد فلاکتی که بر روابط بین انسان ها چیره شده و خصلت استثمارگرانهء آن.

به عبارت دیگر، خیال رها شده از بند – هر اندازه هم که بر معیارهای جامعهء سطحی و زندگی شیئ ساز، خیالی سرکش و بهشت پندار و دیوانه سر باشد – به مثابهء سرچشمهء نخستینی رخ می نماید که به سیاهان و خدمتکاران امکان می دهد به بدیل های ریشه ایِ ممکنی بیندیشند که جایگزین وضع فلاکتبار کنونی شان گردد و جهان مبتنی بر وجود ارباب و نوکر را واژگونه کرده سرانجام از آن انتقام بگیرند و استراتژی ها و تاکتیك های ضروری برای تحقق آرمانِ رهاییِ خویش را استنتاج نمایند، هرچند این آرزو در لحظهء کنونی دور از دسترس به نظر برسد. این شکسته شدن و شکاف برداشتن به نوبهء خود، به مقایسه ای ضمنی بین دو جهانِ رو در رو می انجامد که از لابلای آن حقیقتِ «عینی» و «واقعی» و «اخلاقی» و «عقلانی»ِ جهان کنونی برملا می شود، جهانی که همگی به آن تن داده ایم و لحظه به لحظه در آن به سر می بریم و زندگی مان از آن و در آن و به خاطر آن، هر روز پس از روز دیگر، جریان دارد. یعنی برملا می شود که واقعیتِ این جهان واقعی چقدر ساختگی ست و عینیت این جهانِ عینی چقدر فریبکارانه است و اخلاقی بودنِ این جهان اخلاقی چقدر دروغین است و عقلانیت این جهانِ عقلانی چقدر غیر عقلانی ست.

در جهانی که «حقیقی» نامیده می شود هیچ چیز آنطور که هست نمی نماید در حالی که در عشرتکدهء «حَجّاب» یا عشرتکدهء «بلّاکوهن» همه چیز در عمل همان

است که می نماید[۲۳]. فاحشگی فاحشگی ست نه فضیلت، و حقارت حقارت است نه خردمندی، و امر جنسی جنسی است نه ارتقای روح، و دروغ دروغ است نه سیاست، و هذیان هذیان است نه بیماری، و بدیل بدیل است نه ناکجاآباد، و اوهامِ دینی اوهام است نه حقیقت. آن جهانِ دیگر که هماهنگ و همسنگ با خویش باشد راهی ست که هنرمند (وهمراه با او خواننده یا تماشاچی) به سوی آن ضربهء شوك آور در پیش دارد، ضربه ای که نیل به آن مستلزم پیمودن مسافتی از آگاهی و هشیاری ست، مسافت بین غرق شدنِ ابلهانه در جهان نخستین و تسلیم شدنِ کورکورانه به قوانین و عادات آن از یك طرف و آن ضربهء شوك آور از طرف دیگر. به این دلیل است که زشتیِ واقعیت بیرونی و عیوبِ آن، پس از آنکه هنرمند از آن عقب نشینی می کند و آن جهان واقعی را به یك معنی، پشت سر می گذارد، همزمان، در جهان عشرتکدهء حَجّاب و بلّاکوهن و بالکنِ ژان ژنه بر او آشکار می شود. در اینجا نباید فراموش کنیم که تنها قدیس حقیقی و خالص در رمان «جنایت و مکافات» اثر داستایوفسکی، همانا سونیای فاحشه است و تنها موجود پست همانا نامزدِ خواهرِ راسکولینکوف است که برخوردار از صفات و خصلت هایی ست که مورد احترام همگان است. همچنین فراموش نمی کنیم که تنها انسان حقیقی در نمایشنامهء «فاحشهء مورد احترام» (La putain respectueuse) اثر سارتر همان فاحشه است که درست در نقطه مقابل دو رویی و نفاقی قرار می گیرد که در اخلاقیات شخصیت های محترمِ دیگر دیده می شود، اخلاقیاتی سراپا دروغ و ظاهری.

از سوی دیگر هنگامی که هنرمند (و همراه با او خواننده و تماشاچی) به عشرتکده ای عمومی و امثال آن پا می گذارد، دشواری های زندگیِ عادیِ روزانه و قواعد و مقررات و ممنوعیت های آن از دوشش برداشته می شود و این لحظهء ورود به زمانی مناسب برای برخورد صریح با خویش بدل می گردد و در نتیجه آنچه در ناخودآگاه فرد وجود داشته به سطح می آید و [غرایز] سرکوب شده از تاریکی به

۲۳– [یادآور شعر خیام: «شیخی به زن فاحشه گفتا مستی/ هر لحظه به دام دگری پابستی/ گفت شیخا هرآنچه گویی هستم/ آیا تو چنان که می نمایی هستی؟»].

سایه می آیند و آنچه نهفته بوده تا حدی آشکار می شود و خیال از اسارتِ آگاهیِ شیئ شده رها می گردد. برای مثال، همهء این حالات برای بعل در حَجّاب، و برای استفان دیدالوس در بلّاکوهن، و برای ژان ژنه در بالکن بزرگ (که شاعری بَرده نقش وی را در نمایش بر عهده دارد)، و برای گیدو در حرمسرای فلینی رخ می دهد. علاوه بر این، به تجربهء پیچیدهء هنرمند در اینجا توجه کنیم که در آنِ واحد توهمِ جاذبهء جنسی – که مخفیانه در فاحشه تجسم یافته (کنیز در «گیدو» ی فلینی) و الگوی تعالیِ روحی که رسماً در بتول مجسم شده (زنانی که به آنان در نمایشنامه بعل، ام المؤمنین [که کنیهء زنان پیغمبر است] می گویند) و بلند پروازی الهام شعری که به صورت سنتی در عروس شعر (و از چشم همهء هنرمندان در معشوق) مجسم است، همه را یکجا گرد می آورد. فراموش نکنیم مولی بلوم درحدیث نفسِ [مونولوگ] خیالبافانه و طولانیِ خویش که جیمز جویس رمان اولیس را با آن به پایان می برد، به سیمای چهارگانهء زن سنتی پدیدار می شود یعنی باکره، همسر، مادر و فاحشه (و این ها چهره هایی ست که طرفِ زورمندترِ این رابطه، یعنی مرد ترسیم کرده است و تقریباً به همین ترتیب است که فواحش عشرتکدهء «حَجّاب» در «آیات شیطانی» به چشم بعل به صورت های زیر در می آیند: ام المؤمنین، زن نجیب، همسر و فاحشه.

در اینجا بی مناسبت نیست شعر زیر را که آیت الله خمینی سروده بیاورم:

«من به خال لبت ای دوست گرفتار شدم
چشم بیمار ترا دیدم و بیمار شدم
فارغ از خود شدم و کوس انا الحق بزدم
همچو منصور خریدار سرِ دار شدم [حسین منصور حلاج. م]
غم دلدار فکنده است به جانم شرری
که به جان آمدم و شهرهء بازار شدم
درِ میخانه گشائید به رویم شب و روز
که من از مسجد و از مدرسه بیزار شدم
جامهء زهد و ریا کندم و بر تن کردم
خرقهء پیر خراباتی و هشیار شدم

واعظ شهر که از پند خود آزارم داد
از دمِ رندِ می آلوده مددکار شدم
بگذارید که از بتکده یادی بکنم
من که با دستِ بتِ میکده بیدار شدم»[٢٤].

شاعر یا هنرمندِ نهفته در ژرفای آیت الله خمینی، هنگامی که خسته از نفاق عمامه و عبا و ریای مسجد، و دل افسرده از فریب دینداری و زهد و موعظه، می خواست خودآگاهی اش را بازیابد به کجا و به چه کسی پناه می برد؟ خیالش در نمادهای خرابات و می و انبوهِ عقل باختگان پناه می جست و به مفاهیم معشوق و ساقی و کنیزك و بت معبد متوسل می شد! آیا آنچه برای ادیبان و شاعران مجاز نیست برای خمینی مجاز شمرده می شود؟

اکنون برمی گردم به نمایشنامهء برتولت برشت، «بَعل». بعلِ «آیات شیطانی» با بعلِ برشت شباهت دارد. نخست اینکه شاعری ست طنز نویس و والامرتبه. از اینجاست که رشدی وظیفهء شاعر (قهرمان رمانش) و شعر او را چنین تعریف می کند:

«چیزهایی را که نام نمی برند به نام واقعی شان بخواند، دغلکاری ها را افشا کند. باید جانبدار، یعنی به نفع یك طرف و بر ضد طرف دیگر باشد. در بحث و جدل پیشقدم باشد. جهان را آگاه نگه دارد و نگذارد که تسلیم خواب شود»[٢٥].

روشن است که رشدیِ نویسنده همانا خود بعل است زیرا او نیز در آثارش تمام تلاش خود را به کار برده تا آنچه را نام نمی برند به نام واقعی شان بخواند، دغل های فراوان را افشا کند، راه را بر بحث و جدل بگشاید و جهان را از تسلیم

٢٤- حجة الاسلام احمد خمینی، فرزند آیت الله، این شعر را به خط پدر به ضمیمهء هفتگیِ روزنامهء کیهان سپرده که در شمارهء مورخ ١٩٨٩/٣/٢١ آن روزنامه به چاپ رسیده است. من این شعر را از متن انگلیسی به عربی ترجمه کردم و خانم دکتر ماریا ماتزوخ، استاد ادبیات فارسی در دانشگاه آزاد برلین ترجمهء مرا با متن فارسی تطبیق کرد. همچنین رجوع کنید به مجلهء نیو ریپابلیك ١٩٨٩/٩/٤. [در اینجا از روزنامهء اطلاعات ٢٤ خرداد ١٣٦٨ نقل کردیم].

٢٥- «آیات شیطانی»، ص ٩٧ و ١٩٨.

شدن به خواب مانع شود. رشدی در جای دیگر می گوید:

«کتاب ها وقتی خوب اند که از لب پرتگاه می گذرند و خود را بی باکانه در معرض سقوط قرار می دهند، یعنی هنگامی که هنرمند را به سبب جرأتی که به **لحاظهنری** از خود نشان داده و به خاطرِ آنچه تا کنون جسارت انجام آن را نداشته با خطر رو به رو می کند»[٢٦]. در واقع، ما با لحظه ای ریشخندآمیز رو به رو هستیم که زندگی به تقلید از ادبیات می پردازد و تاریخ از هنر تقلید می کند و سیاست رمان را بازتولید می نماید نه بر عکس. زیرا همانطور که ماحوند در «آیات شیطانی» دستور داد بعل را به خاطر شعر جسورانه اش دستگیر کرده، زنده یا مرده نزد او آورند، آیت الله های تهران نیز به پیروان خود دستور دادند سلمان رشدی را به خاطر رمان صریح و جسورانه ای که نوشته دستگیر کرده مرده اش – و نه زنده اش – را نزد آن ها ببرند. و همانطور که نیروهای فراوان سنگدل و تاریك اندیش بعلِ شاعر را مجبور کردند در پشتِ پرده ها و بین دختران زیبا پنهان شود، امروز نیروهای مشابهی سلمان رشدیِ رمان نویس را ناگزیر کرده اند که در پشت پردهء حکومتِ خانم تاچر پناه گیرد و بین جوانان زشترویِ او پنهان شود و همانگونه که در رمان، بعل با رگبار شعرهای زیبا و دل انگیزی که از قریحهء سرشارش سرازیر می شد از دشمنانش انتقام می گرفت، سلمان رشدی هم از پناهگاه خود با رگبار زیباترین آثاری که آفریده، از جمله، «هارون و دریای قصه ها»[٢٧] از دشمنان و ستمگرانش انتقام می گیرد.

ثانیاً شباهت دیگر بعلِ «آیات شیطانی» با بعلِ نمایشنامهء برشت این است که در قالب یك هنرمند هرج و مرج طلب، بی تعهد، بیگانه، خشن، شهوت پرست و احیاناً فرصت طلب، پررو، دائم الخمر و زنباره ظاهر می شود. این چهره ای ست درست بر عکسِ چهرهء رایجی که از قهرمان سنتی و ایدآلی با صفات نیکو و کارهای ارجمند و دستاوردهای بزرگ و غیره می شناسیم، یعنی این همان ضدِ

٢٦– وطن های خیالی، یاد شده، ص ١٥، تأکید در متن اصلی.

27- Haroun and the Sea of Stories (London, Granta Books, 1990).

قهرمانی ست که غالباً در ژرفای خود انگیزه های دیوژنیِ ویرانگری دارد که به سوی خودپرستی [نارسی سیسم] و سلطه بر دیگران گام بر می دارد، چنانکه بر اخلاقیات شیئ گرا و سنت های برافتاده و احوال و شرایط غیر قابل تحمل می شورد. این است که می بینیم قصاید بعلِ رشدی و بعلِ برشت با چنان ویژگی هایی سرشته شده است که حاکی از احوال آن ها و بازتاب روحیهٔ آنان است. پس از بسته شدنِ عشرتکدهٔ حَجّاب و خودکشیِ خانم رئیس و دستگیریِ ۱۲ زنی که در آن کار می کردند، بعلِ «آیات شیطانی» اعلام می کند که در برابرِ سرنوشتِ محتومی که او را انتظار می کشد می ایستد:

«من بعل ام و سروریِ هیچ کس را بر خود نمی پذیرم مگر سروریِ عروسِ شعرم و یا به عبارت دقیق تر دوازده عروسِ شعرم».

و پیش از آنکه حکم اعدامش به اجرا در آید، خطاب به ماحوند می گوید: «من انتقام (شعری، خیالی و معنوی) ام را گرفتم، حالا تو هرکاری می خواهی بکن».

به عبارت دیگر، آگاهیِ تبهکارانه و اشتباه آمیزی که بعلِ «آیات شیطانی» دارد با بعل نمایشنامهٔ برشت منطبق است که او نیز، به گفتهٔ برشت، نمی داند «آیا خوشبخت ترین آدم هاست یا بدبخت ترینشان». همچنین به همین دلیل است که نه تنها دوستیِ حقیقی از زندگیِ هر دو بعل زایل نمی شود، بلکه از ابتدا امکان نداشته به وجود آید و مسلماً پس از این، ادامه اش با مانع رو به روست. برای مثال، بعلِ برشت دشمنان فراوان دارد، بی آنکه دوستی داشته باشد مگر همان رابطهٔ توفنده و آمیخته با عشق و نفرتی که او را به سوی همرزمش، اِکارت می کشاند و او را در همان حال از او می راند. بعلِ رشدی نیز دشمنْ زیاد دارد و دوستْ کم. مگر آن پیوند دوستی و اعتماد تصادفی و گذرایی که بین او و همرزمش سلمان فارسی پیش از فرار نهایی به میهن اصلی به وجود آمده است.

علاوه بر این، هر یك از دو بعل با گردنِ افراشته و چشم های باز با مرگ رو به رو می شود یعنی با رضایتِ خاطر از موضعی که گرفته و در حالی که با خود در تضاد نیست و در برابرِ دشمنان نیز تسلیم نشده و در اعماق وجود خویش از تلخیِ پیروزیش سربلند است و به فاجعهٔ موفقیت و برتریِ خویش افتخار می کند. به عبارت دیگر، تراژدیِ چاره ناپذیرِ مرگِ ضدِ قهرمان، چه در نظر برشت و چه در

نظر رشدی از دیالکتیك ویژه ای برخوردار است که آن را از میدانِ عملِ پوچ و نفی کننده ای که زندگی را از معنی و حرکت تهی می کند و حاکی از قحطی و فقر آن است به آوردگاه فعالیت اثباتی ای منتقل می کند که بر حیات تأکید می ورزد و بیانگرِ باروری و استمرار و انبوه امکانات و احتمالات سرشار آن است. برای مثال، رشدی روحیهء قهرمان خود، بعل، را در لحظه ای که باید برای پنهان شدن در عشرتکدهء حَجّاب تصمیم قطعی بگیرد با عبارات زیر به ما می رساند:

«اندیشه در بارهء خدایان و رهبران و فرمانروایان را پشت سر گذارد و فهمید... که دیگر باید تصمیم مهمش را بگیرد و اگر این تصمیم حتی به معنای مرگش بود چندان ناراحت نمی شد... بعل فهمید که برخورد نهاییِ او با کرنش و تسلیم به چه شکلی در خواهد آمد. (پس از آنکه تصمیمش را گرفت) آن احساس عجیب را که مدتی کوتاه نسبت به ایمنیِ خویش در پناه عشرتکدهء حَجّاب داشت از دست داد. اما احساس مجددِ نابود شدن و یقین به اینکه مرگ حتماً دامن اورا خواهد گرفت، ترسی در دل وی نیفکند... *غافلگیریِ* بزرگ وقتی بود که فهمید نزدیك شدنِ مرگ می تواند شیرینیِ زندگی را واقعاً به او بچشاند»[۲۸].

جویس در عشرتکدهء بلّاکوهن پرواز خیال هنرمند و فوران تداعی ها و احساس های آن را به سطح هذیان هایی می رساند که غرایز سرکوفته و نهفته در اعماق ذهن را باز می تاباند. ناقدان و کارشناسان، غالباً این بخش از رمان «اولیس» را با پدیدار شدنِ ناگهانیِ رقص افسونگرانِ گنهکار که در شب عید قدیسه والبورگس (Walburge/Walburgis) در حماسهء «فاوست» اثر گوته، حرمت شکنانه عربده سر می دهند، مقایسه می کنند. رشدی زمانی که عشرتکدهء حَجّاب و ماجرای بعل را در «آیات شیطانی» به زبانی ادبی و روائی به رشتهء تحریر می کشد همین مسیر هنری را در پیش می گیرد. در سطح نخست، عشرتکدهء حَجّاب و زنانی که در آن کار می کنند و خود بعل، جز هذیان هایی مکرر در ذهن بیمار جبرئیل فرشته نیستند و در سطح دوم، رؤیای بعل و هذیان های او در بارهء خویش و فواحش و زنان ماحوند و نقشه ای که برای انتقام نهایی از او در سر دارد همگی

۲۸– آیات شیطانی، ص ۳۷۸ و ۳۷۹.

بخشی ست از هذیان های سطح اول (رؤیای انسان به رؤیاپردازی در رؤیا). در سطح سوم، رشدیِ نویسنده به عمد، فاصله ای آگاهانه بین خواننده و متن رمان ایجاد می کند – به سبك برشت و ژان ژنه و جویس و فلینی– به طوری که کاملاً به او می فهماند هذیان هایی که در رمان می خواند چیزی جز دستاورد تخیلِ نویسنده و مهارت و رؤیاها و هذیان ها و ناخودآگاه او نیستند. بدین منظور که این ها همه را به خوانندهء بیدار و آگاه برساند. در سطح چهارم، رشدی – درست مانند جویس و ژان ژنه و غیره – نشان می دهد که این هذیان ها و رؤیاها و تخیلات نه تنها در قهرمانان رمان بلکه در خوانندگان نیز دارای نفوذ و تأثیر و تحرك اند و سمت دهندهء رفتار آنان. بار دیگر خود را در برابر یکی از حالات نادری می یابیم که زندگی از هنر تقلید می کند نه بر عکس؛ زیرا تخیلات رشدی در «آیات شیطانی» از هذیان های جبرئیل فرشته که به نوبهء خود هذیان های بعل و غیره را نیز در بر دارد، واقعاً به کارهایی عملی و خشن از نوع کتابسوزان منجر شده است و یا به رفتارهای عملیِ دیگری از نوع حکم اعدام نویسندگان.

اگر در مقایسهء رشدی با جویس جلوتر برویم می بینیم که صحنهء ریشخند آمیزی که در «آیات شیطانی» آمده و در آن بعل خود را ماحوند می پندارد و زنان عشرتکدهْ خویش را همسران وی می بینند، قرینهء رمانیِ همان صحنهء ریشخند آمیز مذهبی ست که در رمان «اولیس» آمده و در آن استفان دیدالوس خود را در عشرتکدهء بلّاکوهن، قهرمان قصهء فرزند گمراه که در انجیل آمده، یعنی «عالی جناب سیمون ستیفن کاردینال دیدالوس» می بیند همان کاهن کاتولیك و پدر روحانی ست که اعتراف آن سه فاحشه را پس از ظاهر شدن در قیافهء «سه باکرهء خردمند» شنیده، کاهنی که اجرای مراسم مذهبیِ هزل گونه ای را بر عهده دارد که در بزرگداشت سیرسه ساحرهء «اودیسه» در قربانگاه سیریس، الههء باروریِ بت پرستانهء روم باستان، برپا شده است. شایان ذکر است که وقتی جویس به عمد، مراسم مذهبیِ کلیسا را با ساحرهء هومر – که در عین حال، بلّاکوهن هم هست – و با الههء باروری بت پرستانهء سیریس درهم می آمیزد، سابقه اش را باید در رقص ساحره های مشهورِ حماسهء «فاوست» اثر گوته یافت که در آن نام قدیسه والبورگا (که مانع تأثیر افسون است) و شخصیت او با نام والدبورگ، الههء باروری

بت پرستانه و شخصیت او درهم آمیخته و مراسم روز بزرگداشت او با روز اول ماه مه، به عنوان روز فرا رسیدن بهار، جشن گرفته می شود. در این شبِ والبورگس، ساحره ها همراه با ابلیس و جمعی از شیاطین مراسمی جنون آمیز، حرمت شکنانه و عربده جویانه به افتخار الهه ای که در عین حال، قدیسه هم هست برپا می دارند. همچنین فراموش نکنیم که بعل به نوبهء خود، دوستدار الههء جاهلیت، اللات، باقی مانده و عمداً آن را با الله درهم آمیخته است.

اما انگیزهء ژرفتری که در ورای این طنز تلخ دینی، چه نزد استفان دیدالوس (جویس) و چه بعل (رشدی) وجود دارد عبارت است از دست کم انتقامی نمادین از کرنش و تسلیم در برابر اوضاعی که قابل تحمل نیست. استفان دیدالوس، نزد بلّاکوهن، در سطح نمادین و ریشخند آمیز و خیال هجائی، از کرنشِ پیشینِ خود در برابرِ رئیسِ خاندان و قدرتِ کلیسا و سلطهء امپراطوری انتقام می گیرد. این صحنه در عین حال، نشانگرِ انتقامی ست که جویس از کرنشی می گیرد که ایرلند از خود دربرابرِ تسلط خاندان ها و قدرت کلیسا و سلطهء امپراطوری بر خود و سرنوشتش نشان داده است. استفان دیدالوس در حالی که از شهر شب در دوبلن خارج می شود، اعلام می کند که تمام تلاش خود را به کار خواهد برد تا «شاه و شیخ» را همزمان بکشد. استفان پس از رنج تزکیه [و رهاشدن از عقده ها] که در عشرتکده از سر می گذراند، این توان را در خود می یابد که همانندِ بعلِ رشدی و بعلِ برشت با مرگ رو به رو شود، یعنی با رضایتِ خاطر و با چشمانی کاملاً باز و عزمی نوین و خستگی ناپذیر. هنگامی که دو سرباز چترباز به استفان حمله می کنند با آرامش و توازنی که هرگز در خود ندیده بود رو در روی آنان فریاد می زند: «نفرین بر مرگ، آفرین بر زندگی!» و پس از آنکه در اثرِ ضرباتِ آنان بر زمین می افتد، فوراً خود را به شکل یك جنین در می آورد و تو گویی خود را برای تولدی دیگر آماده می کند. بعل در عشرتکدهء حَجّاب نیز در سطح نمادینِ ریشخند آمیز و خیال هجائی، از دینِ کرنش و تسلیم که خلفای دشمنش ماحوند، همچنان آن را تبلیغ می کنند انتقام می گیرد. مسلماً در این صحنه، رشدی در عین حال، از کرنشِ هند–پاکستان در برابرِ سلطهء مبلغان مذهبی، آخوندها و کاهنان و افسونگران و تسلیم فریب و تحمیق و افیون آنان شدن انتقام می گیرد. بعل نیز در عشرتکدهء حَجّاب،

بعد از تحملِ رنجِ تزکیه از نو زاده می شود، زیرا روح به پیکرش باز گشته و موهبت دل انگیزِ شعری اش را بازیافته و خوی انتقادی و ریشخند آمیزش را پیش از آنکه اعدام گردد دوباره به دست آورده است.

تماشای دقیق فیلم «۸/۵» فلینی، سطوح متفاوتی از رؤیا و هذیان و تخیلات پیچیده ای را که پیش از این در بارهٔ دو رمانِ جویس و رشدی گفتیم بر ما روشن می کند. برای مثال، صحنهٔ حرمسرا در «۸/۵»، رؤیایی را در خیال هنرمندی به نام گیدو مجسم می کند که می کوشد فیلمی سینمایی از زندگیِ خود فراهم نماید؛ با اینکه می دانیم این گیدو و فیلمش چیزی نیست جز طرحی سینمایی که آن را قدرت تخیلِ فلینی، کارگردان ایتالیایی و مهارت و دلشغولی های او آفریده و نیز از برخورد وی به خود و زندگی اش فراهم آمده است. فانتزیِ حرمسرا هنگامی به ذهن گیدو کارگردان، یعنی خود فلینی، می رسد که وی مشغول فیلم برداری ست و همسرِ نق– نقویش کارلا و معشوقهٔ لجبازش لویزا، بی خبر وارد می شوند، یعنی کارگردان به حرمسرای نمادینش پناه می برد تا از خطری که او را تهدید می کند نجات یابد – درست همان کاری که بعلِ رشدی بعد از [وقوع] خطر انجام می دهد، یعنی در برابرِ مشکلی که گردنِ او را می تواند خم کند از خود واکنشی دفاعی نشان می دهد.

گیدو خود را ساکن خانهٔ ییلاقیِ بزرگی تصور می کند، در کنار همهٔ زنانی که روزی و روزگاری دوستشان داشته یا دلش هوایشان کرده یا از آن ها خوشش آمده است و با آن ها زندگی خوش و آرامی را می گذراند. خیال گیدو چهرهٔ سنتیِ زن و رفتار او را که پیش از این در بعلِ رشدی و در قهرمانان جیمز جویس دیده ایم به این حرمسرا باز می گرداند، یعنی زن به صورت باکره، همسر، مادر و فاحشه. چنانکه خود را در احوال و رفتاری خیالی و ریشخند آمیز که یادآور رفتاری ست که نزد بلّاکوهن و بعل در عشرتکدهٔ حَجّاب دیده ایم. گیدو – فلینی – در حرمسرای خود نقش هایی به عهده می گیرد مانند بابا نوئل، سلیمان پادشاه، ریش آبی، عاشق آمریکای لاتینیِ سنگدلی که تازیانه به دست در برابرِ معشوقه هایش که به مردیِ او تسلیم شده و به عشقش دل باخته اند ظاهر می شود. در عشرتکدهٔ حَجّاب نیز بعل، گاه از تازیانه استفاده می کند تا هرگاه لازم شد زنان

خیالی خود را مطیع خویش کرده آن ها را مجازات یا از هم جدا نماید و غیره. همچنانکه خود را در برابرِ زنان عشرتکده درحال اجرای نقش هایی ریشخند آمیز تصور می کند، به نوشتهء رمان آیات شیطانی:

«بعل متوجه شد که داشتنِ دوازده زن که همه برای جلب محبت و بخشش و لبخند او با یکدیگر مسابقه می دهند، پاهایش را می شویند و با گیسوان خود خشك می کنند، سپس تمام تنش را روغن مالی کرده ماساژ می دهند و برایش می رقصند و با هزار و یك شیوه، رؤیای شوهرِ خوشبخت را در او به وجود می آورند یعنی چه...»[۲۹] الخ.

همانطور که کارلا زنِ گیدو – فلینی – ریاست حرمسرا را به عهده داشت و آن را اداره و بر امور آن نظارت می کرد، خدیجه – مادام حَجّاب، بانوی بعل – ماحوند – نیز رئیس حرمسرا بود و مسؤولیت ادارهء آن را به عهده گرفت. از بارزترین ویژگی های مشترك بین رؤیای بعل در حَجّاب و رؤیای گیدو در حرمسرایش اوجگیریِ ریشخندآمیزی ست نسبت به تمایل نهفته و سرکوب شده دونکیشوتی ای که هریك از آن ها می خواهد ریاست حرمسرایش را به عهده داشته باشد و زنان را امر و نهی کند و آن ها از او اطاعت کرده حرفش را به جان خریدار باشند تا بتواند از این طریق، بردگیِ روزمرهء خود را در خارج از خانه و کرنش دائمی اش در برابر اربابان واقعیِ زندگی و ناتوانی عملی اش را از رو در رو شدن با واقعیتِ جامعه و تغییر آن جبران کند. اینجاست که گیدو می پندارد کنیزکانش – با سنین متفاوتشان – هیچ مشغولیتی ندارند جز آنکه برای لذت بردنِ او برقصند، او را بخندانند و خوشوقت و شاد کنند. در عشرتکدهء حَجّاب هم بعل می پندارد که کنیزکانِ او هیچ مشغولیتی جز ابراز پیوند و اطاعت در برابرِ او ندارند و آنان را هیچ آرزویی جز این نیست که همسرانی باشند به گفتهء رشدی، سر به راه و مطیع در برابر مردی دانا، نیرومند و مهربان.

رؤیای گیدو، همانطور که پیش از این در هذیان های استفان دیدالوس و خیالبافی های بعل در عشرتکدهء حَجّاب دیده ایم، از روح انتقام نادین و تمایل

۲۹– آیات شیطانی، ص ۳۸٤.

سرکوب شده به انتقام خالی نیست. گیدو از زن نق–نقو و معشوقهء لجبازش، در خیال خود، بدین نحو انتقام می گیرد، چون او را به یك زنِ خانه دارِ مطیعِ سنتیِ روستاییِ ایتالیایی تبدیل می کند که لباس کلفَت ها پوشیده و از زندگی، جز جارو کردنِ خانه، شستنِ زمین با آب داغ و قاب دستمال و دیگر وظایف خسته کننده و ملال آورِ خانه داری چیزی نمی داند. لویزا در فداکاری برای تأمینِ خوشبختیِ شوهر تا آنجا پیش می رود که یك رقاصهء سیاهپوستِ بسیار زیبای آمریکایی را به او هدیه می کند. در عشرتکدهء حَجّاب نیز در بین زنان خیالیِ بعل – ماحوند – دختر سیاهپوستِ زیبارویی دیده می شود، چنانکه لئوپولد بلوم هم نزد بلّاکوهن چنین می پندارد که به کنیزی سیاهپوست تبدیل شده و در چنگال یك برده فروشِ سبیل کلفت، به نام بلو، گرفتار است.

به نظر من، نمایشنامه های ژان ژنه، از لحاظ بار سیاسی، انتقادی، ریشخند و تمسخر و تحقیرِ بت های حاکم، دست کمی از آثار سلمان رشدی ندارد. در سال ١٩٧٥ مقامات دولتیِ فرانسه نمایشنامهء بالکن را تقریباً به همان بهانه هایی ممنوع کردند که برای توقیف رمان «آیات شیطانی» ذکر شده است، (دو رمان «بچه های نیمه شب» و «شرم» رسماً در هند و پاکستان ممنوع اند، هرچند عملاً رواج فراوان دارند). ظاهراً حتی مقامات دولتیِ فرانسه که به تسامح در ادبیات و هنر شهرت فراوان دارند نتوانستند تاب بیاورند که سمبل های بورژواییِ دولت و مقامات رسمی، مانند اسقف و قاضی و ژنرال و رئیس پلیس، در فاحشه خانهء بزرگی نشان داده شوند که «مادام ایرما» آن را اداره می کند (یعنی دولت با دستگاه های فعالش و باندهای مافیاییِ افسار گسیخته و ابزارهای سرکوبش که در همه جا گسترده، چیزی جز فاحشه خانه ای بزرگ نیست. ممنوعیت نمایشِ این تئاتر در پیِ اظهار نظر ناقد و اندیشمندِ بزرگ فرانسه، لوسین گلدمن، صورت گرفت که گفته بود:

«این نخستین نمایشنامه بزرگ برشتی در ادبیات فرانسه است».

در حالی که نام «بالکن بزرگ» از نظر علنی گری [notoriété]و صحنه پردازی متناسب با اوضاع نمایشی و جنجالیِ جدیدِ جامعهء غربی ست، نام «حَجّاب» با رازپوشی و خصوصی بودن تداعی می شود که متناسب است با

جامعهء سنتیِ درونگرا و خجول شرقی–اسلامی. علاوه بر این، قالب هنری و نمایشی، طبعاً، با تداعی های «بالکن» یعنی مکان عمومی، تفریح، نمایش، مشارکت تناسب دارد، قالب رمان با تداعی های «حَجّاب» همخوانیِ بیشتر دارد، یعنی مکان خصوصی، قرائت ساکت، تنهایی و تأمل. با وجود این، بالکن و حَجّاب در اینجا دو روی یك سکه اند؛ زیرا علی رغم علنی گریِ بالکن ژان ژنه، آنچه در درون آن می گذرد سری، صمیمی و درونی ست و لذا ایجاب می کند که پرده ای ضخیم آن را از انظار محفوظ دارد و کنجکاوان را دور کند. در حالی که حَجّابِ رشدی، چیزهایی در درون آن می گذرد که عمومی و علنی اند و لذا لازم است انظار به سوی آن جلب شود و بر خلاف نامش از کنجکاوان استقبال کند.

در نمایشنامهء ژان ژنه، بالکن بزرگ «خانهء اوهام» است، در حالی که رشدی، حَجّاب را «خانهء دروغ های گزاف» توصیف می کند. مقایسه بین دو خانه (یعنی بین دو روی یك سکهء واحد ادبی) دیالکتیك درون و بیرون را، از دید هردو نویسنده، به اشکال مختلف بیان می کند. برای مثال، کسانی که به بالکن بزرگ رفت و آمد می کنند آدم های خرده پایی هستند که نه دستشان به جایی می رسد و نه آرزوی دستیابی به قدرتی هرچند ناچیز دارند، چنانکه حتی صداشان را هم نمی خواهند به گوش هیچ کسی برسانند. این است که نزد مادام ایرما و فاحشه هایش می آیند تا برای تحقق رؤیاهای سرکوفته شان از آنان کمك بگیرند و آن رؤیاها را از راه تجسم و پندار و پوشش های ظاهری از حوزهء تمایل به حوزهء عمل بکشانند. اینجا تمایلات درونیِ ناچیز (متعلق به آدم های خرده پای ناتوان معاصر) در نمایش وقایع مهم بیرونی متعلق به رجال و قدرتمندان مانند کشیش و قاضی و ژنرال و رئیس پلیس تجسم می یابد. در جریان خود نمایش، حقیقت ریشخندآمیز و عمیقی که در زمانهء ما هر کشیش و قاضی و ژنرال و رئیس پلیسی داراست در بالکن بزرگ آشکار می گردد. به این دلیل است که یکی از مشتریان پیش پا افتادهء بالکن بزرگ از این طریق اهمیتی کسب می کند که نقش کشیشی را به عهده می گیرد که گناهان دخترکی زیباروی و توبه کار را که پایش در زندگی لغزیده می بخشد و یکی از زنان فاحشه خانه نقش دختر پشیمان را بازی می کند. اینجا ست که یك مهمان معمولیِ دیگر که نقش ژنرال فاتح و پیروزمند را به عهده گرفته سوار بر اسب سفید

خویش وارد می شود، در حالی که یکی از فواحشِ بالکنِ بزرگ نقش اسب را بازی می کند. در صورتی که در حَجّاب، وقایع مهم بیرونیِ معاصر با بازیگران بزرگ و نیرومند خویش (یعنی ماحوند، جبرئیل، خدیجه، عایشه، فرامین جدید، تسلیم، کرنش، نبوت، وحی) در زندگی و رؤیاها و اوهام میلیون ها نفر از انسان های از خود بیگانه و ناتوان اوج می گیرند و به سطح رؤیاهای درونیِ ناچیز و خنده آورِ حَجّاب می رسند. در جریان همین فرایند است که حقیقت ریشخندآمیز و عمیقی که هر ماحوند و جبرئیل و خدیجه و نبوت و وحی و تسلیم و کرنشی و... داراست بر ملا می شود. درست همانگونه که حقیقت خنده دار مکنون در شوالیه گری و شوالیه ها در عصر سِروانتس و دون کیشوت آشکار شد، عصری که در آن نه شوالیه گری ای بود و نه شوالیه ای.

ژان ژنه گفته است برای گفتنِ حقیقت باید دروغ بگوییم. از این نظر، گاه می شود که برای کشف حقیقت هیچ جایی جز خانهٔ اوهام وجود ندارد، چنانکه برای توضیح واقعیات و مسلمات و امور مورد قبولِ همگان، هیچ جایی غیر از «خانهٔ دروغ های گزاف» وجود ندارد. بدین منظور، رؤیاهای درونی به وقایع بیرونی تبدیل می شوند، چنانکه این وقایع در بالکن بزرگ در چهرهٔ حقیقیِ خویش ظاهر می گردد. وقایع جهان بیرون نیز به رؤیاهای درونی بدل می شود به طوری که این رؤیاها حقیقتِ خویش را در حَجّاب عیان می سازند. به این دلیل است که روژه (Roger)، رهبر انقلابی، در نمایشنامهٔ ژان ژنه، با حقیقتِ وضع خویش و حقیقتِ دشمنِ خویش یعنی رئیس پلیس، رو به رو نمی شود، مگر در «خانهٔ اوهام» و بعلِ شورشگر نیز با حقیقت وضعِ خود و حقیقتِ دشمنِ خود، ماحوند، مواجه نمی گردد مگر در «خانهٔ دروغ های گزاف». و همانطور که انتقام تخیلی و نمایشیِ روژهٔ انقلابی از دشمن، به مرگ خودش (یعنی روژه) منجر شد، انتقام تخیلی و نمایشیِ بعل نیز از دشمن، به کشته شدنِ خودش هم منتهی گشت. حقیقت دیگری که از هرکدام از نمایشنامه های بالکن بزرگ و حَجّاب آشکار می شود اینست که بازیگر در برابرِ نقشی که بازی می کند و در برابر شخصی که در قالب او ظاهر می شود به کلی محو و نابود می گردد، به گونه ای که نقشْ همان بازیگر است و بازیگرْ همان نقش، و خود چیزی جز لباس و لباس چیزی جز خود نیست و به

عبارتی دقیق تر، ما با حالتی از تسلیم کامل بازیگر به از خود بیگانگی رو به رو هستیم که دستاورد نقش است، حالتی از تسلیم کاملِ خود به از خود بیگانگی ای که لباس آن را پدید آورده است. در بالکن بزرگ، دخترها در نقش هایی که در حضور مشتریان و همراه با آنان بازی می کنند چنان هضم می شوند که وجودشان برای دیگران همان وجودی ست که برای خود دارند و بر عکس. هر یك از آن ها منزلت و ارزش انسانی و شخصیت خویش را از جایگاه و اهمیت و انسانی بودنِ نقشی که بازی می کند (یا عدم آن) می گیرد.

برای مثال، کارمنِ (فاحشه) در نقشِ «باکرهء آبستن» چنان صمیمانه محو می شود که از خانم رئیسِ بالکن بزرگ تقاضا می کند به او اجازه دهد تا همین نقش را همیشه بازی کند، اما ایرما (Irma) در برابر این پاکبازی و اخلاص او پاداشی در نظر گرفت و به او اجازه داد که نقش شخصیتی کم اهمیت تر و کمتر سرنوشت ساز یعنی قدیسه ترزا (Mère Trésa) را به عهده گیرد. حقیقتِ این از خود بیگانگی در عشرتکدهء حَجّاب آنجا چشم ها را خیره می کند که فواحش این عشرتکده در نقش هایی که به عهده دارند، مثلاً همسران بعل-ماحوند، چنان محو و ادغام می شوند که حتی نام خود را فراموش می کنند و در نتیجه به سایه و بازتاب ساده و مضحك چیزی تبدیل می شوند که در بیرون بین ماحوند و زنانش جریان دارد، از دعوا و کشمکش گرفته تا مسابقه و اتحاد. مثلاً دختر عشرتکدهء حَجّاب به نام عایشه، چنان در نقش خویش – به سبك کارمن – غرق و فانی می شود که از بقیهء زنان پیشی می گیرد و بر آنان فخر می فروشد و نسبت به آنان حسادت می ورزد، مبادا منزلت برتر خویش را نزد شوهرش بعل-ماحوند و اکثر مشتریان حَجّاب از دست بدهد.

نمایش وقایع و اوهام و کمدی ها و تراژدی ها در درون هریك از عشرتکده های حَجّاب و بالکنِ بزرگ در گیرو دار یك انقلاب مسلحانه که در بیرون جریان دارد و در پرتوِ آن، گشایش می یابد. همینجا باید تأکید کنیم که مشغولیت عمده ای که در ادبیات مدرن بر مؤسسات و نهادهایی مانند حَجّاب و بالکن بزرگ مسلط است به هیچ رو جنسی نیست، بلکه آنچه بر آن ها مسلط است همانا دغدغهء سیاسی و اجتماعیِ بزرگتری ست زیرا آنچه در درون حَجّاب و بالکن بزرگ می گذرد حتی

لحظه ای از انقلاب مسلحانه ای که در بیرون جریان دارد جدا نیست و به تنها مسائلی که برخورد می شود مسائلی ست مانند حاکمیت، مراکزِ قدرت، نمادهای تسلط و سلسله مراتب اجتماعی و تفاوت موجود در آن جامعه، و الخ. موضوع اساسی و نخستین انگیزهء توهم ها، رؤیاها، تخیلات و مسخ ها که در حَجّاب و بالکن بزرگ صورت می گیرد همانا جهان واقعیِ انقلاب و ضد انقلاب و قدرت دولتی و زور و منزلت اجتماعی و امتیازات خارج از این فضاهاست. این است که در درون عشرتکدهء حَجّاب، هیچ سخنی جز از رژیم [مبتنی بر] تسلیمِ سیاسیِ انقلابیِ جدید در شهر «جاهلیه» و رهبر و ارباب آن ماحوند و زنان دوازده گانه اش نیست و باز به همین دلیل است که مشتریان حَجّاب و مهمانان آن شکوه می کنند که ماحوند نیز مانند دیگر فرمانروایان خود را از قوانین و احکام سرسختانهء خویش استثنا می کند و اجرای آن احکام را بر دیگران تحمیل می نماید. از سوی دیگر، مشکل بالکن بزرگ، نزد ژان ژنه، اینست که هیچکس از آنان که معتاد به رفت و آمد به بالکن بزرگ هستند نخواسته است نقش ارباب رژیم سرکوبگر جدید در بیرون – یعنی رئیس پلیس – را به عهده بگیرد چرا که قدرت او واقعاً تحکیم نمی شود مگر آنکه نقش او را در «خانهء اوهام» بازی کنند. مشکل عشرتکدهء حَجّاب، نزد رشدی، هم اینست که معتادان و ساکنان آن عملاً نقش ارباب رژیمِ جدید و حرمسرای او را در خارج به عهده گرفته اند و این یعنی اینکه حاکمیتِ او در «خانهء دروغ های گزاف» تحکیم شده است.

در نمایشنامهء ژان ژنه، پس از قتل ملکه و ویرانیِ کاخ رئیس کشیشان (وزارت اوقاف و ادیان) و ویرانیِ کاخ دادگستری و ارتش، انقلاب شکست می خورد. در اینجا ژنه وظیفهء ایرما و فواحش و مشتریان او را وارونه می کند. این تبدیل، شکل خروجِ ایرما و همکارانِ او را از اسارتِ بالکن و ورود به جهان گستردهء بیرون به خود می گیرد تا بتوانند به کمك رئیس پلیس یعنی فرماندهء رژیم سرکوبگرِ جدید بشتابند و پایه های قدرتش را از طریق به عهده گرفتنِ نقش ملکه و کشیش و قاضی و ژنرال در برابرِ مردم تحکیم نمایند. در عوض، در رمان سلمان رشدی، پس از ویرانیِ مراکزِ رژیم قدیمِ جاهلی و نابودیِ نمادها و معابد و خدایانِ آن، انقلاب به پیروزی می رسد. اینجا رشدی ارکان رژیم «تسلیم و کرنش» یعنی

ماحوند و زنانش را از جهان حقیقی و وقایع بیرونی به اسارت جهان درونیِ «خانهء دروغ های گزاف» و اوهام آن می برد تا برای درهم شکستنِ ارکان رژیمی که عمرش به سر آمده و زمانه اش سپری شده کمکی امروزین ارائه دهد. انتقالْ این شکل را به خود می گیرد که بعل و فواحشِ او در داخل عشرتکدهء حَجّاب، واقعیات زندگیِ ماحوند و زنان او را با وقایع و دعواها و اتحادها و کشمکش های آن عیناً تجربه می کنند یعنی در سطح توهم و خیال و مسخ و نقش بازی کردن، در آن وقایع زندگی می کنند. اگر اثر ژان ژنه به ایرمای بالکن بزرگ اجازه می دهد که به ملکهء رئیس پلیس تبدیل شود، در اثر رشدی نیز می بینیم که ملکهء ماحوند به ایرمای حَجّاب بدل می گردد. رئیس پلیس ثابت می کند که به «خانهء اوهام» و ساکنان و اصحاب و یارانش نیازمند است تا سلطهء خود را تثبیت کند و ارکان رژیم جدیدش را استوار سازد. همچنین ماحوند در «آیات شیطانی» نظرش بر این است که سازش با «خانهء دروغ های آزانگیز» و مدارا با اصحاب و مشتریانِ آن به تحکیم انقلاب و تقویتِ قدرتِ حکومتیِ او کمك می نماید. به عبارت دیگر، آثار ژنه و رشدی این سؤال اتوپیك ولی مهم را مطرح می کنند که آیا بشر امروز به حدی از رشد رسیده است که به منظور تثبیت حاکمیت خود یا تغییر رژیم های سیاسی یا برکناریِ زمامداران یا تحققِ آزادی و انقلاب، دیگر به «خانه های اوهام و دروغ های گزاف» نیازی نداشته باشد؟

پس از آنکه بعل و فواحش عشرتکدهء حَجّاب نقش ماحوند و حرمسرای او را بازی می کنند، شاعر انتقام نمادینِ خود را از دشمن خویش می گیرد به این ترتیب که او را از طریقِ شرح جزئیات این نمایشنامهء هجائی که وقایعِ آن در رؤیا و خیال در درون عشرتکده می گذرد، بر همگان افشا می کند (یعنی بار دیگر مقدسات به ریشخند گرفته می شود). با وجود این، این انتقام خیالی از چنان نیرو و سرزندگی و تأثیری برخوردار است که ماحوند در لحظهء پیروزی بر شاعر مورد خنده و تمسخر دیگران قرار می گیرد. اما در نمایشنامهء بالکن، کار انتقام نمادین به این شکل در می آید که روژه رهبرِ انقلاب شکست خورده در قیافهء شخص رئیس پلیس ظاهر می شود. روژه در حین ایفای نقش، خود را اخته می کند (و در نتیجه رئیس پلیس هم اخته می شود). اینجا نیز انتقام خیالی از چنان نیرو و سرزندگی و

تأثیری برخوردار است که رئیس پلیس از ترس اینکه مبادا اعضای تناسلی اش را واقعاً از دست داده باشد آن را لمس می کند. بدین ترتیب مشکل بزرگ بالکن نیز سرانجام اینطور حل می شود که شخص مهمی مثل روژه نقش رئیس پلیس را در «خانهء اوهام» به عهده می گیرد و این خود بدین معناست که قدرت او نیز تثبیت شده و به صورت مطلق درآمده است (چرا که پیش از این توانسته است خود را در اوهام و رؤیاهای مردم جا بیندازد). مشکل حَجّاب نیز با رژیم جدید در شهر «جاهلیه» سرانجام اینطور حل می شود که معلوم می گردد شخص منفوری مثل بعل، نقش ماحوند را در «خانهء دروغ های گزاف» به عهده گرفته و به نوبهء خود قدرت سیاسیِ ماحوند را حتی در اوهام مردم و تخیلات آنان تثبیت کرده، به صورت قدرتی مطلق درآورده است. یعنی پس از تثبیت قدرت نوین برای خویش، به نحوی که ذکر شد، دیگر برای راجر انقلابی و بعل شورشگر راهی نمانده است جز آنکه عکس یا شبح یا سایهء رئیس رژیم را مورد حملهء نمادین قرار دهند تا رؤیای انسانی و ایدآلیِ قدیم را با پیروزیِ شعر انقلاب و آزادی و برابری بر نثر سلطه و سرکوب و تسلیم و کرنش در روزی از روزها برای خویش محفوظ نگاه دارند.

سرانجام باید اشاره کنیم که رشدی هنگامی که انتقام بعل از دشمنش را تصویر می کند، به طور ضمنی بر ارزش های اجتماعیِ شرقی-اسلامیِ حاکم که همگی با آن ها به خوبی آشنا هستیم تکیه دارد و مؤثر بودن و نیرومندیِ این شیوه از انتقام را مورد تأکید قرار می دهد. برای مثال، گاه بر سرِ دشمنِ منفور فریاد می زنیم «بی ناموس!» یا احیاناً به او (مخفی یا علنی) دشنام می دهیم که «زنت را...» و کیست که در لحظهء تنگنا یا وقتی مورد تحقیر قرار گرفته، به این شیوهء بدلیِ انتقامجویی، در سطح توهم و خیال، متوسل نشده باشد و یا زمانی که دشمنی نیرومند به ما تعرض کرده و در برابرش چاره ای جز فرو خوردنِ خشم خویش نداشته ایم به این شیوه رو نیاورده باشد؟ در واقع، انتقام بعل از ماحوند در «آیات شیطانی» از چارچوبِ به کارگیریِ نمایشی و داستانیِ بسیار جذابِ این نوعِ رایج از الفاظ و دشنام ها و تهدید و انتقام فراتر نمی رود یعنی بعل در خیال و رؤیای خویش به حریم دشمن تجاوز می کند و سپس سناریوی توهم و رسوایی را پیشِ مردم افشا می نماید.

مایلم این بررسی را با نگارش تفسیری بر مقایسه های نادرستی که در کشورهای شرق و غرب بین رمان رشدی، «آیات شیطانی»، و فیلم سینماییِ مارتین اسکورسیز، «آخرین وسوسهء مسیح»،[۳۰] انجام شده به پایان برم. می دانیم که نیروهای محافظه کار فرهنگی در اروپا و محافل ارتجاعیِ کلیسا در غرب، عموماً به این فیلم حمله کرده آن را متهم به فحاشی و الحاد و کفر و زندقه و امثالِ آن نمودند، همانطور که بعداً به سلمان رشدی و رمان او «آیات شیطانی» چنین اتهاماتی زدند. این موضع گیری ها که در محکومیتِ آن فیلم و این رمان ابراز شده در مطالبی که در مطبوعات عربی در بارهء «آیات شیطانی» منتشر شده نیز انعکاس پیدا کرده است. نخستین چیزی که جلب توجه می کند اینست که ظاهراً هیچیك از کسانی که به این مقایسه دست زده اند فیلم را ندیده اند (بگذریم که رمان رشدی را نیز اصلاً نخوانده اند).

بر عکسِ آنچه انتظار می رود، کلمهء وسوسه (temptation) که در عنوان فیلم دیده می شود به معنای عادیِ خود نیست، چنانکه القاء ها و دلالت های رایجِ این کلمه هم مورد نظر نمی باشد. به عبارت دیگر منظور از «وسوسه و فریفتن» در اینجا نه معنای شناخته شده اش بلکه منظور تجربه و آزمون است. مثل وقتی که می گوییم «خدا نصیب نکند» و به تعبیری که در گفتارهای سنتی وجود دارد به معنای «ابتلاء» و «امتحانی» که خدا از بندگان خاص خویش به عمل می آورد (مانند ابتلای ایوب و ابراهیم و امثال آنان). پس فیلم مارتین ا سکورسیز داستان ابتلا یا امتحان آخری ست که خدا از مسیح کرد، وقتی که او بر فراز صلیب بود. این آزمون یا تجربه به این شکل بود که شیطان به صورت پسر بچه ای زیبا و فرشته مانند بر او ظاهر شد و او را بدین سان فریفت که دست از رسالت و دعوت خویش بردارد و در عوض، از صلیب پایین آورده شود، زخم هایش مداوا گردد و سپس با مریم مجدلیه ازدواج کند و فرزندانی از پسر و دختر و دیگر نعمات دلکش و زیبا به او عطا شود.

30- Martin Scorses, The Last Temptation of Christ, 1988

فیلم مأخوذ از رمانی ست به همین عنوان اثر نویسندهء مشهور یونانی نیکوس کازانتساکیس.

نیروهای محافظه کار برآشفتند زیرا اسکورسیز در فیلم خود، حادثهء ابتلا را با وعده های دنیوی اش با صدا و تصویر و صراحت تام نشان داده بود.

اما مسیح در امتحان پیروز شد. پیشنهاد شیطان را نپذیرفت و مرگ بر صلیب را ترجیح داد. موضع مسیح در اینجا شبیه موضعی ست که در حدیثی به محمد پیامبر اسلام نسبت داده شده که گفته است اگر خورشید را در دست راستم و ماه را در دست چپم بگذارند از موضع خود یعنی رسالت و دعوت دست برنخواهم داشت. همانطور که مسلمان مؤمن به این موضعگیریِ پیغمبرِ خود افتخار می کند، مسیحیِ مؤمن هم نسبت به امتحان های دشوارتری که مسیح در معرض آن ها قرار گرفته همین موضع را خواهد داشت.

به گمانم با مطالعهء دقیق فیلم سکورسیز آشکار می شود که به هیچ رو نمی توان آن را با «آیات شیطانی» مقایسه ای جدی کرد. زیرا در حالی که رشدی در رمان خویش، با روحیه ای روشنگرانه، انتقادی، پیشروانه و تسخرزن با دین برخورد می کند، خواستار کشف چیزی ست، به سوی روشنگری گام بر می دارد، می خواهد ویران و اصلاح کند، چشم اندازی وسیع بگشاید، ظواهر را پشت سر گذارد، از عقده ها فراتر رود و ... اسکورسیز با روحیه ای کاملاً برعکس، یعنی با روحیه ای واپسگرایانه و محافظه کارانه با دین برخورد می کند و می کوشد اعتقاد ظاهری و معنای سنتی و تفسیرهای تنگ نظرانه و تحمیق صوفیانه و بازگشت به اصول و اعتقادات غیبیِ موروثی را در اذهان تماشاچیان تحکیم نماید.

ویژگی های این فیلم را در پرتو مقایسه با تحولات بزرگ مدرن گرایی که در لاهوت مسیحیِ اروپا در قرن بیستم پدید آمده (به ویژه پروتستانیسم) می توان دید. این تحولات در طرح فکریِ نوآورانهء بزرگی خلاصه می شود که متألّه [یزدان شناسِ] مشهور آلمانی رودلف بولتمن در پیش گرفت. با این شعار که باید صبغهء اسطوره ای (میتولوژیك) را از مسیحیت و عقاید و آموزش های آن، به ویژه از روایات انجیل چهارگانه یا «عهد جدید» حذف کرد. برای مثال، پیاده کردنِ این طرح در عرصهء عملی یعنی اینکه کلیهء روایاتی را که در انجیل ها در بارهء معجزات مسیح آمده (راه رفتن بر روی آب، برانگیخته شدنِ العازر، تبدیل آب به شراب) باید تفسیری صرفاً مجازی کرد و بر پند اخلاقی و آموزشی و معنوی یا نمادینی که در

مضمون روایات هست تأکید نمود نه آنکه ظاهر کلمات را آنطور که سابقاً دین می خواسته، پذیرفت. روشن است که تفسیر و تأویل مجازی، لغوی و نمادین از داستان های معجزات که در انجیل ها آمده، مشکل تضاد آن ها با عقل و قواعد و ملزومات آن را به طور کلی و با علوم جدید و روش ها و تفسیرهای آن به طور خاص، برای همیشه پایان می دهد. به عبارت دیگر ما با تلاش جسورانه ای برای پایه گذاریِ یك مسیحیتِ معاصر فارغ از معجزه ها، تحمیق ها و پیچیدگی ها رو به رو هستیم که با فرهنگ علمی و فنیِ عصر کنونی سازگار باشد و با قدرت عقل برای شك در همه چیز، آنطور که دکارت به ما آموخت، هماَهنگ باشد. علاوه براین ها به تلاش های فکریِ الهیون بزرگی مانند پاول تیلیخ و کارل بارت می توان اشاره کرد که پروژهٔ لاهوتِ مسیحی معاصر را در پرتو فلسفهٔ وجودی (اگزیستانسیالیسم) قرن بیستم و بحث ها و تئوری های آن مورد کنکاش قرار دادند و این خود تأکیدی ست بر اینکه باید تعالیم انجیل ها و عقاید سنتیِ مسیحی را صرفاً به طور مجازی و نمادین درك و تفسیر کرد و برای همیشه باید به سر سپردگی در برابر ظاهر کلمات که در طول قرن ها رایج بوده خاتمه داد. به عبارت دیگر، محتوای روحیِ مسیحیت و جوهر آن در این نهفته نیست که خدا جهان را در شش روز یا ده روز آفریده یا اینکه مسیح واقعاً بر آب راه می رفته، بلکه در برخورد با مشکلات بزرگ هستی مانند مرگ، زندگی، سرنوشت، معنای هستی، ارزشِ خیر و شر و غیره می باشد. این گرایش لاهوتی تأکید می کند که انجیل ها این مسائل را با زبان عصر خویش و مجازها، استعاره ها، نمادها، حکایت ها، خرافه ها، داستان ها و مثل های آن دوره بیان کرده اند. از اینجاست ضرورتِ تأویل و گشودنِ رمزها و رها کردنِ حکایت ها و خرافه ها و اساطیری که در زمان خود معانیِ فراوان داشته ولی دیگر برای کسی که در قرن بیستم زندگی می کند مفهومی ناچیز دارد.

پس مشکل فیلم اسکورسیز «آخرین آزمون مسیح» در این است که از این نگرش انتقادی و فلسفیِ پیشروانهٔ مسیحیت و مقاصد آن خود را کنار می کشد و مجدداً به نگرش صرفاً غیبی و سرسپردنِ جزم گرایانه به روایت ها، اساطیر و امور خارق العادهٔ آن ها روی می آورد. جامعه شناس بزرگ آلمانی ماکس وبر شِکوه می کند که «جهان نوین او را افسون کرده است». اگر لاهوت مدرن گرای

مسیحی افسون قدیم را از مسیحیت سلب کرده است، ولی اسکورسیز در فیلم خود می کوشد افسون را مجدداً به آن بازگرداند. این است که تمام روایات انجیل ها را در متن ظاهری و تحت اللفظی شان می پذیرد و بر جنبهء اساطیری و معجزه آمیز و خرافیِ خارق العادهء آن تأکید می ورزد. در واقع، اسکورسیز در این گرایش به حدی افراط می کند که یکی از مسائل لاهوتیِ قدیم متعلق به مسیحیت نخستینِ سوریه را دوباره پیش می کشد، یعنی مسألهء ذات واحد یا دوگانه. هر تصویر و حادثه و گفت و گو در فیلم اسکورسیز نشانهء آن است که مسیح دارای ذات الهیِ واحدی ست نه بیشتر. در فیلم نه هیچیك از نشانه های دنیوی (ناسوتی) در عیسی دیده می شود و نه هیچ نشانی از وجود انسانی یا صفتی که او را از دیگر انسان ها متمایز سازد. اینست که می بینیم معنایی برای اضطراب وجودیِ خود نمی شناسد، در جایگاه و موقعیت خویش شکی روا نمی دارد، از فاجعهء گزینش سرنوشت رنجی نمی برد و فاجعه ای را که ممکن است در پیِ تصمیمات قاطعانهء او رخ دهد احساس نمی کند و در برابرِ پوچی و شکست پروژه اش دچار آشفتگیِ روحی نمی شود و در برابرِ موقعیت خویش حالتِ از خود بیخود شدن، درونی یا بیرونی، به او دست نمی دهد.

به عبارت دیگر، مسیحِ اسکورسیز، از آغاز تا پایان فیلم، برخورد کسی را دارد که به همه چیز آگاه است، بر هر کاری تواناست و بر همهء امور مسلط است. معجزات او همه به مفهوم لفظیِ کلمه، حقیقی ست و هیچ مجاز و استعاره یا تأویلی در کار نیست، چنانکه پیشاپیش از خیانتِ یهودا و مرگ حتمیِ خویش بر صلیب به روشنی مطلع است. بنا بر این، مسیحِ زمینی (ناسوتی) و تاریخی هیچ ربطی به مسیح لاهوت و ایمان و ازل که در فیلم اسکورسیز نشان داده شده ندارد، زیرا مسیحِ نخستین در دومی به کلی ناپدید شده است. اما در «آیات شیطانی» محمدِ واقعیِ تاریخی و اجتماعی، بازرگانی ست اهل مکه از قبیلهء قریش، در حالی که محمد پیامبر و دریافت کنندهء وحیْ وجودِ انسانیِ فشرده و پالوده ای ست با بحران ها و اضطراب هایش، با رنج ها و تردیدها و پرسش هایش، با دودلی ها و از خود بیخود شدن هایش، با احساس پوچی و رعب و نومیدی اش، با اشتباه و ریشخند و دل آشوبش، به ویژه زمانی که با آن نیرویِ درونیِ خویش دست و پنجه نرم می کند،

نیرویی که می کوشد دنیا را به وسیلهء او تغییر دهد و توسط وی در اشیاء جای بگیرد و از طریقِ او از ذات خویش پا بیرون نهد.

با این بررسیِ کوتاه باید روشن شده باشد که نگرش آزاد اندیشانه، انتقادی و تسخرزن و انساندوستانه ای که سلمان رشدی، توسط آن با موضوعات مورد نظر خویش (از جمله دین) برخورد می کند، درست در نقطهء مقابلِ آن نگرشِ ارتجاعی و جزم گرایانه و لاهوتی و ضد انسانی ای قرار دارد که بر فیلم «آخرین آزمون مسیح» سایه افکنده است. سلمان رشدی، در واقع، در تصور کلی ای که از دین دارد به بولتمن و تیلیخ و بارت[۳۱] بسیار نزدیک تر است تا موضع اسکورسیز.

پایان

۳۱- Rudolf Bultmann (یزدان شناس پروتستان آلمانی ۱۹۷٦-۱۸۸٤)،
- Paul Tilich (فیلسوف و یزدان شناس آلمانی ۱۹٦۵-۱۸۸٦)،
- Karl Barth (یزدان شناس کالوینیست سویسی ۱۹٦۸-۱۸۸٦).

پیوست

بیانیه

«دفاع از حق حیات نویسنده»[۳۲]

تاریك اندیشان به جهاد خود بر ضد خرد و خرد گرایان ادامه می دهند. کتاب می سوزانند، هرکس کتابی بنویسد که خوشایند آنان نباشد نابودش می کنند، خون هر روشنفکر مسؤولیت شناس را مباح می شمارند و جهل را وا می گذارند تا هرچه بیشتر گسترش یابد. پیش از این، چنگال این نیروهای تاریك اندیش در کتاب های «فتوحات مکیه» اثر ابن عربی و «هزار و یکشب» فرو رفته و حکم به نابودی آن ها داده بود و تا کنون بر سر راه خود حسین مروت و مهدی عامل را دفن کرده، تئاترها را در روستاهای مصر به آتش کشیده، رمان «بچه های محلهء ما» اثر نجیب محفوظ را زندقه شمرده و کتابی بر ضد مدرنیت منتشر کرده است که در آن خون هرکسی را که به زبانی زنده بنویسد حلال شمرده است. اخیراً هم موج تاریك اندیشی به اوج رسیده و برای هرکسی که سر از تن سلمان رشدی نویسندهء هندی تبار مقیم انگلیس جدا کند جایزه تعیین کرده است.

سلمان رشدی در دو رمان «بچه های نیمه شب» و «شرم» از مردم و آزادی دفاع کرده است. نقطهء حرکت او همیشه وضعیت و سرنوشتِ انسانی بوده و هدف نهایی اش انسان آزاده ای ست که انسانیت و موجودیتِ درست و سالم خویش را بیرون از حصارهای سرکوب و گرسنگی و جهل بگذراند و مگر نه اینست که هر دینی نیز، پیش از آنکه بازیچهء دست فقها و تفسیر آخوندهای درباری و شیوخ صاحب مقام ستمگر شود، انسانِ آزاد را غایت آمال خویش قرار داده است؟

۳۲- متن کامل بیانیه ای که مجموعه ای از روشنفکران، هنرمندان و نویسندگان عرب در سوریه به دنبال صدور فتوای اعدام علیه سلمان رشدی نوشته و امضا کرده اند. خلاصهء این متن با امضاها در روزنامهء السفیر چاپ بیروت، به تاریخ ۲٤ مارس ۱۹۸۹ چاپ شده است.

سلمان رشدی اخیراً رمانی تحت عنوان «آیات شیطانی» منتشر کرد. فتوا با سرعت هرچه تمام تر صادر شد که کتاب را باید سوزاند و نویسنده را اعدام باید کرد. ما در اینجا به دفاع از کتاب مزبور نمی پردازیم و چنین خواستی نداریم. اما از حق حیات نویسندهء کتاب و حق وی در نوشتن دفاع می کنیم. بدین ترتیب موضع ما، دفاع از آن ضرورتِ حیاتی ست که هستیِ انسانی جز از طریق آن تحقق نخواهد یافت: ضرورت آزادی.

نیروهای تاریك اندیش ادعای نمایندگی خدا را دارند و از این ادعا به حد اکثر ممکن بهره برداری می کنند و کمر به ویرانی خرد و فرهنگ و انسانیت می بندند. آن ها از خدا و تعالیم آسمانی دفاع نمی کنند بلکه از خدا به عنوان سپرده ای در بانك های جهل بهره برداری می کنند تا بدین وسیله از موقعیت های ویژهء خویش و منافع اجتماعی ای دفاع کنند که اساسِ حفظ آن ها تداوم اوهام و گسیختگی عقل است. اگر هر آئین آسمانی به مهر و همکاری و گذشت توصیه می کند، نیروهای تاریك اندیش که هم اکنون افسارگسیخته عمل می کنند، شعاری جز ویرانی سر نمی دهند. ایمان خود را علم می شمرند و سپس علم و ایمان را با یکدیگر خَلط می کنند، خود را کل محسوب می دارند و آنگاه کل را به خاطر جزء در هم می کوبند. بدین دلیل است که جامعهء مدنی دشمن شمارهء یكِ آن هاست، زیرا پذیرش اندیشهء اجتماع به معنای پذیرش خرد و اختیار آزادانه و گفت و گوی سلیم است. اگر این فرقه ها واقعاً مدافع ارادهء آسمانی بودند از کلیهء نیازهای واقعی انسان دفاع می کردند. آن ها مسائل حقیقی را نادیده گرفته آن را به سود امر موهوم لگدمال می کنند، آنگاه بر سرِ اوهام به جنگی واقعی دست می زنند که مسائل حقیقی و گوهری و انسانی در آن قربانی می شود و جهل هم مانند استبداد و استثمار پا بر جا می ماند.

این فرقه ها که ابتدایی ترین نیازهای انسان و حقوق ضروریِ او را فراموش می کنند و ساده ترین تمایلات او را نادیده می گیرند کتاب سلمان رشدی را تنها خطری به شمار می آورند که مسلمانان را تهدید می کند. آن ها می بینند که همهء مایملك مسلمانان در نتیجهء وابستگی و گرسنگی و زندان ها و بی سوادی و سلطهء شرکت های امپریالیستی و نابودی اقتصاد ملی و تحقیر انسان ها که زیر چکمهء

زمامدارانِ هریك از كشورهای اسلامی لگدمال می شوند و عربده جویی های مستمر و فزایندهء اسرائیل، در حال نابودی ست، ولی هیچ تكانی نمی خورند. آنان همهء این ها را به فراموشی می سپارند و همهء مرده ریك تاریك اندیشانهء خود را بر ضد سلمان رشدی بسیج می كنند و در نظر نمی گیرند كه در تاریخ اسلامیِ مشرق زمین فلاسفه و دانشمندان بزرگی چون رازی و نظام و ابو العلاء معری و ده ها تن امثال آنان بوده اند كه به زبانی صریح و آشكار، آنهم قرن ها پیش از این، اندیشه های انتقادی و مخالف خود را به رشتهء تحریر در می آورده اند، اما نه كسی خونشان را مباح می دانسته و نه برای قتل آنان كسی جایزه تعیین می كرده است.

خطری كه ملت های اسلامی را تهدید می كند نه از سوی كتاب سلمان رشدی (هر نظری كه راجع به آن داشته باشیم)، بلكه از سوی نیروهای جاهل و غیر مسؤولی ست كه حقیقت دین را تزویر می كنند تا قتل و ترور را در همه جا گسترش دهند و اینك می بینیم كه افسار گسیخته در خیابان ها و شهرها و دهكده ها به جولان درآمده اند و از دست دشمنان خرد و انسانیت كه می خواهند ملت های ما در ظلمات جهل و خرافات باقی بمانند كمك و نیرو دریافت می دارند. كافی ست در اینجا به این اشاره بسنده كنیم كه گرد و خاكی كه به نام جهاد علیه سلمان رشدی برپا شده حتی انتفاضهء فلسطین و خون فرزندان آن را از دیده ها پنهان كرده است.

طبعاً بر ما كه این سطور را می نویسیم پوشیده نیست كه كارزار محافل غربی در محكوم كردنِ این وقایع، موضعی صادقانه و غیر مغرضانه نیست. آن ها هرگز به آزادی انسان ها و آزادی ملت ها علاقه مند نبوده اند و موضع گیری آنان به سود هر آنچه عقب مانده و ارتجاعی و وابسته است، در چهارگوشهء جهان امری شناخته شده و آشكار است. این محافل كه امروز در دفاع از آزادی و حقوق بشر دم گرفته اند همان ها هستند كه از وحشیگریِ اسرائیل و رژیم نژادپرست آفریقای جنوبی و اپوزیسیون قرون وسطایی «اسلامی» در افغانستان همواره حمایت كرده و می كنند و همین ها هستند كه نویسندگانی را كه با طرح های امپریالیستی شان مخالف اند دائماً در انزوا قرار داده و می دهند. اما حالا به قضیهء سلمان رشدی

متوسل شده اند تا جنگی صلیبی و نژادی را علیه شرق و ملت های آن دامن بزنند.

هرگز... ما این حقیقت را نادیده نمی گیریم و دو رویی محافل غربی در قبال این رسوایی از چشم ما پوشیده نیست، اما ما با دفاع از حق حیات سلمان رشدی و حق او برای نوشتن، از حق انسان برای زندگی و آزادی و اندیشیدن دفاع می کنیم و نیز از حق او در شکوفایی انسانی و مخالفت با کلیهء اوضاعی که عقل و احساس سلیم پذیرای آن نیست و ادیان آسمانی هم آن را تأیید نمی کنند.

امضاکنندگان: عبد الرحمن منیف، سعدالله ونوس، صادق جلال العظم، فیصل دراج، غالب هلسا، محمد ملص، عمر امیر الای، محمد کامل الخطیب، علی کنعان، نزیه ابو عفش، حسن م. یوسف، سمیر ذِکری، اسامة محمد، رضا حسحس، فاتح المدرس، میشیل کیلو، نائلة الاطرش، داوود تلحمي، هند میداني، هاني حوراني، انطون مقدسي، شوقي بغدادي، سعید حورانیة، ممدوح عدوان، فالح عبد الجبار، عصام الخفاجي، الطیب التیزیني، نایف بلوز، احمد برقاوي، ولید معماري، فاضل جتگر، هیثم حقي، خیري الذهبي، حیدر حیدري، احمد مولا، عبد الرزاق عید، ولید اخلاصي، عبد الکریم ناصیف، فاطمة المحسن، سامر عبدالله، محمد جمال باروت.

[طومار دیگری هم هست با مشارکت برخی از نویسندگان و هنرمندان ایرانی و عرب، که به این ترجمه افزوده ایم و آن را در صفحهء بعد می خوانید].

ما همه سلمان رشدی هستیم

از دید خمینی، اعتقادات دینی خود هدف اند. دنیای ایدئولوژیکی که او می خواهد آن را به همگان تحمیل کند تك بُعدی ست. فتوای قتل سلمان رشدی وسیله ای ست برای نابودی هرگونه پشتوانه و منبع فرهنگی که روشنفکران برای گسترش فرهنگ بدان نیاز دارند و ممانعت از بروز هرگونه اندیشهء آزاد.

در مبارزه با تعصب و عدم تحمل دیگران، ما همه سلمان رشدی هستیم.

ازنخستین امضاءکنندگان:

محمد حربی (نویسنده – مورخ، الجزایر)، ناصر پاکدامن (دانشگاهی، ایران)،
اسماعیل خوئی (شاعر، ایران)، لطف الله سلیمان (نویسنده، مصر)،
هیثم منا ع (نویسنده، سوریه)، ویولت داغر (روانشناس، لبنان)،
هما ناطق (نویسنده – مورخ، ایران)، شمس الدین گوزل (مورخ، ترکیه)،
محمد مخلوف (روزنامه نگار، سوریه)، محمد الباهي (نویسنده، مراکش)،
طاهر تیمور (دانشگاهی، ترکیه)، شاپور حقیقت (نویسنده، ایران)،
خالد المعالي (شاعر، عراق)، الیاس سنبر (نویسنده – مورخ، فلسطین)،
زاهي القائد (شاعر، سوریه)، میشل کیلو (روزنامه نگار، سوریه)،
بهمن نیرومند (نویسنده، ایران)، رضا (خبرنگار عکاس، ایران)،
محمد شریعت (دانشگاهی، تونس)، فاضل عباس هادي (نویسنده، عراق)،
فاطمه قاسم دخان (روانشناس، الجزایر)، انور یونس (روزنامه نگا، لبنان)،
رضا مرزبان (روزنامه نگار، ایران)، علی میرفطروس (نویسنده – مورخ، ایران)، ناصر خمیر (سینماگر، تونس)، فتحي بن سلامة (نویسنده، تونس)،
خمیس الخیاطي (روزنامه نگار، تونس)، هادي جرنون (روزنامه نگار، تونس)،
حسین دولت آبادی (نویسنده، ایران). [ترجمه از متن فرانسوی]

* در *لوموند* ۲٤ فوریه ۱۹۸۹ به این اعلامیه همراه با برخی از امضاها اشاره شده، کل اعلامیه نیز در هفته نامه نوول ابسرواتور به همین تاریخ آمده است. چند سال بعد نیز جمع دیگری از روشنفکران و اهل قلم ایرانی مقیم خارج در ماهنامهء

فرانسوی عصر جدید اعلامیه ای را در حمایت از رشدی امضاء کرده اند....