توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم

شماره نوزدهم، سال سوم
فروردین ۱۴۰۲

ویژه نامه‌ی
امید

چگونه در جهان معاصر می توان از اعتماد سخن گفت؟
قبض و بسط های امید و ناامیدی
قرن بیست و یک، مرز باریک میان امید و ناامیدی
امید انقلابی «در زمانه تاریک»
رسالت کلمات و زبان در بازآفرینی امید
مصاحبه اختصاصی توتم با دکتر راضیه موسوی دکترای فرهنگ و زبان‌های باستانی
ما مسافران کدام نیمه‌شب‌ایم ؟!
روایت های نفله ساز در کمپانی برادران لیلا
مقوله‌ی امید در پایان‌بندی داستان‌های کودکان
نقش زیورآلات ترکمن در برسازی امید

به نام یکتا خالق هستی

ماهنامه ادبی هنری مستقل توتم
سال سوم - شماره نوزدهم - فروردین ۱۴۰۲

همیاران:

مدیر مسئول: مهدی طاهری
سردبیر و صاحب امتیاز: رویامولاخواه
مشاور و مدیر بخش اجتماعی و فلسفی: دکتر ایمان نمدیان پور
بخش اندیشه و فلسفه: دکتر احسان پویافر، دکتر فلورا عسکری زاده، آیدین آریایی.
مدیر اجرایی و دبیر بخش شعر و ادب:سیمین بابائی
دبیر بخش روانشناسی:حسین سلیمان پناه
دبیر بخش اجتماعی: مجید شریفی، مریم بخشی
ادبیات داستانی: شیما سلطانی زاده، سارا محمدی نوترکی، فریبا صدیقیم
دبیر بخش نقد شعر: دکتر وسعت الله کاظمیان دهکردی، روح الله آبسالان
دبیر بخش هنر: مهدی اساسیان
دبیر بخش هنر سینما: امیر حسین تیکنی
دبیرفلسفه ی هنر سینما: حسین میربابا
دبیر بخش ترجمه:رزا جمالی
دبیر بخش ترکی استانبولی:نادر چگینی
دبیر شاهنامه پژوهی: مهدی بردبار
دبیر بخش ادبیات کودک و نوجوان: سولماز نصرآبادی
ویراستاران: کبری صادقی، مریم هندو زاده
نمونه خوان:بهروز-رها
طراح پوستر و گرافیست:گروه اندریمان

اسکن کنید
totemmag.itcz.ir

ش.شامد: ۲۱-۰-۶۲-۶۸۶۹۴۸-۱-۱
ISSN: 2717-3160

همیاران این شماره:

دکتر رویا مولاخواه/ سیمین بابائی/ اکرم صادقی/ مریم هندوزاده/ رها بهروز/ دکتر راضیه موسوی/ دکتر ایمان نمدیان پور/ مریم بخشی/ مهدی بردبار (اسپندیار) / آیدین آریایی/ مسعود جاوید/ پیمان مهراد/ سولماز نصرآبادی/ بهمن عباس زاده/ روژان مظفری/ مجید شریفی/ مهدی اساسیان/ امیر حسین تیکنی/ امین رجبیان/ محسن هجری/ دکتر یحیی قائدی/ رفیع افتخار/ یاشار هدایی/ دکتر محمد سیمزاری/ حسین سلیمان زاده/ زهرا فلاحان/ انسیه تاجیک/ نیلوفر کاظمی/ مریم عربی/ پرستو آزادی/ نوشین جم نژاد/ شهناز شهبازی/ معصومعلی صیدی/ قاسم امیری/ دکتر صالح بوعذار/ نرگس جودکی/ مهدیه کوهی کار/ سعیده زاده هوش/ لاله صادقی/ میثم بسحاق/ حمید تیموری فرد/ دکتر وسعت اله کاظمیان دهکردی/ نازنین ایرانمهر/ پرویز حسینی/ ثریا خلیق خیاوی/ حمید فرحناک/ رزا جمالی/ هوشنگ رئوف/ فرزانه کارگرزاده/ نعمت مرادی/ مریم حیدری (ریحان)/ محمد حسین میرزایی/ نسرین تقی‌زاده دزفولی/ روح الله آبسالان/ حمیدرضا اکبری (شروه)/ میثم متاجی/ زینب فرجی/ مهناز نیکفر/ حسین سلیمان پناه (سالک) / مریم گمار/ مرضیه برمال (مریم) / اعظم کشاورز/ مریم قرایی/ عبدالله محمدزاده سامانلو

نقاشی امید
جرج فردریک واتس
۱۸۸۶ م

نوزدهمین شماره ماهنامه ادبی هنری مستقل توتم ویژه «امید»:

فهرست:

۴/ سخن سردبیر ■ رویامولاخواه

گفت و گو

۵/ مصاحبه اختصاصی توتم با دکتر راضیه موسوی، دکترای فرهنگ و زبان های باستانی
۱۱/ چگونه در جهان معاصر می توان از اعتماد سخن گفت؟ ■ رویامولاخواه ■ ایمان نمدیان پور ■ مهدی بردبار(اسپندیار) ■ آیدین آریایی ■ مسعود جاوید ■ پیمان مهراد ■ سولماز نصرآبادی

اندیشه

۱۷/ قبض و بسط های امید و ناامیدی ■ دکتر ایمان نمدیان پور
۲۱/ قرن بیست و یک، مرز باریک میان امید و ناامیدی ■ آیدین آریایی
۲۳/ "تعمقی در ژرفای هستی" ■ بهمن عباس زاده
۲۷/ "امید انقلابی در زمانه تاریک" ■ از روژان مظفری

جامعه شناسی

۳۹/ رسالت کلمات و زبان در بازآفرینی امید ■ نوشته: ایمان نمدیان پور
۴۱/ آگاهی با سنت های فرهنگی نقش خانواده در پرورش جامعه ■ مجید شریفی
۴۳/ نقش امیدواری در ساختار پویای جامعه ■ نوشته: «مریم بخشی»

هنر

۴۴/ نقش زیورآلات ترکمن در برسازی امید :مهدی اساسیان

سینما

۴۷/ ما مسافران کدام نیمه شب‌ایم ؟! یادداشتی بر فیلم مسافران شب ساخته میخائیل هِرس ■ امیرحسین تیکنی
۵۰/ کمپانی لیلا و برادران، روایت های نفله ساز ■ امین رجبیان

کودک و نوجوان

۵۲/ مقوله ی امید در پایان بندی داستان های کودک ■ محسن هجری
۵۳/ کتاب نوشت "اگر از رودخانه گذشتی" ژنویو داما ■ یحیی قائدی
۵۴/ جهان های سه گانه رفیع، نگاهی به سه کتاب کودک از "رفیع افتخار" ■ نوشته یاشار هدایی
۵۸/ قناتی در جاده، جستاری پیرامون قصه ■ سولماز صادقزاده نصرآبادی
۶۱/ متدلوژی نقد ادبیات کودک و نوجوان ■ دکتر محمد سیمزاری

روانکاوی

۶۶/ روانکاوی شخصیت سی بل ، دختری که شانزده شخصیت متفاوت داشت ■ حسین سلیمان زاده

شاهنامه پژوهی

۷۳/ بررسی نقش زن در شاهنامه فردوسی ■ زهرا فلاحان

ادبیات داستانی

۷۷/ نویسنده کیست و نویسندگی چیست ■ انسیه تاجیک
۸۰/ فراتر از زمین .یادداشتی بر رمان «راز جاودانگی» اثر نیلوفر کاظمی ■ از مریم عربی
۸۲/ یادداشتی بر رمان باکره و کولی اثر دی اچ لارنس ■ پرستو آزادی
۸۵/ یادداشتی بر داستان "مرد" اثر محمود دولت آبادی ■ نوشین جم نژاد
۸۷/ یادداشتی تحلیلی بر داستان "عصمت" از مجموعه داستان های "شمع ها بی صدا آب می شوند اثر شهناز شهبازی ■ از رویا مولاخواه

معرفی کتاب

۸۸/ معرفی کتاب آب گندم و خون، نوشته معصوم‌علی صیدی ■ خوانشگر: قاسم امیری
۹۰/ معرفی کتاب «صحنه و آینه ها» اثر آدونیس. ■ ترجمه صالح بوعذار

داستان

۹۱/ داستان "شب یلدا" ■ نرگس جودکی
۹۲/ داستان "قوطی حلبی" ■ از نوشین جم نژاد
۹۴/ داستان "استون هنج" ■ مهدیه کوهی کار
۹۶/ داستان "ناز استر" ■ سعیده زادهوش
۹۸/ داستان "بهشت آباد" ■ لاله صادقی
۱۰۰/ داستان "کنسرو شده" ■ میثم بسحاق

نقد شعر

۱۰۲/ تداعی در فرم و ساختار تحلیلی بر شعری ■ از حمید تیموری فرد
۱۰۴/ یادداشت دکتر وسعت اله کاظمیان دهکردی، بر مجموعه شعر " عصب کویر" از نازنین ایرانمهر
۱۰۶/ نگاه پرویز حسینی به منظومه ی "دختر شهر یئری" سروده ی ثریا خلیق
۱۰۸/ نگاه حمید فرحناک بر شعر "سنگسار" سولماز نصرآبادی

ترجمه شعر

۱۰۹/ ترجمه ی هایکوهایی از آمیکو میاشیتا ■ رزا جمالی

شعر

۱۱۰/ هوشنگ رئوف
۱۱۰/ فرزانه کارگرزاده
۱۱۰/ نعمت مرادی
۱۱۱/ مریم حیدری (ریحان)
۱۱۱/ حمید تیموری فرد
۱۱۱/ محمد حسین میرزایی
۱۱۱/ نسرین تقی زاده دزفولی
۱۱۲/ مریم بخشی
۱۱۲/ روح الله آبسالان
۱۱۲/ حمیدرضا اکبری (شروه)
۱۱۲/ میثم متاجی
۱۱۳/ زینب فرجی
۱۱۳/ مهناز نیکفر
۱۱۴/ حسین سلیمان پناه (سالک)
۱۱۴/ مریم گمار
۱۱۴/ مرضیه برمال (مریم)
۱۱۵/ اعظم کشاورز
۱۱۵/ مریم قرایی
۱۱۵/ عبدالله محمدزاده سامانلو
۱۱۵/ پیمان مهراد

سخن سردبیر

رؤیا مولاخواه

ممکن است افرادی بتوانند همه گل‌های شما را بچینند، اما هیچ‌کس نمی‌تواند از آمدن بهار جلوگیری کند...

پابلو نرودا

باری سالی از تکانه‌ها و بیم و امید بر ما گذشت و در این گذرها چه جراحت‌هایی روح اجتماع را در گزند استیصال در خود فشرد. آن‌چنان مردگانی در خیزش زخم‌ها در خاک شدند که عاشق‌ترین زندگان بودند و چه بذری خوش‌نشاتر از انسان از خاک برآمده که بر خاک رفته است و چه امیدی بیش از رویش ناگزیر جوانه‌هاست...

و اما امید...

امید در پیوست بازخوانی فردی خود در امر اجتماعی با تاریخ مواجه است و هستی خود را به‌عنوان امر موجود باید از هستی دیگری دریافت کند، زیرا موجودیت امید با تاریخی که بر گرده‌ی یک ملت سوار شده در زبان نوشتار دچار دگم شده و باشندگی خود را از ایدئولوژی و فضیلت‌های دیکته شده حاکمان بازنمایی می‌نماید و چون شکست‌های تاریخی حتی در مصادیق مثل‌ها و اسطوره‌ها به سقوط و ناامیدی منجر شده، می بینیم؛ ذهن شرقی در هنر و ادبیات برای تبیین امید متوسل به تئوری مذهب و متافیزیک شده و امید را به جهانی دیگر و زمانی بعد از مرگ وامی‌گذارد و می‌بینیم درادبیات شرق مرگ به‌مثابه‌ی فرجام و مردگان، قهرمان می‌شوند تا امید از آستین انتقام برآید.

در این مقوله شاعرانی که در مواجه با دنیایی دیگر به ناباوری رسیده‌اند ناامیدی را به دو مواجه زبانی پرداخت کرده‌اند یا به تخریب خود نشستند یا جهان را هجو کردند. کم‌کم اشعار قصیده و قطعه‌های ناتورالیستی در فضای فرح طبیعت و غزل‌های عرفانی بدل به شعر اعتراضی و سیاسی و تأثرات نظام‌مند زبان در زیبایی‌شناسی آرا خود به زیبایی‌زدایی پرداخت.

در چنین تاریخی شعر زمستان اخوان بازخوانی ناامیدی اجتماعی است و در ناسزاها و فضاهای اروتیک شعر اکنون ناامیدی در گروتسکی مهیب دچار طنزی تراژیک گشته است.

رسالت بازیابی امید در جامعه‌ای که تاریخ شکست‌ها را بر دوش می‌کشد بر ذمه‌ی تاریخ‌نویسان و رمزگشایی از متونی است که خاطره‌ی پیروزی‌ها را بدون دخالت ماورا تبیین کرده است. با استناد بر گفته‌ی پل والری، «شعر تعریف‌ناپذیر است و در بازخوانی آنها باید نشانه‌هایی از افق‌های انتظار را یافت و در استراتژی تحلیلی بارقه‌هایی از روشنی را برای مخاطبان روشن کرد.»

در بهار روشنی که تجلی امید و آغاز رویش جوانه‌هاست؛ توتم ایجاب است و برای رستاخیز کلمات و همچون رسالتی که در این سه سال بر دوش خویش کشیده، برآن است تا در سال جدید پویش‌های بذرآگین خود را مستقل از هر آفتی در خاک خفته‌ی این اقلیم بکارد و جویشی از سر اندیشه را بر زراعت مداوم کلمه‌ها بیاغازد.

از تمام دبیران، پویش‌گران و اندیشه‌ورزانی که سال‌های پیش با ما نوشتند و خواندند و آموختند و آموزاندند، کمال امتنان را دارم و به تمام کنش‌گران و پویندگانی که در سال نوین به جمع اندیشه‌گری و تحریریه ما افزون گشتند، برای ایجاد بذرهای امیدی نو، خوش‌آمد می‌گویم. امید دارم به لبخندی که روزی بدل به خنده‌ی اجتماع خواهد شد.■

«رؤیا مولاخواه»

گفت‌وگوی اختصاصی مجله‌ی ادبی توتم با دکتر راضیه موسوی

پرسش‌گر: «سردبیر رؤیا مولاخواه»

با درود، دکتر راضیه موسوی عزیز و سپاس از فرصتی که به مجله‌ی ادبی توتم اختصاص دادید، لطفاً خودتان و فعالیت‌های ادبی‌تان را برای مجله معرفی فرمایید.

با درود و مهر

من دانش‌آموخته کارشناسی فلسفه و حکمت دانشگاه شیراز و کارشناسی ارشد و دکتری تخصصی فرهنگ و زبان‌های باستانی ایران هستم. از ۱۳ سالگی که نخستین سروده‌هایم در روزنامه خبر شیراز به چاپ رسید، تاکنون قالب‌های مختلف شعر مانند ترانه، غزل، رباعی، دوبیتی، چارپاره و نیز شعر آزاد را آزموده‌ام و در نهایت سه کتاب شعر موزون از من به چاپ رسیده است.

نخستین مجموعه غزلم در سال ۱۳۹۷ با نام «سی سال زن بودن جهانم را عوض کرد» در نشر آنیما، دومین مجموعه شعر موزونم در سال ۱۳۹۸ با نام «تاریخ را قضاوت مردان نوشته است» در نشر نصیرا و سومین کتابم با نام «تشنه‌ای و کویر در خانه است» که آنهم مجموعه شعر موزون است در سال ۹۹۱۳ به دست نشر نصیرا به چاپ رسید که برگزیده جایزه کتاب سال الوند نیز شد.

دو مجموعه غزل و رباعی نیز آماده چاپ دارم. مقالات پژوهشی من نیز بیشتر پیرامون موضوعات «شعر و ادبیات ایران باستان»، «گویش‌های ایرانی»، «بررسی زبان‌شناختی زبان‌های باستانی ایران» و «فرهنگ ایران باستان» بوده است.

علم زبان‌شناسی را به‌طور اختصار برای مخاطبان جدی ادبیات معرفی فرمایید و لزوم شناخت زبان در ادبیات شگرف چیست؟

زبان‌شناسی (linguistics)، علم بررسی روش‌مند ابعاد گوناگون زبان است. مانند صرف، نحو، آوا شناسی، واج‌شناسی، معناش ناسی، کاربردشناسی، تحلیل گفتمان، زبان‌شناسی تاریخی تطبیقی، رده‌شناسی و نیز حوزه‌های بین‌رشته‌ای مانند جامعه‌شناسی زبان، روان‌شناسی زبان، عصب‌شناسی زبان، زبان‌شناسی قضایی، زبان‌شناسی بالینی، زبان‌شناسی تحلیلی، زبان‌شناسی آموزشی و زبان و منطق.

هرچند مطالعات تخصصی پیرامون زبان به قرن‌ها پیش باز می‌گردد، ولی قدمت زبان‌شناسی به مفهوم نوینش صد سال است. امروزه این رشته جایگاه مهمی در میان علوم پیدا کرده است. درباره‌ی لزوم شناخت زبان در ادبیات باید نگاهی به مکاتب جدید نقد ادبی بیندازیم که از قضا زبان در آنها نقش مهمی را بازی می‌کند همچون فرمالیسم و ساختارگرایی. یکی از مهم‌ترین جنبش‌های قرن بیستم در زمینه نقد، فرمالیسم است.

می‌توان این جنبش را واکنشی علیه نقدهای اجتماعی و بیوگرافی دانست که در آنها زندگی شخصی هنرمند، شرایط اجتماعی، فرهنگی و محیطی او دارای اهمیت بود.

فرمالیست‌ها اثر ادبی را بازتاب‌دهنده‌ی حقیقت زندگی صاحب آن نمی‌دانستند و آن متن ادبی را جدای از وی می‌شمردند. رمان سلدن می‌گفت: «مؤلف مرده است و سخن ادبی بازگوکننده حقیقت نیست». رولان بارت از نظریه‌پردازان مطرح ساختارگرا نیز در مقاله «مرگ مؤلف»، مالارمه را نخستین کسی دانست که ضرورت جایگزینی خود زبان را به جای شخصی که سخن

می‌گوید مطرح کرد. از دیدگاه فرمالیست‌ها، «اثر هنری، یک حقیقت ملفوظ است که یگانه بودن قابلیت آن برای ارتباط تجارب انسانی از طریق سمبل‌ها شناخته می‌شود.

منشأ این سمبل‌ها ارتباط یک‌به‌یک نخواهد بود؛ چرا که یک واژه در یک اثر ادبی می‌تواند چندین هدف مختلف داشته باشد». ارزش کار هنرمند از نظر منتقد فرمالیست، در انسجام بخشیدن به اثر خویش نمایان می‌شود.

می‌توان فرم را مجموعه عناصر سازنده یک شعر و آنچه از کلیت یک شعر در مقابل دیدگان مخاطبان قرار می‌گیرد دانست. «اصل تقدم صورت بر معنا» که از اصول فرمالیسم است به‌معنای نادیده انگاشتن وجود معنا نیست، بلکه به‌معنای استقلال موجودیت متنی اثر از امور برون‌متنی آن است. به قول تودورف «دلالت‌های ویژه یک اثر، یک واحد را تشکیل می‌دهد که همان درونمایه است. می‌توانیم همان‌قدر از درونمایه یک اثر حرف بزنیم که از درونمایه بخش‌های آن».

«تغییر شکل در زبان عادی »(deformation) و «آشنایی‌زدایی از طریق صناعات ادبی»، دو اصل مهم نزد فرمالیست‌های روسی به شمار می‌روند. آنان انواع هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی از طریق کاربرد صنایع ادبی، برجستگی زبانی و بیان غیرمتعارف تجربه و حقیقت را راه‌های رسیدن به ادبیت متن دانسته و ترازوی سنجش و نقد اثر ادبی را برجستگی‌های زبانی، نحوی و هنری آن می‌دانند.

از نظر فرمالیست‌ها آنچه در زبان ادبی نیاز است عدول از زبان معیار و هنجارگریزی است. به باور آنان در بیشتر بندهای متون ادبی و هنری عدول از نحو و خروج از معیارها و زبان متعارف را می‌توان دید. «شعر حادثه‌ای‌ست که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت گوینده شعر، با شعر خود، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان او و زبان روزمره و عادی- یا به قول ساخت‌گرایان چک: زبان اتوماتیکی- تمایزی احساس می‌کند.

این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و عللی غیرقابل شناخت. اتفاقاً شعر حقیقی- شعر ابدی- همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول، در تمام ساحات قابل تعلیل و تحلیل نیست». هنجارگریزی یکی از راه‌های برجسته‌سازی زبان است و لیچ برای آن هشت مورد را نام می‌برد: هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سبکی و هنجارگریزی زمانی.

در نقد ساختارگرایانه نیز به بررسی پدیده‌های جزئی در ارتباط با یک کل پرداخته می‌شود و ایجاد هماهنگی میان مباحث سنتی و یافته‌های زبان‌شناسی از اهمیت بسیاری برخوردار است.

با این مقدمه می‌توان چنین گفت؛ برای درک و دریافت بهتر شعر و ادبیات امروز، آشنایی با مباحث زبان‌شناسی هم برای شاعر و نویسنده و هم برای مخاطب جدی ادبیات از اهمیت بالایی برخوردار است. شاعر تا زبان را به‌خوبی نشناسد قادر به برجسته‌سازی و هنجارگریزی نیست و شاعری که هنجارگریز نباشد، نمی‌تواند زبان ادبی و هنری خلق کند. برای داشتن فردیت و سبک شخصی در شعر نیز زبان نقش مهمی را بازی می‌کند.

البته من با شعر گفتن بر اساس تئوری‌ها کاملاً مخالفم چرا که برآورد این‌گونه سرودن، شعر کوششی است و شعر کوششی از نگاه من نمی‌تواند به اندازه شعر جوششی تأثیرگذار و دارای آنِ شاعرانه باشد.

فلسفه و شناخت نظریه‌ها تا چه اندازه در کشف‌وشهود متن مؤثرند و شعری که از دانش‌آموختگی فلسفه منتج می‌شود تا چه اندازه در محتوای اثر موجب اعتلا می‌شود؟

واژه‌ی فلسفه از فیلوسوفیا به معنای دوستداری دانایی

می‌آید. فیلسوف کسی است که به‌دنبال چرایی و چیستی هستی بر پایه منطق و خرد است. به‌باور من شاعر هم نوعی فیلسوف است و شعر گفتن هم شیوه‌ای از فلسفه‌ورزی است، با این تفاوت که ابزار شاعر برای شناخت هستی، منطق و خرد نیست، بلکه احساس شاعرانه و تخیل است.

فیلسوف، هستی را با ابزار منطق و شاعر، هستی را با ابزار عاطفه و خیال می‌شناسد. در اصل هر دو به دنبال شناخت و تعریف جهان و هستی‌اند اما ابزار و شیوه بیانشان فرق دارد. بیخود نیست که اگر به تاریخ فلسفه و ادبیات ایرانی نگاه کنیم؛ شاعر-فیلسوفان بسیاری می‌بینیم، مانند اشو زرتشت نخستین شاعر ایرانی که حدود ۹۰۰ پ. م گاهان را سرود.

مانی و شاگردانش که سرودهای مانوی را سروده‌اند. سهروردی، ابن سینا و ملاصدرا سه فیلسوف نامدار ایرانی و نیز خیام. شاید برای فیلسوف شدن نیازی نباشد که شاعر باشی ولی بی‌شک شاعر باید برای خودش فکر و فلسفه و جهان‌بینی داشته باشد.

شعر بدون جهان‌بینی همچون بادام بدون مغز است که خیلی زود دور انداخته می‌شود. شاعر خوب باید نه تنها به فلسفه، که با اسطوره‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی، فرهنگ و ادبیات عامه و ... هم آشنا باشد. هنرمند تأثیرگذار، هنرمند باسواد و داناست. شعر صرفاً یک آفرینش ادبی با صنایع لفظی و معنوی نیست بلکه بازشناخت جهان هستی با نگاهی شاعرانه و مختص به خود است.

گویش‌ها و لهجه‌ها را در مواجهه با شعر فارسی چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا ادبیات ایران می‌تواند مجموعه‌ای پراکنده از زبان‌های بومی باشد، شعرها و ترانه‌های محلی در شناسایی فرهنگی اقلیم‌ها تا چه حد مؤثرند؟

امروزه فرهنگ عامه در دنیا به عنوان دانشی مستقل مورد توجه قرار گرفته است، زیرا مطالعه‌ی آن می‌تواند شناخت عمیقی از روحیات، خلقیات وآرزوهای هر قوم یا ملتی به دست دهد.

البته امروزه رویکرد نسبت به فرهنگ عامه نسبت به گذشته دگرگون شده است. در گذشته برای بررسی فولکلور یا فرهنگ عامه مردم، بیشتر به آداب و رسوم رایج یا ادبیات شفاهی و آیین‌های خاص مردم مناطق مختلف توجه می‌شد؛ ولی امروزه، رگه‌های پنهان فرهنگ عامه ایجاب می‌کند تا عمق مطلب و زوایای پیچیده و مبهم آن به‌طور جامع بررسی شود.

فرهنگ عامه دارای زیر مجموعه‌های آداب و سنن اجتماعی، باورهای رایج در حوزه‌های علمی نظیر؛ طب، نجوم، موسیقی، حساب، داستان‌ها و روایت‌های عامیانه، اشعار عامیانه، خرافات، حکایات و ... است. امروزه پاسداشت و نگاهداری فرهنگ عامه مناطق مختلف ایران از وظایف ملی همگان و نیز باری سنگین بر دوش مسئولین مربوطه است. اهمیت شناخت گویش‌ها و زبان‌های ایرانی به اندازه‌ای است که اگر زبان‌شناسان در یافتن واژه‌های مناسب برای جایگزینی واژه‌های بیگانه بازمانند، می‌توانند به این گنجینه‌ها رجوع کنند. یعنی همه‌ی این گویش‌ها و زبان‌ها اعضای یک پیکرند و یکدیگر را در حفظ فرهنگ ایرانی کمک می‌کنند.

یکی از بهترین و تأثیرگذارترین ابزار مردمان در گذر تاریخ برای حفظ هویت خود، اشعار و داستان‌های اسطوره‌ای و حماسه‌ای‌شان بوده است. ادبیات عامه‌ای که در بستر یک اقلیم جغرافیایی خاص، با تجربیات زیستی، اجتماعی و فرهنگی منحصر به‌فرد شکل گرفته و با زبان یا گویش بومی آن منطقه موجودیت گرفته است. آیا اصیل‌تر از این اشعار و ترانه‌ها، لالایی‌ها و قصه‌های عامیانه چیزی در میان بومیان هر منطقه می‌توان یافت که بازگوکننده چیستی مردم آن منطقه باشد؟

سرزمین پهناور ایران، نماد واقعی «کثرت در عین وحدت» و «وحدت در عین کثرت» است؛ برای حفظ این کثرت ارزشمند در عین وحدت ملی باید کوشید. ادبیات ایران باید دربردارنده

آثار به زبان‌ها و حتی گویش‌های ایرانی باشد.

اگر نگاهی تاریخی به این مقوله داشته باشیم بهترین نمونه، ادبیات ایران باستان است. برای نمونه گاهان و یشت‌ها به زبان اوستایی سروده شده‌اند. یادگار زریران که می‌توان آن را نخستین نمایشنامه ایرانی دانست به زبان پهلوی (پارسی میانه) آمیخته با پارتی، مناظره درخت آسوریگ به زبان پارتی و سروده زامباستا به زبان ختنی سروده شده است.

قصه‌های شیرینی نیز به زبان سغدی باقی مانده است و مجموعه‌ی این آثار ادبیات ایران را تشکیل می‌دهند. یا برای نمونه‌های نوتر می‌توان به فهلویات اشاره کرد که دوبیتی‌های باباطاهر از مهم‌ترین بازماندگان آن است یا اورامنان و نیز دیوان حیدربابایه سلام شهریار به زبان ترکی.

اگر امروزه دیگر کسی به زبان یا گویش مادری خود شعر نمی‌گوید، دلایل زیادی وجود دارد. علاوه بر کم‌کاری‌های مسئولین ذی‌ربط، کم‌کاری و سهل‌انگاری گویش‌وران نیز قابل چشم‌پوشی نیست. بیشتر نویسندگان و شاعران ترجیح می‌دهند به زبان فارسی بنویسند تا از دایره حداکثری مخاطبان فارسی‌زبان استفاده کنند که البته کاملاً طبیعی است.

برای نمونه رضا براهنی همواره از نادیده انگاشتن زبان مادری‌اش شکوه می‌کرد، ولی در عین حال اشعار و داستان‌هایش را به زبان فارسی می‌نوشت. البته این روزها برخی آثار منظوم و منثور به زبان‌ها و گویش‌های ایرانی به همت فرهنگستان زبان فارسی و دانشگاه‌ها (در قالب پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی و مقالات علمی) در حال گردآوری است که کار بسیار ارزشمندی است، ولی مشکل بعدی در این زمینه مخاطب‌یابی برای این‌گونه آثار است.

آیا از منظر شما شعر زنان با تفکیک جنسیتی مواجه است؟ علت این تفکیک شعر زنان و مردان به چه معناست؟

شوربختانه ما در جامعه‌ای چشم به جهان گشوده‌ایم که از روز نخست همه‌چیز را برایمان زنانه و مردانه کرده‌اند. درست است که زن و مرد از لحاظ بیولوژیکی و تجربه‌های زیستی متفاوت‌اند و این تفاوت‌ها باعث تفاوت در شکل تفکر و سبک نوشتن هم شده است، اما این موضوع دلیل نمی‌شود تا شعر را زنانه و مردانه کنیم.

بله این امر تا حدودی در شعر امروز وجود دارد. اما در عرصه‌های دیگر هنری و علمی کمتر چنین چیزی را می‌بینیم. برای نمونه تا کنون عنوان نقاشی زنان، زبان‌شناسی زبان یا حتی داستان زنان به گوشمان نخورده است، ولی در شعر این عنوان را بسیار شنیده‌ایم.

این تفکیک جنسیتی می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد. یکی از دلایل آن می‌تواند اختلاط دو موضوع مختلف باشد که از آن سوءبرداشت شده است. یعنی گوینده می‌خواهد به زنانه‌نویسی و نوشتار زنانه اشاره کند، ولی به اشتباه اصطلاح ادبیات زنان و شعر زنان را به‌کار می‌برد.

دلیل دیگر می‌تواند کم‌انگاری زنان شاعر از سوی برخی تفکرات مردسالارانه حاکم بر ادبیات امروز باشد؛ بدین معنا که برخی، شعر شاعران زن را شایسته همنشینی یا رقابت با شعر مردان نمی‌دانند و تصمیم می‌گیرند آن را به صورت مستقل بررسی، نقد یا تعریف کنند.

دلیل دیگر مردانه بودن فضای ادبیات ایران به دلیل تفکرات سیاسی و مذهبی است که به دنیای شعر هم نفوذ پیدا کرده است. کافی‌ست نگاهی به لیست‌های بلند بالایی که از شاعران در همایش‌ها و شب شعرها و جشنواره‌ها و... بیرون می‌آید نگاهی کرد.

در جامعه‌ای که زن به‌خاطر نوع پوشش یا هنجارگریزی و سنت‌شکن بودنش سانسور می‌شود، پس شعرش هم آرام‌آرام حذف شده و حتی به آن عنوان جداگانه‌ای داده می‌شود و از حمایت‌های دولتی بی‌بهره می‌ماند.

دلیل دیگرش هم شاید این باشد که عده‌ای با اطلاق این عنوان کوشیده‌اند توجه‌ها را به سمت شعر زنان بکشانند تا آنها هم مورد توجه بیشتری قرار بگیرند که البته حتی اگر این کار از سر دلسوزی باشد، بازهم می‌تواند ریشه در عدم اعتماد به‌نفس زنان شاعر برای رقابت پاپاپای با مردان و خود کم‌انگاری آنان داشته باشد.

شناخت زبان‌های باستانی با علم بر اینکه تاریخ‌ها دست‌خوش تغییر و برساخت گشته‌اند، چه تأثیری بر اعتلای ادبیات و متون معاصر دارد؟

در رشته زبان‌های باستانی ما فقط با شناخت زبان‌های کهن سر و کار نداریم، بلکه با مجموعه‌ای از دانش‌ها روبه‌روییم. شناخت هر زبان، شناخت فرهنگ، تاریخ، اساطیر، دین و مذهب، فلسفه و... آن را به دنبال دارد. به علاوه زبان‌های باستانی ایران مانند اوستایی، پارسی باستان و زبان‌های دوره میانه همچون پارسی میانه (پهلوی)، سغدی، ختنی، خوارزمی، بلخی و... همه از خانواده زبان‌های ایرانی هستند که جزو ساحت فرهنگی و زبانی ما ایرانیان به‌شمار می‌آیند.

جز این نیست که باید از این زبان‌ها و همه ساحت‌های فرهنگی و تاریخی‌شان برای اعتلای هنر خود استفاده کنیم. آثار ادبی بازمانده ایران باستان در شکل‌گیری ادبیات فارسی بسیار تأثیرگذار و مهم بوده‌اند. بی شک اگر خدای‌نامه ساسانی نبود شاید اکنون شاهنامه

فردوسی را نداشتیم، اگر آثار عرفانی مانی پیامبر نبود مولاناها و حافظ‌ها و سهروردی‌ها را نداشتیم، اگر قدمت فلسفه به روزگار پیش از اسلام نمی‌رسید، فلسفه ملاصدرا و این سینا شکل نمی‌گرفت.

مثلاً منظومه ویس و رامین ریشه‌ای پارتی دارد. حماسه‌ها ریشه در پشت‌های اوستایی دارند. اگر امروزه ما به ادبیات فارسی افتخار می‌کنیم نشان از ریشه‌دار بودن تاریخ ادبیات در فرهنگ ما دارد.

تاریخ ادبیات ما یک‌شبه به اینجا نرسیده است، بلکه شاعران ایرانی از هزاره‌های پیش از میلاد آفرینش‌های ادبی را آغاز کرده و نسل‌به‌نسل بر پرباری آن افزوده‌اند تا به دست ما رسیده است. شاعران امروز نیز باید از همین مسیر عبور کنند تا به اوج برسند. هر ملتی با بازشناخت تاریخ و فرهنگ و زبان خود می‌تواند آثار منحصر به‌فرد و خاصی را به جهان عرضه کند.

رسالت بازآفرینی امید را در شعر و متون معاصر چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا اعتراض و شعر سیاسی در بازپروری امید می‌تواند راهگشا و برسازنده‌ی امید باشد؟

شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... هر جامعه‌ای بی‌شک بر تولید محتوای هنری آن جامعه تأثیرگذار است. اصلاً یکی از رسالت‌های هنر، صدای زمانه خود بودن است. این اصل در تاریخ ادبیات ایران و جهان نیز نمود پیدا کرده است. هرچند شیوه بیان شاعران با یکدیگر فرق داشته ولی اعتراض همواره یکی از موضوعات مورد توجه شعرا در طول تاریخ بوده است.

فردوسی در شرایط سرکوب فرهنگ و زبان ایرانی با سرایش شاهنامه به شرایط موجود اعتراض کرده است. یا شعر حافظ همواره بازتاب‌کننده‌ی شرایط اجتماعی و سیاسی زمانه‌ی خود بوده است و آزادی‌خواهی از ویژگی‌های اصلی غزلیات اوست، تا آنجا که به تصوف و شیخ و خانقاه نیز می‌تازد.

مهدی اخوان ثالث با زبانی باستان‌گرا، به تاریخ و آیین زرتشتی رجوع می‌کند و ناامیدانه تنها راه رستگاری را بازگشت و پیوستن به یک سلوک آیینی اصیل می‌داند. شاملو در اشعارش تغییر را مقدس دانسته و از نظم مستقر اجتماعی که نتیجه‌ی ساحت‌های ایدئولوژیک سیاسی است شکایت دارد.

آگاهی‌رسانی و اعتراض به شرایط موجود از وظایف هنرمندان و فرهنگیان جامعه به‌شمار می‌آید. بی‌شک امید در بطن ناامیدی زاده می‌شود و به قول نظامی « در ناامیدی بسی امید است/ پایان شب سیه سپید است» یا «کاری که نه زو امید داری/ باشد سبب امیدواری».

شعر امروز به دلیل قرارگرفتن در تنگنای تاریخی فراز و نشیب‌های زیادی را پشت سر می‌گذارد. نارضایتی و اندوهی که در ضمیر ناخودآگاه جمعی پنهان است در آثار هنری نمود پیدا کرده است. این یأس و ناامیدی گاه بر جنبه‌ی هنری اثر غالب شده و به سیاه‌نمایی رسیده است. اینجاست که هوشمندی و هنرمندی شاعر باید به کمک او بیاید تا شعر او از سیاه‌نمایی و شعارزدگی فاصله بگیرد. برای تحقق این امر شاعر باید بکوشد از نمادها کمک بگیرد و بتواند تأویل‌مند، سمبلیک و با زبانی استعاری از دغدغه‌هایش سخن بگوید.

در آثار شما بازخوانی تاریخی و همت‌گماری‌تان بر شناخت زبان‌های باستانی برجسته است، لطفاً تغییر و تحولات زمان و تاریخ را بر متون و اشعار فارسی به‌طور اختصار توضیح فرمایید؟

برخلاف آنچه خیلی‌ها تصور می‌کنند قدمت تاریخ ادبیات ایران ۱۴۰۰ ساله نیست، بلکه بر اساس آثار موجود به زبان‌های باستانی ایران، قدمت شعر ایرانی به ۲۵۰۰ سال پیش می‌رسد.

زبان‌های باستانی ایران شامل اوستایی و پارسی باستان می‌شود که خوشبختانه از آنها آثاری به دست ما رسیده است. البته زبان‌های دیگری نیز در دوران باستان وجود داشته‌اند که شوربختانه آثاری از آنان به دست ما نرسیده است همچون مادی.

کهن‌ترین اثر منظوم ایرانی، گاهان اشو زرتشت است که به زبان اوستایی سروده شده است. گاهان دارای نظم هجایی است؛ یعنی اساس نظم در آن شمار هجاهاست نه کوتاه و بلندی آنان. یشت‌ها نیز که سروده موبدان زرتشتی است منظوم بوده است. البته در روزگاران کهن بی شک ادبیات شفاهی در میان مردم وجود داشته است گرچه اثر قابل استنادی از آنان در دست نیست ولی مورخان یونانی همچون گزنفون به وجود خنیاگرانی که کوروش را در اشعارشان می‌ستودند اشاره می‌کنند.

نکته اینجاست که ادبیات شفاهی و اشعار عامیانه ثبت و ضبط نشده‌اند و تنها متون دینی یا شاهنشاهی به‌قلم کتابت درآمده‌اند. قالب ترجیع‌بند در سروده‌های اوستایی کاربرد بسیاری دارد. آثار منظوم اوستایی دارای صنایع لفظی و معنوی هستند، موسیقی درونی شگرفی در آنان محسوس است که یکی از دلایل آن ساختار دستوری و نحوی زبان اوستایی است.

مضمون این سروده‌ها، عرفانی، اساطیری و دینی است. از زبان پارسی باستان تنها کتیبه‌های شاهنشاهان هخامنشی باقی مانده است که بیشتر ارزش تاریخی و زبان‌شناسی دارند اما لحن برخی بندهای آن به شعر نزدیک می‌شود.

در دوران میانه نیز به زبان‌های پارتی و فارسی میانه

(پهلوی ساسانی) و ختنی (سکایی) متون ادبی زیبایی وجود دارد. از زبان سغدی نیز قصه‌های دلنشینی باقی مانده است. اشعار دوره‌ی میانه دارای نظم ضربی، تکیه‌ای و گاه هجایی هستند. از میان آنها سروده‌های مانوی از دلنشین‌ترین سروده‌های دوره میانه‌اند که زیربنای اشعار عرفانی ایران پس از اسلام را تشکیل می‌دهند. مضمون سروده‌های دوره میانه دینی، اخلاقی، اندرزی، عرفانی، حماسی، اساطیری و ... است یا بهتر بگوییم آثار بازمانده دارای این مضامین است.

از وجود گوسانان پارتی و خنیاگران ساسانی که شاعر-نوازندگانی بوده‌اند که در کوچه و بازار اسباب سرگرمی مردمان را فراهم می‌کردند نیز آگاهیم، ولی شوربختانه از آنان اثری مکتوب به دست ما نرسیده است.

به‌طور کلی ۱- شعر ایران باستان دارای نظم هجایی، ضربی و تکیه‌ای است. ۲- آرایه‌های ادبی در آن کاربرد دارد. ۳- آثار باقی‌مانده بیشتر رنگ و بوی دینی دارند. ۴- قافیه در این سروده‌ها به شکل امروزی وجود ندارد ولی سجع، واج‌آرایی و موسیقی پررنگی در آنها دیده می‌شود. ۵- ادبیات شفاهی در نظام دین‌مدارانه ارزشی برای ثبت و ضبط نداشته و سینه‌به‌سینه حفظ و منتقل شده‌اند.

با این مقدمه اگر نگاهی به ادبیات فارسی پس از اسلام بیندازیم، می‌توانیم نکات ارزشمندی را دریابیم. کافی‌ست نگاهی به شاهکارهای ادبیات فارسی داشته باشیم. مانند شاهنامه فردوسی! می‌دانیم که منبع فردوسی برای سرایش شاهنامه خدای‌نامه ساسانی است. همچنین فردوسی زبان پهلوی را می‌دانسته و از واژگان مهجور پهلوی در اثر سترگش استفاده کرده است و بدین‌شکل زبان پارسی را احیا کرده است. بی شک فردوسی زبان‌های ایران باستان، تاریخ، اساطیر باستان ایرانی و دین و حماسه‌های کهن را به‌خوبی می‌شناخته و از آنان در اثرش استفاده کرده است. بی‌دلیل نیست که شاهنامه از ماندگارترین اثرهای زبان پارسی است؛ زیرا گنجینه‌ای از علوم است.

یا اگر به متون و اشعار عرفانی ایرانی همچون مولانا و عطار و حافظ رجوع کنیم، بی‌شک تأثیرات عرفان مانوی و نیز آموزه‌های ایرانی باستان را در آنان می‌بینیم. هدف از بیان چنین مواردی، تأکید بر ریشه‌دار بودن ادبیات غنی پارسی در ادبیات ایران باستان است. ادبیات فارسی یک‌شبه به غنا نرسیده است، بلکه این شگرفی ریشه در تلاش‌های چند هزار ساله هنرمند ایرانی برای آفرینش‌های ادبی دارد. حتی برخی از آثار مانوی به آنچه امروزه شعر سپید می‌شناسیم بسیار نزدیک است.

شعر معاصر در مواجهه با تاریخ چه رسالتی را بر دوش می‌کشد؟

پاسخ به این پرسش به موارد بسیاری بستگی دارد. برای نمونه یکی از پاسخ‌ها در گرو تعریف ما از شعر و هدف‌گذاری آن است. مثلاً اگر باورمند به هنر غیرمتعهد باشیم پاسخ یک چیز است و اگر هنر را متعهد بدانیم پاسخ چیز دیگری است. بحث درباره فلسفه هنر بی شک نیازمند زمان و مجال بیشتری است.

ولی اگر بخواهم کوتاه بگویم به باور من آنچه در وهله‌ی نخست از یک شعر در حافظه تاریخ می‌ماند ارزش ادبی و معنایی آن است. یعنی بسیار مهم است که شاعر «چه» را «چگونه» بگوید! مثلاً مضمون اگر تکراری باشد مانند عشق یا مرگ، شاعر باید آن را از آن خود کند وگرنه چیزی به ادبیات نیفزوده است.

باید مرگ یا عشق را آن‌گونه توصیف کند که در ادبیات بی‌سابقه باشد، چنان‌که گویی نخستین بار است از آن سخن به‌میان آمده است. همچنین تولید مضامین تازه، امروزی و نو نیز خود می‌تواند توصیفات و ترکیبات و زبان و معناهای جدید را به ادبیات اضافه کند.

شعر امروز باید ذهن، زبان و دهان مردمان معاصر باشد، باید برخاسته از فکر و زیست انسان مدرن باشد ولی این به معنای نادیده گرفتن عقبه‌ی خود نیست. شاعر مدرن باید از دیروز تا به امروز شعر سرزمین خود و حتی شعر جهان را به‌خوبی بشناسد. گنجینه‌ی ارزشمندی از تجارب هنری در اختیار شاعران معاصر است که باید از آن بهره کامل را ببرند. آنگاه به خلق دنیای جدید شعر روی بیاورند. شاعر امروز به‌دلیل تکیه دادن به کوه استوار ادبیاتِ پشت سرش بسیار پخته‌تر و قدرتمندتر است و باید از آن سود بجوید.

البته این روزها انسان و به‌دنبال آن، ادبیات دوران پیچیده‌ای را سپری می‌کند. دوران گذار سختی است. جنگ میان سنت و مدرنیته است. جنگ میان زبان و مفهوم. جنگ میان شبکه‌های مجازی و روزنامه‌ها! جنگ میان ابتذال و افتخار! جنگ میان مفاهیم و پدیده‌ها! این روزها پیدا کردن مسیر خیلی ارزشمند است. وظیفه شعر معاصر به باور من «گذار از این سردرگمی و رستگار شدن» است. تکلیف ما با شعر کهن روشن است. اکنون زمان آن رسیده است که تکلیفمان با شعر معاصر هم در میان انبوه این تئوری‌ها و نظریات ادبی روشن شود. هر چند که روشن‌گری نهایی را زمان انجام خواهد داد.

در پایان با تشکر فراوان از گفت‌وگوی سودمندتان، چه پیامی برای ادب‌ورزان اکنون دارید؟

سپاس از شما دکتر مولاخواه گران‌قدر و ماه‌نامه توتم! به امید روزهای روشن و سپید برای سرزمینمان. ■

چگونه در جهان معاصر می‌شود از اعتماد سخن گفت؟

ایمان نمدیان‌پور:

اساساً اعتماد چیست و ما چگونه به دیگری در حوزه‌های مختلف شخصی و اجتماعی می‌توانیم اعتماد کنیم. اعتماد بیش از آنکه یک مقوله‌ی شخص باشد، مقوله‌ای اجتماعی و فرهنگی است.

ترجمه‌ی این جمله این‌گونه ممکن است باشد که روح جامعه چه تجربیاتی را پشت سر گذاشته است؛ مثلاً در حوزه‌ی حاکمیت در دوران قاجار، پادشاه به غیر خودش به هیچ‌کس اعتماد نداشت و بین خود و دیگری یک دیوار تاریخی بی‌اعتمادی به وجود آورده بود. می‌توان گفت در سنت غیردمکراتیک و غیرشفافِ انتخاب در جانشینی، سوژه‌ها را وادار می‌کرد با نظامی از سازوکار ریاکاری خود را به منبع قدرت نزدیک کنند. در جوامع دموکراتیک به نظر می‌رسد جامعه به یک فضای شفاف‌تر و آزادانه در انتخاب و رسیدن به قدرت نزدیک شده است. آدمیان با خودسانسوری کمتری می‌توانند خود را آشکار کنند؛ مثلاً با خواندن متن‌ها یا گوش‌کردن به سخنان کنشگران، ما خواهیم توانست به لایه‌های پنهان جهان دیگری نزدیک شویم. گویا در جهان جدید ما به وساطت جهان متن و شفافیت ابراز بیان، می‌توانیم خود را با جهان‌های دیگر پیوند بزنیم. جهان متن همان جهان درون است، جهانی که فرد مواجهات درونی خود را به‌سوی دیگری معطوف می‌کند. از این حیث ما با خوانش متن به درون فرد و جهان او راه می‌گشاییم و به وساطت شناخت متنی با جهان مخاطب احساس نزدیکی می‌کنیم. بنیادهای اعتماد در همین لحظات در حال شکل‌گیری است.

می‌توان گفت، فهم سنتی از اعتماد و فهم مدرن از اعتماد دچار بحران شده است. در جهان سنت به‌واسطه‌ی پوشیدگی و رازمندی مناسبات و نبود کنش‌ورزی آزادانه، درون‌بودهای انسان‌ها کمتر آشکار می‌شد و انسان‌ها می‌توانستند همیشه به‌مثابه‌ی یک راز باقی بمانند. گشادگی در جهان سنت ناممکن بود و فرد باید بسیاری از خواست‌های خود را سرکوب می‌کرد. امکان و عرصه‌ی اعتماد در جهان قدیم بسیار بسته و متصلب بود و جامعه سنت مجال گشاده‌بودن را از سوژه‌ها سلب می‌کرد و اساساً امکان اعتماد از درون اخته ود.

به‌طور دقیق‌تر باید بگویم جهان رسانه‌ای یک پارادایم جدید را در مواجه‌ی ما با انسان‌ها را به میان آورده است و آن خوانش دیگری و دیدن شفاف ایده‌ها و کنش‌های دیگری در جهان مجازی است. در این کنش‌ها ما هرچند تمام مناسبات یک انسان را نمی‌توانیم فهم کنیم؛ ولی قسمت‌های اندیشگی و خلاقیت‌های یک فرد را مدام رصد می‌کنیم و با کشف جهان فرد، قدم‌های اعتماد را هموار می‌کنیم.

اعتماد، یکی‌شدن در روندی تاریخی است و در یک لحظه اتفاق نمی‌افتد. با گشایش‌های تاریخمند و کشف درون‌های دیگری ما جرقه‌های اعتماد را می‌بینیم، در اینجا باید از مدرنیته و امکانات این جهان تمام‌قد دفاع کرد. جهان مجازی، پیوندها و اعتمادها را بین کنشگران به وجود می‌آورد و نیستی‌ها را به هستی‌ها تبدیل می‌کند. نیستی همان جهان ناشناخته‌ی سنت بود که در آن امکان‌های شناخت به‌شدت به امر دم‌دستی تقلیل یافته بود. در جهان مدرن، جهان مجازی امکان گشایش‌ها را در فضای بی‌مکان ممکن کرده است. جنبش‌های که در جهان مدرن به واسطه‌ی جهان مجازی شکل گرفته است و اتحاد را بین سوژه‌ها گسترده است، به‌واسطه‌ی اعتمادها در فضای مجازی ممکن شده است.

باید جهان جدید را جهان اعتماد در سنت گفتمان‌ها و رژیم‌های جدید تحلیل کرد، جهانی که ناشناخته به وساطت متن‌ها و خلاقیت‌های هنری اعتماد را بازآفرینی می‌کند.

رؤیا مولاخواه:

جهان معاصر فرضی برگرفته از دنیای آیینه‌هاست و در این تصویرنمایی، انسانِ اکنون برای جلب اعتماد، خود را زیبنده‌ی الگویی تعریف‌شده از منظر زیباشناسانه می‌نمایاند. انسان معاصر متأثر از دیگری است و در جهان مجازی واقعیت متکثر خود از آینه را به دیگری نشان می‌دهد که از کانون حقیقی دور و حتی باژگون است. شبیه تصویری که در آینه‌های کوژ و کاو می‌بینیم. جهان سنتی با محور مذهب و جهانی مردانه با متعارف‌ها و صورت وضعیت‌های نمادین،

اخلاق و معرفت را بر پایه‌ی صداقت و راستی تعریف می‌کرد و برپایه‌ی آن اعتماد شکل می‌گرفت. جهان سنتی با اتکا به ارعاب، از عقوبت شکستن پیمان یا عدول از اخلاق جوانمردی، کنش‌های اجتماعی فرد را بر پایه تعهد بر پیمان، راهبری می‌کرد؛ یعنی اعتماد در نسبت مستقیم با امر انسانی به شمار می‌رفت؛ اما نمی‌شود انکار کرد که در جهان سنتی هم پیمان‌شکنی و خیانت در تاریخ زیسته‌ی جامعه اتفاق نمی‌افتاد، که تاریخ پر است از عهدشکنی‌ها و پیمان‌های دریده‌شده. اما جامعه‌ی اکنون با آزادی که در روابط آدم‌ها برای رفع انقیاد و تعین‌ها تعریف می‌کند، با همان اعطای آزادی در قامت ساختارشکنی، ضمانت‌های اعتقادی‌اعتمادی را از سوژه برمی‌دارد. اینجا اگر سوژه بر فرض تحلیل انسان باشد، تکلیف حق بر گرده‌ی فرد برای امنیت دیگری متضمن اخلاقی است که از وجدان انسانی فرد به دست می‌آید و به جامعه تعمیم داده می‌شود؛ یعنی هر فرد با دیگری با اتصالاتی که موهوم و فرض قلمداد می‌شود ارتباط برقرار می‌کند؛ شبیه تماشای دیگری در آینه. روابط انسان‌ها باهم، توهمی از انعکاس آینه‌های تودرتو است و امکان واقعیت، دارای ضمانت هستی، نیست. در چنین فضای ذهن‌گرایی همواره شکلی از فریب تصویر وجود دارد و رؤیاپردازی فرد، فاقد ضمانت اجرایی اعتماد است. صحت و واقعیت امر، تنها از مجرای مدیومی متن یا گزاره‌هایی است که هرکس در فضای مجازی منتشر می‌کند که خطر بدل به دیگری شدن را دربردارد. سوژه به دیگری نیاز دارد تا به او اطمینان بخشد که از واقعیت تهی نیست؛ اما جهان معاصر که بر پایه‌ی ذهن متصور می‌شود خطر دیگربودگی را افزایش می‌دهد. اینجا مخیله‌ی دکارت در روابط انسان‌ها مدام در حال پرسش خواهد بود و عینیت سوژه، بدل به فرضیاتی خواهد شد که راوی ناموثق روایت که همان بودگی‌هایی است که هرکس از خود به نمایش می‌گذارد (متن، عکس، برگزیده‌ها)، اعتماد مخاطب را به سخره خواهد گرفت. برای ضمانت آنچه تبیین شد، تصویر دوریان گری اسکار وایلد را وام می‌گیرم و واقعیت و مجازی را با صورت دوریان و تصویر نقاش منطبق می‌کنم.

مریم بخشی:

اساس اعتماد، درون‌مایه‌ای شخصی است که با فرهنگ و اجتماع جان می پذیرد. حقیقت اینکه بنده در این مبحث اعتقاد راسخی به تقسیم‌بندی‌ها، خصوصاً بین سنت و مدرنیزم ندارم. تعریف اعتماد را کاملاً شخصی با تأثیرپذیری محرزی از فرهنگ و اجتماع می‌دانم. ضمن تأکید بر این مطلب که مباحث اخلاقی این حوزه، باقی بماند در بایگانی اذهان.

در بحث فرهنگی اعتماد، باتوجه‌به روند آگاهی و جریان سیال اطلاعات و امکان دسترسی آسان به آن‌ها، تا حدودی، جامعه با زیست فرهنگی در حال شکل‌پذیری است. این به‌معنای سرند معلومات و زدودن عوامل متناقض تعاریف در اندیشه‌هاست که در صورت استفاده‌ی آگاهانه از خرد، حاصل خواهد شد. در جامعه‌ی بحران زده‌ای مثل ما، هیبت اعتماد اصولاً گلوله‌های ناشکیبایی تفکر است که سمت‌وسوی اعتدال و ملحقات آن نشانه‌روی کرده است. وجود گروه‌های متکثر فرهنگی و سیاسی و عقیدتی، از آرمان‌های حوزه‌ی خود دفاع می‌کنند و منتقدین، سعی در روشنگری و مقصدیابی دارند. نه الگوی فضیلتی روشن است، نه مراد رذیلتی حاصل، به‌یقین با چنین خرد جمعی، خفقان اعتماد امری بدیهی است. خصوصاً نسبت به حاکمیتی که نسبتش با عوام کاملاً روشن است. در منطق اجتماع نیز اعتماد حاوی مقادیر معتنابهی از هم‌چشمی‌های منفعل آن‌هم به نفع صاحب‌نظران و فعالان است که زیست اجتماعی و کنشگری را نظرمند و منفعل هدایتگرند.

اگر بیم مسئولیت‌سازی نبود هرآینه، اصلاح ساختار اعتماد را به گرده‌ی بخش دغدغه‌مند فرهنگی تحمیل می‌کردم؛ ولیکن زمینه‌ی تکثیر عقاید این‌چنینی فراهم نیست و اقبالی بدان متواتر نیست.

براین‌اساس، شکل‌پذیری اعتماد و استفاده‌ی شگرف از نیروی بالقوه‌ی آن، باید همراه با کارکرد و تعریف فرهنگی و اجتماعی آن باشد و شگفتانه‌ی صدای واحدسازی را درون همین ساختار ببینیم.

مسعود جاوید:

شاید بشود درک و احساس متقابل از همدیگر را که دربرگیرنده‌ی صداقت، امنیت، پاک‌دستی و درست‌کاری است، اعتماد نامید؛ اما سوای از تأثیر فردی، اعتماد مقوله‌ای است اجتماعی که البته در سایر جنبه‌های سازنده‌ی جوامع اعم از اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و...تأثیر عمیق و وسیعی دارد.

اگر در جوامع معاصر بنا بر تعبیر فردی یا احساس جمعی که برآمده از نبود اعتماد افراد به یکدیگر است سخن به‌میان می‌آید، عوامل متعددی زمینه‌ساز این پدیده اجتماعی است. عواملی چون اخلاق فردی، اجرای قانون، احترام به

فردیت، داشتن هویت روانی سالم، آموزش درست و البته هنجارهای جامعه.

اما در جوامعی که هنجارها به ناهنجار تبدیل شده‌اند و بدتر از آن بی‌هنجاری حاکم است، نمی‌شود توقع اعتماد داشت. برعکس، آسیب اجتماعی چون بی‌اعتمادی به پدیدهٔ غالب تبدیل خواهد شد.

در این جوامع ارتباط لایه‌های اجتماعی تقریباً از بین رفته است. آنچه هست اصطکاک لایه‌هاست که البته به صورت جرائم و آسیب‌های اجتماعی ظاهر می‌شود.

پیمان مهراد:

به نظرم نمی‌شود دربارهٔ این مفهوم که هم‌سن وجود آدمی‌ست، آسان سخن گفت:

اگر اعتماد
چون شیطانی دیگر
این هابیلِ دیگر را
به جسمانی دیگر
به بی‌خبری لالا نگفته بود،
خدا را
خدا را!

با صرف‌نظر از اینکه آن داستان هبوط آدمی را قبول داشته باشیم یا نه، نقبی زدم تا قدمت این واژه را یادآور شوم. در اساطیر کهن، در شاهنامه و تراژدی قتل سهراب تا هملت شکسپیر در روابط شخصی و روابط بین افراد این مسئله‌ی اعتماد است که جنایت می‌کند. حال، بی‌درنظرگرفتن تاریخ این واژه نمی‌توان به روابط جهان مدرن پی برد و همچنین امروزه تفکیک حوزه‌های دانش و تخصص باعث می‌شود که در حوزه‌های مختلف به یک مفهوم پرداخته شود و درنهایت به یک جمع بندی رسید.

اعتماد در رابطه‌های فردی: رابطه‌های دوستانه، رابطه‌های عاشقانه.

اعتماد در رابطه‌های اجتماعی و اساساً مقدار و میزان اعتماد نیز مطرح است؛ مثلا: بین کارمندان یا کارگران یک شرکت.

اعتماد در روابط مالی و معاملات اقتصادی، حال در سطح خرد یا کلان و همچنین اعتماد در روابط سیاسی

میان دولت‌ها یا کشورها و مسئله‌ی اعتماد در رابطه‌ی حاکمیت با مردم.

ما در این رهیافت باید مسئله‌ی اعتماد را در جوامع دیکتاتوری و توتالیتریسم جداگانه بررسی کنیم. شما ببینید که در سال‌های استبداد و دیکتاتوریِ دروغ چگونه این واژه از جامعه‌ی ما به‌کلی رخت بربسته است و چه بلایی بر سر روابط شهروندان اعم از اقتصادی و اجتماعی و روابط فردی و انسانی آورده شده... .

بنابراین پرسشتان را منهای کشور خودمان که اساساً فاقد المان‌های مدرن در عصر تازه است (ما هنوز به‌دنبال ملت‌شدن و شهروند شدنیم)، می‌شود بررسی کرد و تنها شاید به برکت تکنولوژی در رسانه‌های اجتماعی که اتفاقاً فکر می‌کنم به بی‌اعتمادی دامن هم زده است، بشود ارزیابی کرد... یعنی ملتی که سیبیل گرو می‌گذاشتند چه بر سرشان آمده‌است؛ حتی در حوزه‌ی دین، اگر در قدیم مردم یکدیگر را برادر دینی هم، خطاب می‌کردند و تا متوجه‌ی خداشناسی طرف مقابل می‌شدند به هم اعتماد می‌کردند و معامله‌ای را انجام می‌دادند؛ اما امروز برعکس شده است.

به نظر امیل دورکیم جشن‌های اجتماعی و اعمال مشترک نوعی همدلی ایجاد می‌کنند و این همدلی زمینه را برای اعتماد متقابل آماده می‌کند؛ مثلاً رفتن به کنسرت‌های موسیقی، سالن‌های تئاتر، سینما، کافه‌ها، کازینوها و جشن‌های متفاوت سالانه...

این فرهنگ هم‌بستگی و همدلی است که اعتماد اجتماعی از آن سر بر می‌کند. در جامعه‌ی سالم که افراد از سلامت روان برخوردارند، آسان‌تر به هم اعتماد می‌کنند؛ بنابراین مسئله‌ی اعتماد را در حوزه‌های روان‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی نیز باید موشکافانه بررسی کرد...

درباره‌ی فضای مجازی، برخی افراد اصلاً خود نیستند و پشت عکس‌ها و گفته‌ها پنهانند یا برخی اتفاقا خودشانند آن چیزی که در جامعه نیستند یا نمی‌توانند از خود بروز دهند...و برخی نیز بخشی از خویش را ارائه می دهند، بنابراین هیچ اعتمادی ایجاد نمی‌شود. اعتماد در رابطه (بخصوص) اقتصادی به قانون وابسته شده است و این قانون است که اطمینان ایجاد می‌کند.

آیدین آریایی:

ژاک لکان فیلسوف و روان‌کاو معاصر، اخلاقی‌زیستن را در گرو وفاداری به «میل» تعریف می‌کند. براین‌اساس توصیه او برای اخلاقی‌بودن این است که به میلت وفادار باش؛ اما میل در دیدگاه لکان چیست و چه جایگاهی دارد؟ لکان میل را توان فانتزی‌سازی و خیال‌پردازی انسان می‌داند، که هم کامل‌بودگی و هم نقصان و هم لذتِ شکاف بین این دو را بر او آشکار می‌کند؛ اما اغلب در جوامع انسانی، میل افراد یعنی آن توان خیال‌پردازی، خود به ابژه تبدیل می‌شود و تحت کنترل و بازیچه‌ی فرهنگ قرار می‌گیرد. بدین معنا که میل دائماً در الگوهای فرهنگی به تعویق می‌افتد. مدها و سنت‌هاو الگوهای ساختگی فرهنگ و زبان دائما میل فرد را به تلاطم وامی‌دارد

و موجب می‌شوند که هیچ‌گاه به ارضا و رضایت درونی نرسد. در چنین وضعیتی وقتی فرد به میلِ خود وفادار نیست، دائماً مجبور به انتخاب بین دوگانه‌هایی می‌شود که گفتمان زبانی حاکم بر جامعه بر او تحمیل می‌کنند. انسان در جهان متکثر و شرحه‌شرحه‌شده‌ی امروز، و به‌لحاظ انفجار سوژه‌ها، مستأصل از تمایز بین نمودها و وانمودها می‌ماند؛ بنابراین تکثر و گسست مانع از تندیس‌شدگی امر اعتماد به دیگری می‌شود. در چنین برهه‌ای از زمان، وفاداری به میل در سیری خطی و در میان آماج گونه‌ها، می‌توان به شِمای امر اعتماد نزدیک شد؛ اما درعین‌حال نمی‌توان تمام و کمال به عنوان یک جزء از کل به آن نگریست؛ چراکه به‌سبب همان گفتمان زبانی حاکم بر جامعه و همچنین انزال‌های زودرس، می‌بایست در انتظار فروپاشی ناگهانی از آن ساحتِ مجازی بود؛ درواقع می‌شود چنین نتیجه‌گیری کرد که فرآیند اعتماد به دیگری و تبدیل‌شدن از یک سو و والایش آنی آن از سوی دیگر در گذر زمان، امر اعتماد دست‌نیافتنی‌تر از پیش خواهد شد.

مهدی بردبار (اسفندیار):

«اعتماد»، همانند مقوله‌ای همچون «جرم»؛ پدیده ای اجتماعی‌انسانی است. هنگامی می‌شود از «اعتماد» به‌مثابه‌ی امری پدیداری سخن گفت که یک اجتماع کوچک متشکل از دو «فرد» یا اجتماعی بزرگتر متشکل از قشرها و گروه‌های گوناگون انسانی گِرد هم آمده باشند. تنها در چنین شرایطی؛ مقوله‌ی «اعتمادیابی اعتمادی! بر حسبِ دیالکتیک» مجالِ ظهور خواهد یافت. فریدریش هِگِل در فلسفه‌اش هنگامی امرِ دیالکتیکی را از گذرِ «هستی در نیستی و بالعکس به‌مثابه‌ی دو پدیده‌ی متخالف» نمایان می‌سازد که مقوله‌ای انضمامی همچون «سنتز» شکل گرفته باشد (تز، آنتی‌تز= سنتز = نهاد، برابرنهاد= هم نهاد). اگر هرکدام از سه نمونه یادشده در فرمولِ دیالکتیکِ هِگِلی وجود نداشته باشد، نه دیالکتیک صورت پذیرفته است و نه چیزی انضمامی به مثابه‌ی هم نهاد مجالِ تحقق پیدا کرده است. دیالکتیکِ هِگِلی ازآن‌روی بر دو مقوله‌ی «هستی و نیستی» پای می‌فشرد که نمایان می‌ساخت همه‌ی پدیدارها اصولاً بر اساس صفاتی‌اند که از طریقِ انسان‌ها بر آن‌ها استیلا یافته است؛ زیرا به‌طورکلی هیچ پدیداری وجودِ خارجی ندارد. در وادی مثال می‌شود از نمونه‌ی یک «اسب» به مثابه‌ی یک پدیدار یاد کرد. اسب دارای صفاتی است که اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن است و می‌تواند شاملِ رنگ، سرعت، بلندی یا کوتاهی قد و...باشد. حال اگر این صفات که ازسویِ انسان بر اسب قالب شده است؛ از آن گرفته شود هیچ چیزی از پدیدارِ اسب باقی نمی‌ماند و این همانا نیستی است؛ اما هگل گوشزد می‌کند که بااین‌وجود چیزی بسیار ناچیز در انتهای این پدیدار باقی می‌ماند که همانا هستی است؛ پس دیالکتیکِ هِگِلی می‌گوید هستی همان نیستی و نیستی همان هستی است؛ بنابراین مقولاتِ هستی و نیستی درواقع امر دو پدیدارند که با یکدیگر یگانه شده‌اند و به توافق رسیده‌اند. تنها در چنین شرایطی است که (تز و آنتی‌تز = دو امرِ متخالف، قادر خواهند بود [سنتز] را که مقوله‌ای انضمامی است، به وجود بیاورند. سنتز ازآن‌روی انضمامی است که هم دربردارنده‌ی «نیستی»، هم «هستی» است. ما در فلسفه‌ی دیالکتیکِ هِگِل با دایره‌ای بسته مواجه نیستیم؛ بلکه با مثلث‌وارگی‌ای روبه‌رو هستیم که هر سه ضلعِ آن به‌صورتِ تنگاتنگی به یکدیگر وابسته‌اند و تا دیگری نباشد امرِ جدیدی به وقوع نمی‌پیوندند. این مثلث‌وارگی هم درباره‌ی مقولاتِ «اعتماد یا بی‌اعتمادی»، هم در مقوله‌ی «جرم» به‌مثابه‌ی پدیده‌هایی «اجتماعی‌انسانی» صادق است. فرمولِ فلسفیِ آن‌ها را می‌شود چنین بیان کرد:

۱. مثلث‌وارگی در پدیده‌ی جرم:

۱-۱. عاملِ مادی

۱-۲. عاملِ روانی

۱-۳. عاملِ قانونی «حقوقِ موضوعه»

دو عاملِ متخالفِ «مادی و روانی» عاملِ «قانونی» را که همان حقوقِ موضوعه (نوشته‌شده) است، به‌صورتِ انضمامی پدید آورده است. هرکدام از این سه عامل اساسیِ تحقق پدیده‌ی جرم که از فرمولِ آن حذف شود «متهم» هیچ جرمی مرتکب نشده است؛ یعنی اگر متهم فعلی را مرتکب شده باشد که هم عاملِ «مادی» داشته و هم عاملِ «روانی» اما در «قانونِ موضوعه» برای آن مجازاتی پیش‌بینی نشده باشد، جرم اتفاق نیفتاده است و بالعکس. در این خصوص می‌شود به ارتکابِ پدیده‌ای همچون «دروغ» اشاره کرد که هم دارای عاملِ مادی است و هم دارایِ عاملِ روانی، اما در قانون موضوعه (نوشته‌شده) برای آن مجازاتی پیش‌بینی نشده است؛ بنابراین فردِ دروغگو «مجرم» نیست.

۲. مثلث‌وارگی در پدیده‌ی اعتماد یا بی‌اعتمادی:

۲-۱. فرد [گروه] = x

۲-۲. فرد [گروه] = y

۲-۳. امرِ باطنیِ مبتنی بر

اعتماد یا بی‌اعتمادی

در اینجا به‌خوبی نشان داده می‌شود که مقوله‌ی اعتماد یا بی‌اعتمادی پدیده‌ای «اجتماعی‌انسانی» است؛ زیرا اگر فرضاً «فرد یا گروه = x» نباشد تا به «فرد یا گروه = y» اعتماد کند یا نکند و بالعکس؛ پدیده‌ی اعتماد یا بی‌اعتمادی صورت نخواهد پذیرفت. مقوله‌ی متخالفِ فرد یا گروهِ «x» و فرد یا گروهِ «y» هنگامی می‌توانند به پدیدارِ اعتماد برسند که بر سرِ امری باطناً (بر اساسِ اشتراکاتِ فکری) به توافق رسیده باشند؛ بنابراین با یکدیگر در آن موضوع یگانه شده باشند و اکنون می‌توانند امری جدید و انضمامی (سنتز = هم نهاد) یعنی همان پدیده‌ی اعتماد را به وجود آورند (در واقع هنگامی که «x» همان «y» و «y» همان «x» شده باشد). چنانچه فرد یا گروهِ x و فرد یا گروهِ y نتوانند بر سرِ امری باطناً (بر اساسِ تفارقِ فکری) به توافق برسند پدیده‌ی بی‌اعتمادی بروز می‌یابد و در واقع x و y به یگانگی نرسیده‌اند و بنابراین مقوله‌ای «انضمامی = سنتز = هم نهاد» شکل نخواهد گرفت.

سولماز نصرآبادی:

اعتماد از ریشه‌ی عمد می‌آید و عمد، برابرنهادِ «خواسته» است. « خودکردِ» آنچه که در آن انتخاب موج می‌زند با رگه‌هایی ممتد و درشت از اراده و نه به طریق پیشامد و تصادف. در احکام فقهی مقابل سهو است؛ همچنین در برابر خطا به‌کار رفته است.

در فرهنگ دهخدا، با مفهوم تأمل‌برانگیزی از اعتماد روبه‌رو شدم؛ «در اصطلاح متکلمان نوعی کیف ملموس که حکما آن را «میل» می‌گویند، صاحب کشاف اصطلاحات الفنون آرد: شیخ «میل» را که متکلمان آن را اعتماد گویند چنین تعریف کرده؛ چیزی است که موجب حالت مدافعه در جسم گردد... نوعی از کیفیات ملموس باشد.» سطر پایانی تحشیه‌ای که آمد تکلیف را با کلمه اعتماد تا حدودی روشن می‌کند؛ «نوعی از کیفیات ملموس» بنابراین و با تکیه بر سطر پایانی، اعتماد، شکلی از عینیت را با خود حمل می‌کند! مفهومی عینی‌تر از تکیه‌دادن/ برگزیدن/ سپردن/ استواری یا واگذاشتن. مفهومی که رویکرد من به اعتماد را به سمت‌وسویی دیگر سوق داد؛ ولو در وضعیتی از موضع فلسفی که اعتماد را به رابطه انسان با خودش می‌لغزاند، اعتمادی که وجهی معنوی را نیز تحت شمول خود دارد و نقطه‌ی مقابل آن خیانت است. انسانی که از اعتمادهای پیاپی به‌ستوه آمده و زخم‌های‌های متعددش سبب شده تا فروغ‌وار فریاد برآورد: « انسان/ انسان پوک/ انسان پوک پر از اعتماد» آن‌گونه که پوک‌بودن به‌مثابه‌ی پر از اعتمادبودن است. این اعتماد در اینجا نزدیک‌ترین منظور به امیدواهی‌داشتن به دیگری و قائل نبودن به حدود اعتماد است؛ درواقع فروغ فرخزاد با این نهیب هشدار می‌دهد که ابتدا رابطه با خودت را ترمیم کن و اعتماد به کنش‌های خود را به‌عنوان یک سوژه داشته باش که باز همان رویکرد فلسفی اعتماد را دربرمی‌گیرد. خود را به رسمیت بشناس و بی‌تردید «بشناسِ» مدنظر به یک‌باره قابل وصول نیست و تدریج آن مرهون پروسه‌ای پله‌به‌پله است.

در اینکه ما دچار بحران اعتماد هستیم به خود به دیگری به اتوریته‌ای که در وضعیتی از بلع ماست، شبهه‌ای وجود ندارد؛ ولی آیا آدمی می‌تواند بی‌میل به خود و دیگری در فورانی از عدم اعتماد دوام بیاورد و بقایی دیالکتیک نداشته باشد؟! آیا می‌تواند بی‌بزرگداشت خود و احترام و گرایش به موجودیت خود، به حیات انسانی خویش، ادامه دهد؟! یا در اتمسفری آلزایمروار به زیستش تداوم ببخشد که مرحوم شایگان از آن با نام «فراموشی تاریخی» نام می‌برد. در همین نقطه ورود می‌کنیم به حجمی پدیدارشناسانه. از یک طرف تصمیمی سلبی، مصمم ایستاده، از طرفی با تماس با گذشته و حالی که هر آن در شرف تغییرِ شکل به گذشته است روبه‌رو هستیم. نادیده‌گرفتن گذشته و انکار آن، واقعه‌ای است تقریباً ناممکن! واقعه‌ای که پیامدی جز دامن‌زدن به هجوم بی‌اعتمادی و حس فروخوردگی و حقارت ندارد، برای برون‌رفت از بحران بی‌اعتمادی چه راه‌حلی داریم؟

شاید نخستین قدم، پذیرفتن افولی جمعی است! آری، ما شکست خورده‌ایم و بزرگ‌ترین شکست را از باورهایمان و درنهایت از خودمان خورده‌ایم. باورهایی که سال‌های متمادی، سیزیف‌وار با آن‌ها تا هدفی واهی، پیش که نه، فرو رفته‌ایم! همواره چه در رویکرد عرفانی و چه در رویکرد تعلیمی، عنصر خود را نادیده گرفته، انکار نموده، توی سرش زده، تحقیرش

کرده‌ایم و چه ستمکاری بالاتر از این! جهان معاصر به حقوق مادی و معنوی انسان معاصر در فاشیستی‌ترین شکل خود تجاوز کرده است. مطالعه در سیر صدسال اخیر از کشتارهای دسته‌جمعی گرفته تا اصطلاحاتی قانونی و جهانی چون نامیدن بخشی از کودکان با نام کودکان ولگرد/ کودکان رهاشده/ کودکان کار یا کارتن‌خواب‌ها، قبرخواب‌ها و حذف‌شدگان جامعه یا عناوینی چون اقشار آسیب‌پذیر یا تعیین ویژگی‌هایی رقت‌بار برای زنان، مانند زنان تن‌فروش یا سرشماری‌شان در دایره‌ی کارگران جنسی یا فعال در حوزه هرزه‌نگاری یا صنعتگران پورن، همه‌وهمه روندی از به رسمیت نشناختن احترام به حضور دیگری در موقعیتی انسانی برای کسب جایگاهی تقدیرشدنی از سوی خود و دیگری و سرانجام فربه‌شدنِ فقدان اعتماد است؛ لذا ما ناگزیر از اعتراف به شکست در حوزه‌ی اعتماد هستیم. ورود به این پذیرش، چه‌بسا جهل و اصرار بر آن را کنار بزند و مسیری پیش روی ما بگذارد که بتوانیم دریچه‌ای در انسداد دوئیت‌ها به روی خودمان بگشاییم. ضرورت اعتراف به زخم‌هاست که ما را بر آن می‌دارد تا در پی درمان برآییم. اعتراف سبب می‌شود تا نائل به حرکت شویم و از خود بپرسیم.

چگونه در جهان معاصر می‌توان سخن از اعتماد زد؟ چطور در جهان معاصر که خشونت، فقر و فاصله طبقاتی اجزاء اجتناب‌ناپذیر آن هستند از طرفی مشت‌های آلیاژی اتوریته! می‌توان زمین اعتماد را شخم زد؟! چه‌بسا در آغاز پرسشی ناموجه به نظر بیاید؛ ولی در درنگ‌های پسین، رنگ‌ورویی موجه می‌یابد. از قول محمد مختاری نقل می‌کنم «نزدیک شو/ اگرچه نگاهت ممنوع است و زنجیر اشاره چنان از هم پاشیده/ که حلقه‌های نگاه/ درهم قرار نمی‌گیرند/ دنیا نشانه‌های ما را/ در حول و حوش غفلت خود دیده/ و چشم پوشیده...»

ما در حال تجربه‌ایم از ازل تا به اکنون! از اکنون تا زمانی که کلونی انسان، بقا دارد. اگرچه عدم هماهنگی، خصلت بارزِ تفاوت‌های فردی است تضادی نیز با اعتماد ندارد. شاید بزرگ‌ترین «سرمایه‌ای» که آن را به‌طوری وقیحانه از دست داده‌ایم، نقل به مضمون می‌کنم از مصطفی ملکیان که؛ «اعتماد» است.

مصطفی ملکیان تفکیکی قابل نگر در حدود و ثغور اعتماد دارد؛ وی می‌پندارد[1]، میان اعتماد به خود و اعتماد به دیگری، تفکیکی بزرگ وجود دارد؛ من موظفم در مواردی (نه در همه موارد) به خودم اعتماد کنم. گاهی نیز متعلق اعتماد، خود من نیستم؛ بلکه دیگری (کسی یا موجودی غیر از من) است. در این صورت، آن دیگری، به سه قسم، انشعاب می‌یابد:

۱. گاهی دیگری، متعلق اعتماد، شخصی است: انسانی دیگر

۲. گاهی متعلق اعتماد یک شیئی است: اعتماد به استحکام صندلی تا روی آن بنشینم.

۳. گاهی متعلق اعتماد یک نهاد (واقعیت نهادی) است: اعتماد به نهادی چون آموزش و پرورش.

در ادامه مصطفی ملکیان عنوان می‌کند، اعتماد در چه چیزی صورت می‌پذیرد؟ ممکن است من به چیزی در شخصی اعتماد کنم و به چیز دیگری در او اعتماد نداشته باشم، ممکن است به صداقتش اعتماد کنم، به سخاوتش نه. و صد البته لزومی هم ندارد به همه ابعاد اخلاقی در یک فرد اعتماد داشته باشم؛ زیرا هیچ‌فردی منزه نیست و در صورت این‌گونه از تمییز است که واژه اعتماد شکننده نخواهد بود؛ زیرا تدقیق دارد. از همین رو، ممکن خواهد بود حدود اعتماد، شفاف شود و معلوم که من در چه چیزی به خودم یا شخص دیگری یا شیئی یا نهاد اجتماعی اعتماد می‌کنم؟ من اعتماد می‌کنم که دیگری کالایی مرغوب به من فروخته است؛ اما ممکن است به‌عبارتی حق دارم طرح کنم که مثلاً قیمت‌گذاری‌اش عادلانه نیست. حد اعتماد اهمیت دارد. ما در چه‌چیزی و تا چه حدی به خودمان یا دیگری اعتماد داریم؟!

ملکیان مظروفی قابل استناد برای ظرف اعتماد طرح می‌کند:

- شخص اعتمادکننده
- موجودی که به آن اعتماد می‌شود
- حدی که اعتمادکننده در آن حد به موجود دیگر اعتماد می‌کند.

ایده‌هایی که ذکر شد شاید باتوجه‌به شرایط دردناک موجود، بتواند به ما امکان بدهد تا در کنار چگالی حضورمان بتوانیم بازنمودی داشته باشیم برای گرفتن جواز اعتماد و پاسخ‌دادن به تمنایی که گاهی به بشره تنهایی مان، تلنگر می‌زند و ما را بر آن می‌دارد تا در شک‌گرایی غالب، مقداری شک کرده و طرزی نجیب و شرافتمندانه برای به رسمیت شناختن ایگو و دیگری در اندام کلیدواژه‌ی اعتماد، کشف کنیم... .

منابع:

۱. محمداولی، آرش، امیل چوران در گفت‌وگو با جیسن وایس در «قمار نوشتن»، انتشارات نگاه.
۲. مصباحیان، حسین، اعتماد به‌معنای تکیه بر خود.

■

۱. .اعتماد به روایت مصطفی ملکیان

قبض و بسط‌های امید و ناامیدی

نوشته: «ایمان نمدیان‌پور»

تحلیل جامعه‌شناسانه امید و ناامیدی و فهم چرایی بسط ایده‌ی ناامیدی در تاریخ ایران معاصر، و امتداد و غلبه‌ی ناامیدی مسأله‌ای بنیادین برای فهم منطق اجتماعی زندگی ما ایرانیان است.

چرا باید امیدوار بود، حتی اگر امید به یک افق ناممکن و دور دست تبدیل شود. امید در بستر ذهنی سوژه شکل می‌گیرد و گام‌به‌گام انسان‌ها تلاش می‌کنند تا امید را در جهان زندگی خود برجسته سازند.

سوژه در مناسبات و شکست‌ها و پیروزی‌های تاریخی امید را می‌سازد و در متن زندگی به‌نمایش می‌گذارد. این‌گونه گمان می‌رود امید در برابر سوژه قرار دارد، ولی امید چه در شکست‌ها و چه در رخدادهای خوشایند همواره یک امر درون‌باش در سوژه است.

امید امری در برابر من نیست، امید همان ابژه‌ای است که ما با آن زندگی می‌کنیم و هر روز در دل چنین امیدی مناسبات و سازوکارهای جهان خود را با آن سامان می‌دهیم. انسان تا مادامی که به زندگی امتداد می‌دهد و خود را در جهان می‌گستراند، همان امید است و تنها در صورتی که خود را با نیت خودخواسته، از جهان حذف می‌کند، به خود و امید پایان می‌دهد.

این‌گونه به‌نظر می‌رسد که اکثر آدمیان به دلایل شخصی و اجتماعی میل به بودن در برابر نبودن دارند و این میل یعنی حضور امید در انسان. ساختارهای اجتماعی، جنگ، شوک‌های فردی و سوانح طبیعی، همه‌ی این موارد قبض بسط‌های امید محسوب می‌شوند.

سارتر در هستی و نیستی نشان داده است که هم هستی، هستی دارد و هم نیستی واجد هستی است. با این پیش فرض، ناامیدی قسمتی از من انسان‌هاست که در برابر قسمتی دیگری از من یا درون انسان‌ها قرار می‌گیرد. به یک معنا امید و ناامیدی دو وضعیت بودن در موقعیت‌های ساختاری زندگی ما انسانها هستند. در پاره‌ای روندها و ضرورت‌های تاریخی و اجتماعی، امید بر ناامیدی چیره می‌شود و در موقعیت‌های دیگر زندگی، ما با ناامیدی مواجه می‌شویم.

تاریخ ایران، تاریخ شکست‌ها در برابر امید است، به‌معنای دیگر در تاریخ صد ساله‌ی ایران بعد از مشروطه، ما همیشه در امتداد یک ناامیدی زیست خود را سامان داده‌ایم. هر چند در قطعه‌های زمانی و تقویم‌های تاریخی، امید تبدیل به یک گفتمان غالب شده بود، ولی در کوتاه‌مدت دوباره ساختارهای ناامیدکننده، روح خود را بر جهان زندگی ما ایرانیان پرتاب کرد.

از حیث جامعه شناختی تاریخی باید گفت روح ناامیدی «مای» ایرانی در سنت استبداد و خودکامگیِ تبارِ نظام‌هایِ پادشاهی ریشه داد. هر چند استبداد و خودکامگی در ایران نیز معلول یک امر تاریخی دیگری است؛ به‌نام مناسبات اقتصادی و نوع نظام سرزمینی.

باید گفت؛ هر دو نیرو، در روندهای تاریخی در حال بازتولید همدیگر در زندگی ما ایرانیان‌اند. اگر از مشروطه تاریخ بیداری ایرانیان را همان تاریخ تولد امید بنامیم، ما در مشروطه و شکل‌گیری مجلس، جرقه‌های امید را در خود کشف کردیم. می‌توان گفت روح امید، خود را در بستر متن اجتماعی به نمایش در آورد و ما قامت امید را در یک پارلمان نصف و نیمه مشروطه‌ی سلطنتی تجربه کردیم.

البته این امید زود به ناامیدی تبدیل شد و امید ما ایرانیان زیر توپ غربیان و سلطنت دوام نیاورد و روح ناامیدی خود را دوباره در بستر زندگی ما آشکار کرد. تاریخ اجتماعی ایران بعد از مشروطه همچنان در قبض و بسط‌های امید و ناامیدی در حال حرکت و تکاپو بود و در خلال ین روندها گاهی در تقویم زمانه امیدوارانه زیست و گاهی با ناامیدی، به امید امیدوار بود.

از یک منظر دیگر باید این‌گونه بیان کرد که جهان و مناسبات آن افق نامشخص و ناشناخته دارد. ناشناختگی ساختار کلی جهان، یا همان ناامیدی هستی شناختی می‌تواند بسترهای ناامیدی را در انسان بپروراند. وقتی جهان برای انسان راز واره باشد، آنگاه کلیت جهان برای سوژه رعب‌آور خواهد شد.

می‌توان گفت عدم شناخت جهان پیرامون به رازمندی جهان کمک می‌کند و آدمی برای رهایی از این راز تلاش می‌کند با ساختن افق امید بر اضطراب‌های جهان درونی و بیرونی خود غلبه کند. به‌طور دقیق‌تر می‌توان گفت علم و نگاه علمی به جهان با تمام نقدهای که به آن می‌شود، خاستگاه امید را زنده نگاه می‌دارند. با کشف

و یا یک اختراع گویا انسان قسمتی از ناشناخته‌های جهان درون و برون خود را آشکار می‌کند و این آشکارگی، لحظات امید را در انسان احیا می‌کند.

راز و راز زدایی انسان‌ها همان امید و ناامیدی انسان‌ها در تاریخ است. وقتی رازی در جهان وجود دارد، گویا ناامیدی بر جهان هژمونیک شده است و وقتی این راز به‌واسطه‌ی علم و تفکر انتقادی زدوده می‌شود، ما با لحظه امید مواجه می‌شویم. امید در چنین وضعیتی در میدان اجتماعی ما خود را به‌نمایش می‌گذارد.

به‌طور کلاسیک در دو سنت فکری مرسوم تاریخ اندیشه اجتماعی و سیاسی، مارکسیست‌ها و لیبرال‌ها نمونه‌های از ساختن افق در زندگی اجتماعی در سطح کلان بوده‌اند و امروز هم هستند. به‌طور مشخص امید را می‌توان در دل تقابل‌های نظری و فاصله‌های منطق اجتماعی آنها ترجمه و فهم کرد.

امید در دستگاه فکری مارکسیست‌ها، البته با تمام روایت‌های متکثر، در یک امر مشخص و معین که همان حذف تفاوت طبقاتی در جهان آینده است، خود را بازنمایی می‌کند. حذف نظام طبقاتی یا حذف طبقه‌ی تهی دست از رؤیاها امیدهای نظام مارکسیستی است. هر چند نتایج این امید در روند تاریخ امری غیر از ناامیدی نبود، ولی تا آنجایی که به افق‌سازی و بازتولید امید ارتباط دارد؛ این نگاه تلاش کرد وعده‌ی یک امید بزرگ را برای انسانها بسازد.

از حیث پیامدهای اجتماعی، امیدِ برساخته شده از ایده مارکسیست، دست‌آوردی آنچنان ناامید کننده داشته است که عده‌ای چنین ایده‌ای را دشمن دموکراسی می‌نامند. زیرا در مواجهه عدالت و آزادی، مارکسیست‌ها، یا اگر دقیق‌تر بخواهیم سخن را بسط دهیم، حکومت‌هایی که در عمل آموزهای مارکسیستی را در جهان اجتماعی اجرایی کردند، راه رسیدن به عدالت را قربانی کردن آزادی تعبیر کرده‌اند.

در نهایت، تاریخ انضمامی امید مارکسیستی، به دولت‌های تمامیت‌خواه و مطلق‌گراخواه متمایل بود، دولت‌هایی که برای بسط ایده‌ی عدالت، امکانی جز حذف صدای امر خصوصی را نداشتند. از یک نهاد خصوصی تا کنش‌های هنجارشکنانه فردی که مستقل از دولت باشند، در دستگاه سیاستگذاری مارکسیست‌ها، کنش‌های ناعادلانه و یا در راستای ناعادلانه کردن امر اجتماعی تعبیر می‌شد. دولت قرار بود یک جهان غیر طبقاتی را برای سوژه‌ها هموار کند و امکان‌های تمایز را در زیست جهان سوژه‌ها بزداید، ولی دولت در این کشورها به یک هیولای ترسناک و به‌وجود آورنده‌ی بنیادهای ناامیدی تبدیل شد.

لیبرالیزم نیز دست کمی از مارکسیست در تباهی امید نداشت. باید گفت هر دو، دو طیف جریان‌های ناامیدکننده در جهان صنعتی و معاصر بودند و احتمالاً هستند. اساس امید در لیبرالیزم توجه به فردیت و فردیت‌گرایی سوژه در عمل و نوع سیاستگذاری است. لیبرال‌ها معتقدند با پیوند خوردن انسان با آزادی و رها شدن از قیود ساختاری که انسان را کنترل می‌کنند، انسان به رهایی نزدیک خواهد شد. دست‌آوردها و پیامدهای لیبرالیزم، تولد نوع دیگری از ناامیدی در جهان معاصر بود. سودگرایی و تبدیل انسان به یک موجود اقتصاد محور که جهان و مناسبات جهان را صرفاً به‌مثابه یک امر کالایی می‌نگرد، از دست‌آوردهای ناخواسته لیبرالیزم و امروزه نئولیبرالیزم است. تبدیل جهان به متن و حاشیه در سطح جهانی و تبدیل شهرها به نمادهای طبقاتی شده در تمام سطوح، نشانه‌های عریان زخم‌های امید یا به زبان سلبی، جوانه زدن ناامیدی نئولیبرالیزم‌اند.

تحت‌تأثیر چنین الگوهای فرهنگی و رفتاری، دوستی‌ها و پیوندهای عاطفی درون خانواده و بین خانواده‌ها بر اساس تفاهمات و ارزش‌های ذاتی یکدیگر صورت نمی‌پذیرد بلکه بر پایه‌ی داشته‌های دو طرف رابطه تنظیم می‌گردد و گزاره‌ی معروف هابز که می‌گفت؛ انسان گرگ انسان است، رشد می‌کند. در این فرهنگ، جامعه عرصه‌ی نزاع همه علیه همه می‌شود، فردگرایی خودخواهانه رشد می‌کند و افراد به یکدیگر به عنوان ابزاری برای رسیدن به اهداف مادی خود می‌نگرند . مناسبات خانوادگی به مناسبات پولی صرف تبدیل شده و در چنین ساختار کالایی شده‌ای، رابطه‌ی انسان - انسان به رابطه‌ی انسان با کالا تقلیل داده می شود و صفات و ویژگی های انسانی در ارتباط با کالا شکل می‌گیرد.

مدرسه، دانش، و هر امری که دولت باید به‌واسطه‌ی یک نهاد قدرتمند آن را به‌صورت عادلانه‌ای در اختیار شهروندان قرار دهد تبدیل به یک کالا و سوژه‌ای اقتصادی شده است. خیابان‌های طبقاتی شده و رستوران‌هایی که امکان حضور هر سوژه‌ای را ناممکن می‌کند، ایده فردگرایی را که قرار بود جهانی آزاد و دموکراتیک بنا بنهد، تهی از امید کرده است.

رشد افراطی فردگرایی و عدم مداخله افراطی دولت و تبدیل دولت به یک نگهبان و محافظ، سرمایه‌داری، به دوگانگی انسانها دامن زده است. یکی از بحران‌های نظام سرمایه‌داری بازتولید نابرابری آموزشی در مدارس و قبولی دانش‌آموزان از طبقه‌ی متوسط به بالا در دانشگاه‌ها و رشته‌های خاص و پر طرفدار است. مدارسی که از کودکی تمایز را در کودک و نوجوان نهادینه می‌کند. این تجربه

فقر و جدا افتادگی، امیدهای وعده داده شده لیبرالیزم را به یک افسانه تبدیل کرده است. کودکانی که از کودکی خود را در یک موقعیت بسیار متفاوت با دیگری می‌بینند. آیا با چنین ساختاری که در تمام لحظات نظام سرمایه‌داری در حال بازتولید است، می‌توان از امید سخن گفت؟

البته از زاویه‌ای دیگر هم مارکسیست‌ها و هم لیبرال‌ها توانستند افق امید را در سوژه‌ها نهادینه کنند. نقدهای مارکسیست ها و نئومارکسیست‌ها توانست سویه‌های بدقواره سرمایه‌داری افسارگریخته را کمی تعدیل و یا در بهترین حالت، امکان شناخت سویه‌های هژمونیک کالایی شدن و مصرفی شدن انسان را واکاوی کند.

واکاوی و تبارشناسی جهان سلطه در پاره‌ای موارد منجر به عقب‌نشینی سرمایه‌داری از رویکرد هژمونیک خود شده است. مقاومت‌هایی که در جهان جدید، به وساطت سنت انتقادی در حال جریان است؛ همان امیدی است که در لحظات و دقایق تاریخ خود را نشان می‌دهد.

امید و ناامیدی، قسمتی از منطق ساختاری سازوکار وجودی جهان هستند که امکان حذف آن در این امکان‌مندی ساختار بشری و اجتماعی ناممکن است. ما صرفاً قادر خواهیم بود در دیالکتیک امید و ناامیدی با خلاقیت‌ها و امر هنری و شاعرانه بر ناامیدی غلبه کنیم و جهان را کمی امیدوارانه به‌نمایش درآوریم. پر کردن جهان همان دمیدن روح امید در جهان بی‌روح است. باید گفت علاوه بر ادبیات و امر هنری، علم و تکنولوژی هم بر امیدوارانه دیدن و افق امید می‌دمند.

در نگاه بلوخ، «ما آکنده از ظرفیت‌های تحقق نایافته‌ای هستیم که مبنای خیالات و رؤیاهایمان را می‌سازد و ما را به‌سمت تغییر و خود تحقق‌بخشی می‌کشاند. ما همیشه چیزی بیشتر از خود فعلی‌مان هستیم، همیشه از خودمان جلوتریم، همیشه ظرفیت‌هایی که هنوز فعلیت نیافته‌اند ما را به پیش می‌برند، ظرفیت‌هایی که ما را به کنش و طغیان وا می‌دارند. (بلوخ،۱۴۰۱).

امید در ساختارهای ایده و امر نوشتار نیز خود را به‌نمایش می‌گذارد. هر متنی که ما را به یک کنش ذهنی و عملی رهنمون کند، می‌تواند بذرهای امید را در جامعه گسترش دهد. به‌صورت دقیق‌تر هر انسان با نشان دادن سازوکارهای زندگی و نقد موقعیت‌های روزمره به‌صورت سلبی و یا ایجابی به تولد امید کمک می‌کند. یک نویسنده در حوزه‌های مختلف وقتی می‌نگارد و لحظات و قطعاتی از موقعیت زیست جهان را می‌کاود و بعد از کاویدن و مفهومی کردن ابژه‌های بیرونی، با تولد ایده که من نام آن را ایده‌های امید می‌گذارم، بر شور و بودگی زندگی می‌افزایند. باید گفت امید همان شور و حس درونی انسان‌هاست که آدمیان تلاش می‌کنند در دقایق و دمادم زندگی آن را احیا کنند.

پرسش دیگری که می‌تواند در راستای منطق پیش برنده‌ی امید در برابر مخاطب قد علم کند، کرانه‌های امید است. کرانه به‌این‌معنا که ما از چگونه امیدی در ساختار زندگی باید سخن بگوییم و یا حد مرزهای بسط ایده‌ی امید تا کجا امکان بسط و گسترش دارد. اساساً چه نوع از امیدی را می‌توان در عرصه‌ی جامعه و حوزه خصوصی به کاربست. پرسش از امکان امتداد و سخن گفتن از ایده‌ی امید است و اینکه ما در ایده‌پردازی باید از کدام سویه از امید سخن بگوییم.

ابتدا از مذهب سخن بگوییم؛ مذهب در گفتارها و کردارهای خود، سوژه‌های خود را به یک امید دعوت می‌کند. بیایید کرانه‌های این امید را واکاوی کنیم و مشخص کنیم مذهب، ساختارها و روایت‌های چنین امیدی را چگونه به مخاطبان ارائه می‌دهد. مذهب به‌طور کلی و از منظر دورن متنی از یک امید چه در این جهان و چه در جهان دیگر سخن می‌گوید. صلح، آرامش دائمی، فروپاشی ستمگران و پیروزی فرودستان از افق‌ها و یا دقیق‌تر بیان کنیم؛ از امیدها یا همان رؤیاهای مذهب برای بشر است.

رؤیاها همان افق‌هایی هستند که اساساً دست یافتن به آن ناممکن است و آدمیان برای فرارفتن از موقعیت اکنونی دست به تصور سازی دست‌نایافتنی می‌زنند. مذهب در ساختار این جهان وعده‌ها را طرح‌اندازی می‌کند، ولی در بیشتر مذاهب، تمام این وعده‌ها در پایان تاریخ محیا خواهد شد، گویا در انتهای تاریخ فرد و یا یک موقعیت دگرگون کننده‌ای تمام رؤیای‌های انسان‌های کل تاریخ را محقق خواهد کرد.

من به‌مثابه‌ی یک جامعه‌شناس به صحت و سقم این امید توجه ندارم، یا در این اینجا آنچه برای من واجد اهمیت است، کارکردهای بیرونی چنین وعده‌ای است. نشانه‌های چنین امیدی به‌گمان من از یک وعده‌ی کلان و امید فرا بشری ریشه می‌گیرد، یعنی امید در روایت امر مذهبی یک روایت دوردست و فرادستی است. روایتی که کمتر در جهان انضمامی سوژه‌ها خود را پدیدار می‌کند. تحلیل و واکاوی متون مقدس نشان می‌دهد که امید همیشه در پس تاریخ اجتماعی قرار دارد و نتیجه یک امر خوب در پایان تاریخ تحقق خواهد یافت.

اما اساساً کدام امید را باید بازسازی کرد و در جامعه پروراند و به آن امید دل خوش کرد. از کدام امید می‌توان سخن گفت که سوژه‌ها را کمتر به انتهای تاریخ حوالت دهد. ابتدا می‌توان به سراغ تفسیر متن مقدس رفت، تفسیری که مفسران مدرن

در باب خوانش متن مقدس می‌توانند انجام دهند، باید مبتنی بر انسان‌شناسی مدرن باشد و با توجه به‌مناسبات انسان معاصر برساخته شود. یعنی روایت‌ها یا سنت‌هایی از امید را در دل متون مقدس استخراج کرد که امید را در اکنونیت ببینند.

به‌طور مثال می‌توان از ماکس وبر جامعه‌شناس نام برد، که معتقد است در روایت پروتستان از دین که به‌واسطه یک نوع زهد شکل گرفته است، هر فردی که تلاش کند و کار کند می‌تواند صفات خدا را احیا کند. کار، تلاش، زحمت و توجه به دنیا برای جمع‌آوری ثروت و پول در تاریخ، امکان ساخته شدن یک موقعیت جدید به‌نام سرمایه‌داری را امکان‌مند کرده است.

مارکس جهان جدید را در کتاب دوران‌ساز خود، یعنی سرمایه، جهانی مبتنی بر سود تصور کرد و وبر نیز در اخلاق پروتستان و روح سرمایه‌داری نشان داد؛ که چگونه غرب با تفسیر روایتی تازه از دین توانست صفات خدا را در کار متجسم کند، در طول روند تاریخی، ایده‌ی کار به یک مفهوم امر مطلق و مبنای نظام‌های قشربندی قرار گرفت. دولت نئولیبرال نماد و نماینده‌ی همان تفکر تاریخی غرب محسوب می‌شود؛ که امروز هر امر فرهنگی و کار فرهنگی را به مثابه‌ی یک کالای پولی مورد تأمل قرار می‌دهد.

ولی امکان دیگری که می‌تواند امر امید را در جامعه ممکن کند و آن را از یک امر آخر زمانی به یک امر دم‌دستی تبدیل کند؛ ساختن امیدهای کوچک است. امیدهای کوچک و خرد چیستند. برای فهم این گزاره باید از ارنست بلوخ کمک گرفت.

تفسیر من از این سخن ارنست بلوخ در متن کتاب روح اتوپیا، که می‌گوید «موسیقی، هنر و مذهب را برای کشف بالاترین استعدادهایی جست‌وجو می‌کند، می‌تواند تهی بودگی زمان حاضر را پر کند و طلسم ناامیدی و بدبینی حال را باطل سازد» (بلوخ،۱۴۰۱) قابل تفسیر است. می‌توان گفت، موسیقی و امر هنری و مذهب اصلاح شده با رویکرد این جهانی می‌تواند لحظات امید را در ما بپروراند.

هنر و ادبیات می‌توانند خالی بودگی انسان‌ها را پر کنند، پر شدن امر خالی یا همان نیستی به‌واسطه‌ی هنر و ادبیات و مذهب اصلاح شده، نه در آینده‌ای دور، بلکه در اکنونیت ممکن است. این سه عنصر، امیدها و رؤیاها را اپوخه(در تعلیق قرار دادن) قرار نمی‌دهند، امید در این مثلث به یک امر دم‌دستی نزدیک می‌شود؛ یعنی امید همان اکنون و بودگی هستی در کنش‌های جهان ماست.

ما در چنین وضعیتی با یک هبودگی و یکسانی افق امیدها، با حفظ موقعیت‌های زبانی به‌هم نزدیک می‌شویم. در منطق دکارتی، اساساً بین امید و انسان یک فاصله وجود دارد و این فاصله در منطق افلاطونی در ایده مُثل افلاطونی خود را به‌نمایش می‌گذارد، به‌این معنا که امید اصیل نه در این جهان، بلکه در جهانی دیگر و والا محقق خواهد شد.

نگاه فلسفی پرگماتیسمی، در برابر دوگانه‌انگاری تاریخ اندیشه قرار دارد. چنانچه رورتی در نقد این دوگانه‌انگاری در دستگاه فلسفی هگل می‌گوید: «متأسفانه هگل تعبیرهای ذهنی و عینی را برای وصف کردن توصیف‌های متوالی، که نیاز های اجتماعی متوالی آنها را پیشرفت مستمر اخلاقی و فکری ضروری ساخته است، به‌کار برد و اصطلاح اتحاد ذهن و عین را در وصف پایان تاریخ به‌کار گرفت. این نوع از تفکر یک نوع خطا ایده‌ای محسوب می‌شود، زیرا که دوگانه‌انگاری فرسوده‌ای را بیش از اندازه واجد اهمیت می‌دانست» (رورتی،۱۳۸۴). می‌توان گفت، در دستگاه فلسفی کلاسیک هیچ‌گاه نمی‌توان واقعیت را شناخت، زیرا میان ما و آن، موانعی وجود دارد و یک امر در خود و ناشناخته همیشه در تحلیل‌های اجتماعی آنها وجود داشت.

رورتی به‌مثابه‌ی یک پرگماتیسم، در نقد این دوگانگی به فلسفه جان دیویی متمسک می‌شود و بیان می‌کند که باید ایده و نظام اخلاقی را مورد تحلیل و توصیف قرار دهیم؛ که به امر دموکراسی منتج شود نه معرفت مطلق. در نگاه ضد ذات باور، تمایز نمود و واقعیت جای خود را به تمایزهای میان سودمندی نسبی توصیف‌ها در رسیدن به توافق‌ها می‌دهد. باید گفت در دستگاه پرگماتیست‌ها آنها صدق یا حقیقت را جست‌وجو نمی‌کنند، هدف آنها در تحقیقات فلسفی، سودمندی است. می‌توان گفت در این نگاه میان آنچه سودمند است و آنچه درست در نظر گرفته شده است، تمایزی وجود ندارد.

با این رویکرد می‌توان امید را انضمامی و دم‌دستی توصیف کرد، زیرا هر چند امید می‌تواند همچنان یک افق بماند، ولی نمی‌توان آن را به‌مثابه‌ی یک نومن و راز در تاریخ مشاهده کرد. بهتر است بگوییم امید یک مُثل در انتهای تاریخ نیست، ما هر لحظه با امید مواجه می‌شویم و همین امید می‌تواند در دقیقه‌ای دیگر از تاریخ به یک امر ناامیدکننده تبدیل شود. با چنین نگاهی ما امید را در متن اجتماعی اکنون خواهیم ساخت و با ویرانی یک امید که همان ناامیدی نام نهاده می‌شود، برای سودای افق امید دیگر تلاش می‌کنیم. ■

۱. بلوخ، ارنست، (دیالکتیک امید). گزینش و ترجمه؛ شروین طاهری. تهران؛ انتشارات افکار جدید
۲. رورتی، ریچارد، (فلسفه امید اجتماعی). مترجمان؛ عبدالحسین آذرنگ و نگار نادری. تهران؛ نشر نی

قرن بیست و یک، مرز باریک میان امید و ناامیدی

نوشته: «آیدین آریایی»

«سرنوشت بشر در دست خود اوست، امیدی جز به‌عمل نباید داشت و آنچه به بشر امکان زندگی می‌دهد فقط عمل اوست.» ژان پل سارتر

یکم سپتامبر ۱۹۳۹ کشور آلمان به لهستان حمله می‌کند و متعاقب آن بریتانیا و فرانسه علیه آلمان نازی اعلان جنگ می‌کنند و این شروع جنگ جهانی دوم است که از جمله مرگبارترین و ویران‌گرترین جنگ‌های تاریخ بشر به‌شمار می‌رود.

این نقطه‌ای از تاریخ بود که تمامی ارزش‌ها زیر آوار جنگ دفن می‌شدند و انسان وامانده و تهی‌شده از هرگونه معنا، بی‌هیچ امیدی روی ویرانه‌های جنگ چشم به آینده و افق‌های دور دستش دوخته بود.

اینجا بود که متفکران و نویسندگان برجسته‌ای چون ژان پل سارتر، سیمون دوبوار، آلبر کامو، موریس مرلوپونتی و... با آراء و نظرات خود هم فلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی را به اوج رساندند و هم امید تازه‌ای در کالبد جهان سرد و خاکستری دمیدند.

موریس مرلوپونتی در یکی از سخنرانی‌هایش در سال ۱۹۵۱ اظهار کرد که قرن بیستم، بیش از همه قرون ماضی، ساکنین کره‌ی ارضی را متذکر داشته است که تا چه حد زندگی انسان‌ها محتمل است و علم بشری، به‌خاطر حوادث تاریخی و سایر دگرگونی‌ها، دیگر نمی‌تواند مهار حیات خود را در دست گیرد.

احساساتی از این دست مدت‌ها پس از اختتام جنگ نیز دوام آورد. پس از آن‌که بمب‌های اتمی بر هیروشیما و ناکازاکی فرو باریدند، بسیاری در این اندیشه بودند که تا بروز جنگ جهانی سوم و این بار بین شوروی سابق (روسیه) و ایالات متحده آمریکا، دیر زمانی باقی نمانده است.

دو ابرقدرتی که در زمان جنگ متحد بودند، تقریباً بلافاصله پس از جنگ اتحادشان شکسته شد. اگر جنگ دیگری رخ می‌داد، محتمل به‌نظر می‌رسید که این بار جنگ، مدنیت و خود حیات را بر روی کره‌ی خاکی نیست و نابود خواهد کرد.

در ابتدا فقط ایالات متحده بمب اتمی داشت، ولی معلوم شد؛ مهندسین و جاسوس‌های شوروی سابق مطالعه درباره‌ی این مسئله را در دستور کار دارند و دیری نگذشت که مردم از خطرات کامل رادیو اکتیو و تخریب محیط زیست آگاه گشتند.

چنان‌که ژان پل سارتر در واکنش به حادثه هیروشیما نوشت؛ اکنون عالم بشری قدرت آن را دارد که خود را از صفحه‌ی روزگار محو گرداند و هر روز که می‌رسد باید درباره‌ی مسئله مرگ و زندگی تصمیم بگیرد.

آلبر کامو هم نوشت؛ بشریت با تکلیف انتخاب بین انتحار جمعی و کاربرد و هوشمندانه‌تر تکنولوژی، انتخابی میان دوزخ و عقل روبه‌رو گشته است. از آن زمان به بعد، هر آزمایش جدید بمب‌ها، سطح اضطراب و ناامیدی را بالا می‌برد.

هنگامی که در ژوئیه ۱۹۴۶ آمریکایی‌ها بمب اتمی قوی‌تری را امتحان کردند، سیمون دوبوار از گوینده رادیو شنید که اعلام می‌کند؛ این انفجار اتمی رشته از فعل و انفعالات را به راه انداخته است که در طی موج آرامی که کره‌ی زمین را در می‌نوردد، خود ماده را تجزیه می‌گرداند و ظرف چند ساعت، هر چیزی روی زمین نابود خواهد گشت. حال این یک نیستی است که در قلب هستی جاگرفته است.

بعد از آن سال، این شایعات به گوش رسید که دولتمردان شوروی سابق نقشه دارند که چمدان‌هایی پر از خاکه‌های رادیواکتیو در شهرهای مهم ایالات متحده رها کنند؛ چمدان‌هایی که در آن تایمرهایی کار گذاشته شده تا سر وقت مقتضی قفل‌شان را منفجر و میلیون‌ها انسان را نابود گردانند. سارتر در نمایشنامه‌ی خود «نکراسوف» ماجرای مزبور را هجو نمود، اما در آن زمان فقط معدودی از خوانندگان وی اطمینان داشتند که چه چیزی را باید باور کنند. از آنجاکه تشعشعات رادیواکتیو نامریی بود و به‌آسانی گسترش می‌یافت، بیش از هر چیز دیگری دهشتناک به‌نظر می‌رسید؛ تمام نیروی جهان می‌توانست در چند عدد چمدان بسته‌بندی شود.

در حالی‌که برخی از پایان جهان بیم‌ناک بودند، سایرین به‌همان اندازه با شور و هیجان امیدوار بودند که سرآغازی نوین شروع شود. شاید بعضی‌ها فکر می‌کردند که فاجعه جنگ اخیر، مصیبتی جز یک تحول کلی در حیات انسانی به‌دنبال نخواهد داشت، تحولی که جنگ و شرور دیگر را برای همیشه از بیخ و بُن برخواهد انداخت.

آرزویی آرمانی برای یک حکومت جهانی موثر وجود داشت، حکومتی که بتواند مناقشات را حل و فصل کند، به معاهدات فوت بخشد و وقوع بیشتر جنگ‌ها را نا

متحمل گرداند. آلبر کامو در زمره‌ی کسانی بود که این امید را در دل داشتند.

از نظر کامو نخستین درس فوری از واقعه هیروشیما این که عالم انسانی باید یک جامعه حقیقی بین‌المللی را توسعه دهد که در آن قدرت‌های بزرگ از حقوق عالیه نسبت به ملل کوچک و متوسط نباشند، و این حربه نهایی به‌جای آنکه در اختیار امیال و اصول دولت‌های مختلفه قرار گیرد می‌بایست هوشمندی و فراست بشری آنها را کنترل کند.

تا حدودی سازمان ملل متحد این آمال را برآورده نمود، لیکن هیچ‌گاه آنچنان‌که امید می‌رفت، دامنه‌ی تأثیرش وسعت نیافت. با تمام این تفاسیر بشر هنوز نتوانسته پاسخی محکم و قاطع به عدم پایان یافتن جهان و زایش مجدد ارزش‌های نیست و نابود شده‌ی قرن بیستم بدهد.

هم اکنون که در قرن بیست و یکم به‌سر می‌بریم، نه تنها تولید سلاح‌های کشتار جمعی کم نشده، بلکه تعداد کشورهای دست یافته به آن فزونی یافته است. بنابراین هنوز این بیم وجود دارد که زمین از سوی بمب‌های اتمی مورد هدف قرار گیرد و ویرانی‌هایی به‌مراتب بیشتر از ویرانی‌های جنگ جهانی دوم، گریبان‌گیر انسان‌های بی‌دفاعی شود که هیچ سهمی از این گردنکشی‌های جاه‌طلبانه ندارند.

اینجاست که یک سؤال مهم و البته بی‌جواب مطرح می‌شود که آیا در این شرایط بیم‌ناک انسان می‌تواند همانند قرن گذشته برای ظهور پوچی و ناامیدی گسترده‌ای که تمامی جوانب زندگی‌اش را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، راه حلی بیابد و بر اضطراب ناشی از زیستن در سایه‌ی حضور چنین نیروهای ویرانگری، فائق آید؟ چه کسی می‌تواند ادعا کند که با پذیرش غیبت مطلق امید، رد کامل ارزش‌های انسانی و نارضایی آگاهانه، دست به طغیان بزند؟

در چنین وضعیت بلاتکلیفی یک بار دیگر بایستی به سؤال کلیدی و تعیین‌کننده آلبر کامو برگردیم که در کتاب «افسانه سیزیف» این‌گونه مطرح کرده بود؛ آیا زندگی در جهانی عبث و معنا بافته ارزش زیستن دارد یا باید خودکشی کرد؟ جهان امروز پر از گسست‌ها و سؤال‌های بی‌جواب است که نمی‌توان با قاطعیت درباره‌ی امید و آینده به گفتگو نشست و همین‌طور هم نمی‌توان ادعا داشت که می‌شود قهرمان و منجی بشریت بود، در حالی‌که بشر امروز خود به‌دنبال قهرمان می‌گردد و حتی عاجزتر از آن است که قهرمان زندگی خود باشد.

دیگر نمی‌توان شجاعت پذیرفتن بی‌معنایی، پوچی، اضطراب و تنهایی عصر حاضر را نشان از شجاعت خود دانست .

منابع:

۱. نکراسوف؛ ژان پل سارتر، مترجم: قاسم صنعوی، نشر کتاب پارسه، چاپ سوم، ۱۳۹۵

۲. فلسفه‌ی پوچی؛ آلبر کامو، مترجم: محمدتقی غیاثی، انتشارات پیام، چاپ سوم،۱۳۵۱

۳. افسانه‌ی سیزیف؛ آلبر کامو، مترجم: محمود سلطانیه، انتشارات جامی، ۱۳۸۴

۴. اسطوره سیزیف؛ آلبر کامو، مترجم: مهستی بحرینی، انتشارات نیلوفر، چاپ ششم، ۱۴۰۱

تعمُّقی در ژرفای هستی

بهمن عباس‌زاده

در کنار ساحل دریا قدم می‌زدم و به‌نحو غریبی مَحو تماشای امواجی بودم که شتابان و کف‌آلود به سمت ساحل می‌دویدند و سپس در چند قدمی من در میان ماسه‌های مرطوب، ناپدید می‌شدند؛ اما درست در همان لحظه، امواج کف‌آلود دیگری از پیِ آن امواج از راه می‌رسیدند و لحظاتی بعد آن‌ها نیز ناپدید می‌شدند...و من در این اندیشه بودم که آن امواج به کجا می‌روند؟ آیا به عَدَم پیوستند؟ یا اینکه این ذهن من است که چنین تفسیری از این پدیده دارد؟ آیا ما درکِ درستی از آنچه در مقابل دیدگانِ ما رُخ می‌دهد داریم؟ و آیا این تعبیر درست است که پدیده‌های موجود در زندگی و هستی، ماهیّتی متناقض دارند؟ آیا شب با روز، سفیدی با سیاهی و عشق با نفرت و سرانجام آیا قوانین طبیعت و هستی در تناقضِ آشتی‌ناپذیر باهم قرار دارند؟ آیا دردورنج در تضاد با سرور و خوشی است؟ و اگر فرض را بر این اصل قرار دهیم که انسان در میان قوانین و پدیده‌های ضدونقیضِ هستی اسیر است، پس جای آزادی در میان این پدیده‌های متضاد کجاست؟ و در ادامه به یک سؤال بزرگ‌تر برمی‌خوریم و آن این است که آیا زندگی و هستی بر پایهٔ دوگانگی‌های آشتی‌ناپذیر بنا شده است؟ و همین‌طور از پس این پرسش، پرسش‌های دیگری نیز پدید می‌آیند: نقش و جایگاه «تضاد» چه در پدیده‌های عینی طبیعت، چه در درون انسان چیست؟ ما با تضادهای موجود در روح و روان خود چگونه برخورد می‌کنیم و آیا اساساً متوجه حضور آن‌ها در روانِ خود هستیم؟ آیا تابه‌حال ناظرِ برخاستن خشم یا حَسَد و کینه در درونِ خود بوده‌ایم؟ و چگونه است که عمری را در حصارِ تنگِ ذهن و در کلنجاررفتن با خشم و حَسَد و کینه و ستیز با خود و دیگران سپری می‌کنیم؟ آیا این همان مفهوم واقعیِ «هستی» است؟ و اگر این نیست، چگونه می‌توانیم با هستیِ واقعی و زندگیِ حقیقی، به دور از جهنمِ «ذهنِ مُتوَهّم» در سُرور و عشق و خلاقیت و زیبایی به سر بریم؟ قبل از هرچیز ذکر این نکته ضروری است که ما جهان را از دریچه‌ی ذهنِ خود، ارزیابی و داوری می‌کنیم. ذهن سعی می‌کند همه‌ی پدیده‌ها را با تنها معیاری که می‌شناسد توضیح دهد و در چارچوب محدودِ خود، تجزیه و تحلیل کند و آن معیار، منطقِ شخصی خود است؛ ولی آیا این توهُمِ بُلندپروازانه‌ای نیست؟ آیا همه‌ی پدیده‌های هستی را می‌توان در چنین چارچوب تنگی سنجش، ارزیابی و داوری کرد؟ آیا ذهنی که خود، یکی از دستاوردهای طبیعت و هستی است، می‌تواند بر آفرینندهٔ خود فائق آید و از قوانین آن سرپیچی کرده یا آن را نفی کند؟ آیا ذهن، برتر و پیچیده‌تر و عظیم‌تر از نظام بیکرانِ هستی است، ذهنی که خود فقط یکی از آفریده‌های هستی است؟ طبیعی است که شبنم به‌اندازه‌ی وُسعتِ خود می‌اندیشد و می‌پندارد که دنیا بر مَدار او می‌چرخد و چه‌بسا با نظرِ تمسخر به اقیانوس می‌نِگرد؛ اما زمانی که از روی برگی می‌غلتد و به اقیانوس فرو می‌افتد، اقیانوس می‌شود، اقیانوس در او وارد می‌شود و از آن لحظه به‌بعد او دیگر قطره و شبنم نیست و درست در همان لحظه ذهنِ قطره‌ایِ شبنم، اقیانوسی شده است؛ گویی این اقیانوس است که وارد قطرهٔ شبنم شده است. ازآنجاکه بررسی مسائل و چالش‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و انسانی به عوامل متعددی دربارهٔ چگونگیِ ایجاد و تداوم آن‌ها بستگی دارد؛ لذا نیاز به ذکر پارامترهای تعیین‌کننده‌ای در این رابطه، ضروری به نظر می‌رسد؛ از جمله‌ی این عوامل که در این بررسی توجه‌مند است، وضعیّت کنونیِ ذهن انسان، به‌طورکلی است؛ لذا ذکر این نکته ضروری است که ذهن انسان، این‌گونه که هست و هر فردی به‌راحتی قادر به آزمونِ آن است، سرشار از ازدحام، هرج‌ومرج و مملو از تضاد و درگیری در درون خود است و ازاین‌رو فاقد آرامش، روشن‌بینی و توانِ برقراریِ یک نظمِ هدفمند در جهت خلاقیت است و تنها عملکردِ مؤثری که در درون و بیرون دارد، ایجاد هرج‌ومرج بیشتر و اضمحلال و ویرانی در درون و بیرون است.

انسان امروز به‌رغم دستاوردهای علوم پزشکی، فضایی و تکنولوژی، در عرصه‌ی روابط انسانی و توسعه‌ی عدالت اجتماعی و اقتصادی پیشرفتی حاصل

نکرده است و امروز بیش از هر زمان دیگری در مَعرض خطر انفجارهای هسته‌ای و جنگ بین قدرت‌های بزرگ و توسعه‌طلب در سطح جهان است و این، بر هرج‌ومرج در درون‌وبیرون، بیش‌ازپیش دامن می‌زند؛ اینجاست که اثرات یک ذهن پُر هرج‌ومرج، بیشتر آشکار می‌گردد؛ درصورتی‌که عملکرد یک ذهنِ آرام، روشن و دارای گستردگی، ایجاد نظم، بررسی و خلاقیت در رویارویی با هرگونه پدیده‌ای است که چه در درون، چه در بیرون با آن مواجه می‌شود؛ به همین دلیل است که دانستن و جمع‌آوری اطلاعات که در سیستمِ آموزشی که به آن علم و دانش داده گفته می‌شود و کسب آن موجب صدور مدرکِ تحصیلی می‌شود، نه‌تنها کمکی به رشد و بلوغ و خِرَد در انسان نمی‌کند؛ بلکه آشفتگی و بی‌نظمی بیشتری نیز به‌همراه خواهد داشت.

انسان بنا بر آفرینشِ هستی، مناسب‌ترین و شایسته‌ترین بستری است که هستی، بتواند اوج تعالیِ خویش را در وجود او به ظهور برساند و هدف هستی از خلق انسان نیز چیزی جُز تجلّیِ شکوه و عظمت خود در عالی‌ترین پدیده‌اش به نام «انسان» نیست؛ اما این سؤال پیش می‌آید که چه دید و تصوری از این «هستی» داریم: درک و ارتباط ما با این هستی چگونه است؟ و تا کجا نسبت به آن دارای شناخت هستیم؟ نقش و پیوند ما، در این ارتباط چیست؟ ولی از همه‌ی این سؤالات مهم‌تر و اساسی‌تر و اصولی‌تر این است که ما تا چه حدّ بر کشفِ خویشتنِ خویش، نائل آمده‌ایم؛ چراکه تا زمانی که «خود» را نشناخته‌ایم. توانایی شناختِ هستیِ بی‌کران را در خود و در پیرامون خود، نخواهیم داشت و همچنان در انبوه افکار و اوهام و لذت‌های حقیر و در میان دیوارهای سیاهِ محدودیت‌ها و در «پیلهٔ تنگ و تاریکِ ذهنِ ناچیز خود» سِپَری خواهیم کرد و مثل همیشه تصور خواهیم کرد که؛ زندگی یعنی «همین!» تا زمانی که سوزش آتش جهنمِ خودساخته‌ای را که در آن به سر می‌بریم به استخوانمان نرسیده، آیا حاضر به پایان‌بخشیدن به این «تراژدی» هستیم؟ این تراژدی اسفناک، زمانی به اوج خود می‌رسد که آگاه شویم دلیل استقرار در چنین جهنم هولناکی، فقط‌وفقط در دو کلمه خلاصه می‌شود و آن «عَدَم آگاهی» است. طبیعت و هستی، سرشار از نعمت‌های بی‌کران است و امکانات بسیاری برای رشد و شکوفاییِ روح و جسم انسان در آن موجود است. آنچه مهم‌ترین عاملِ بازدارندهٔ انسان از دست‌یافتن به این‌همه نعمت و فراوانی است، فقط‌وفقط عَدَم آگاهی است، همین‌طورکه در حکومت‌های توتالیترِ کنونی نیز، مردم درحقیقت از عدم وجود آگاهی رنج می‌برند؛ پس مهم‌ترین حلقه‌ی ارتباط انسان با هستی، همان حلقه‌ی آگاهی است و همان‌گونه که بارها تأکید شده است، منظور از آگاهی، داشتن اطلاعات نیست؛ بلکه بازکردن آن منافذی است که به‌وسیله‌ی ذهن روی چنین ارتباطی بسته شده است. هرگز نباید نقش ساختاری ذهن را در ایجاد و تداوم مانع برای «درک عمیقِ هستی» نادیده گرفته شود.

تعبیر «سادگی اسرارآمیز» درواقع پارادُکس است. تا زمانی که ما از حصار ذهن خارج نشده باشیم، در انبوهی از اوهام و تیرگی‌ها دست‌وپا می‌زنیم و به دُورِ خود می‌چرخیم بدون آنکه ذرّه‌ای از موقعیّتِ همیشگی خود، گامی فراتر رفته باشیم؛ اما پس از شکستنِ حصار، دیگر هیچ‌چیز مانند سابق نخواهد بود، جوری‌که برای شناختِ خودِ واقعی خویش باید رویارویی با «معجزه» را بیاموزیم.

جوهرهٔ هستی، «یگانه و یکپارچه» است. این جوهرهٔ پنهان، اساس و ماهیتِ همهٔ پدیده‌ها را در جهان تشکیل می‌دهد. این جوهرهٔ هستی لحظه‌ای که خود را در پدیده‌ها آشکار می‌سازد، باید تبدیل به «دو اصل» شود و این دو در چالش باهم موجب

حرکت، رشد، تداوم و تکاملِ پدیده‌ها می‌شوند. دو اصلی که در ظاهر جنبهٔ متضاد دارند؛ اما در اصل نقش موتور محرکهٔ پدیده‌ها را بر عهده دارند: ماده و آگاهی، زن‌ومرد، شب‌وروز... .

تمام زندگی، شامل این دو اصل است و در پَشت این دو آن «جوهر یگانهٔ هستی» پنهان شده است؛ اما نکتهٔ قابل توجه به‌خصوص دربارهٔ انسان که نوع عالیِ هستی به شمار می‌رود، توجه به این امر است که در حقیقت این دو اصل واقعاً با یکدیگر تضادِ آشتی‌ناپذیر ندارند؛ بلکه چنانچه با دیدی روشن نگریسته شود، این قطب‌ها درواقع مکمل یکدیگر و در ادامهٔ همدیگرند و چنانچه نیک نگریسته شود در ورای این دو نیرو، درواقع یک انرژی واحد وجود دارد که به دو نیم تقسیم شده است و آن انرژی، هستیِ فراگیر است و اینجاست که نقش هشیاریِ انسان در درکِ عمیق این پدیده‌های متناقض نما، آشکار می‌شود. آزادی، در حقیقت درکِ عمیقِ ارتباط بین «اضداد» است. دیدنِ پیوند بین شب‌وروز و وابستگیِ این دو به هم، در بازنمایی و تعریفِ آن دیگری، از نکات ظریفِ این ادراک است و همین‌طور آینه‌بودن سیاه در برابر سفید، زن در برابر مرد و سرانجام زندگی در برابر مرگ. درواقع این تضادهای ظاهری، فقط دو بال یک پرنده‌اند که هر دو برای پرواز پرنده، لازم و ضروری‌اند و دانستن این «راز تحوّلِ متضادها به مکمل‌ها»، یکی از مهم‌ترین رموز هستی است؛ بنابراین هرگاه دو چیز را می‌بینید که در ظاهر باهم متضاد یا متناقض‌اند باید در جستجوی پیوندی باشید که آن‌ها را به مکملِ یکدیگر تبدیل می‌کند و تعجّب خواهید کرد اگر بدانید که در جهان هستی، هیچ پدیدهٔ متضادی وجود ندارد و این فقط مکمل‌ها هستند که این‌گونه به نظر می‌رسند: درخت به بالا رشد می‌کند و درعین‌حال ریشه‌هایش در خاک، عمیق‌تر فرومی‌روند؛ مرگ، دشمنِ زندگی نیست؛ بلکه کمک می‌کند که زندگی تازه شود. تاریکی، دشمنِ نور نیست، فقط‌وفقط غیبتِ نور است و درواقع تضادهای ظاهری اَشکال متفاوت انرژی‌اند؛ برای همین است که گفته می‌شود که برای درک متناقض‌نماها (پارادُکس‌ها)، باید بسیار هشیار بود و درواقع آزادی، درک عمیقِ «ارتباط بین اضداد» است و پیوندهای میان اضداد. آنگاه تاریکی و نور دیگر دو تا نیستند؛ بلکه میان آن دو درجاتِ متفاوتِ نور وجود دارد. با درکِ این رموز است که جهان هستی رقصی می‌شود در میان انرژی‌هایی که باهم دیدار می‌کنند، درهم می‌آمیزند، درهم ذوب می‌شود و به یکدیگر تبدیل می‌شوند و زمانی که همهٔ جهانِ هستی را بدون هیچ تضادی ببینی، البته سُروری عظیم در تو برمی‌خیزد. هنگامی که آگاهی به درکِ «پیوندِ نهانی و درونی تضادها»، به‌عنوان «پدیده‌های مکمل یکدیگر»، می‌رسد، از بِستر این آگاهی، مسئولیتی عظیم از عُمقِ وجود تو بر می‌خیزد و ازآنجاکه دیگر انرژی‌های تو در مسیر «درگیری» میان تضادهای ظاهری به هَدَر نمی‌رود، این احساسِ مسئولیت به ابعاد مختلف زندگیِ انسان تَسّری پیدا کرده، به این معنا که همهٔ هستی را به‌عنوان جلوه‌هایی از هستیِ وجود خویش به شمار می‌آورد و با همهٔ پدیده‌ها؛ ازجمله گیاهان، جانوران، طبیعت و کائنات، احساس هماهنگیِ مهرآمیزی در انسان برمی‌خیزد و چنانکه گفته شد از بِستَرِ این عشق به هستی، مسئولیتی عظیم برمی‌خیزد، همان‌گونه که قبلاً هم ذکر شد، درکِ عمیقِ اسرارآمیزبودن هستی، زمانی بر شما آشکار می‌شود که به هوّیتِ حقیقی و منحصربه‌فرد خویشتنِ خویش به‌عنوان عالی‌ترین دستاورد هستی، یعنی «آگاهی و هشیاری حضور»، پی بُرده باشید. در این صورت شما (پس از این هشیاری حضور) دیگر آن انسان سابق با آن دریافت‌ها، احساسات و تحلیل‌های معطوف به ذهنِ حقیر، نخواهید بود. از آن پس شما تولد نوینی

را در لحظه‌لحظه‌ی زندگی خود تجربه خواهید کرد که حتی پیش از این قادر به تصور آن هم نبودید. از آن پس، شما قطره‌ای خواهید بود که اقیانوسی به درون آن وارد شده است. آنچه تا آن لحظه قطرهٔ کوچکی بوده است با هزاران تضاد در درون خود، تبدیل به اقیانوس نیرومندی شده، سرشار و غنی و درعین‌حال دارای گستره‌ای بسیار وسیع به پهنای بی‌کران هستی. آن زمان حتی لحظه‌ای را هم از دست نمی‌دهید؛ به این معنا که درعین‌حال که در اعماق درون خویش در آرامش و امنیّتِ کامل مستقر هستید، در بیرون و دررابطه‌با پدیده‌های اطرافتان مشغول بازی، خلاقیت، سُرور و کُنشِ نیرومند هستید.

زمانی که شما گِرهٔ کور اسارت در افکار زائد و فضای خفقان‌آورِ ذهنِ تاریک و هولناک را پَشت سر گذاشتید، زمانی که با نگاه ثابت، مُداوم و بدون قضاوت خود، بر تمام هرج‌ومرج و افکار زائد و تمامیِ خصلت‌های بیمارگونه نظیر: حرص، خشم، کینه و اندوه، پیروز می‌شوید، در دَم به روشنایی ذهن خود و تمامیّتِ روح خود دست می‌یابید و این بزرگترین تحول شما در طول زندگی‌تان خواهد بود. آنگاه سرشار از سرور می‌شوید. آنچنان به وَجد می‌آیید که تا قبل از این حتی تصورش را هم نمی‌کردید. وقتی که دیوار بین شما و هستی، که دیواری «خودساخته» و «کاذب و وَهمی» است برداشته می‌شود، شما خود را در میان گسترهٔ عظیم و بی‌کرانِ هستی می‌یابید. گشوده بر تمامیِ آنچه که برازنده و زیبندهٔ یک انسان فرزانه است؛ چراکه در آن زمان همهٔ هستی با همهٔ دستاوردهایش، با تمام نعمت‌هایش و با تمام شکوهش در شما جاری خواهد شد، شما تمام گذشته را نیز در خود خواهید داشت، گرچه هیچ نیازی به آن ندارید.

تمام شاعران، نقاشان، دانشمندان و تمام دستاوردهای باشکوه انسان، آماده‌اند تا با اراده و خواست شما در درونتان حضور یابند. تمام آیندهٔ لایزال و همهٔ گذشته را در تک‌تکِ سلولهایتان دارید.

تمام هستی در «لحظهٔ اتمیِ حال» در شما تجلّی خواهد یافت. تمام فضا، طبیعت و ستارگان در شما جاری خواهند بود.

آیا از اینکه جزئی از این هستیِ اسرارآمیز بوده و به‌نحوی با عظمت و شکوه آن در ارتباط هستید و به‌خاطر آن چیزهایی که شما را احاطه کرده یا درونتان نهفته است، احساس شادی، حق‌شناسی و سپاسگزاری نمی‌کنید؟

برای مشاهدهٔ این هستیِ اسرارآمیز و باشکوه، آن را از درونی‌ترین مرکز وجود خویش و درون قلبتان احساس کنید و برای این کار باید همهٔ تلاش خود را برای رسیدن به درونی‌ترین مرکز وجود خویش انجام دهید؛ حتی اگر این تلاش مستلزم مُردن بر همهٔ گذشته‌ها باشد، مُردن به آن هوّیتِ کاذبی که به‌رغم خواست و شناخت شما، از کودکی، ازسوی جامعه و همهٔ اهرم‌هایش به وجود شما حُقنه شده است، باید بنیان این هوّیتِ کاذب کنونی را، که توسط «ذهنِ تحمیلی» برای خود ساخته‌اید درهم بریزید و بگذارید در فضایی کاملاً خالی، هستی بتواند به آن فضای خالی ذهن شما وارد شود. بگذارید هستی با هارمونی و غنایی سرشار از همهٔ دستاوردهای خود، به فضای خالیِ شما، راه یابد. فقط آن زمان است که به وجود حقیقتی و منحصربه‌فرد خویش، پی خواهید بُرد، زمانی که از پرتو آگاهی، همهٔ هستیِ وجودتان روشن می‌شود، مسئولیت عظیمی از عمق وجود شما برمی‌خیزد. به این معنا که نسبت به آنچه در تمام هستی اتفاق می‌افتد، احساس مسئولیت می‌کنید؛ چراکه آن روشنایی به شما نشان داده است که شما بخش جدایی‌ناپذیر از همان هستی، هستید و این احساس خویشاوندی با تمامیّتِ هستی، احساس مسئولیتِ ستُرگی را در شما برمی‌انگیزد. این احساس مسئولیت، خُشک و رسمی و قراردادی نیست؛ بلکه از عشقی عمیق به وجود خودتان و تمامیّتِ هستی، که دیگر قابل تفکیک نیستند، سرچشمه می‌گیرد. زمانی که شما به هوّیتِ حقیقی و انسانیِ خویش و فردیتِ منحصربه‌فرد خویش پی می‌برید، لحظه‌لحظه‌ی زندگی‌تان متحول می‌شود و شما آن تحول را احساس می‌کنید. وجود شما با آن احساس، غریبه نیست؛ زیرا که در زمان تولد به گونه‌ای ناخودآگاه در سرشت شما وجود داشته است. جوهرهٔ هستیِ شما با آن درآمیخته بوده است؛ اما شما در آن زمان قادر به درک و دریافت آن نبوده‌اید، اینک پس از وصال مجدد با آن و پس از لمس آن احساس از درون خود، دیگر هرگز آن را از دست نخواهید داد. در آن زمان است که حتی یک لحظه را هم از دست نمی‌دهید، به این معنا، درحالی‌که در اعماق وجود خویش در آرامش و امنیّتِ کامل مستقر هستید در بیرون، در تعامل با پدیده‌های اطرافتان، مشغول بازی، خلاقیت، سرور، کُنش و هستی‌ورزیِ ناب خواهید بود. سرانجام زمانی که ساحل دریا را ترک می‌کردم احساس کردم اقیانوسی، قطرهٔ کوچکِ هستی‌ام را فراگرفته است.

■

امید انقلابی در زمانه‌ی تاریک؛ ژیژک در باب ایمان به آینده

جفری بوشر/ روژان مظفری

چکیده: در این مقاله، فراخوان اخیر ژیژک برای «وانهادن امید» و پذیرش «شجاعت ناامیدی» را تحریک برای مفصل‌بندی نوع جدیدی از اتوپیا تفسیر می‌کنم و نه تأیید یأس. بر اساس تحلیل ژیژک، امیدهای مترقی در حال حاضر به‌سوی اصلاح وضعیت موجود معطوف شده است، به‌جای اینکه بپذیریم چیزهایی که امیدواریم رخ ندهند؛ درواقع در شرف وقوع هستند؛ مگر اینکه افراد بالاخره عزم سیاسی برای اقدام قاطع پیدا کنند. بااین حال، در بستر «خصوصی‌سازی امید» که یأس اجتماعی قبلاً به سلاحی در دستان راست افراطی تبدیل شده، مهم است مداخله‌ی ژیژک را نه بیانگر نگرش وجودی تراژیکِ تسلیم‌شدن به فاجعه، بلکه تلاش برای مفصل‌بندی مختصات صوریِ بدیل رادیکالی درک کنیم. نظرات ژیژک را در چارچوب نظریه‌ی ایدئولوژی کلی او به‌عنوان تلاش برای مفصل‌بندی «امید ناامیدان» تفسیر می‌کنم که شامل نوعی ایمان (به آینده) بدون اعتقاد (به معجزه) است و مستلزم صورت‌بندی اصل اجتماعی جدیدی است که بر وعده‌ی فریبنده‌ی نتیجه‌ی مثبت تضمین‌شده‌ای تکیه نمی‌کند.

کلیدواژه‌ها: ژیژک، ایدئولوژی، انقلاب، امید

ژیژک در بخش مهمی از کتاب اخیر خود بیان می‌کند که «راه‌حل [فاجعه‌ی بوم‌شناختی پیش رو و خطر جنگ جهانی] آگاهی کامل از مجموعه‌ی انفجاری ارتباطات متقابل است که کل موقعیت را خطرناک می‌کند. هنگامی‌که این آگاهی را کسب کنیم... شجاعت همراه با ناامیدی را در آغوش می‌گیریم» (ژیژک، ۲۰۱۸: ص. ۲۹۸). کتابی که وسوسه می‌شوم مارکسیستی‌ترین کتاب ژیژک تا به امروز توصیف کنم، شش فصل را به ترسیم هم‌زمانی شوم و مخرب جهانی‌سازی شرکت‌ها، ویرانی زیست‌محیطی و آمادگی برای جنگ جهانی اختصاص می‌دهد. تحلیلی کوبنده به‌دنبال می‌آید از مالکشی‌های چپ ترسو بر پایه‌ی پذیرش اساسی نظام سرمایه‌داری جهانی که در تضاد کامل با نگره‌ی ارتجاعی جسورانه‌ی جناح راست از نئوفاشیسم هویت‌گرا بر مبنای رد کامل نظم حقوقی بین‌المللی است. ژیژک با سخنانی که اظهارنظر بدبینانه‌ی تیره‌وتاری به نظر می‌رسد، به بحث پایان می‌دهد.«نور انتهای تونل احتمالاً قطاری در حال نزدیک‌شدن است» که با فراخواندن چپ به سرانجام دست‌کشیدن از منطق اعتراض و تعویق و عمل «بدون ضمانت» مرتبط است. در این مقاله، فراخوان ژیژک برای «وانهادن امید» و پذیرش «شجاعت ناامیدی» (در رویارویی با مشکلات مرتبط نابرابری اجتماعی، جنگ قریب‌الوقوع و بحران بوم‌شناختی) را تحریک برای مفصل‌بندی نوع جدیدی از اتوپیا تفسیر می‌کنم و نه تأیید یأس.

از زمانی که ژیژک شجاعت ناامیدی[1] را نوشت، خیلی چیزها تغییر کرده است؛ اما هیچ‌چیز تغییر نکرده است. در همین حال که می‌نویسم، در قرنطینه به سر می‌برم و منتظرم از بدن خودم و بدن اطرافیانم مطلع شوم سرنوشتم چیست. در این لحظه، همه‌گیری کووید ۱۹ به‌سرعت در سراسر جهان در حال افزایش است و با بالارفتن خود تلی از اجساد به همراه می‌آورد، (مردگان محبوب ما) به ما یادآوری می‌کند که امید و ناامیدی فقط اجتماعی نیستند. آن‌ها به دغدغه‌های وجودی، به مرگ و زندگی، و به جایگاه ما در جهان طبیعی به‌عنوان حیوانات میرا مربوط می‌شوند. امیدواریم که نمیریم. هنوز نه، امید داریم عزیزانمان فوت نکنند. چه کسی ندارد؟ در اینجا شجاعت مأیوسانه‌ای هست: شجاعت کارکنان خط مقدم بهداشت و مراقبان آسیب‌پذیر که حتی به قیمتِ جان خود از بیماران مراقبت می‌کنند. هم‌زمان بی‌شک امید نیز هست، به‌ویژه در میان کسانی که ممکن است زندگی کنند؛ زیرا دیگران این خطر را به جان می‌خرند؛ اما حتی باوجود یادآوری اینکه بُعد وجودی بسیار مهم است، امید به خود و عزیزان واقعاً چیزی نیست که ژیژک درباره‌ی آن صحبت می‌کند.

امیدی که ژیژک درباره‌ی آن صحبت می‌کند، به این واقعیت مربوط می‌شود که باوجود همه‌گیری، همه‌چیز به منوال سابق باقی می‌ماند. همان سرمایه‌داری شرکتی چندملیتی، همان نظام دولتی جهانی، همان سیاست‌های اقتصادی نئولیبرال، همان نابرابری‌های اجتماعی در سراسر جهان. من در اینجا از آزادی‌خواهیِ ارتجاعی دفاع نمی‌کنم که علم را به چالش می‌کشد و پیشنهاد می‌دهد که همه‌گیری فرصتی برای دولت‌ها فراهم می‌کند تا وضعیت استثنایی را به اشکال تمامیت‌خواه کنترل زیست‌سیاسی بسط دهند. نه. نوعی از فدراسیون جهانی سوسیالیست سبز که ژیژک و همچنین من از آن حمایت می‌کنیم نیز برای جلوگیری از گسترش همه‌گیری محدودیت‌هایی بر حرکت افراد تحمیل خواهد کرد؛ زیرا همان چیزی است که علم توصیه می‌کند و با محافظت از افراد، طبیعتاً آسیب‌پذیر یا ازنظر اجتماعی در معرض خطر سازگار است: سالمندان، افراد بیمار، کسانی که بیولوژی آن‌ها به هر دلیلی آن‌ها را در معرض خطر بیشتری قرار می‌دهد؛ کسانی که موقعیت

1. The Courage of Hopelessness

اجتماعی‌شان آن‌ها را بی‌حفاظ یا شکننده می‌گذارد. آنچه من درباره‌اش صحبت می‌کنم، این واقعیت است که پس از دهه‌ها ازهم‌پاشیدگی نئولیبرالِ دولت رفاه و قطبیت شدید بین شمال و جنوب جهانی، عملاً هیچ نظام بهداشتی در جهان وجود ندارد که بتواند به این بحران پاسخ کاملی دهد. واقعیت این است که ظهور این بیماری و سایر بیماری‌های مشابه، ارتباط تنگاتنگی با تخریب زیست‌محیطی دارد، ناشی از مارپیچ غیرعقلانی بازار آزاد که پاک‌سازی زمین را برای کشاورزی و سکونت تحمیل کرده است.

لوری گرت،[1] روزنامه‌نگار برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر، در سال ۱۹۹۸ با مقامات سازمان بهداشت جهانی، کارکنان بهداشت، محققان پزشکی و متخصصان کنترل بیماری مصاحبه کرد تا طاعون آینده[2] را بنویسد؛ هشداری پیش‌بینانه درباره‌ی ارتباط بین بوم‌کشی، سرمایه‌داری و همه‌گیری‌ها. این کتاب «بررسی می‌کند که انسان‌ها درواقع چگونه از طریق طرح‌های توسعه‌ی به‌نادرست برنامه‌ریزی‌شده، خطای پزشکی، سلامت عمومی نامناسب و انفعال سیاسی کوته‌بینانه از میکروب‌ها، حمایت و به آن‌ها کمک می‌کنند» (گرت، ۱۹۹۸: ص. ۱۱). او مشکلات سلامتی زاغه‌هایی را شناسایی می‌کند که وجود دارند؛ زیرا جهان زراعی در عرض یک قرن تحت شرایط نابرابری شدید شهری شده است. او همچنین به چشم‌انداز تک‌فرهنگی که از صنعتی‌سازی کشاورزی و مقررات‌زدایی اقتصاد جهانی نشئت گرفته است، اشاره می‌کند. «هم جنگل‌زدایی و هم احیای جنگل‌ها ممکن است سرمنشأ ظهور میکروب‌ها باشد. اگر بوم‌شناسی‌ای کاملاً ویران شود و گونه‌های جایگزین نهایی آن از تنوع کافی برای اطمینان از تعادل مناسب بین گیاهان، جانوران و میکروب‌ها برخوردار نباشند، بیماری‌های جدیدی امکان ظهور می‌یابند» (گرت، ۱۹۹۸: ص. ۵۵۳). اما به همان اندازه، تطور میکروبی درون جوامع انسانی ،که به‌صورت آزمایشی در بستر سویه‌های بدخیم ایکولای[3] مطالعه شده است، شامل «ژن‌های جهنده» است که جهش‌های اصلی را تولید می‌کنند، به‌طوری‌که بیماری‌های کشنده در شرایط پرجمعیت می‌توانند کاملاً ناگهانی از مخزن انسانی ظاهر شوند (گرت، ۱۹۹۸: ص. ۵۸۶). خیلی زود است بگوییم چه عواملی در ایجاد کووید۱۹ نقش دارند، فراسوی منشأ احتمالی آن در خفاش‌ها. اما مطمئناً جمعیت‌های انسانی در اطراف غارهای خفاش، در مکان‌های مختلف در سراسر جهان، به سر می‌برند که در معرض ویروس‌های کرونای جدید قرار گرفته‌اند و جنگل‌زدایی نقش مهمی در این اتفاق دارد (افلت و همکاران،[4] ۲۰۱۸).

بنابراین مجموعه‌ی مشکلاتی که ژیژک به بررسی آن‌ها می‌پردازد، به همین روال باقی می‌ماند. بر اساس تحلیل ژیژک، امیدهای مترقی در حال حاضر به‌سوی اصلاح وضعیت موجود معطوف شده است، به‌جای اینکه بپذیریم چیزهایی که امیدواریم رخ ندهند، درواقع در شرف وقوع هستند، مگر اینکه افراد بالاخره عزم سیاسی برای اقدام قاطع پیدا کنند. مشکل اینجاست که «ما می‌دانیم فاجعه (بوم‌شناختی و غیره) ممکن و حتی محتمل است اما باور نداریم که واقعاً اتفاق بیفتد» (ژیژک، ۲۰۱۸: ص. ۲۹۶). بنابراین هنوز امیدواریم که تمام مشکلات بدون تغییر بنیادین اجتماعی حل شود. از نظر ژیژک، این نگرش مشخصه‌ی «انکار انحرافی»، مشکل اساسی را در رابطه با امید و باور ایجاد می‌کند؛ یعنی اینکه آن‌ها مبنای عقلانی ندارند. مخاطب ژیژک، البته خوانندگان مترقی‌اند که به‌گمان او امیدهایشان به‌طور غیرعقلانی و اشتباه به‌سمت بهبودی سوق داده شده است؛ اما امیدهای تاریک راست افراطی که به‌سمت نگره‌های آخرالزمانی از خشونت سیاسی و احیای سلسله‌مراتب‌های اجتماعی معطوف شده‌اند، عقلانی‌تر نیستند. امیدهای رهبری نومحافظه‌کار کنونی جهان نیز همین‌طور که به تاخت‌زدن زندگی با پول معطوف شده‌اند، در شرایطی که همه‌گیری را با رکود مبادله می‌کنند.

به‌عبارت‌دیگر، امید و باور به حوزه‌ی ایدئولوژی تعلق دارند به‌شرط اینکه آن اصطلاح را مقوله‌ای خنثی و توصیفی درک کنیم که بیانگر تجربه‌ی زیسته‌ی شکلی از وجود اجتماعی همراهِ رابطه با جهان طبیعی (ازجمله بدن انسان) است. همان‌طور که چیزی به نام تضاد بین آگاهی کاذب ایدئولوژیک و آگاهی حقیقی علمی نیست؛ بلکه فقط فرضیه‌های علمی نادرست یا تأییدشده هستند، چیزی به نام «امید کاذب» یا «باور هذیانی» وجود ندارد. امید همیشه مثبت است، همان‌طور که باور همیشه گمانه‌زنی می‌کند. بااین‌حال، گاهی به چیزهایی امید می‌رود که ارزشی ندارند. مراد از گفتن اینکه امیدی فریبنده یا موهوم است، عموماً همین است. باورهایی هم هستند که حدس و گمان آن‌ها نه بر اساس ایده‌ها، بلکه بر اساس اسطوره‌ها است. این باورها اسطوره‌ای هستند؛ یعنی عبارت‌اند از مجموعه‌ی نمادهای معمایی که هنوز درواقع رمزگشایی نشده‌اند. به‌زودی این رویکرد به امید و باور را به‌طور کامل توضیح خواهم داد.

در ضمن، در چارچوب کلی نظریه‌ی ایدئولوژی ژیژک، اظهارنظر او باید تلاش برای مفصل‌بندی «امید ناامیدان» تعبیر شود که شامل نوعی ایمان (به آینده) بدون اعتقاد (به معجزه) است. من دیدگاه‌های ژیژک در باب شکل‌گیری اگو را بازگو می‌کنم تا بگویم او از اجتماعی‌سازی افراد در ساختار شخصیتی کاملاً دموکراتیکی به‌عنوان کلید امیدی جدید (غیرفریبنده) صحبت می‌کند. این امر مستلزم صورت‌بندی اصل اجتماعی جدیدی است که بر وعده‌ی فریبنده‌ی نتیجه‌ی مثبت تضمین‌شده‌ای تکیه نمی‌کند؛ بلکه در عوض خواستار پذیرش بداهه‌پردازی و آزمایش می‌شود. باوجوداین، خواندن خلاف جریان ژیژک در برخی نقاط ضروری است؛ زیرا شجاعت ناامیدی درواقع حاوی صورت‌بندی‌های بلاغی است که وانهادن نه‌تنها امیدهای رفورمیستی بلکه امید به‌طورکلی

1. Laurie Garrett
2. The Coming Plague
3. E. coli
4. Afelt et al.

را پیشنهاد می‌کند. به ادعای من، رد امید به‌مثابه‌ی شور سیاسی نه‌تنها تفکر مترقی را از منبع انگیزشی مهمی محروم می‌کند؛ بلکه همچنین در بستر آنچه «خصوصی‌سازی امید» نامیده می‌شود، اشتباهی استراتژیک است. در بستر خصوصی‌سازی امید که یأس اجتماعی قبلاً به سلاحی در دستان راست افراطی تبدیل شده است، بسیار مهم است مداخله‌ی ژیژک را از ایده‌ی نگرش وجودی تراژیکِ تسلیم شدن به فاجعه دور کنیم.

دو ملاحظه احتمالاً بر بلاغت ژیژک تأثیر می‌گذارند: سنت فلسفی که به امید مشکوک است و سنت مارکسیستی که به آگاهی علمی برتری می‌بخشد؛ اما با خواندن گسترده‌تر آثار ژیژک روشن می‌شود که برای تأثیرگذاری بر مداخله‌ی او در جهت مفصل‌بندی امید جدیدی قطعاً منابع نظری وجود دارد. نظریه‌ی ایدئولوژی ژیژک، مفهوم ایدئولوژی را از «توهمات ایدئولوژیک کاذب در مقابل شناخت نظری علمی» به ایده‌ی ایدئولوژی که در اشکال سوبژکتیویته جاگرفته است، تغییر می‌دهد. درعین‌حال، روانکاوی لکانی در سنت فلسفی درباره‌ی رابطه بین امید، باور و میل، بازاندیشی می‌کند و نشان می‌دهد که همه‌چیز به نگرش وجودی سوژه نسبت به ابژه‌ی باور بستگی دارد. بر این اساس، تفسیری از شجاعت ناامیدی ژیژک به‌عنوان تلاش برای مفصل‌بندی مختصات صوریِ امید انقلابی برای بدیل رادیکالی ارائه می‌دهم. به بیانی این نوع امید انقلابی را می‌توان با ارجاع به ایده‌ی بلوخ از تفاوت بین اتوپیای «انتزاعی» (یعنی متافیزیکی، متعالی یا آن‌جهانی) و اتوپیای «انضمامی» (یعنی قابل‌قبول، برآینده و تاریخی) بیشتر توضیح داد.

۱. خصوصی‌سازی امید

قبل از پرداختن به پتانسیل فاجعه‌بار مقطع کنونی، با اشاره به اهمیت امید به‌مثابه انگیزه‌ای سیاسی در پرتو بحث فلسفی و روان‌شناختی شروع می‌کنم. در اینجا خصوصی‌سازی امید، همراه با «کاهش انرژی‌های اتوپیایی» مهم‌ترین مسئله است که به موقعیت کنونی تعلق دارد.

ادبیات روان‌شناختی در باب امید هم به‌عنوان الهام فردی، هم به‌عنوان شور اجتماعی به‌ویژه در موقعیت‌های افراطی نشان می‌دهد که امید انگیزه‌ی سیاسی بسیار مهمی است و ناامیدی طولانی‌مدت (یعنی یأس) منجر به هم‌نوایی می‌شود نه به عصیان. اریک اریکسون[1] نشان داد که بنیان نهادن گرایشی امیدوارانه در دوران کودکی برای رشد اعتمادبه‌نفس و بازشناسی متقابل و همچنین اراده و هدفمندی بسیار مهم است (اریکسون، ۱۹۶۳). اصل امید[2] ارنست بلوخ مستند جامعی از مظاهر فرهنگی و تاریخی امید به‌مثابه انگیزه‌ی سیاسی مثبتی در پشتیبانی از مقاومت در برابر سلطه است (بلوخ، ۱۹۹۵). منبع کلاسیک نفی امید به‌مثابه انگیزه‌ی سیاسی، مقاله‌ی «رفتار فردی و توده‌ای در موقعیت‌های افراطی»[3] به قلم برونو بتلهایم[4] است. او همانندانگاری با متجاوز را مستند می‌سازد که همراه یأس اتفاق می‌افتد (بتلهایم، ۱۹۴۳). این موضوع با تحقیقات روان‌شناختی تجربی کنونی تأیید می‌شود که به‌وفور مزایای امید را تصدیق می‌کند. امید عاملیت را ارتقا می‌دهد و از تاب‌آوری حمایت می‌کند (آونگ و همکاران،[5] ۲۰۰۶) درحالی‌که پایه‌ای برای انتقال انگیزه‌های طرفدار جامعه و جهت‌گیری‌های همدلانه فراهم می‌آورد (گودمن[6] و همکاران، ۲۰۱۴). رویه‌های اجتماعی امید را می‌توان در تقابل با سیاست ترس دانست (اسکریمشایر،[7] ۲۰۰۸)، به‌ویژه در بسترهای اکتیویسم در برابر اقتدارگرایی (فلدمن و هارت،[8] ۲۰۱۶) و به‌طورکلی در بسترهای تغییر اجتماعی (گرینوی[9] و همکاران، ۲۰۱۶). چیزی به نام امید کاذب وجود ندارد؛ زیرا امید همیشه رشد خلاقیت، اطمینان و اعتماد را برمی‌انگیزد، صرف‌نظر از ارزیابی علمی احتمال نتیجه‌ی موردانتظار (اسنایدر،[10] ۲۰۰۰؛ اسنایدر و همکاران، ۲۰۱۸).

بااین‌حال، حقیقت این است که مردم معمولاً نوعی «نقطه‌ی صفر ناامیدی موقت» انتقالی و واسط را در بین دو امید متفاوت (امید واقعاً موجود و امید تحول‌آفرین آینده) تجربه می‌کنند. افراد و گروه‌هایی که امیدی را برای امید دیگری وامی‌نهند، به‌طور خطرناکی به مرز یأس نزدیک می‌شوند؛ اما اگر این مسئله با موفقیت حل شود، مشخصاً منجر به فوران انرژی می‌شود؛ زیرا کل زندگی‌شان دگرگون می‌شود (لوپز،[11] ۲۰۱۴: صص. ۱۵-۳۲). کلید این امر، کنار گذاشتن یک باور به نفع باور دیگری است درباره‌ی آنچه ممکن یا غیرممکن است؛ چیزی که البته به تغییری که فرد یا گروه در وضعیت امور می‌خواهد، مربوط می‌شود (اسکیولی[12] و بیلر،[13] ۲۰۰۹: صص. ۶۲-۹۲). آنچه فرد یا جمع می‌خواهد، با تعریف جدید جهان/ زندگی بهتر توصیف می‌شود و آنچه فرد یا جمع اکنون باور دارد، این است که چرخش ناگهانی به آن بسیار ناممکن است. شایان‌ذکر است که این «انقلاب امید»، همان چیزی که ژیژک را طرفدار آن تعبیر می‌کنم، کاملاً با «امید رادیکال» موردبحث جاناتان لیر[14] تفاوت دارد که شامل تحکیم هویت‌ها حول باورهای موجود است (لیر، ۲۰۰۶: صص. ۵۵-۱۰۲).

با توجه به این مستندات غنی درباره‌ی اهمیت امید، چشمگیر است که سنت فلسفی به‌شدت درباره‌ی امید مشکوک

1. Erik Erikson
2. Principle of Hope
3. "Individual and Mass Behaviour in Extreme Situations"
4. Bruno Bettelheim
5. Ong et al.
6. Godman
7. Skrimshire
8. Feldman and Hart
9. Greenaway
10. Snyder
11. Lopez
12. Scioli
13. Biller
14. Jonathan Lear

است، به‌عنوان تسلای بالقوه موهومی مرتبط با ایده‌های سنتی و جزمیات پذیرفته‌شده (بلوسر،[1] ۲۰۱۷). چرا باید کسی امید را رد کند؟ پاسخ این است: فلسفه‌ی کلاسیک، امید را مبتنی بر توهمی شناختی می‌دانست که به ایمان به ماوراءطبیعه، یا دست‌کم امر نامحتمل یا نپذیرفتنی، منجر می‌شد. به‌نظر فلاسفه‌ی باستان (احتمالاً به‌استثنای ارسطو) این امر جلوی برآورد واقع‌بینانه‌ی شرایط بالفعل وجود انسان را می‌گرفت. باید یادآور شوم که درست همین خصیصه‌ی توهم تسلی‌بخش‌بودن احتمالاً دلیل بنیادینی بود که الهیات قرون‌وسطایی به‌شدت امید را تأیید می‌کرد! بااین‌حال، فلسفه‌ی روشنگری متوجه شد که امید قسمی نگرش عملی غیرشناختی است (یعنی نه نظری بلکه عملی است و بر برداشت‌های هنجاری از رفتار درست تأثیر می‌گذارد نه برآوردهای علمی از صحت شناختی)، نگرشی مبتنی بر احساسات؛ باوجوداین، فلسفه‌ی روشنگری درباره‌ی این پرسش که امید عقلانی است یا غیرعقلانی، به‌شدت اختلاف‌نظر دارد. از نظر هابز (و دکارت) امید رفتار عقلانی را برمی‌انگیزد؛ زیرا بخشی از مکانیسم آزمون‌وخطا است که به‌موجب آن افراد، از طریق تناوب امید و ترس در رابطه با آرزو و نفرت، به تصمیمات عقلانی در مورد اجتماع سیاسی می‌رسند (هابز، ۱۹۶۸: صص. ۳۹-۴۳، ۷۲-۹۰، ۲۴۸-۵۱). این دیالکتیک امید و ترس با باور دینی دوچندان می‌شود که تضمین می‌کند افرادی که نمی‌توانند قضاوت درستی از مسائل داشته باشند، باوجوداین نسبت به پاداش‌ها و مجازات‌های ماوراءطبیعی که مکمل اجتماع سیاسی است، میل و ترس دارند (هابز، ۱۹۶۸: صص. ۲۴۸-۵۱).

در مقابل، از نظر اسپینوزا، امید و ترس شورهای اصلی سیاست هستند اما غیرعقلانی‌اند؛ زیرا بنا به تعریف، تصمیمات مضطربی را بین احتمالات مختلف فرض می‌گیرند؛ درحالی‌که طبیعت درواقع تحت حکمروایی ضرورت است (اسپینوزا، ۱۹۵۵: صص. ۵۰۵، ۵۲۱). او نشان می‌دهد این موقعیت در باورهای خرافی منعکس می‌شود که امید و ترس القا می‌کنند و توده‌ها را تحت سلطه درمی‌آورند، اما نمی‌توانند حکم به رفتار خوب کنند؛ زیرا این باورها غیرعقلانی‌اند (اسپینوزا، ۱۹۵۵: ص. ۵۷۳). در نگاه اسپینوزا، امید (ممکن است اوضاع بهتر شود) و نقطه‌ی مقابل آن یعنی ترس (ممکن است اوضاع بدتر شود) نه‌تنها درهم‌تنیده‌اند، بلکه اجتناب‌ناپذیرند؛ زیرا انسان‌ها نه می‌توانند ازنظر اجتماعی بدون توهم عاملیت و اختیار وجود داشته باشند و نه ازنظر وجودی، غیبت رادیکال امید و ترس (ناامیدی) را تحمل کنند (استینبرگ،[2] ۲۰۱۸: صص. ۸۱-۱۰۰). در اینجا، باید به منبع الهام اسپینوزیستیِ نظریه‌ی ایدئولوژی آلتوسر به‌دلیل اهمیت آن برای ژیژک اشاره کرد (مونتاگ،[3] ۱۹۸۹: ص. ۸۹-۱۰۳)، که بر اساس آن هیچ سوبژکتیویته‌ی عملی بدون استیضاح ایدئولوژیک وجود ندارد.

کانت موضعی بسیار پیچیده درباره‌ی امید دارد، موضوع سومین پرسش بنیادین او که باعث رشد فلسفه‌ی انتقادی شد: «به چه چیزی می‌توانم امیدوار باشم؟» (کانت، ۱۹۹۳: A۸۰۴/B۸۳۲). اگرچه جزئیات پاسخ کانت به‌طورکلی پذیرفته‌شده نیست، امروز هم ادبیات فلسفی و هم ادبیات روان‌شناختی تعریف کانتی امید را به‌طور گسترده می‌پذیرند. کانت در انسان‌شناسی[4] آن را «پیشکش غیرمنتظره‌ی چشم‌انداز خوشبختی بی‌اندازه» تعریف می‌کند (کانت، ۲۰۰۶: ص. ۱۵۳)؛ یعنی چرخش ناگهانی و غیرمحتملی به‌سوی جهان بهتر یا زندگی بهتر. کانت در نقد عقل محض جنبه‌های پرشور و عملی امید را با هم درمی‌آمیزد تا تضاد عقل نظری و عملی را حل کند (اینکه انسانیت هم آزاد است و هم آزاد نیست). طبیعت باعث می‌شود بشر به خوشبختی امیدوار شود؛ اما اخلاقیات به افراد فرمان می‌دهد که میل به فضیلت داشته باشند. این دایره را فقط می‌توان از طریق اعتقاد به حقیقت جاودانگی روح و پیشرفت نامتناهی به‌سوی کمال، تبدیل به مربع کرد، به‌نوبه‌ی خود، وجود خدا امید به وحدت فضیلت و سعادت را ممکن می‌سازد؛ زیرا متضمن «عقل اعلایی است که مطابق با قوانین اخلاقی فرمان می‌دهد، به‌مثابه...علت طبیعت» (کانت، ۱۹۹۳: B۸۳۸/A۸۱۰). به‌عبارت‌دیگر، می‌توانیم به وحدت فضیلت و سعادت امیدوار باشیم؛ اما تنها به‌شرطی که به وجود اصول موضوعه‌ی عقل عملی (خدا، روح و آزادی) ایمان داشته باشیم. «باید فرض کنم خدا وجود دارد؛ چراکه ضرورت بدیهی قانون اخلاقی متضمن آن است که امیدوار باشم من (همه) به‌تناسب فضیلت خود (آن‌ها) به سعادت دست می‌یابم (می‌یابند) و وجود خدا برای واقع‌بینانه بودن این امید ضروری است» (بلولد[5] و زیش،[6] ۲۰۱۵: ص. ۹۳۲).

احتمالاً فکر می‌کنید «حیله‌گرانه است، یک تردستی فلسفی که برای وفق دادن ایمان و عقل طراحی شده، به قیمت به تعویق انداختن هرگونه امید به عدالت تا پیشرفت معنوی بی‌پایان.» شاید. اما دلالت ضمنی موضع کانتی این است که امید به وحدت فضیلت و سعادت، به‌مثابه داده‌ی اولیه‌ی وضع بشر، جاودانه می‌جوشد. همان‌طور که هربرت مارکوزه اشاره می‌کند، در لحظه‌ای شبه‌کانتی، تقاضای غریزی برای سعادت ارتباط ذاتی با پدیده‌ی میل، یعنی وجود ناخودآگاه، دارد و چیزی است که نمی‌توان آن را از بین برد؛ مگر با وضعیت‌های رادیکالِ محرومیت مادی یا افسردگی روان‌شناختی (مارکوزه، ۱۹۶۶: ص. ۸۱). در مورد روح جاودانه و باور به خدایان، کمونیسم تاریخی و امیدی که برانگیخت (چامسکی و دوئل،[7] ۲۰۰۱) نشان داد که داشتن مجموعه‌ی سکولاری از ابژه‌های اعتقادی کاملاً ممکن است (البته مواردی که به همان اندازه متافیزیکی و ازنظر ساختاری مشابه

1. Bloesser
2. Steinberg
3. Montag
4. Anthropology
5. Beyleveld
6. Ziche
7. Doyle

نظایر مذهبی خود بودند).

با توجه به دوری بودن بالقوه‌ی این استدلال، همراه با تکیه‌ی سنتی آن بر باورهای ماوراءطبیعی، جای تعجب نیست که روان‌کاوی کلاسیک امید را غیرعقلانی می‌دانست. موضع اساسی فروید در آینده‌ی یک پندار حول نظریه‌ی درماندگی کودکانه/حمایت پدرانه درباره‌ی باور دینی ترسیم شده است که بر اساس آن الوهیت فرافکنی خواهش کودکانه برای کاهش اضطراب درماندگی است. فروید بیان می‌کند «ما باور را زمانی توهم می‌دانیم که تحقق آرزو عامل برجسته‌ای در انگیزش آن باشد و به‌این‌ترتیب روابط آن با واقعیت را نادیده می‌گیریم، درست همان‌طور که خود توهم هیچ ارزشی برای راستی‌آزمایی قائل نمی‌شود» (فروید، [۱۹۲۷] ۱۹۶۱: ص. ۳۱). اما چنین باورهایی می‌توانند افسانه‌های عملی باشند، حتی زمانی که کذب‌های نظری هستند و در اینجا کاملاً مشخص نیست که فروید با تحلیل کانت (برخلاف ارزیابی او) مخالف باشد.

مارکسیسم کلاسیک نیز به دلیل پیوند سنتی امید با باورهای ماوراءطبیعی، قاطعانه با امید دشمنی دارد. شجاعت ناامیدی ژیژک، با نکوهش امید، به‌طور بلاغی با مانیفست کمونیست مارکس و انگلس هم‌خوانی دارد: «از همه‌ی آنچه مقدس است هتک حرمت می‌شود و مرد[م]ان درنهایت مجبورند با حواسی جمع با شرایط واقعی زندگی روبه‌رو شوند.» ژیژک می‌نویسد:

> یک‌چیز مسلم و حتمی است: تغییر اجتماعی و روان‌شناختی فوق‌العاده‌ای درست در مقابل چشمانمان در حال رخ دادن است - غیرممکن دارد ممکن می‌شود...: ما می‌دانیم فاجعه (بوم‌شناختی و غیره) ممکن و حتی محتمل است اما باور نداریم که واقعاً اتفاق بیفتد. [این امر منجر به] گذر از عدم‌امکان به عادی‌سازی می‌شود. همان سیاستمداران و مدیرانی که تا همین اواخر ترس از گرمایش جهانی را به‌عنوان ترس‌آفرینی آخرالزمانیِ کمونیست‌های سابق رد می‌کردند...ناگهان گرمایش جهانی را امر واقع ساده‌ای در نظر می‌گیرند، به‌عنوان جزئی از شیوه‌ای که همه‌چیز «طبق معمول پیش می‌رود» ... باید به چنین بازی‌هایی پایان دهیم ...چگونه لغزش خود به این گرداب را متوقف کنیم؟ در هر دو مورد، تهدید فاجعه‌ی بوم‌شناختی و همچنین خطر جنگ جهانی، اولین گام این است که تمام صحبت‌های شبه‌عقلانی در مورد «خطرات استراتژیک» را که باید به جان بخریم، پشت سر بگذاریم ...جایی که...باید بین مسیرهای عمل مختلف دست به انتخاب بزنیم. ما باید تهدید را به‌عنوان سرنوشت خود بپذیریم. مسئله فقط اجتناب از خطرات و انتخاب درست نیست. تهدید حقیقی در کل موقعیت جهانی قرار دارد، در «سرنوشت» ما - اگر مانند اکنون به «حرکت با جریان» ادامه دهیم، هرچقدر هم با دقت پیش برویم، محکوم به فنا هستیم؛ بنابراین راه‌حل این نیست که مراقب باشیم و از افعال مخاطره‌آمیز اجتناب کنیم. راه‌حل، آگاهی کامل از مجموعه‌ی انفجاری ارتباطات متقابل است که کل موقعیت را خطرناک می‌کند. هنگامی‌که این آگاهی را کسب کنیم، هنگامی‌که شجاعت همراه با ناامیدی را در آغوش بگیریم، کار طولانی و دشوار تغییر مختصات کل موقعیت را آغاز می‌کنیم. هیچ‌چیز کمتری فایده ندارد (ژیژک، ۲۰۱۸: صص. ۲۹۶-۹۸).

در خوانشی سطحی به نظر می‌رسد ژیژک از سیاست یأس واقع‌بینانه دفاع می‌کند: «رؤیای بدیل، نشانه‌ی بزدلی نظری است و مانند بت‌واره‌ای عمل می‌کند که ما را از فکرکردن به بن‌بست مخمصه‌مان تا انتها بازمی‌دارد» (ژیژک، ۲۰۱۷). فراخوان او برای وانهادن امید در چارچوبی است که دست‌کم ازنظر بلاغی مانیفست کمونیست را انعکاس می‌دهد، با قراردادن آگاهی علمی در مقابل امیدهای ایدئولوژیک (یعنی موهوم) با «آگاهی کامل از مجموعه‌ی انفجاری ارتباطات متقابل.» هوشیار باش! واقع‌بین باش، توهمات را رها کن!

متأسفانه، این امر هرگز در تاریخ سیاسی کارساز نبوده و بعید است در هرگونه سیاست آینده کارساز باشد. در این رابطه، شایان ذکر است که پاسخ ژیژکی به ژیژک این خواهد بود که مسئله‌ی واقعی در اینجا وانهادن امید به‌طورکلی یا وانهادن بدیل‌های اجتماعی انقلابی نیست؛ در عوض، امید مشخصاً بهبودبخش به «بدیلی» که صرفاً مالەکشیدن بر سرمایه‌داری جهانی است، باید رد شود. روی‌هم‌رفته، مانیفست کمونیست به‌رغم لفاظی آگاهی علمی خود به انتظارات اتوپیایی استناد می‌کرد که به امیدهای انقلابی و به این باور بستگی داشت که جهان بهتری ممکن است؛ یعنی ایدئولوژی سوسیالیستی‌اومانیستی (عملی) را به‌عنوان بدیلی برای ایدئولوژی لیبرال‌سرمایه‌داری (عملی) غالب در آن زمان پیشنهاد کرد. امید ذاتاً به ایدئولوژی در مجموعه‌ای شامل باورها و امیال (یعنی اتوپیاها) وابسته است و بنابراین مسئله ایدئولوژی به‌طورکلی نیست؛ بلکه رد این ایدئولوژی خاص که ممکن است شامل جایگزینی مجموعه‌ای از باورها با مجموعه‌ای دیگر از باورها باشد. لحظه‌ای دیگر به تأملات نظری گسترده در باب چرایی امر پرداخته می‌شود. درعین‌حال، مشکل فوری صورت‌بندی ژیژک از سیاست امید این است که در غیاب تقاضای سعادت جمعی که امید رادیکال را جان می‌بخشد، تنها شور سیاسی قابل‌بسیج در حال حاضر نفرت است. این شور قطعاً در چشم‌انداز سیاسی ارتجاعی امروز یعنی پوپولیسم اقتدارگرا و بسیج نئوفاشیستی فعال می‌شود.

مفهوم خصوصی‌سازی امید، وانهادن گسترده‌ی پروژه‌های جمعی را به‌دنبال فروپاشی کمونیسم تاریخی و پیروزی سرمایه‌داری وصف می‌کند. همین پدیده روشن می‌کند چگونه تقاضای دیرینه برای خوشبختی انسان در مفصل‌بندی‌های شخصی و نه اجتماعیِ میل به اتوپیا در قالب اعتقاد به امکان

جهانی بهتر یا زندگی بهتر به محاق رفته است. خصوصی‌سازی امید یکسان نیست با سرکوب میل به‌واسطه‌ی رضایت‌های هم‌نوا با سیستم، مربوط به زیبایی‌شناختی‌سازی شکل کالایی که مارکوزه تحت عنوان «تعالی‌زدایی سرکوبگر» پیش‌بینی کرده بود (مارکوزه، ۱۹۶۴: صص. ۷۷-۷۸). در عوض، همان‌طور که مجموعه‌ی مقالات اخیری در این زمینه نشان می‌دهد، همین اتفاق می‌افتد زمانی که نارضایتی از جامعه‌ی معاصر با این باور رایج که «هیچ بدیلی» برای سرمایه‌داری چندملیتی و تخریب زیست‌محیطی وجود ندارد، از بیان اجتماعی منع می‌شود (تامپسون[1] و ژیژک، ۲۰۱۳: صص v-iv). این ایده که هیچ بدیلی ممکن نیست، به بازمفصل‌بندی مجدد امید به جهانی بهتر در قالب امید به زندگی بهتر، در تضاد با بسیج سیاسی اتمیزه بر اساس کین‌توزی، منجر شده است. امید شخصی برای زندگی بهتر، «موضع فراریان» در تنگنای زندانیان سرمایه‌داری شرکتی چندملیتی است؛ چیزی که ایجاد جنبش‌های اجتماعی توده‌ای را حول پروژه‌های جمعی مثبت عملاً غیرممکن جلوه می‌دهد.

بااین‌وجود، برآمدن پوپولیسم اقتدارگرا و احیای بنیادگرایی نشان می‌دهد که پتانسیل بسیج اجتماعی وجود دارد و بسیار مهم است درباره‌ی انرژی‌ها و بافتارهایی که بر این جنبش‌ها تأثیر می‌گذارند، قبل دفاع از وانهادن امید به‌مثابه شور سیاسی، تحقیق شود. همان‌طور که فکر می‌کنم آنجلا ناگل[2] روشن می‌کند، شور و اشتیاق انگیزشی که فعالیت راست افراطی را سرپا نگه می‌دارد، کین‌توزی با رنگ و بوی شخصی است در پیوند با هیجان پرخاشگری عامدانه، به‌جای (مفصل‌بندی راست‌گرایانه از) امید به دنیای بهتر (ناگل، ۲۰۱۷). این شورها، مرتبط با اعتقاد به سلسله‌مراتب طبیعی و میل به تسلط که به شخصیت اقتدارگرا تعلق دارد؛ برای مثال از پیروزی ترامپ حمایت کرد (دین،[3] ۲۰۱۷؛ گوردون،[4] ۲۰۱۸؛ مک‌ویلیامز،[5] ۲۰۱۶). شواهد جامعه‌شناختی تجربی به واکنش فرهنگی، یعنی خشم نسبت به تأثیر آزادسازی فرهنگی بر تعصب‌های سنتی، به‌عنوان کاتالیزور اصلی حمایت از پوپولیست‌های راست‌گرا اشاره دارد (اینگلهارت[6] و نوریس،[7] ۲۰۱۷). به‌عبارت‌دیگر، بسیج پوپولیست اقتدارگرا در ایالات‌متحده که با فعالیت راست افراطی ورز داده شده است، مبتنی بر امید نیست؛ بلکه بر یأس و پاسخی پرخاشگرانه به استیصال که به بهترین وجه به‌عنوان کین‌توزی توصیف می‌شود (هاولی،[8] ۲۰۱۷). به همین دلیل، تفسیر پوپولیسم اقتدارگرا برحسب «تعالی‌زدایی سرکوبگر» (براون،[9] ۲۰۱۸) هم پدیده‌ی اجتماعی و هم مقوله‌ی توصیفی را کاملاً نادرست درک می‌کند. تعالی‌زدایی، همان‌طور که مارکوزه توصیف می‌کند، شامل تعالی‌زدایی از هنر به‌شکل زیبایی‌شناسی کالایی است که با جنسی‌سازی فراگیر فرهنگ ارتباط دارد و از طریق دستکاری نیازهای کاذب (جامعه‌ی مصرفی) رضایت‌های جایگزینی فراهم می‌کند. آنچه در راست افراطی می‌گذرد، چیز متفاوتی است: تجلیل پرخاشگری از طریق بیان ایده‌های سرکوب‌شده، پیچ‌خورده از طریق مخلوط پرخاشگری به انحرافات بی‌رحمانه، در جهت‌دهی مجدد احساس گناه سوپر اگو که گروه‌های آسیب‌پذیر را به‌خاطر ازدست‌رفتن امید فردی (راست‌گرا) مجازات می‌کند.

در پس‌زمینه‌ی سیاست نفرت و سلاح‌سازی از یأس، از همیشه مهم‌تر است که امید را رها نکنیم. منظورم از این اظهارنظر این نیست که در ساده‌لوحی احساساتی این فرض بیفتیم که امید همیشه برای چیزی طرفدار جامعه است، یا اتوپیاها همیشه مترقی هستند؛ درواقع، امید به اهداف بی‌ارزشی هست که اتوپیاهای ارتجاعی پیش می‌نهند. این اتوپیاهای ارتجاعی وجود دارند؛ البته نه در میان سربازان پوپولیست پروپاگاندای راست افراطی. روشنفکران نئوفاشیست مانند رودلف بارو،[10] آلن دوبنواست[11] و ریچارد اسپنسر[12] این اتوپیاهای ارتجاعی را برحسب برتری «تمدنی» (یعنی سلسله‌مراتب نژادی)، اعتراض پدرسالارانه، سلطه‌ی منطقه‌ای و مذهب نئوپاگان مفصل‌بندی کرده‌اند (هرمانسون[13] و همکاران، ۲۰۲۰). اشتباه نکنید، موضع راست افراطی ضدانقلابی است؛ زیرا شامل سیاست هویت‌باور جدیدی (در مقابل سیاست هویت لیبرال) می‌شود که در اشکال اقتدارگرایانه‌ی سوبژکتیویته‌ی اجتماعی ریشه دارد. چیزی که آن را بسیار مخرب می‌سازد، این است که آزادسازی پرخاشگری آن که با بازپروری اقتدارگرایی پیوند دارد، به‌صراحت مرتبط با طردهای اجتماعی است. شور یأس، مرتبط با ازدست‌رفتن امید خصوصی‌شده، پویایی نیهیلیستی دارد که ازنظر اجتماعی فرساینده است؛ اما همچنین برای انحلال ساختارهای شخصیتی موجود و تغییرشکل آن‌ها حول تسلیم بی‌چون‌وچرا به اقتدار و ذهنیت «چماق و هویج» شخصیت اقتدارگرا محاسبه شده است. بی‌شک متفکری مانند دوبنواست به «رنسانس اروپایی» خود امیدوار است (یعنی بازگشت دولت قومی‌ناسیونالیست در مرکز اروپا به‌عنوان قدرت جهانی منطقه‌ای). اما این امید باعث تسریع جذب نیرو به جنبش نمی‌شود؛ در عوض، زوال امیدهای خصوصی‌شده‌ی اشرافیت کارگری است در بحبوحه‌ی بزرگ‌ترین اختلاف درآمد از زمان انقلاب صنعتی و ورود گروه‌های محروم به ساختار حقوق و شأنی که قبلاً از آن طرد شده بودند.

1. Thompson
2. Angela Nagle
3. Dean
4. Gordon
5. MacWilliams
6. Inglehart
7. Norris
8. Hawley
9. Brown
10. Rudolph Bahro
11. Alain de Benoist
12. Richard Spencer
13. Hermansson

۲. از انتظار برای نجات تا امید انقلابی

در این بستر، واضح است که زنگ خطر ژیژک ناشی از چیزی است که آن را ارتباط زیرزمینی بین حمایت چپ از مبارزات برای بازشناسی و امید بیهوده برای اصلاح ساختاری سرمایه‌داری جهانی می‌داند. گاهی ژیژک قادر به درک اهمیت استراتژیک دفاع از مبارزات برای بازشناسی، معروف به سیاست هویت، در برابر حمله‌ی جناح راست نیست. اغلب، ژیژک از نقد تبعات رفورمیستیِ سیاست هویت به‌سوی فراسیاست اولتیماتوم انقلابی منحرف می‌شود؛ اما این مسئله از ارزش این نکته‌ی اساسی ژیژک نمی‌کاهد که «مشکل اساسی نزاکت سیاسی، با نقل به مضمون از روبسپیر، این است که بی‌عدالتی‌های زندگی واقعی را می‌پذیرد، اما می‌خواهد آن‌ها را با «انقلاب بدون انقلاب» درمان کند: تغییر اجتماعی را بدون تغییر واقعی می‌خواهد» (ژیژک، ۲۰۱۸: ص. ۱۹۳). بنابراین از نظر ژیژک، تن‌دادن پنهانی چپ به ماندگاری سرمایه‌داری، نشان از ناکامی آن در مفصل‌بندی شکل پرتوان جدیدی از شخصیت دموکراتیک دارد که با دستورکاری برای بازتوزیع برابری‌خواهانه مرتبط است. در عوض، ژیژک استدلال می‌کند که چپ انحلال هویت را رواج می‌دهد (روی دیگر سکه‌ی پوپولیسم) که باید به‌منزله‌ی امتناع از به چالش‌کشیدن «فانتزی اجتماعی» حاکم بر عصر مدرن باشد؛ یعنی ناسیونالیسم. این پیوند پنهان بین استراتژی انحلال هویت و تسلیم چپ به اشکال لیبرال‌سرمایه‌داری (یعنی ملی) از اجتماع سیاسی، سوءظن ژیژک را در مورد مفصل‌بندی امیدهای اتوپیایی توضیح می‌دهد که بر اساس نقد پرصلابتی از جامعه نیستند.

مطمئناً همان‌طور که هارولد لاسول[1] و دیگران نظریه‌پردازی کرده‌اند، شخصیت دموکراتیک نقطه‌ی مقابل شخصیت اقتدارگرا است (براون،[2] ۲۰۱۳؛ گرینشتاین،[3] ۱۹۶۸؛ لاسول، ۱۹۵۱). بااین‌حال، گشودگی شخصیت دموکراتیک به‌جای انحلال هویت بر هویت‌یابی نیرومندی با ارزش‌های دموکراتیک استوار است. ژیژک بارها در رابطه با نظریه‌ی «مواضع-سوژه‌ی کثیر پراکنده» که بر جناح گفتمانی‌نظری سیاست هویت تأثیر می‌گذارد، به همین نکته اشاره کرده است (ژیژک، ۱۹۹۹، a۲۰۰۰، ۲۰۰۰). هیچ‌چیز رادیکالی در مورد انحلال آن دال ارباب که مواضع سوژه‌ی پراکنده را به هم می‌پیچد یا حتی نسبی‌سازی خورنده‌ی آن درون قسمی «سیاست حدوث» وجود ندارد؛ زیرا معنای واقعی آن فردی است که فاقد تمام اعتقادات است (ژیژک، c۲۰۰۰). ژیژک اغلب از این به‌عنوان نسخه‌ای چپ‌گرایانه از فرد کنونی واقعاً موجود جامعه‌ی مصرفی که با سرمایه‌داری شرکتی چندملیتی ایجاد شده، انتقاد کرده است (ژیژک، b۲۰۰۰). ژیژک در نقدهایش بر پوپولیسم اشاره می‌کند که انحلال هویت، معکوس سیاست پوپولیستی است؛ به‌مثابه هویت‌یابی‌ای بر اساس اتمی‌سازی که رهبر پوپولیست را جانشین ایدئال اگوی نیرومند می‌کند (ژیژک، ۲۰۰۶؛ ژیژک، ۲۰۰۸: صص. ۲۶۴-۳۳۳). شیفتگی دموکراتیک رادیکال هم با سیاست هویت و هم با پوپولیسم مترقی، چارچوب ناسیونالیستی زیربناییِ اجتماع سیاسی را به چالش نمی‌کشد. بنابراین، ژیژک به‌جای تکیه بر هویت منحل‌شده‌ای که می‌تواند در قالب پروژه‌های پوپولیستی مفصل‌بندی شود، سوبژکتیویته‌ی رادیکال کلی‌گرا و «پرولتری‌انقلابی» مرتبط با سیاست انقلابی را پیشنهاد می‌دهد که ناسیونالیسم را کاملاً رد می‌کند (ژیژک، ۲۰۰۸: صص. ۴۱۴-۱۵).

نظریه‌ی ایدئولوژی ژیژک نشان می‌دهد که شخصیت دموکراتیک مبتنی بر هویت‌یابی با ارزش‌های برابری‌خواهانه است، بر پایه‌ی نصب «دال ارباب» جدید، یعنی ایدئال اگو یا سوپر اگو، در ساختار سوبژکتیو افراد. استدلال می‌کنم که این شخصیتی است با خودآیینی اخلاقی که جهت‌گیری آن به‌سوی عدالت اجتماعی و همبستگی اجتماعی مرتبط با این امید است که خودتعین‌بخشی به جهان بهتری منجر می‌شود. پیشنهاد برنامه‌ی سیاسی جدیدِ دگرگونی طرفدار محیط‌زیست و بازتوزیع انقلابی، روایتی اجتماعی ارائه می‌دهد که امیدهای انقلاب را حفظ می‌کند. ژیژک استدلال می‌کند که از طریق هویت‌یابی با اخلاقیات قویاً کلی‌گرایانه، پایه و اساس آنچه او «عدالت برابری‌خواه سفت‌وسخت» و دولت سوسیالیستی سبز توصیف می‌کند، می‌توان به این هدف دست یافت (ژیژک، ۲۰۰۸: صص. ۴۵۲-۶۱).

پیشنهادهای ژیژک از طریق نظریه‌ی ایدئولوژی لکانی او مفصل‌بندی می‌شود که ما را به مضمون امید بازمی‌گرداند، به‌واسطه‌ی همسانی نظری بین دین و ایدئولوژی و پرسش‌هایی درباره‌ی امید و باور که از این موضوع سرچشمه می‌گیرند. از دیدگاه آلتوسری که ژیژک اتخاذ می‌کند (ژیژک، ۱۹۸۹: صص. ۳۰-۵۰)، دین برای ایدئولوژی امری پارادایمی است (آلتوسر، ۱۹۷۱). این موضوع ژیژک را به این پیشنهاد می‌رساند که «باور...همیشه در فعالیت اجتماعی مؤثر ما تحقق می‌یابد؛ باور پشتوانه‌ی فانتزی است که واقعیت اجتماعی را تنظیم می‌کند» (ژیژک، ۱۹۸۹: ص. ۳۶). اما این باور چیست؟ به عقیده‌ی ژیژک، بُعد «خیالی/ نمادین» شکل‌گیری هویت از طریق همانندانگاری با تمثال‌های اقتدار باید با بُعد «نمادین/ واقعی» فانتزی ناخودآگاه و مایه‌گذاری‌های لیبیدویی تکمیل شود (ژیژک، ۱۹۸۹: صص. ۹۸-۱۲۴). این فرضیه را می‌توان برحسب عاملیت‌های روانی فروید در حکم این ادعا توضیح داد که رابطه‌ی بین اگو و سوپر اگو باید با درک رابطه‌ی بین سوپر اگو و اید تکمیل شود. جزئی از آنچه در اینجا به‌ویژه لکانی است، این ادعاست که کلید این مکملیت نظری در درکی ساختارگرایانه از سوپر اگو نهفته است. سوپر اگو به‌مثابه‌ی بازنمایی ایدئال‌های اجتماعی، جای دال مفقوده و تمامیت‌انگار را می‌گیرد (آن را دال تمامیت و توانمندی یا «دال ارباب» بنامید) که هویت کاملی در اختیار هم سوژه و هم جامعه می‌گذارد. ژیژک این را هم به‌مثابه‌ی ضمانت متافیزیکی و هم به‌مثابه‌ی باور به «وجود دیگری بزرگ» توصیف می‌کند، مکان دال غایی‌ای که نایب‌هایش شامل خدا، تاریخ و ملت بوده است.

1. Harold Laswell
2. Braun
3. Greenstein

درنهایت، از نظر ژیژک، مسئله‌ی باور به «وجود دیگری بزرگ» به مواجهه‌ی انسان با تناهی رادیکال، حدوث «پرتاب‌شدگی» انسان به درون تاریخ و بنابراین به جامعه و هویت مربوط می‌شود (جانستون،[1] ۲۰۰۸: صص. ۳۲-۴۴؛ پوند،[2] ۲۰۰۸: صص. ۱۲۴-۱۳۰). از دیدگاه لکانی، در ناخودآگاه، سوژه فاقد دال تمامیت و توانمندی است که سوژه را محکوم به جست‌وجوی وضع پیشانافرمانی موهومِ فراوانی می‌کند که بنا به فرض ازدست‌رفته، اکنون که این دال ارباب «مفقود» است. این موضوع مساوی است با بیان اینکه لحظه‌ای که هستنده‌ی ناطق وارد «پلیدی‌های دال» می‌شود، «وجود احمق گنگ» او به‌عنوان موجودیت مادی متشکل از انرژی‌های رانه، در بازی تفاوت‌ها و غیبت‌ها یعنی زبان «محو می‌شود». در چارچوب الهیاتی، پیامد امر این است که انسان قادر به رویارویی با «سقوط» خود نیست؛ وضع «گناه اصلی» که سوژه را در دیالکتیک مرسوم قانون و گناه، یا سوپر اگو و تخطی، گرفتار می‌کند (ژیژک، ۲۰۰۳: ص. ۱۰۳). به گفته‌ی ژیژک، نقش فانتزی ناخودآگاه این است که دفاعی در برابر رویارویی با تناهی رادیکال (یعنی خلأ فقدان و خسران، وضع وانهادگی) است و به‌عنوان پرده‌ای عمل می‌کند که «عدم وجود دیگری بزرگ» را می‌پوشاند (ژیژک، ۱۹۸۹: صص. ۱۲۴-۲۶). ایدئولوژی‌ها فانتزی را از طریق جابه‌جایی، فرافکنی، بن‌بست در بطن سوژه، عدم‌امکان مقوم آن، در تمثالی مفصل‌بندی می‌کنند که گمان می‌رود سوژه را از دستیابی به هویت کاملی درون جامعه‌ای هماهنگ بازداشته است. در راستای این موضع، ژیژک بیان می‌کند تمثال یهودی در ایدئولوژی یهودستیز برای هر حوزه‌ی ایدئولوژیک مرسوم امری پارادایمی است (ژیژک، ۱۹۸۹: صص. ۱۲۵-۲۶). تمثال ضدیهود، تقسیم سوژه و عدم امکان کامل‌بودن (اجتماعی و شخصی) را به‌عنوان نیروی بیگانه‌ای تهدیدآمیز بازنمایی می‌کند و مادیت می‌بخشد. همان‌طور که ژیژک اشاره می‌کند، نظایر ساختاری برای تمثال یهودی را می‌توان در همه‌جا یافت، برای نمونه در تمثال «خرابکاران تروتسکیست» که قرار است علیه اتحاد جماهیر شوروی تحت کمونیسم تاریخی توطئه کنند (ژیژک، ۲۰۰۱: ص. ۱۱۸).

پیامد این تأملات، بازگرداندن بحث به تبار اسپینوزیستیِ نقد ایدئولوژی و مشخصاً به آلتوسر است. امید و ترس ایدئولوژیک هستند، مبتنی بر اعتقاد به وجود دیگری بزرگ، و با فانتزی‌های مربوط به اتوپیاهای گمشده و تمثال‌های تهدیدآمیز پشتیبانی می‌شوند. امید در تحلیل نهایی، امید به بازیابی یک اتوپیای ازدست‌رفته است، درست همان‌طور که ترس، ترس از مزاحمی تهدیدآمیز است: باور ایدئولوژیک، میل را که با فانتزی ساختار یافته است، در امیدها و ترس‌های سیاسی‌اجتماعی مفصل‌بندی می‌کند؛ اما این موضوع نباید ما را گمراه کند که بپنداریم می‌توان ایدئولوژی را کنار گذاشت؛ زیرا ایدئولوژی معادل عملی یک توهم ضروری در سپهر نظری است: هیچ سوژه‌ای بدون ایدئولوژی وجود ندارد.

اجازه دهید سعی کنم با نگاه‌کردن به سویه‌های «منها» و «جمع» دفتر حساب‌رسی به‌ترتیب دررابطه‌با ایدئولوژی سکولار و الهیات سیاسی، زیروبم این مسئله را نشان دهم.

در سمت «منها»، ژیژک استدلال می‌کند که دل‌بستگی‌های ناخودآگاه و فانتزی‌های اجتماعی، هویت‌یابی ایدئولوژیک چه سکولار و چه مذهبی را حفظ می‌کنند. فهم‌پذیرترین درآمد ژیژک بر این برداشت از شکل‌گیری سوژه به رابطه‌ی بین هویت‌یابی دمکراتیک و اساطیر ناسیونالیستی سرکوب‌شده مربوط است. این امر به‌وضوح در گذار از کمونیسم به سرمایه‌داری دموکراتیک در یوگسلاوی سابق نشان داده شد که خطرات بالقوه و مشکلات سیاسی مرتبط با دگرگونی‌های ایدئولوژیک را نشان می‌دهد. جایگزینی «کمونیسم» با «دموکراسی» به‌مثابه‌ی دال ارباب در کشورهای برخاسته از یوگسلاوی سابق به‌هیچ‌وجه متضمن انحلال فانتزی ناسیونالیستی سرکوب‌شده‌ای نیست که کمونیسم ملی تیتو را تسخیر کرده بود (ژیژک، ۱۹۹۳: صص. ۲۰۰-۳۷). نتیجه جنگ قومی بود که ازنظر روان‌شناختی، عمل از روی فانتزی ناخودآگاه بود و نه پیمایش آگاهانه‌ی آن.

به گفته‌ی ژیژک، کلید فانتزی ناخودآگاه؛ عبارت‌اند از: «عدم‌انسجام» یا «عدم وجود» دیگری بزرگ، فانتزی پرده‌ای است که این واقعیت را پنهان می‌کند که هیچ تضمین متافیزیکی، کیهان‌شناختی یا مذهبی برای کامل بودن، معنادار بودن یا هویت وجود ندارد (ژیژک، ۱۹۸۹: صص. ۱۱۸-۲۱). میل به کل‌بودگی که از طریق صحنه‌های فانتزی بیان می‌شود (مثلاً تصویرسازی دوران پیش از نافرمانی آدم و حوا)، از اعتقاد به وجود دیگری بزرگ پشتیبانی می‌کند و امید به تمامیتی معنادار و هویتی کامل را حفظ می‌کند (ژیژک، ۱۹۸۹: صص. ۱۲۲-۲۳؛ ژیژک، ۲۰۰۲: صص. ۱۰۹-۹۹). اینجا دشواری این نیست که فانتزی اجتماعی سرکوب‌شده به‌نوعی دائمی و ویران‌نشدنی است، زیرا ژیژک فرایند «پیمایش فانتزی» را توصیف می‌کند که در آن افراد از نظام باور کنونی خارج می‌شوند (ژیژک، ۱۹۸۹: صص. ۱۲۴-۲۶؛ ژیژک، ۲۰۰۲: ص. ۱۸۹). این خروج با آنچه ادبیات روان‌شناختی، خسران موقت امید قبل از کشف امید جدیدی می‌شناسد، تناظر دارد.

در این مرحله، پرسش مبرمی در رابطه با عدالت برابری‌خواهانه و سوسیالیسم بوم‌شناختی مطرح می‌شود: اگر ایدئولوژی انسان‌ها را در مقام سوژه‌های سیاسی‌اجتماعی استیضاح می‌کند، پس آیا امید انقلابی باید دربرگیرنده‌ی باور ایدئولوژیک باشد؟ مشکل اینجاست که به نظر نمی‌رسد تغییر از امید تسلی‌بخش به امید انقلابی بتواند از باور به وجود دیگری بزرگ چشم‌پوشی کند. در پرتو تحلیل ژیژک از پتانسیل تمامیت‌خواه هر ایدئولوژی، فارغ از اینکه باور به ملت، تاریخ یا خدا باشد (ژیژک، ۲۰۰۱)، دشوار می‌توان دید که این امید «انقلابی» چگونه رهایی‌بخش است. آیا

1. Johnston
2. Pound

ایدئولوژی برابری‌خواه که ژیژک پیشنهاد می‌دهد، امید انقلابی به ما عرضه می‌کند؛ اما فقط به شرطی که ترس‌های ایدئولوژیک را نیز بپذیریم؟ آیا بار دیگر نه‌تنها به ضرورت تاریخی فراوانی کمونیستی، بلکه به شکار پلیس‌دولت در پی جاسوسان ضدانقلابی و عوامل خارجی نیز بازگشته‌ایم؟

پس به بیان عام، ژیژک معتقد است که هویت‌یابی با ارزش‌های دموکراتیک، بالقوه با آیین‌های ناسیونالیستی حمایت می‌شود که اساطیر ملی سرکوب‌شده‌ای را نشان می‌دهد که نقطه‌ی مقابل برابری‌خواهی دموکراتیک‌اند. باوجوداین، درحالی‌که تحلیل ژیژک نقد قدرتمندی بر محتواهای سرکوب‌شده‌ی شکل‌بندی‌های ایدئولوژیک ازجمله ایدئولوژی‌های دموکراتیک ارائه می‌دهد، به نتایج خوش‌بینانه منتهی نمی‌شود؛ چون پیامد تلویحی‌اش این است که هر دال ارباب جدید متضمن مجموعه‌ای جدید از طردهای ایدئولوژیک است. مشکل نظری چنین موضعی این است که هویت‌یابی بدون سرکوب ناممکن به نظر می‌رسد؛ به این معنی که به نظر می‌رسد همبستگی به سناریوهای فانتزی وابسته است که مختصات جمعی را برای هویت فردی فراهم می‌کنند.

دو جابجایی لازم بوده تا ژیژک امید جدیدی را مفصل‌بندی کند که فقط چرخش مواضع در چرخه‌ی سلطه نیست. این امر سویه‌ی «جمع» دفتر حساب را با بحث او درباره‌ی الهیات سیاسی می‌گشاید.

نخست اینکه ژیژک اکنون فکر می‌کند که «پیمایش فانتزیِ» اساطیر ناسیونالیستی (مثلاً) و رسیدن به هویت‌یابی نمادینی بر مبنای حدوث تاریخی اجتماع سیاسی ممکن است. دوم اینکه این شکل جدید هویت‌یابی نمادین دربرگیرنده‌ی موضع سوژه‌ای حول نگرش وجودی بنیادینی از پذیرش موقتی بودن است. در بلاغت ژیژک که اغلب پس‌روی به آموزه‌های تقدیر تراژیک عاری از «امیدهای کاذب» به نظر می‌رسد؛ درواقع تلاش برای روشن کردن این است که امید پس از متافیزیک چگونه ممکن است باشد.

به گفته‌ی ژیژک، نگرش وجودی بنیادین که او آن را «خودابزارسازی انحرافی» می‌نامد، حالت معمول باورمند حقیقی است. باورمند معمول ،مثلاً کادر استالینیست، حالت تسلیم در برابر اراده‌ی بی‌چون‌وچرای دیگری بزرگ به خود می‌گیرد ممکن است و سپس درصدد تبدیل‌شدن به ابزار تحمیل این طرح بر دیگران است؛ اما پس چگونه ژیژک می‌پندارد که انقلاب‌های تاریخی و دگرگونی‌های مذهبی به‌طور خودکار به این نوع خودابزارسازی منجر نشوند؟ ژیژک در رابطه با بحث‌هایش دقیقاً درباره‌ی این مشکل، بین ارزیابی‌های کاملاً متضاد از انقلاب فرانسه، انقلاب روسیه و انقلاب چین سرگردان است. آیا لنین اولین باورمند حقیقی، منادی استالین (ژیژک، ۲۰۰۱)، یا آخرین انقلابی‌ای بود که درگیر دگرگونی موقت و آزمایشی جامعه است (ژیژک، ۲۰۱۳)؟ روبسپیر بود؟ مائو بود؟ ادعا می‌کنم که بعید است در اینجا خط استدلال منسجمی پیدا کنیم؛ چراکه نمونه‌های تاریخی خودشان نافرجام یا دل‌خراش‌اند.

در مقابل، در کاوش‌های ژیژک درباره‌ی الهیات سیاسی، او پاسخ بسیار روشنی به این سؤال می‌دهد که آیا می‌توان اصلاح دینی داشت و نه صرفاً جایگزینی یک باور ماوراءطبیعی با باور دیگری که ازنظر ساختاری همسان است. ژیژک در عروسک و کوتوله[1] ادعا می‌کند مسیحیت متعارف مبتنی بر اعتقاد ماوراءطبیعی به خدای قادر مطلق و خیرخواه است که شامل اقتصاد قربانی (گناه‌کاری انسان، رستگاری مسیح) می‌شود (ژیژک، ۲۰۰۳: صص. ۱۰۶-۹). این امر با فانتزی بهشت پیوند دارد که «کنش‌نمایی انحرافی» آن در مسیحیت بنیادگرا دربرگیرنده‌ی مجازات گروه‌های مطرود است؛ اما ژیژک همچنین به تفسیر «مرگ خدا» از الهیات مسیحی اشاره می‌کند که در آن باور ماوراءطبیعی از طریق فرایند «قربانیِ قربانی»، صرف‌نظرکردن از امید مبتنی بر تضمین نجات و مایه‌گذاری در امید بر اساس همبستگی انسان‌های بیش‌ازحد انسانی، با ایمان به اجتماع جایگزین می‌شود (ژیژک، ۲۰۰۳: ص. ۹۱). ترجمان سیاسی این قضایای الهیاتی با این استدلال ژیژک ارائه می‌شود که ساختار مارکسیسم مانند دین بود، با اعتقاد به تاریخ مشابه باور به خدا. پس به گفته‌ی ژیژک، بدیل باور به تاریخ و امید به اتوپیا، اعتماد به اجتماع سیاسی بر مبنای پذیرش حدوث به‌جای اتکا بر ضرورت است که به‌جای اشتیاق برای ضمانت متافیزیکی، به پذیرش آزمایش‌های موقت منجر می‌شود (ژیژک، ۲۰۰۳: صص. ۱۳۰-۳۱).

نشان می‌دهم که انگاره‌ی ارنست بلوخ از اتوپیای انضمامی روشن می‌کند چگونه ممکن است امید با ایمان غیرمتافیزیکی همزیستی داشته باشد. بر مبنای اثر کلاسیک نظریه‌پرداز مارکسیست، اصل امید، پدیده‌ی همیشگی امید از تقاضای دائمی (ویران‌نشدنی) انسان برای سعادت، همراه با اعتقاد به امکان تحقق اتوپیا، سرچشمه می‌گیرد. اصل امید به بهترین وجه به‌مثابه پدیدارشناسی امید با الگوبرداری از پدیدارشناسی روح هگل درک می‌شود که مظاهر و تکوین امید را در سراسر فرهنگ و درون تاریخ ردگیری می‌کند (مویلان،[2] ۱۹۹۰). امید مانند روح از «اتوپیاهای انتزاعی» به «اتوپیاهای انضمامی»، یعنی از اعتقاد به نجات اخروی به‌سوی پیش‌بینی‌های این‌جهانی از آینده‌های ممکن، صعود می‌کند (بلوخ، ۱۹۹۵: صص ۱۴۴-۴۵). برخلاف منطق هگلی که در آن تمایز بین انتزاع و انضمام به شناخت عوامل علّی تعیین‌کننده در پدیده‌ای با تعین چندجانبه بستگی دارد، تفاوت بین اتوپیاهای انتزاعی و انضمامی زمانی است.

پیش‌بینی آینده به‌مثابه امری (درنهایت) ممکن، به کارگزاران در دنیایی احتمال‌گرا قدرت می‌دهد تا دنیایی را تغییر دهند که در آن آنچه هست و آنچه نیست اما ممکن تلقی می‌شود، می‌تواند اتفاق بیفتد. این تصور اشتباه است که اینجا با برداشتی «تأییدگرایانه»

1. The Puppet and the Dwarf
2. Moylan

از امید مبتنی بر باورهای ازنظر شناختی درست درباره‌ی وضعیت امور روبه‌روییم؛ در عوض، امید مبتنی بر باورهایی است که نهایتاً هنجاری هستند و به‌واسطه‌ی کاربست عملی درون مبارزات اجتماعی پالایش می‌شوند (لویتاس،[1] ۱۹۹۰). علاوه بر این، از آنجا که پیش‌بینی هنجارهای آینده در سلوک عملی همان تغییری را ترتیب می‌دهد که باور درباره‌ی آن گمانه‌زنی می‌کرد، حلقه‌ای زمانی در امید دخیل است که به انگاره‌ی «آینده‌ی ماتقدم» تعلق دارد (گئوگگان،[2] ۱۹۹۰). اتوپیاهای انتزاعی به زمانمندی یک تعویق نامتناهی وابسته‌اند، درحالی‌که اتوپیاهای انضمامی مستلزم به تأخیر انداختن نیستند بلکه اجرایی می‌شوند. امید آینده را تغییر می‌دهد و به‌این‌ترتیب عطف به ماسبق بازتعریف می‌کند که آیا باور عقلانی بوده است یا غیرعقلانی، به‌طوری‌که تنها امید به چیزی منطقاً محال حقیقتاً موهوم است (لوی،[3] ۱۹۹۰). از دیدگاه بلوخ هیچ امید کاذبی وجود ندارد، فقط امید به چیزهایی که می‌ارزند و چیزهایی که بی‌ارزش‌اند.

با نگاهی به پاسخ ژیژک به مفهوم «دیالکتیک ایدئولوژی و اتوپیا» نزد فردریک جیمسون با الهام از بلوخ، می‌توان درک کرد چگونه امید اتوپیایی بلوخ، به‌مثابه پیش‌بینی آینده‌های ممکن، با پیشنهاد رادیکال ژیژک برای گذار از امید رفورمیستی به امید انقلابی مطابقت دارد (یا نه). جیمسون در کار اصلی خود در باب ژانر علمی تخیلی به‌مثابه ژانر اتوپیایی پیشنهاد می‌کند که «دقیقاً مقوله‌ی تمامیت بر اشکال تحقق اتوپیایی حاکم است» (جیمسون، ۲۰۰۵: ص. ۵). زیرا اتوپیا تمامیت دیگری است که تفاوت آن با زمان حال، فضای نفی را می‌گشاید. «شکل اتوپیایی خودش پاسخی است به این اعتقاد ایدئولوژیک کلی و جهان‌شمول که هیچ بدیلی وجود ندارد، هیچ بدیلی برای سیستم کنونی نیست» (جیمسون، ۲۰۰۵: ص. ۲۳۲). در انصاف نسبت به جیمسون، توجه به این نکته مهم است که او اتوپیا را فرایند کارپردازی امیال سرکوب‌شده در نظر می‌گیرد و نه وضعی که ناشی از تحقق آرزو است (بوکانان،[4] ۱۹۹۸: ص. ۲۱). بااین‌وجود، ارائه‌ی جیمسون از امید اتوپیایی سزاوار این است که خیالی توصیف شود، اساساً متفاوت با اصرار ژیژک بر اینکه تمامیت‌انگاری دیالکتیکی دربردارنده‌ی ناکامل بودن است و امید انقلابی باید از طریق براندازی سوبژکتیو بگذرد. جیمسونی که ژیژک ترجیح می‌دهد، متفکر «لحظه‌ی تقلیل جهان» به‌عنوان پیش‌شرط اساسی «ابداع زندگی جدید» است (ژیژک، ۲۰۰۸: ص. ۱۹۶، به نقل از جیمسون). اینجاست که به نظر من، تأملات بلوخ در باب امید دوباره به سوبژکتیویته‌ی کلی‌گرای ژیژک می‌پیوندد؛ زیرا پیش‌بینی اتوپیایی بلوخ از آینده‌ای ممکن، نه محاسبه‌ای احتمال‌گرا بلکه بسیج عملی بدون ضمانت است، یک «جنبش واقعی» که «وضعیت امور فعلی را برمی‌چیند» (مارکس).

1. Levitas
2. Geoghegan
3. Levy
4. Buchanan

۳. کودا

به‌رغم این واقعیت که خوانش من از ژیژک او را علیه خودش می‌خواند و اندیشه‌اش را شاید فراتر از جایی که خودش می‌خواست سوق می‌دهد، بااین‌وجود مایلم تصور کنم که کتاب جدید ژیژک، همه‌گیری (۲۰۲۰)، که همین‌الان به دستم رسیده است، پشتوانه‌ای برای تز این مقاله فراهم می‌کند. این کتاب به بررسی این پرسش اختصاص دارد که «چه مشکلی در سیستم ما هست که علی‌رغم اینکه دانشمندان سال‌ها درباره‌ی آن به ما هشدار می‌دادند، برای این فاجعه آمادگی نداشتیم؟» (ژیژک، ۲۰۲۰: ص. ۴). پاسخ‌هایی که ژیژک ارائه می‌دهد، از حکمرانی نئولیبرال و نابرابری جهانی تا تغییرات اقلیمی ناشی از اقتصاد سرمایه‌داری، همه بر یک‌چیز متمرکزند: این اعتقاد ایدئولوژیک که هیچ بدیل اجتماعی نیست (ژیژک، ۲۰۲۰: ص ۳۹). او گمان می‌کند: «شاید ویروس ایدئولوژیک دیگر و مفیدتری منتشر شود و امیدواریم ما را آلوده کند: ویروس تفکر به جامعه‌ای بدیل، جامعه‌ای فراتر از دولت‌ملت، جامعه‌ای که خودش را در اشکال همبستگی و تعاون جهانی فعلیت می‌بخشد» (ژیژک، ۲۰۲۰: ص. ۳۹). استناد به «امید» در اینجا بیش از فقط مترادفی برای «شاید» است و با امید رفورمیستی یا «چانه‌زنی» تفاوت دارد که دربرگیرنده‌ی عدم پذیرش تغییر است (ژیژک، ۲۰۲۰: ص. ۴۹). ژیژک امیدوار است که قرنطینه‌ی جهانی به تأمل عمیق سیاسی توسط شهروندان جهان منجر شود (ص. ۵۷). او از این فرصت خوش‌یمن برای تجلیل صمیمیت با دیگران، حتی در غیاب فیزیکی آن‌ها، «شگفت‌زده» است (صص. ۲، ۱۱۷) و اشکال «غیرمنتظره‌ی» همبستگی را تحسین می‌کند که در سرتاسر جهان در حال ظهور است (ص. ۱۱۴). بیش از بیست نمونه از کلمه‌ی امید و هم‌خانواده‌های آن در کتاب وجود دارد که همه‌ی آن‌ها مثبت‌اند و تنها یک‌بار ناامیدی یا وانهادگی ذکر شده است که ذیل یأس یا محجوریت عمل می‌کند. ژیژک با صحبت از «موضع جدیدی نسبت به زندگی روزمره» که رشد اقتصادی، کار جنون‌آمیز و مصرف سرسام‌آور را رد می‌کند، به بحث با این نکته پایان می‌دهد که به معنای واقعی کلمه آخرین کلمات کتاب است: «نمی‌توانم توصیف بهتری از آنچه باید بی‌شرمانه آن را زندگی آبرومندانه و غیربیگانه نامید، تصور کنم و امیدوارم زمانی که همه‌گیری تمام می‌شود، چیزی از این نگرش باقی بماند» (ژیژک، ۲۰۲۰: ص. ۱۳۶). این چیزی است که ارزش امیدواری دارد. ■

منابع:

1.Afelt, Aneta, Roger Frutos, and Christian Devaux. 2018. Bats, Coronaviruses, and Deforestation: Toward the Emergence of Novel Infectious Diseases? Frontiers in Microbiology, April 11.

2.Althusser, Louis. 1971. Lenin and Philosophy and Other Essays. Translated by Ben Brewster. London: New Left Books.

18.Gordon, Peter. 2018. The Authoritarian Personality Revisited. In Authoritarianism: Three Inquiries in Critical Theory. Edited by Wendy Brown, Peter Gordon and Max Pensky. London and Chicago: University of Chicago Press, pp. 45-84.
19.Greenaway, Katharine H., Aleksandra Cichocka, Ruth van Veelen, Tiina Likki, and Nyla R. Branscombe. 2016. Feeling Hopeful Inspires Support for Social Change. Political Psychology 37: 89-107.
20.Greenstein, Fred. 1968. Harold D. Lasswell's Concept of Democratic Character. The Journal of Politics 30: 696-709.
21.Hawley, George. 2017. Making Sense of the Alt-Right. New York: Columbia University Press.
22.Hermansson, Patrik, David Lawrence, Joe Mulhall, and Simon Murdoch, eds. 2020. The International Alt-Right: Fascism for the Twenty-first Century? London and New York: Routledge.
23.Hobbes, Thomas. 1968. Leviathan. Edited with an Introduction by C. B. Macpherson edn. London: Penguin.
24.Inglehart, Ronald, and Pippa Norris. 2017. Trump and the Populist Authoritarian Parties: The Silent Revolution in Reverse. Perspectives on Politics 15: 443-54.
25.Jameson, Fredric. 2005. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London and New York: Verso.
26.Johnston, Adrian. 2008. Zizek's Ontology: A Transcendenal Materialist Theory of Subjectivity. Evanston: Northwestern University Press.
27.Kant, Immanuel. 1993. Critique of Pure Reason. London: Everyman.
28.Kant, Immanuel. 2006. Kant: Anthropology from a Pragmatic Point of View. Edited by Robert Louden and Manfred Kuehn. Cambridge: Cambridge University Press.
29.Lasswell, Harold. 1951. Democratic Character. In Political Writings of Harold Lasswell: Psychopathology and Politics. Edited by Harold Lasswell. Glencoe: The Free Press, pp. 465-507.
30.Lear, Jonathan. 2006. Radical Hope: Ethics in the Face of Cultural Devastation. Cambridge and London: Harvard University Press.
31.Levitas, Ruth. 1990. Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia. Utopian Studies 1: 13-26.
32.Levy, Ze'ev. 1990. Utopia and Reality in the Philosophy of Ernst Bloch. Utopian Studies 1: 3-12.
3.Bettelheim, Bruno. 1943. Individual and Mass Behaviour in Extreme Situations. The Journal of Abnormal and Social Psychology 38: 417-52.
4.Beyleveld, Deryck, and Paul Ziche. 2015. Towards a Kantian Phenomenology of Hope. Ethical Theory and Moral Practice 18: 927-42.
5.Bloch, Ernst. 1995. The Principle of Hope (1st MIT Press pbk. ed edn., Studies in Contemporary German Social Thought, 1). Cambridge: MIT Press.
6.Bloesser, Claudia. 2017. Hope. In The Stanford Encyclopaedia of Philosophy. Edited by Titus Stahl. Stanford: Stanford University, np.
7.Braun, Jerome. 2013. Democratic Culture and Moral Character: A Study in Culture and Personality. Dordrecht, Heidelberg, London and New York: Springer.
8.Brown,Wendy. 2018. Neoliberalism's Frankenstein: Authoritarian Freedom in Twenty-first Century 'Democracies'. In Authoritarianism: Three Inquiries in Critical Theory. Edited by Wendy Brown, Peter Gordon and Max Pensky. London and Chicago: University of Chicago Press, pp. 7-44.
9.Buchanan, Ian. 1998. Metacommentary on Utopia, Or, Jameson's Dialectic of Hope. Utopian Studies 9: 18-30.
10.Chomsky, Noam, and Kevin Doyle. 2001. Anarchism, Marxism and Hope for the Future. Ireland: ASF.
11.Dean, John. 2017. Altemeyer on Trump's Supporters. Verdict: Legal Analysis and Commentary From Justia, np.
12.Erikson, Erik. 1963. Childhood and Society. London: Vintage.
13.Feldman, Lauren, and Sol Hart. 2016. Using Political Efficacy Messages to Increase Climate Activism: The Mediating Role of Emotions. Science Communication 38: 99-127.
14.Freud, Sigmund. 1961. Trans. James Strachey. In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-1931): The Future of an Illusion, Civilization and Its Discontents, and Other Works. London: The Hogarth Press. First published in 1927.
15.Garrett, Laurie. 1998. The Coming Plague. New York: Penguin.
16.Geoghegan, Vincent. 1990. Remembering the Future. Utopian Studies 1: 52-68.
17.Godman, Marion, Michiru Nagatsu, and Mikko Salmela. 2014. The Social Motivation Hypothesis for Prosocial Behavior. Philosohy of the Social Sciences 44: 563-87.

Cambridge University Press.
48.Thompson, Peter, and Slavoj Zizek, eds. 2013. The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia. Durham: Duke University Press.
49.Zizek, Slavoj. 1989. The Sublime Object of Ideology. London and New York: Verso.
50.Zizek, Slavoj. 1993. Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology. London and New York: Verso.
51.Zizek, Slavoj. 1999. The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology. London and New York: Verso.
52.Zizek, Slavoj. 2000a. Holding the Place. In Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left. Edited by Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Zizek. London and New York: Verso, pp. 308-29.
53.Zizek, Slavoj. 2000b. Da Capo senza Fine. In Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left. Edited by Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Zizek. London and New York: Verso, pp. 213-62.
54.Zizek, Slavoj. 2000c. Class Struggle or Postmodernism? Yes, Please! In Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left. Edited by Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Zizek. London and New York: Verso, pp. 90-135.
55.Zizek, Slavoj. 2001. Did Somebody Say Totalitarianism? On the Abuses of a Term. London and New York: Verso.
56.Zizek, Slavoj. 2002. For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor, 2nd ed. London and New York: Verso.
57.Zizek, Slavoj. 2003. The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity. Cambridge and London: The MIT Press.
58.Zizek, Slavoj. 2006. Against the Populist Temptation. Critical Inquiry 32: 551-74. [CrossRef]
59.Zizek, Slavoj. 2008. In Defense of Lost Causes. London and New York: Verso.
60.Zizek, Slavoj. 2013. Lenin's Choice. In Revolution at the Gates. Edited by Slavoj Zizek. London and New York: Verso, pp. 167-336.
61.Zizek, Slavoj. 2017. ZIZ189 The Courage of Hopelessness: Lecture 20.05.2017. Available online: http://zizekpodcast.com (accessed on 8 April 2020).
62.Zizek, Slavoj. 2018. The Courage of Hopelessness: A Year of Acting Dangerously. Brooklyn: Melville House.
63.Zizek, Slavoj. 2020. Pandemic! Covid-19 Shakes the World. New York and London: OR Books.
33.Lopez, Shane. 2014. Making Hope Happen: Create the Future You Want for Yourself and Others. New York: Atria for Simon & Schuster.
34.MacWilliams, Matthew. 2016. The One Weird Trait that Predicts Whether You're a Trump Supporter. Politico Magazine, np.
35.Marcuse, Herbert. 1964. One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Boston: Beacon Press.
36.Marcuse, Herbert. 1966. Eros and Civilization, 2nd ed. Boston: Beacon Press.
37.Montag, Warren. 1989. Spinoza: Politics in a World without Transcendence. Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society 2: 89-103.
38.Moylan, Tom. 1990. Bloch Against Bloch: The Theological Reception of Das Prinzip Ho_nung and the Liberation of the Utopian Function. Utopian Studies 1: 27-51.
39.Nagle, Angela. 2017. Kill All Normies: Online Cultur Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right. Ropley: Zero Books.
40.Ong, Anthony, Lisa Edwards, and Cindy S. Bergeman. 2006. Hope as a Source of Resilience in Adulthood. Personality and Individual Differences 41: 1263-73. [CrossRef]
41.Pound, Marcus. 2008. Zizek: A (Very) Critical Introduction. Amsterdam: Eerdmans.
42.Scioli, Anthony, and Henry Biller. 2009. Hope in the Age of Anxiety. Oxford and New York: Oxford University Press.
43.Skrimshire, Stefan. 2008. Politics of Fear, Practices of Hope. London: Continuum.
44.Snyder, C. Richard. 2000. Hypothesis: There is Hope. In Handbook of Hope: Theory, Measurement and Applications. Edited by C. Richard Snyder. Cambridge: Academic Press, pp. 3-21.
45.Snyder, Charles R, Kevin Rand, and David Sigmon. 2018. Hope Theory: A Member of the Postive Psychology Family. In The Oxford Handbook of Hope. Edited by Matthew Gallagher and Shane Lopez. New York: Oxford University Press, pp. 27-44.
46.Spinoza, Benedict de. 1955. On the Improvement of the Understanding. The Ethics. Correspondence. New York: Dover Publications.
47.Steinberg, Justin. 2018. Spinoza's Political Psychology: The Taming of Fear and Fortune. New York and Cambridge:

رسالت کلمات و زبان در بازآفرینی امید

نوشته: «ایمان نمدیان پور»

این پرسش که؛ زبان چگونه می‌تواند امید را در زندگی و در متن به‌مثابه یک نوشتار بازتولیدکند، اساساً یک مسئله مهم و از منظری دیگر می‌تواند پرسش اجتماعی بنیادین باشد.

زبان در زمینه‌های اجتماعی خاص خودش، یعنی متناسب با نظام‌های فرهنگی و اجتماعی برساخته می‌شود، و ناممکن به‌روایت ویتگنشتاین یک زبان در فضای خصوصی رشد کند. زبان یک قاعده جمعی و فرم‌های جمعی و همگانی دارد و نمی‌توان از زبانی سخن گفت که صرفاً مختص یک سوژه خاص باشد.

ابتدا باید تبیین کرد، آیا هر زبانی با هر مختصاتی در هر زیست جهانی امکان تولد دارد؟ با یک مثال گزاره خود را بسط می‌دهم. به عنوان مثال زبان فلسفه در یونان برساخته شده است و آن هم دلایل تاریخی خود را دارد. فلسفه و زبان فلسفی امکان نوع خاص از مشاهده و تحلیل از جهان و هستی را برای مخاطبان ممکن می‌کند.

از سوی دیگر ما در تاریخ مشاهده می‌کنیم که زبان وحی و زبان دین در سرزمین اورشلیم برساخته شده است. بیشتر پیامبران در آن مناطق خود و رسالت خود را آشکار کردند. می‌توان گفت؛ زبان فلسفه در ابتدا در یونان رشد کرد و در سراسر جهان همگانی شد و زبان دین از اورشلیم برخاست و در جهان همگانی شد.

از این مقدمات می‌توان استنتاج کرد؛ زبان موقعیتی تاریخ‌مند و زمان‌مند دارد، تاریخ‌مند به این معنا که در تاریخ مشخص از حیث تقویمی آغاز شد و زمان‌مند به این معنا که در توالی زمان خودش را محقق کرد.

زبان امری جدای از مناسبات تاریخی و نظام‌های فرهنگی نیست و این مناسبات فرهنگی و اقتصادی هستند که نوع زبان و لایه‌های کلمات را معنادار و قابل فهم می‌کنند. باید گفت؛ زبان همان بازنمایی روح تاریخی و فرهنگ زیسته‌ی ما محسوب می‌شود و امکان رهایی از آن برای ما ناممکن است.

ما همان زبانیم و زبان همان ماست و یک این‌همانی دوطرفه بین منِ تاریخی و زبان که؛ همان من است، در جریان است. می‌توان گفت؛ زبان برساخته شده‌ی جهان من، مناسبات من و موقعیت‌های خودآگاه و ناخودآگاه من در طول زمان زندگی است. بنابراین ما با زبان که یک امر کلی محسوب می‌شود، کلمات را می‌آفرینیم و کلمات را با توجه به منطق درونی و بیرونی خلق می‌کنیم. کلمات همان «مای متن‌واره» هستند، که در تجربیات و تأملات ما تولید، و در زندگی و تجربیات جدید با ادبیات و تجربه‌ای دیگر دوباره ساخته می‌شود.

بدین‌خاطر است که زبان آدمیان به‌سادگی تغییر نمی‌کند، ولی در مواجه تاریخی و زیستی با یک جهان دیگر آرام‌آرام در طول تاریخ ما دچار زبان جدیدی می‌شویم. جنگ، مهاجرت و مبادلات کالایی و فرهنگی امکانات تاریخی تغییر زبانی را محیا می‌کنند.

از حیث دیگر و به زبان استوارت هال می‌توان گفت ما به‌وساطت زبان به‌دنبال یک مبادله هستیم، جنس این مبادله می‌تواند اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و ادبی باشد. یعنی ما با میانجی‌گری زبان، جهان خود را با جهان دیگری به اشتراک می‌گذاریم و یکدیگر را می‌فهمیم.

با تمام اختلافات در تفاسیر، جهان را به صورت مشترک درک می‌کنیم، زیرا دارای تفسیرهای مفهومی مشترک هستیم و این اشتراک با تمام اختلافات به ساخته شدن جامعه و موقعیت‌های مشترک منجر خواهد شد.

اگر با این پیش‌فرض‌ها بخواهیم امید را مورد تحلیل و واکاوی اجتماعی قرار دهیم، باید گفت؛ امید را هم می‌توان ساخت و هم نه. اگر زبان بازتاب تاریخی ما باشد، و تاریخ ما پر باشد از شرایط ناامیدی، به سختی می‌توان از امید سخن گفت، ولی ناممکن نخواهد بود.

زبان امید بازتاب تاریخی زبان ماست، دست‌کم در ایران ما با قبض و بسط‌های امید و ناامیدی مواجه بودیم و «مای» ایرانی در جدال امید و ناامیدی، بیشتر تمایل به زبان ناامیدی داشت. بدین‌خاطر زبان و بازنمایی ناامیدی در ادبیات و شعرهای ما نقش پررنگ‌تری دارد، تا سخنانی از جنس امید.

در زندگی روزمره نیز «مای» ایرانی با یک توطئه تاریخی دست به‌گریبان است و مدام گمان می‌کند کسی و یا دستانی به‌صورت آشکار و پنهان جهان ما را می‌سازد. از نگاه رویکرد تاریخ اجتماعی ایران، سوژه در تاریخ ایران اساساً یک سوژه اخته و ناامید کننده بود و همیشه به خود و دیگری بدبین بوده است.

طبق ایده همایون کاتوزیان در کتاب تئوری توطئه در ایران، «حاکمیت خودکامه به این معنا بود که زندگی و مالکیت، شدیداً بی‌اهمیت و پیش‌بینی ناپذیر بود و بر اساس اراده و هوس حاکمان و فرمانروایان محلی، تصادف و تقدیر و سرنوشت و نیز مهارت‌های فردی در توطئه‌های فریبکارانه تعیین می‌شد.

در نتیجه روانشناسی

اجتماعی مبتنی بر اینکه هر حادثه‌ای محصول دسیسه است، پدید می‌آمد و از حدود نیمه‌های سده‌های نوزدهم، این دیدگاه به‌طور فزاینده ای به تصمیم‌گیری فوق انسانی و قدرت‌های بزرگ خارجی اطلاق داده شد.».

این روایت یک امر ابژکتیو و عینی در تاریخ ایران است، و خوانش این روایت‌ها در تاریخ ایران به ما نشان می‌دهد که در پس زمینه‌های تاریخی ما کمتر لحظات درخشش مردم به‌مثابه کنش‌گران حقیقی، امکان‌مند بوده است. به‌گمانم برای بازآفرینی امید باید علاوه بر پرداختن لحظات حضیض، قعرآلود و تزلزل تاریخی رد پایی تحول و پیروزی‌ها را خوانش کرد.

ردپای پیروزی‌ها و لحظات حضور مردم در صحنه‌های تاریخی و تکرار و بازتولید آن در متن‌ها و روایت‌های ادبی، تاریخی، جامعه‌شناختی و فلسفی می‌تواند به بازتولید امید بینجامد.

روایت امیدوارانه زبان مردم که به‌گمانم می‌تواند ساحتی از انکشاف امید در متن باشد، به بازآفرینی امید کمک می‌کند. امید هر چند در بستر اجتماعی ساخته می‌شود و برساخته تاریخ است، ولی با انکشاف آن در دل اتفاقات تاریخی می‌توانیم آن را بسازیم و بازتولید کنیم. همه‌ی ما می‌توانیم راویان امید باشیم و جهان را نه از زوایه فیلسوفان و شاعرانی که خاستگاه یأس دارند، بلکه از دریچه‌ی خاستگاه ایده‌ی امید خوانش کنیم. با منظر ما می‌توانیم امید را در میدان اجتماعی به‌واسطه‌ی متن و نوشتارهای امیدوارانه بازتولید کنیم.

همان‌طور که روایت شکست‌ها ساحتی از جهان «مای» ایرانی بوده است، روایت روزنه‌های امید نیز، می‌تواند امید را به یک گفتمان غالب در جهان ما تبدیل کند. جهان به واسطه‌ی سوژه‌ها و ابژه‌ها شکل می‌گیرد و اساساً وزنه‌ی این دوگانگی را نباید به یک سو متمایل کنیم. در سنت جامعه‌شناسی، جدال کنش‌گر و ساختار یک جدال مهم و اساسی بوده است.

پاره‌ای از جامعه‌شناسان از فرد در برابر ساختار و قدرت فرد در شکل‌گیری مناسبات اجتماعی سخن گفته‌اند و پاره‌ای از جامعه‌شناسان قرائتی دیگر از مناسبات اجتماعی را بیان کرده‌اند. در قرائت دیگر، این ساختارها هستند که سوژه‌ها را می‌سازند و به زبان فوکویی ما هیچ سوژه‌ای نداریم و آنچه هست ساختارهای کلان است که ما را می‌سازد.

از این حیث امید و ناامیدی را نیز می‌توان در تاریخ خوانش کرد، یعنی اینکه برای روایت تاریخ، صرفاً نباید از ناامیدی روایت کرد و یا به‌طور مطلق از امید سخن گفت؛ باید به یک دیالکتیت امید و ناامیدی در دل تاریخ تن داد.

در دل این گفت‌وگوی دوگانه یک سنتز پدیدار خواهد شد. بنابراین کلمات می‌توانند با بازآفرینی امید، گفتمان امید را در متن‌ها احیا کنند و از دل احیای امید، افق‌ها و رؤیاهای اجتماعی را محقق کنیم.

رؤیاهایی که به واسطه‌ی هژمونیک شدن ناامیدی مانع روایت‌پردازی امید در جامعه شد. تجربه‌ی قرون وسطی در غرب و برآمدن عصر روشن‌گری و شکل‌گیری جهان مدرن و صنعتی به‌واسطه‌ی خوانشِ امیدها و ناامیدی‌ها تحقق یافت و غرب با بازسازی امید از دل مناسبات سنت و ابداع امید به زیست مطلوب نزدیک شد.

آگاهی یا سنت‌های فرهنگی نقش خانواده در پرورش جامعه

بخش نخست

م. شریفی

اختلال تجزیه‌ای عارضه‌ای است که طی آن ناخودآگاه انسان به‌جهت گریز از اثرات یک خاطرهٔ ناخوشایند (مثلاً فردی فوت ناگوار بستگان و عزیزانش را در یک سانحهٔ جاده‌ای یا به هر شکل دیگری از این دست، دیده باشد و پس از آن نتواند آن را فراموش کند) که به‌جهت حفظ سلامت خود شروع به فراموش‌نمودن آن خاطره بنماید.

به بیانی دیگر، فرد حین فراموش‌نمودن آن خاطره، عناصر دیگر را که مرتبط با آن خاطره باشند نیز فیلتر می‌کند و بر اثر زمان و حس اندوه فراوان از آن سانحه، آگاهی فرد از خود و محیطش دچار اشکال می‌شود؛ لیکن در سوانح یا مواردی همانند آن شاید محیط را بتوان برای مقطع زمانی مشخصی آماده نمود تا فرد آثار و عوارض خاطراتش را فراموش کند؛ اما چنانچه همچنان فشارهای روانی از محیط ادامه داشته باشد این مسئله به یک وضعیت ناخوشایند مبدل شده؛ زیرا همان‌طور که گفته شد اختلال تجزیه‌ای که نوعی مکانیسم دفاعی نیز شناخته می‌شود، به‌صورت دائم باید وارد عمل شود؛ درنتیجه از این تقابل به‌مرورِزمان آگاهی افراد دچار اشکال می‌شود.

نشانه‌های این وضعیت به‌شکل بحران هویت تصنعی در مرحله‌ی اول این فرایند و یک هویت کاذب و جدید که از خصوصیات یک حالت تجزیه‌ای است، ظاهر می‌شود.

حالت تجزیه‌ای درواقع نوعی گسست روانی است که افراد مبتلا، فروپاشی در آرمان‌های پیشین خود و شکستن تابوهای فرهنگی‌سنتی، شرایط وابستگی مفرط و بدخیم، آسیب‌پذیری توان‌فرسا و به‌خطرافتادن زندگی را تجربه می‌کنند.

البته این وضعیت دارای مشخصاتی است که عبارت‌اند از: آرمانی‌سازی مفرط افراد (افرادی که دچار گروگان‌گیری یا نظیر آن گرفتار باشند)؛ تبلیغ و ترویج در جهت اعتقاد به ایدئال‌بودن شرایط اجتماعی از جانب طبقه حاکم؛ سپس همانندسازی با پرخاشگر و برون‌فکنی«فرامن» (نمودارشدن خصلت‌هایی که هدفِ طرفِ قدرت است)؛ تطابق توأم با واپس‌روی که اصطلاحاً «کودک‌ماندگی» ناشی از آسیب خوانده می‌شود (برجسته‌نمودن عناصر نوستالژی و بازگشت به دوران کودکی)؛ فلج اراده؛ انجماد و عدم تحرک از ترس.

به این ترتیب و پس از مطالعات به‌عمل‌آمده از افرادی که تحت فرایندهای شستشوی مغزی قرار داشته‌اند، علائم بسیاری از اختلال تجزیه‌ای نیز مشاهده شده که نشان می‌دهد این افراد دچار تغییرات بنیادی در هویت، ارزش‌ها و باورها، افول انعطاف‌پذیری شناختی توأم با واپس‌روی به‌سمت مقولات ساده‌انگارانه‌ای نظیر خیر و شر یا غالب و مغلوب، سستی تجربه و تأخیر در روابط عاطفی، حالت‌های شبه‌خلسه و کاهش پاسخ‌دهی محیطی و کنشمند اجتماعی و در برخی موارد علائم تجزیه‌ای شدیدتری نظیر فراموشی و مسخ شخصیت را نیز می‌توانیم به‌شمار بیاوریم.

موضوع این نوشتار دربارهٔ پاره‌ای از ملاحظات پیرامون بن‌بستی است که به‌لحاظ اجتماعی دچار شده‌ایم و به‌هیچ‌وجه هم قابل توجیه نیست و هر روز گنگ‌وپریشان‌تر از گذشته سپری می‌شود.

ما همه‌روزه جنبه‌های مختلف مشکلات و معضلات را به طریقه‌های متنوعی با یکدیگر به اشتراک می‌گذاریم، باهم بحث و تبادل نظر می‌کنیم، نقد و تفسیر می‌کنیم، گاهی به این و گاهی از آن ایراد و گلایه می‌کنیم، از آنجا می‌گوییم و از اینجا گله می‌کنیم! پلک بر هم می‌زنیم و سردرد می‌گیریم، همه را مقصر می‌دانیم، به خود زخم می‌زنیم و دیگری را نهیب! اما چرا به خود نگاه نمی‌کنیم؟ مگر ما محور اتفاقاتی که در محیط رخ می‌دهد نیستیم؟

فضای مه‌آلودِ اندیشه تصویری مخدوش ایجاد نموده که به‌زعم آن افکاری را دنبال می‌کنیم که چندان معتقد به آن نیستیم، فضایی مملو از ابهام و تردید و بیم‌وهراس، اگرچه قادریم امور روزمره را پیش ببریم؛ اما پیش‌بردی که نتایجش در محیط برخلاف منافع جمعی باشد چگونه می‌تواند پیشرفت باشد؟

به هر روی تمامیت یک انسان در دایره‌ی واژگانش و انعکاس صدایش به‌مثابه‌ی اثری که می‌گذارد شناخته می‌شود، حال آنکه در همه‌ی سطوح عملکردهایمان گویای یک امر مهم است و آن فعلیتی است که از مصدر خودآگاهی سر برمی‌آورد. از حاشیه و زمینه‌سازی اگر دست برداریم، باید پرسید معنای این همه بی‌خود از خودبودن چیست؟

اما برای اینکه بتوانیم

پاسخ‌گوی این پرسش باشیم، ابتدا لازم است «خود» یا «من» را به‌روشنی مشخص نماییم و بعد با این فرض که خود را بیابیم آیا ممکن است بتوانیم الگویی کاربردی را ترسیم نماییم؟ به‌طورکلی خود را چگونه یافته‌ایم؟

بیایید باهم نگاهی به جامعه‌ی خود بیندازیم؛ چراکه بازتاب عملکرد خودمان است، همان‌طور که خانه‌ی ما بیانگر سلیقه و نحوه‌ی زندگی ماست، محیط جامعه نیز بازنمایی از نحوه‌ی زندگی و نوع روابط افراد است.

مسلماً هرچه پیش‌تر می‌رویم از خود نیز فاصله می‌گیریم؛ چراکه سرعت توسعه و تسخیرشدن انسان توسط تکنولوژی و خارج‌گردیدن از حدود فردی و یکسان‌سازی جهانی به‌قدری سرسام‌آور است که دیگر شیوه‌های نوین آموزش و ارتباطات نیز پاسخ‌گوی نیازمندی‌های روزافزون افراد در جوامع مختلف نیست و همواره پیشرفت یک گام عقب‌تر از نقص‌ها و ضعف‌هاست و همچنان باکمبود مواجه هستیم.

سیر پیشرفت در جوامع مختلف تفاوت‌های بسیاری دارد که وابسته به عوامل تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی، اقتصادی و سیاست‌های اعمال‌شده در هریک از حوزه‌های راهبردی است.

گرچه موضوع و دغدغه‌ی امروز نهاد قدرت برداشتن مرزهای اجتماعی و رواداری حقوق بشر در همه جای کره‌ی زمین است؛ اما این بدان معنا نیست که سیاست‌های اعمال‌شده در هر کشور به یک شکل اجرا شود. هر کشور متناسب با شرایط منطقه‌ای و به فراخور نیازمندی‌های داخلی با تغییر و تحول مواجه می‌شود و لیکن صرف‌نظر از معنای قدرت درباره‌ی وضعیت جامعه مسئله مهم مواجه عامه مردم و توده‌هاست که سنگین‌تر از هر اعمال قدرتی می‌باشد و این درحالی است که ما به‌طورکلی مسئولیت شهروندی خود را سراسر به عوامل دیگر ربط می‌دهیم. نکته‌ی مهم در اینجا مرتبط با کانون توجه می‌باشد؛ به‌عبارتی این‌طور می‌شود توضیح داد، منظری که در حال حاضر به آن خیره شده‌ایم نوعی ایستایی دارد. در نظر بگیرید از دوربین مداربسته تصاویری دریافت کرده و می‌بینید، حال تصور کنید برای یک لحظه فیلم در حالت توقف بماند. توقف در پخش فیلم یعنی توقف در جریان آگاهی و رکود تولید و صنعت که به‌عنوان اصلی‌ترین عامل در شکل‌گیری فرهنگ بومی و تبلور عناصر تاریخی مردمان یک سرزمین، همچنین به‌واسطه‌ی بزرگ‌نمایی اعتقادات و رسوم آیینی و تهیج هیجانات عمومی به قصد انحراف در مسیر درک و دریافت منطقی از منظری که در برابرمان گذاشته‌شده توسط طبقه حاکم، خرد جمعی دچار اختلال در حافظه تاریخی شده و روزمرگی را همچون دوای درد، چون تیغی دولبه بر استخوان می‌کشیم.

اما این مطلب در بنیاد جوامع یعنی خانواده صورت می‌گیرد؛ زیرا تمام آموزه‌ها از طریق این نهاد به‌طور بی‌چون‌وچرا در افراد تزریق می‌شود؛ پس اهمیت خانواده به‌دلیل پیوندهای عاطفی و صرفاً خونی نیست؛ بلکه به‌عنوان عنصری در شکل‌گیری زیرساخت‌های اجتماعی قابل شناسایی است. هم از این موضوع روبه‌روی خود قرار خواهیم گرفت تا بهتر بتوانیم خود را فارغ از برچسب‌های رایج بازشناسیم.

زنان و مردان بایستی در معیارهای انتخاب همسران خود دقت کنند و آگاه باشند. کودک نیازهایی را داراست که تأمین آن‌ها از جانب والدین، خصوصاً در سال‌های ابتدایی زندگی نقش تعیین‌کننده را در بزرگسالی او ایفا می‌کنند؛ همچنین در دوران بعدی نیز همواره با چالش‌هایی روبه‌رو می‌شود که تنها در صورتی می‌تواند با آن‌ها مقابله نماید که والدین به‌طور حداقلی دارای توجهی نسبی اما به‌قدر کفایت به فرزند خود داشته باشند.

در جایگاه پدر و مادر حق آن است که هر کودک متناسب با شرایط مقتضی و نیازها و ظرفیت‌هایش، مورد توجه قرار گرفته و رسیدگی شود. با این همه، کودکان در مورد والدین خود آنچه را پیش از استقلال عقلیِ خود بازمی‌شناسند مهر و محبت و حمایت و درک و توجه نزد آنان است.

آنان نه به خواست خود و نه با هیچ دخالتی نسبت به نحوه‌ی زندگی و سرنوشت خود وارد این دنیا شده‌اند؛ پس تماماً مهیانمودن شرایط مناسب برای زندگی نه‌تنها به‌لحاظ ذاتی امری بدیهی می‌باشد؛ بلکه به‌لحاظ سیستماتیک نیز قواعدی تحت عنوان «اخلاق» والدین را متعهد به برآوردن نیازهای اجتماعی فرزندان خود می‌نماید.

کودکان نمی‌خواهند پریشانی و اختلافات فرسایشی میان والدین خود را که بازتاب دهنده‌ی فروخوردن تمنیات طبیعی و اجتماعی و بازخوردهای ناشی از پس‌راندن آمال و خواسته‌هایشان است، شاهد باشند و به هر حال انزوای خودخواسته‌ی والدین برای کودکان وضعیتی سرکوب‌گرانه ایجاد نموده و نسبت به آنان نگاهی توأم با خشم را به همراه می‌آورد.

کودکان در سال‌های ابتدایی زندگی هیچ الگویی به‌جز پدر و مادر نخواهند داشت، ضمن اینکه آنان این الگوبرداری را با آگاهی و به حالت گزینشی به دست نمی‌آورند و همین امرست که حساسیت موضوع را بالا می‌برد؛ زیرا صرف‌نظر از دوام هرچه در وجود کودک از طریق والدین رخنه کند به‌مراتب مقاومت بیشتری هنگام تحولات عقلی و بلوغ اجتماعی ایجاد خواهد نمود؛ چراکه بست‌های عاطفی همچنان سوار بر مقوله‌ی نوستالژی پیوندهای هیجان‌مدار را محکم‌تر می‌کند، اما ماجرا در اینجا تمام نمی‌شود؛ چراکه در اینجا مسئله‌ای جدی‌تر بروز خواهد کرد...

اینکه پدر و مادر بر چه اساس و تحت چه قواعدی می‌توانند فرزند خود را تربیت و مورد آموزش قرار دهند که کودک کمتر در معرض تاثیرپذیری‌های منفی آنان قرار بگیرد؟

دریچه‌ی فهم و باورپذیربودن کودکان تا سال‌ها فهم و درک والدین‌شان است. آنان درخصوص ارزش‌گذاری بر روی مقولات بی‌شک نظر بر تأیید یا نفی والدین خواهند داشت. ■

نقش امیدواری در ساختار پویای جامعه

نوشته: «مریم بخشی»

ساختار فرهنگی- اجتماعی هر ملتی را دوام شوق و امید به زندگی، ثابت کرده و شکل می‌دهد. واقع امر اینکه، امید به‌گونه‌ای هدف‌سازی اطلاق می‌شود که نشانه‌های کافی برای رؤیت ساختار آینده‌ای نزدیک و چشم‌اندازی دور داشته باشد، با چنین رویکردی، امید توان ایفای نقش در لایه‌های بنیادی هر جامعه‌ای را خواهد داشت.

از هر زاویه‌ای که به مقوله‌ی امید بنگریم، اجتماعی امیدوار تعریف می‌شود که علاوه بر چشم‌انداز علمی و عملی برساخته، اقبال عمومی به همدلی و نشاط نیز در آن نهادینه باشد.

همواره، امید را امری معنوی و درونی دیده‌ایم، در حالی‌که تدوین و تألیف آن در افکار اجتماع ، زیرساخت‌های قابل اشاره و ملموس را نیاز دارد. امید محور معادلات پیچیده‌ی زندگی برای برنامه‌ریزی‌های فردی و جمعی و کلان است. امید پیکره‌ی اجتماع را مهربانانه و ملکوتی به‌سمت و سوی آرامش و صبوری سوق می‌دهد.

برای ساختن جامعه‌ای پر نشاط و امیدوار، اغلب به‌دنبال هدف‌سازی و آینده‌نگری هستیم، در صورتی‌که اهداف و آمال جامعه را حاکمیت‌ها با اتخاذ سیاست‌های خود، کنترل می‌کنند. تصورات فردی از آینده و تعاریف آنها از امیدواری، ناخودآگاه همان خواهد بود که حاکمیت در بطن تبلیغات محسوس و نامحسوس خود بر آن تأکید دارد.

این قاعده، معمولاً در نظام‌های دیکتاتوری نمود بیشتری دارد. در این جوامع، معمولاً مستقل از ایدئولوژی حاکم، نمی‌توان چارچوبی برای اهداف و امیدسازی‌ها تعریف کرد. آنجا که مصلحت حاکمیت در تظلیم توده‌هاست، پیشرفت و ارتقای سطح فیزیکی و معنوی آنها نیز تحت کنترل سیاست‌های کلان دیکتاتوری قرار گرفته و نشاط جمعی تبدیل به خمودگی و افسردگی جمعی خواهد شد. در بطن چنین حاکمیتی، فلسفه‌ی رشد و توسعه‌ی اقتصادی و اجتماعی و بعضاً علم و تکنولوژی، تحت‌تأثیر گونه‌های عملی سیاست و طبق الگوهای ارائه شده به‌دست آنهاست.

حال اگر فرد یا افرادی خواهان تزریق روحیه‌ی پر نشاط و امیدوار به جامعه باشند، به‌طور قطع در مقابل حاکمیت و علیه آن قرار خواهند گرفت.

برای یک دیکتاتوری، مسأله‌ی مهم در تحرکات اجتماعی این است که بدون هیچ تصوری از اصلاح وضع موجود، توده‌ها به وضعیت فعلی عادت کرده و آن را بهترین الگوی موجود بدانند. حال آنکه تنها با خروج دیکتاتور از تفکرات توده‌ها، می‌توان آنها را با مفاهیم امیدواری و هدف‌سازی آشتی داد و ساختار پویایی برای تلاش‌های جمعی به‌دست آورد.

در عصر حاضر ، جدای سبک‌های مدرن زندگی به‌تناسب اقلیم و بوم، تفکر مدرن نیز در ساختار زندگی و اندیشه‌ی افراد، نقش‌آفرینی می‌کند و به فراخور حال و هوای فرد و محیط، زمینه‌ی حیات را ایمن‌سازی و اندیشه‌ورزی را احیا می‌کند. در این شرایط نیروی گریزناپذیری از اقبال عمومی به امید و امیدواری در خرد جمعی شکل می‌گیرد، که فارغ از باید و نبایدهای حیطه‌ی سیاست، می‌تواند سنگ بنای سازه‌های آینده باشد و تولید اقبال عمومی به نشاط کند.

در جامعه‌ی امروز ما (که بیشتر از هر زمانی) به امیدسازی و هدف‌مندی نیازمندیم، کافی است راه‌های برون‌رفت از وضعیت موجود واکاوی و تحلیل شود و موارد انقطاع از آرمان‌های دیکته شده و مصنوعی، مورد توجه قرار گیرد، تا احساس نیاز شعور جمعی به امیدواری و نشاط دیده شود.

تحت چنین عناوینی، نگرش‌های ساختار شکنانه به‌شکل بهره‌مندی اجتماع از سازه‌های امید، منجر به ایجاد فضایی سیال و هیبت معنوی پویا و برخوردار خواهد شد.

اجتماع پریشان و بی‌هدف امروز، اگر بیاموزد و بیاموزاند که ساخت و ساز امید، به‌نوعی کمال‌گرایی فردی محسوب می‌شود و اغلب گره خوردن آن با سیاست، موجبات از دست رفتن سیالیت آن می‌گردد، چه بسا در بهره‌مندی از انرژی بالقوه‌ی این ارزشمندی، کوتاه نخواهد آمد.

همیشه فصل بعدی، تا مدت‌ها شکوه و لذتش مانایی دارد! توان زیستن در شرایط غیرمعمول و دشوار را تنها با وجود امیدواری می‌توان پویا و زیبا ساخت.

■

زیورآلات ترکمن در برساخت امید

نوشته: «مهدی اساسیان»

تاریخ هنر، مشبع از مستنداتی است که حاکی از تمایل فطری بشر به زیبایی دوستی و زیورخواهی است. زیورآلات چه در جرگه جامه‌آزینی و چه تن‌آرایی، در میان آداب و سنن ملل جهان از جایگاه خاص زیبایی‌دوستی و نمادپروری برخوردار است. در ایران نیز تنوع و کثرت نشانه‌ها و نمادهای به‌کار رفته در مصنوعات اقوام مختلف، جلوه‌ای خاص از چند فرهنگی را به‌نمایش گذاشته است. این یادداشت به‌طور موجز به مطالعه آرایه‌های تزیینی قوم ترکمن می‌پردازد.

طوایف ترکمن که مشمول در نژاد ترک‌زبانان جهان‌اند، در سرزمین‌هایی به گستره آسیای مرکزی، ایران، افغانستان، ترکیه، سوریه، عراق و چین ساکن‌اند. در نگاهی به پراکندگی جغرافیایی این نژاد زرد پوست ایران، این قوم مهاجر و ایل گون زیست، ناحیه‌ای به وسعت دشت گرگان، کرانه‌های شرقی دریای خزر و کوه‌های شمالی خراسان را به‌خود اختصاص داده‌اند، که «تکه»،«یموت»و «گوگلان» از مهم‌ترین طوایف ساکن ایران‌اند.این طوایف ترک‌تبار کوچ‌نشین به‌واسطه‌ی اعتقادات، سنن و سبک زندگی خود، فرم‌هایی خاص از زیورآلات را شکل داده‌اند.

دست ساخته‌های زینتی ترکمن در قیاس با زیورآلات سایر نقاط ایران از تنوع بیشتری برخوردار است. زنان ترکمن علاوه بر استفاده از زیورآلات برای تزیین سر، پیشانی، گوش، گلو، گردن، سینه و پیش‌سینه بخشی از آنها را به قسمت‌هایی از لباس خود نیز می‌دوزند.

این تزیینات که بیشتر از نقره ساخته می‌شوند؛ با سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی و نیز شیشه‌های رنگی، مرصع شده‌اند. به اعتقاد «میرچاالیاده» مردمان ترکمن بر این باورند؛ سنگ نماینده چیزی فراتر از سنگ است و بیشتر جنبه‌های جادویی سنگ است که وزن محبوبیتش بر جنبه‌های مذهبی آن می‌چربد. از دید این مردمان برخی از سنگ‌ها بر مرتبه و منزلت صاحب آن دلالت داشته و رمز اقتدار و شکوه دارنده سنگ است. در پندار ایل ترکمن هر شیء سنگی عامل و مجری قدرتی است که از طریق وراثت به آن رسیده است.

در این میان فیروزه و عقیق از پرطرفدارترین سنگ‌هاست. چرا که ایرانیان همواره داشتن فیروزه را مایه‌ی نیک‌بختی و اقبال بلند می‌پندارند. افزون براین، این نژاد ترک‌زبان معتقدند؛ ترکیب فلز و سنگ انسان را در مقابل نیروهای ناشناخته حمایت می‌نماید.

از آنجا که زنان به‌عنوان محور زایش و تداوم نسل قبایل کوچ‌نشین شمرده می‌شوند. آرایه‌های زینتی استادکاران بندرترکمن، آق‌قلا، گنبد و گمیشان عمدتاً، شامل زیورآلات زنانه است. این زیورآلات که اکثراً بزرگ و سنگین ساخته می‌شوند، به‌دلیل قیمت بالای طلا، از جنس نقره که فلزی فشرده و ضربه‌پذیر است و نیز خاصیت میکروب‌کشی برای صاحب آن را دارد، ساخته می‌شوند.

در نگاه ترکمن نقش کردن نقوش انسانی یا حیوانی بر روی زیورآلات تزیینی امری نکوهیده است. لذا نقوش به‌کار رفته بر این مصنوعات طرح‌هایی ساده شده از گل و گیاه و طرح‌واره‌هایی جادویی است، که با نگین‌آرایی و

مخراج‌کاری، زیبایی دوچندان یافته‌اند. این زیورآلات اغلب فاقد جزییات و دارای وقار و سنگینی خاصی‌اند که به آنها اصالتی ویژه داده است. صدای جیرینگ‌جیرینگ این تن‌آویزها، ریشه در اعتقاد به باطل‌السحر داشتن این طوایف دارد. چراکه می‌پندارند این صداها دور کننده‌ی نیروهای شر از صاحب زیور است. برخی از پژوهش‌گران معتقدند؛ از آنجا که این اقوام در گذشته مهاجر و جنگجو بوده‌اند، زیورآلات زنان ترکمن جنبه‌ی دفاعی داشته، گویی زره‌هایی برای زنان و کودکان خود طراحی می‌کردند، تا زنان نیز در نبرد هم پای مردان ترکمن نقش‌آفرین باشند. از این منظر می‌توان پنداشت که قبه‌های نوک تیز زنان در حکم کلاه‌خود، النگوهایی که از ساعد تا آرنج را می‌پوشانند و یاگل یقه‌ی بزرگ زنان حکم زره و سپر را داشته است.

در نگاه طوایف ترکمن جریان زندگی در تداوم بقا و امید به تجدد نسل است. از این حیث محصولات این هنر، صنعت تزیینی اکثراً مخصوص دختران و نوعروسان طراحی شده و به‌تدریج که زنان پا به میان‌سالی می‌گذارند، استفاده از زیورآلات را کمتر می‌کنند.

با تعمق در آداب و سنن این قوم می‌توان دید که به‌طور مثال در مراسمی باشکوه، زیورهای پیشانی همچون تاج و نیم‌تاج بر سر نوعروسان گذارده می‌شود، که گویی انتقال قدرتی است به نسل جوان.

شرابه‌هایی که به انتهای این زیورآلات آویزان می‌شود، علاوه بر جنبه‌های تزیینی، در باور ترکمن، با ایجاد صدا سبب دور کردن ارواح شرور از نوعروسان و این موسیقی خود باعث جلب توجه به دختران جوان می‌شود. دخترانی که امید قبیله برای تداوم نسل آتی است.

در بررسی رنگ‌شناسانه این وجوه تزیینی ملاحظه می‌شود؛ رنگ‌های به‌کار رفته در پیشانی‌بند زنان دارای مفاهیم خاصی است. گویی طی طریق انسان در جهان پیرامون را در رنگ‌های زینتی خود به‌نمایش گذاشته‌اند. در سنین میان‌سالی، عمداً رنگ پیشانی‌بندشان سیاه است که نشان‌گر تجربه و کارکشتگی زن ترکمن است. این رنگ تیره در گذر عمر تغییر کرده و در کهن‌سالی به سفیدی می‌گراید. سفیدی نشان پختگی و عاقل شدن است و همچنین نمادی است؛ از عروس کردن نوه‌ی دختر و یا عروسی گرفتن برای نوه‌ی پسر.

مهر، محبت و سعد را استادکاران ترکمن با به‌کارگیری اعداد زوج در اجزای تزیینی زیورآلات، تجسمی هنرمندانه بخشیده‌اند. این اعداد در نوعروسان گویای حسن نیت است و همچنین خود بیان‌گر رهایی از تنهایی است. اعداد مورد احترام مسلمانان یعنی هفت، چهار و دوازده نیز به‌وفور در آرایش فرمی آرایه‌های تزیینی ایل ترکمن دیده می‌شود. اعداد فرد را که نشان از تنهایی و فقدان دارد، در مصنوعات مراسم مربوط به سوگواری می‌توان مشاهده کرد.

ترکمن همچون دیگر اقوام ایرانی، آیین مداراست و تاریخ ترکمن مشحون از نمادهای زیبایی‌شناسی در البسه و زیورآلات نمادگرایانه این طایفه ترک‌تبار است. از این حیث می‌توان برای زیورآلات دسته‌بندی نمادگرایانه‌ی زیر را درنظر گرفت:

طلسم و چشم‌زخم:

طومار- جانگا- هیکل- آچارباغ- طوق- بزبند

دور کردن ارواح خبیث:

انواع زیورهای مربوط به مو و زیورهایی که به قبه و پیشانی‌بندها متصل می‌شوند و ایجاد سرو صدا می‌کنند.

جنبه‌ی دفاعی و پوششی

گل یقه- اوگرمه- قبه- بوزالیک

حفظ سکه‌های قدیمی و جلوگیری از نابودی آنها

سکه‌دوزی

- ایجاد زیبایی و جلب نظر دیگران

قولاق حالقا

- تمایز دختران نامزد شده در میان سایر دختران

آلاجا

- تربیت فرزند شجاع، رادمرد و وفادار به ایل، تبار، وطن و خانواده

چاقلن برک

- قدرت

بزبند به شکل شاخ قوچ

- ایجاد روحیه جنگجویی در بین فرزندان

زیورآلاتی به شکل تیر و کمان و شمشیر

اگر بخواهیم زیور آلات ترکمن را از لحاظ فرم های

هندسی بررسی کنیم این مصنوعات زینتی از فرم های دایره، مثلث ، مستطیل و هشت ضلعی بهره برده اند که تکثر فرم مثلث در آرایش زیورآلات قابل توجه است. بکارگیری مثلث چنان که راس آن روبه بالا باشد و قاعده آن رو به پایین چنان که مثلث بر قاعده نشسته باشد، نمادیست از توان و نیرو.

این فرم هندسی که در این حالت تداعی کوهستان (همان عنصر چشم آشنای زن ترکمن) است بر مفهوم روح بلند و مقاوم زن ترکمن تاکید دارد. مثلث که دال بر تفکر، روشنایی و ایستایی ست معنای خود را به درون زیورآالات ترکمن تسری داده است همانطور که اگر راس آن رو به پایین نقش شود نمادی از رود و دشت است که دومین عنصر مهم زیستگاه طوایف ترکمن می باشد. نقوش مثلث متساوی الضلاع در این آثار تداعی از معنای الوهیت، هماهنگی و تناسب است که این خود ریشه در ارزش های قومی، مذهبی و فرهنگی ایل ترکمن دارد چرا که

ایشان راز بقا نسل خود را در تعادل و هماهنگی با طبیعت جستجو می کنند.

از آنجا که هر فرم هندسی را می توان با مثلث بندی خلق کرد مثلث متساوی الضلاع خود نماد بشر است که جهان را می سازد اما خود با تقسیم شدن فعل زایش را رقم می زند، چه با رسم ارتفاع، خود به دو مثلث قایم الزاویه می شکند و جریان زایش را تجسم می بخشد.

در علم اعداد مثلث نماینده عدد سه است و بکار گیری آن و جوه اخلاقی و تربیتی زیر را تداعی می نماید:

- سه گانه اخلاق:

پندار نیک- کردار نیک - گفتار نیک

عقل- قدرت- زیبایی

- سه گانه حیات

تولد- رشد - مرگ

- سه گانه ابزار علم کیمیا:

نمک- جیوه- گوگرد

اما نباید از نظر دور داشت که نقوش هنرمندانه آثار ترکمن دراتصالی لاینقطع با طبیعت است و با به کارگیری انواع فرم های مثلث گون، چرخه آب، زمین، هوا و آتش را در خود نهادینه می کند چرا که مثلث ها در انواع خود متناظر با مفاهیم زیرند:

- مثلث متساوی الضلاع با زمین
- مثلث قایم الزاویه با آب
- مثلث مختلف الضلاع با هوا
- مثلث متساوی الساقین با آتش

لذا زیستن در تکثر و تنوع این المان های موجود درزیور آلات ترکمن یعنی تکرار هر روزه امید ورزی به مسیر زندگی و طی طریق در گذر از موانع زمان.

از جمله زیورآلات ترکمن که عنصر مثلث در فرم دهی و آرایش آن نقش دارد می توان به نظربند کودکان ویا گوشواره های مثلثی شکل زنان طایفه " تکه" اشاره داشت که متشکل از مثلثی ست که باگیره در سوراخ گوش قرار می گیرد. بطوریکه راس مثلث در بالا و قاعده آن در پایین است. در برخی از مدل های این گوشواره قاعده آن مزین به شرابه هایی ست که به آن "شلپه لی حالکا" یا " دوکورملی حالکا" یعنی گوشواره های شرابه دار گفته می شود. روی این گوشواره ها نیز با نگین و سنگ تزیین می شود.

"تنه چر" نیز زیوری ست که اغلب مثلثی کوچک در وسط آن طراحی می شود و فرم های هندسی دیگر در اطراف آن تعبیه می گردد. د راین زیور شرابه هایی از زیر با زنجیر آویزان است. روی فرم های هندسی این زیور نگین هایی مخراجکاری می شود و بطور قرینه آن را در دوطرف کت زنان در بالای سینه می دوزند.

گنجینه زیورآلات ترکمن مشحون از فرم هایی با معانی زیبایی شناسی غنی و فاخر است. مفاهیمی که هر یک در تعادل و تعامل مردمان این قوم ایل گون زیست با عناصر طبیعت و مذهب شکل گرفته اند و مسیری روشن از تداومی امیدبخش با عبور از مشقات زندگی کوچ نشینی را ترسیم می نماید.

■

ما مسافران کدام نیمه‌شبیم؟!

یادداشتی بر فیلم «مسافران شب[۱]» ساخته‌ی میخائیل هِرس[۲]

امیرحسین تیکنی

نزدیک سپیده‌دم است، الیزابت روبه‌روی پنجره‌ی قدی ایستاده است و به آغاز یک زندگی جدید می‌اندیشد، آغازی که سرانجام پایان گفتن زندگی مشترک او با همسرش است. اینک او با دو فرزند خود پا به آپارتمانی گذاشته‌اند که مأمن و سرپناه آن‌ها در جهان مبهم و پُراسترس پیشِ روست. الیزابت از پنجره‌ی قدی به تاریکی شب نگاه می‌کند. عابرینی که از خیابان‌های تاریک گذر می‌کنند، همچون مسافرانی‌اند که از شب می‌گذرند. الیزابت در ابتدای این سفر است و فضای زندگی او به‌صورت نمادین گویای روزهایی است که پیش رو دارد. شبی پرتشویش که با تمام هولناکی و ظلمتش، سپیده‌دمی ناگزیر را در مقصد انتظار می‌کشد.

«مسافران شب»، هفتمین فیلم و چهارمین ساخته‌ی حرفه‌ای میخائیل هرس کارگردان فرانسوی است که سال ۲۰۲۲ در چندین فستیوال سینمایی اکران شد. در فستیوال برلین کاندید بهترین فیلم بود و منتقدان نظرهای متفاوتی درباره‌ی آن داشتند. در فستیوال وایادولید[۳] نشان بهترین فیلم‌برداری را به خود اختصاص داد و بازی شارلوت گینزبرگ[۴] بازیگر سرشناس در نقش الیزابت همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد، مورد تحسین قرار گرفت؛ اما به‌دور از این نشان‌ها، فیلم مسافران شب ساخته‌ی بسیار تأثیرگذاری است. فیلمی درام که باید آن را در زمره‌ی آثار هنری دانست. میخائل هرس در مسافران شب با تمرکز بر جزئیات عاطفی و رفتارهای شخصی، تصویری حقیقی از انسان را در شرایط سخت و روزگاری که پرتو امید بسیار کم‌رنگ بر زندگی می‌تابد، به تصویر می‌کشد. الیزابت در ابتدای فیلم همان‌طور که به مردمان به‌مثابه‌ی مسافرانی در شب می‌نگرد، خود نیز پا به شبانه‌ی چندین ساله‌ای می‌گذارد که با جدایی از همسرش و اقامت در آپارتمانی که در سکانس نخستین فیلم پا به آن می‌گذارد، آغاز شده است. او شغل و درآمد ندارد. دو فرزند نوجوان دارد و تک‌سینه‌ی برداشته‌شده‌ای که می‌تواند روابط شخصی او را دچار چالش کند. تمام این شرایط، الیزابت را در موقعیت دشواری قرار داده است.

مسافران شب، فیلمی است موقعیت‌محور که جایگاه شخصی و اجتماعی انسان را مورد تحلیلی موشکافانه قرار می‌دهد. این موقعیت خاص، زاییده‌ی امید و شور زندگی است که الیزابت با تمام تلخ‌کامی‌اش به آن مبتلا است و همین امید است که سبب می‌شود تا الیزابت برای همیشه در سیاهی شبی که در آن غوطه‌ور است، گیر نکند و بتواند راهی برای عبور از شب ظلمانی بیابد. میخائیل هرس با ورود به جزئیات زندگی الیزابت و فرزندانش، چهره‌ی حقیقی آن‌ها را به تصویر کشیده است. شخصیت‌های فیلم نقاط ضعف و قوت خود را دارند و تنها در شرافت است که به یک نقطه‌ی مشترک می‌رسند. شرافت تنها فضیلت اخلاقی است. هر کرده و ناکرده‌ی آدمی در ترازوی شرافت است که سوی اخلاقی آن مشخص می‌شود.

میخائیل هرس در گفت‌وگوی فستیوال برلین درباره‌ی فیلم خود می‌گوید که هدفم به‌تصویرکشیدن اهمیت و جادوی معمولی‌ترین لحظه‌های زندگی بوده است و سعی کرده‌ام این مسئله را به‌صورت شاعرانه‌ای نشان دهم.

تعبیر این کارگردان از زندگی بی‌شباهت به شعر سهراب سپهری نیست که می‌گوید؛ «تا شقایق هست زندگی باید کرد.»

مسافران شب، دقیقاً بر اساس همین مضمون شکل گرفته است. الیزابت اگرچه در شرایط سختی قرار گرفته است و در جریان داستان فیلم شرایط سخت‌تری را نیز تجربه می‌کند؛ اما گونه‌ای از شرافت انسانی در وجود اوست که بسیار تحسین برانگیز است. شرافتی که از او انسانی یکرنگ می‌سازد و به او اجازه می‌دهد بدون هیچ چشم‌داشتی دختری بی‌خانمان را پناه دهد. شخصیت الیزابت که بسیار هنرمندانه در فیلم به آن پرداخته شده است، نتیجه‌ی شکل نگرش او به زندگی است؛ درحقیقت میخائیل هرس با خلق کاراکتر الیزابت او را در برابر انسان سردرگم دنیای مدرن قرار می‌دهد و به‌جای ارائه‌ی ابرقهرمان‌هایی که می‌خواهند ناجی انسان‌های معمولی در جهان پرتلاطم و سریع امروز باشند، با ارائه‌ی شخصیتی درک‌پذیر و دسترسی که شاید شرایط زندگی او از بسیاری از انسان‌های معمولی جهان نیز سخت‌تر است، راهی واقعی‌تر و پلی مطمئن‌تر را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

الیزابت با تمام نگرانی‌های خود از آینده، در مواجه با جهان پیرامون، بسیار مطمئن است. این اطمینان است که کورسوی امید را در دل او زنده نگه می‌دارد و مانع از آن می‌شود که شرایط سخت زندگی، به‌خصوص در بعد عاطفی بر او چیره شود. رفتارها و تصمیم‌های او هرگز از محدوده‌ی شرافت او خارج نمی‌شوند و او می‌کوشد بدون آنکه دچار لرزشی در وجدان و روح خود شود از شب گذر کند و مسافری باشد که روزی سپیده‌دم را خواهد دید؛ چراکه تنها کسانی می‌توانند از شب ظلمانی بگذرند که هرگز اجازه ندهند مطلق‌بودن شب بر آن‌ها غالب شود. شخصیت مهم دیگر فیلم تالولا، دختری بی‌خانمان و آلوده به مواد مخدر است. الیزابت به او پناه می‌دهد. تالولا در نقش قربانی است. کسی که به‌عنوان مهمان در برنامه رادیویی‌ای که الیزابت در آن مشغول کار است، وارد می‌شود و قصه زندگی‌اش را برای شنوندگان تعریف می‌کند. الیزابت تالولا را به خانه می‌برد. دختر پس از مدتی درمی‌یابد که حضورش سبب آسیب به زندگی خانوادگی الیزابت می‌شود. او ناگهان خانه را ترک می‌کند؛ اما در ادامه پس از تحمل زندگی مشقت‌بار درمی‌یابد که تنها آغوش الیزابت است که می‌تواند پناه دربه‌دری‌های او باشد. تالولا بازمی‌گردد و بازگشت او قدرت شگفت‌انگیز و جادویی شخصیت الیزابت را متجلی می‌کند.

دو فرزند الیزابت، متیو و جودیت هستند. شخصیت جودیت در جریان فیلم کمتر مورد بررسی قرار می‌گیرد، او بیشتر شکل تکامل‌یافته‌ی مادر است. گویی تجربه‌ی الیزابت، به‌طور شسته و رفته در اختیار دخترش قرار می‌گیرد؛ اما پسر او متیو به‌خاطر ماجرای احساسی که با تالولا برقرار می‌کند، در جریان فیلم مهم است. او برخلاف خواهر خود بسیار تأثیرپذیر از محیط اطراف است و در ابتدای فیلم به نظر می‌رسد هنوز نتوانسته است شخصیت واقعی‌اش را بیابد؛ اما به‌مرور و در انتهای فیلم متیو به نسخه‌ی مردانه‌ی مادر خود

بدل می‌شود.

فیلم در دهه هشتاد می‌گذرد و از نظر دکوراسیون و طراحی لباس اثری دقیق است. ازآنجایی‌که بخش بیشترِ فیلم در شب می‌گذرد و اصولاً شب با سکوت و تاریکی تعریف می‌شود، نقش صداها، دیالوگ‌ها و موسیقی بسیار مهم و پررنگ است. موسیقی فیلم اثر آنتون سانکو[5] باتجربه است که سال‌هاست با ساخت موسیقی فیلم برای بسیاری از آثار موفق سینمای فرانسه شناخته می‌شود و بسیاری از منتقدان نیز موسیقی فیلم مسافران شب را یکی از آثار خوب و درخشان سانکو می‌دانند.

آغاز فیلم هم‌زمان با انتخابات سال ۸۱ میلادی فرانسه است، جایی که شادی و نشاط سیاسی از پیروزی در انتخابات جامعه را به شور واداشته است؛ اما الیزابت فارغ از این جهان است. او می‌داند که راه برون‌رفت از شرایط در دستان خود اوست و درحقیقت دل‌بستگی‌اش به جامعه و زندگی اجتماعی صرفاً شخصی است و جنبه سیاسی ندارد. قراردادن این واقعه‌ی سیاسی در ابتدای فیلم و بی‌توجهی الیزابت به آنکه با چهره‌ی متفکر و نگران او نسبت به شرایط خانوادگی‌اش به تصویر کشیده شده است خود به وضوح بیانگر دیدگاه کارگردان نسبت به این موضوع است.

مسافران شب را باید فیلمی در ستایش اعتماد به کورسوی امید و تلاش شرافتمندانه برای دست‌یافتن به آن دانست. در پایان فیلم الیزابت باید آپارتمان را ترک کند. جودیت، دخترش مدتی است مستقل شده است و تالولا نیز بازگشته است و اوضاع خراب جسمی و روحی‌اش نیز به کمک خانواده‌ی الیزابت رو به درمان است. متیو نیز به بلوغ ذهنی خود در جوانی رسیده است که باید آن را بازتاب مادرش دانست. الیزابت در این سکانس، آسوده بر مبل نشسته است. تشویش و دلهره از چهره‌ی او رخت بربسته است. چهره‌ی او، چهره‌ی مسافری است که از شب هول گذشته است و سپیده دم را نظاره می‌کند، جایی که زندگی درخور و سزاواری در انتظار اَوست. او عشق را در کنار مردی به نام هوگو یافته است. او و هوگو همدیگر را در میان کتاب‌ها یافته‌اند و بوی واژه‌ها در میان عشق سرکشی که میان آن دو موج می‌زند به مشام می‌رسد و این پاداش رنجی است که الیزابت با شرافت خود و با مسیری که برای امید باز کرده است به آن دست یافته است.

میخائیل هرس در مسافران شب، با تصاویر و گفت‌وگوهایی شاعرانه می‌فهماند که امید دست‌یافتنی است؛ اما برای رسیدن به آن آدمی باید مسیر دشواری را هموار کند. دل‌بستن به آینده و امیدداشتن بی‌آنکه انسان خود کنشگر باشد، نه‌تنها به نتیجه نمی‌رسد؛ بلکه منجر به ویرانی انسان می‌شود.

نزدیک سپیده‌دم است، الیزابت با دو فرزندش و تالولا در قاب پوستر فیلم، بر چمن پارکی نشسته‌اند. شهر مات، در پس‌زمینه‌ی آن‌هاست. شهر مات، لبخندی است که بر لبان آن‌ها نشسته است. الیزابت و نزدیکانش از شب گذشته‌اند، آن‌ها در قیر شب نمانده‌اند، به مسافرانی بدل شده‌اند که ظلمت شب تنها رنگ دشواری مسیر آن‌ها بوده است و اینک نور روز و عشق در انتظار آن‌هاست. ■

1. Les Passagers De La Nuit (The Passengers Of The Night)
2. Mikhaël Hers
3. Valladolid International Film Festival
4. Charlotte Gainsbourg
5. Anton Sanko

کمپانی لیلا و برادران؛ روایت‌های نفله‌ساز

امین رجبیان

گاهی فکر می‌کنم اگر ملتی فقط از روشن‌فکرهایش تشکیل می‌شد چقدر سطحی و زبون بود. چنین ملتی اگر موجود بود، در فرض محال، چقدر کم می‌توانست چیزهایی برای ازدست‌ندادن داشته باشد؟

فکر می‌کنم روزی روزگاری در ینگه دنیا یک کمپانی فیلم‌سازی، دهکده و بعدها شهری سینمایی پدید آمد و از آن وقت تاکنون ما شاهد رشد و بالندگی یکی از بزرگترین پارادایم‌های خانگی و نظام‌های اعتباربخشی و نشانه‌شناختی با معیارهایی حساب‌شده برای نظام سرمایه‌داری هستیم. پارادایمی زیبا، مسلح و مسخ‌کننده با نام: «رویای آمریکایی». رویایی که در همه‌ی فرم‌هایش به‌شکلی رمزگویانه در حال کدگذاری انواع متنوعی از کابوس است. (کابوس‌های غیرآمریکایی که جهان را احاطه کرده‌اند و مثل زامبی‌ها عاقبت از دیوارها و باروهای اطراف «سرزمین رویا» بالا خواهند رفت) و این هم پس‌زمینه‌ای دارک برای اذهان رویاپذیر. کابوس‌ها اما متنوع‌اند. یکی از آن‌ها که روشن‌فکر ایرانی خیلی با آن دست‌آموز شده (مثل گربه) همانا «کابوس ایران» است.

از موضوع دور نشده‌ام تقصیر کسی هم نیست که مثلاً در برهه‌ای از تاریخ ما (انگار کَن امروز) این جماعت روشن‌فکر معیوب‌البنیه، به روشنگری چون احمد فردید که ایده‌ی اصیل و زبان‌ورزانه‌ی تهاجم فرهنگی را تولید کرده بود چگونه انگ فاشیست می‌چسباندند. بگذریم. باری تعجبی هم ندارد که روشن‌فکران معیوب‌البنیه جامعه ایرانی چگونه تاج پادشاهی را حتی قبل از پهن‌شدن فرش قرمز جوایز «بی‌جهان»اش جلوی پای عوامل فیلم، نثار سر فیلم‌ساز کنند.

اما برگردیم به «کمپانی لیلا و برادران» که البته در قالب شرکت‌های چندملیتی دیگری با نام‌هایی مثل: سیمین از نادر جدا می‌شود و بچه‌شان که حاصل تلاش شبانه‌روزی برای به کرسی‌نشاندن

حقیقت است ایران را ترک... یا فیلم کفن متری شیش‌ونیم حراج! بیا این‌ور بازار خانه‌دار و بچه‌دار...یا ضدزنگ زدن به مغز بچه‌های پایین شهر/ زامبی‌ها هم عاشق می‌شوند، اگرچه اسم‌هایی چنین بلند شایسته فرشی چنان قرمز است؛ اما می‌بینیم که کرم‌های کوچک نگاتیو چطور هنرمندانه اقتصاد کلمه را رعایت کرده، نگذاشته‌اند روده‌درازی‌های منتقد به منصه‌ی ظهور برسد.

من نمی‌دانم سنت روشن‌فکری در کشور بزرگم با این پهنای باند از تمدن و حکمت و عرفان، چه تخم‌وترکه‌ای پس انداخته که حاصلش باید فقط گه‌مال‌شدن جامعه، فرهنگ و هویت ایرانی باشد.

یعنی این‌همه سال مرارت و رندی (فردوسی وحافظ)، مبارزه و سانسور (عارف و میرزاده و فرخی)، زندان و شکنجه؛ کودتا و انقلاب؛ جنگ و خیابان؛ همه و همه و همه... هیچ!

فقط بیا بچسبیم به یک روایت بندتنبانی و ابتر از بلاهت و سرخوردگی که نه محصول اندیشه و آزادی نوشتار، بلکه تفاله‌ی فکر معیوب نویسنده‌ای است که با فیلم‌هایش دارد به بنیادهای سرمایه‌داری کد می‌دهد که جامعه ایران یک جامعه پوک با فرهنگی پوشالی است که در آن «اعدام»، «دلالی» و «بلاهت عمومی»، چنان در جریان است که جایی برای هیچ کنش عقلایی و اجرای ماجرای عقول فاهمه باقی نگذاشته است.

روایت‌های خنزرپنزری محضی که در خدمت وارونگی همه‌ی هنجارهای جامعه ما چنان بپاخاسته که آنتی‌یوتوپیاهای خیالی‌اش، نهایتا به گروتسکی از ویران‌شهرهای کمیک ختم می‌شود و این خنزرپنزرروایت‌های نفله‌ساز چه می‌کنند؛ جز آنکه صرفاً سوخت محتوایی برای تحریم‌های هوشمند و اتوماتیک بنیادهای غربی را بر علیه ایران و جامعه ایرانی فراهم آورده است و حلقه‌ی محاصره فرهنگی و ایدئولوژیک غرب را گراگرد ما تنگ‌تر کنند.

اینجاست که «وظیفه‌ی روشنگری» در منتهای درجه تخالف با بی‌وظیفه‌گی و لاابالیگری روشن‌فکری با آن پرستیژِ مکش مرگ مای غربزده‌اش قرار می‌گیرد. اینجاست که سلبریتی‌های سینمایی در جایگاه رفیع انحطاطشان در نهان‌خانه‌های عشرت و عشوه‌سازشان یک‌وری در می‌کنند و صف می‌کشند تا خودشان در نقش سیاهی‌لشکر فیلم‌های خودشان برآیند. فقط. ■

به وسعت نورافشانی یک کرم شب‌تاب

مقوله‌ی امید در پایان‌بندی داستان‌های کودک

محسن هجری

شاید بتوان گفت بیشتر داستان‌های کودک، با پایانی خوش و امیدوارکننده همراه‌اند. در این نوع پایان‌بندی، قهرمان قصه بر موانع و سختی‌ها غلبه می‌کند و به مخاطب این امید را می‌دهد که امکان غلبه بر مشکلات وجود دارد. البته در میان نویسندگان داستان‌های کودک، نویسندگانی از جمله زنده‌یاد صمد بهرنگی بوده‌اند که در برخی داستان‌ها از این روال پیروی نکرده؛ و چه‌بسا روایت‌هایشان با پایانی تلخ همراه بوده است؛ مانند داستان **۲۴ ساعت خواب‌وبیداری** که با احساس محرومیت قهرمانش از رسیدن به اسباب‌بازی دلخواهش پایان می‌یابد.

البته در داستان **ماهی سیاه کوچولو** که در پایان‌بندی آن شاهد مرگ قهرمان داستان هستیم، بهرنگی تلاش می‌کند که نشان دهد راه این ماهی شجاع همچنان ادامه دارد.

در میان داستان‌های مشهور خارجی هم **شازده کوچولو** نمونه‌ی دیگری از پایان‌بندی تلخ را نشان می‌دهد که البته دو سنت‌اگزوپری تلاش می‌کند این تلخی را بپوشاند و این حس را القا کند که زندگی با گرامیداشت یاد شازده کوچولوها همچنان ادامه دارد. همچنین در داستان **جاناتان مرغ دریایی** تالیف ریچارد باخ، مرگ جاناتان در پایان داستان به‌صورت یک عروج به مراحل عالی زندگی تصویر می‌شود تا مرگی آرمانی در ذهن مخاطبش تداعی شود.

برخی بر این باورند که در جهان واقعی، همه‌ی ماجراها پایان خوش ندارند و چه‌بسا که همراه با شکست و نابودی و مرگ باشند؛ بنابراین نباید در تمام داستان‌ها به پایان خوش بیندیشیم تا مخاطب کودک از این طریق با واقعیت جهان بیرونی بیشتر آشنا شود.

در داستان‌های فلسفی کودکان هم نویسندگان تلاش می‌کنند که برخی پدیده‌های تلخ، مانند مرگ عزیزان را برای مخاطب کودک قابل فهم کنند تا با آن بهتر کنار بیایند. بااین‌همه نمی‌توان به این نکته بی‌توجه بود که هضم اتفاق‌های تلخ برای کودک، در عین نیاز به مؤلفه‌های روانی از جمله: حمایت، همدلی، هم‌زبانی، شکیبایی و امیدواری به آینده، قدرت تفکر منطقی نیز می‌طلبد که کودک تا حدود زیادی از آن محروم است. به‌عبارت‌دیگر اگر به پیروی از پیاژه، ساختار ذهنی کودک را فاقد قدرت استنتاج منطقی در نظر بگیریم، در آن صورت نمی‌توان انتظار داشت که او در مواجهه با پایان‌بندی‌های تلخ، به فهمی منطقی از آن برسد؛ مگر اینکه نویسنده تمهیدی بیندیشد که به ضمیمه‌ی آن پایان تلخ، راه برون‌رفت و نجات از آن وضعیت ترسیم شود تا کورسوی امید در دل مخاطب روشن بماند.

اگر بیان تلخی‌ها، ناگواری‌ها و ناکامی‌ها را کارکرد اصلی اخبار و گزارش‌های خبری بدانیم، ترسیم بهروزی‌ها و کامیابی‌ها و امیدواری‌ها می‌تواند کارکرد اصلی ادبیات داستانی کودک تلقی شود. نه به این معنا که برای او تلخی‌ها و شکست‌ها و نابودی‌ها را روایت نکنیم؛ بلکه باید مراقب باشیم که نور امید را در ذهن و قلب او خاموش نکنیم؛ حتی اگر به تعبیر بهرنگی در داستان الدوز و عروسک سخن‌گو، پرتواش به کوچکی نورافشانی یک کرم شب‌تاب باشد. ■

اگر از رودخانه گذشتی؛

اثری از ژنویو داما ترجمه‌ی فاطمه میری

یحیا قائدی

نام کتاب درواقع اگر از رودخانه بگذری یا نباید از رودخانه بگذری، است. رودخانه، مرز بین بسیاری چیزهاست. بستگی دارد که بخواهی کدام سوی رودخانه بمانی. رودخانه چون ماهیتش، هم شناور است و هم راکد. آنچه راکد است و ثابت به نظر می‌آید خانه‌ی رود، خود خانه، نه آنچه در آن است و آنچه که در حال تغییر و مدام نوشونده است، چیزی است که در آن خانه است؛ اما چیزی که در این خانه است، سرِ بازایستادن ندارد. اگر خانه‌های دیگر برای ساکن و دچارسکون‌شدن است، اینجا جایی است که آب هرگز در آن سکنا نمی‌گزیند. خانه‌ای است برای رفتن. چنان‌که هراکلیتوس گفته بود، هرگز نمی‌توان در یک رودخانه، دوبار شنا کرد.

می‌توان پنداشت که ژِنوِیو برای کل رمانش چنین پنداری داشته و شاید هم نداشته است، خودبه‌خود چنین شده است. چه‌بسا که آب و رود و خانه‌ی رود هیچ‌کدام از ماهیت خود خبر نداشته باشند و سرنوشت گریزناپذیرشان، روندگی باشد. سرنوشت گریزناپذیر انسان چیست؟ یک‌جاماندگی یا مدام روندگی؟ همه‌ی خانه‌های داستان چون رودخانه است و همه‌ی جریان‌ها (ماجراها) چون آب، روان. این‌سوی رودخانه و آن‌سویش خانه‌هایی‌اند در قالب دِه‌ها که به نظر ثابت‌اند و دگرگونی‌هایشان به‌اندازه‌ی دگرگونی خانه‌ی رودهاست. هنگامی که کمی گشاده‌تر یا باریک‌تر می‌شوند، به‌سان اینکه خانه‌هایی افزوده شوند یا ویران یا متروکه شوند؛ اما درون هر رود و دِه و شهر، چیزهایی روانند که بسی فراتر از خانه‌ی خود می‌روند. چه این‌سوی رود و چه آن‌سویش، چیزهایی روانند چون عشق و تنفر. عشق «ویکتورین» که از آن‌سوی رود بود و به این‌سو آمده بود مدتی سکنا گزیده بود و به‌سبب عشق، به آن‌سو بازگشته بود؛ چون این‌سو عشق را نیافته بود. تنفر، که از این‌سوی رود بود و رفته بود آن‌سوی رود و خشمش را فرونشانده بود و این شد که دیگر این خشم باید پنهان می‌شد و آشکارشدگی‌اش تنها زمانی ممکن می‌شد که بروی آن سوی رود و فرزندانش هرکدام باید با این بار سنگین نادانی تا انتهای عمر یا تا هر زمان که بتوانند، شکیبایی پیشه کنند و آن را بر دوش کشند. انگار که بر نادانی باید صبر کرد. دانایی همان میوه‌ی تلخی است که بشر از خوردنش منع شده بود. رودخانه شد مرز بین نادانی و دانایی و انگار دانستن میلی است ناگزیر، اگر به جانت افتاد باید از رودخانه گذشت. یا از بهشت اخراج شد. چنان‌که «ماریز» کرد. گرچه او از نخست بر خدا (پدرش) آگاه بود. در این رمزی است. دانایی هم تحمل‌ناپذیر است. اگر دانستی باید بروی. اگر نادان باشی باید بمانی. دانستگی را هرگز تحملِ توقف نیست؛ ولی نادانی نیاز به پدیدآمدن میلی شدید برای دانستن دارد.

«فرانسوا»، که داستان بر گردونه‌ی او می‌گردد، از جنس دوم است. نادان است و نمی‌داند که باید بداند. انبوهی برآن‌اند که نداند. دو چیز میل به دانستن را در او برمی‌انگیزد: نخست عشق است و سپس آموختنِ خواندن، برای استوار کردن عشق. عشق به ماریز که نخست می‌پندارد خواهرش است و او کسی است که پیش از او به‌سبب عشقی دیگر (به مادرش) از رودخانه گذشته است. مادری که به‌سبب عشقی دیگر به جز پدرِ ماریز، پیش‌تر از رودخانه گذشته است، اما در آتش خشمی، شعله‌ور شده و سوخته است؛ سپس کنجکاوی برای یافتن مادرش که می‌پنداشت ویکتورین است (مادر سایر برادرانش و ماریز). و از این راه بود که کشف کرد مادر و پدر واقعی‌اش کیستند. همان‌ها که در خشم پدر ناواقعی‌اش سوخته بودند و به «روژه» و «آملی» برای آموختنِ خواندن. که اگر یادگیری خواندن نبود او هرگز نخستین عشق را ادراک نمی‌کرد.

رمان درعین‌حال داستان کودکی است. نوعی از کودکی. کودکی تنها و سرگردان و ساکت که همدمی نمی‌یابد برای سخن گفتن. داستان کشیشی است که عشق بر کشیش‌بودنش غلبه می‌کند. داستان «آرتور» برادر فرانسواست که از فراوانِش خواسته‌شدن از سوی دختران، به تحمیل یک ارتباط ناخواسته می‌رسد. رمان به‌گونه‌ای سرگردانی بشر را باز می‌تاباند.

■

جهان‌های سه‌گانه رفیع؛
نگاهی به سه کتاب کودک از رفیع افتخار

یاشار هدایی

سه کتاب با نام‌های مدادشمعی‌های نیلوفر، قُدقُدقُدا و کرم شب‌تاب و برف آب شد از تازه‌های کتاب کودک هستند که به قلم «رفیع افتخار» و ازسوی انتشارات محراب قلم منتشر شده‌اند.

هر سه کتاب، به‌رغم جنبه‌های مشترکی که دارند، دارای تفاوت‌هایی نیز هستند. اهمیت این سه اثر، حاصل جمع این جنبه‌های اشتراکی و افتراقی است. این ویژگی، این مجوز را می‌دهد که بتوان هر سه اثر را در قالب یک نوشتار معرفی و ارزیابی کرد.

کتاب‌ها از لحاظ مؤلفه‌های فرامتنی، مانند قطع و شکل یکسان هستند. هر سه اثر، داستان‌های کوتاه و فانتزی‌اند با تصویرهایی از سه تصویرگر که آن‌ها را دیدنی و خواندنی کرده است.

کتاب نخست، برای گروه سنی «الف» (سال‌های پیش از دبستان) و دو کتاب دیگر، برای گروه سنی «ب» (سال‌های اولیه دبستان) منتشر شده‌اند.

مهم‌ترین ویژگی مشترک بین این سه اثر، وجود عنصر «خیال» است که با تعامل و هم‌دستی بین نویسنده و تصویرگران و به‌عبارتی دقیق‌تر با تعامل بین متن واژگانی و متن شمایلی (تصاویر) زاده شده است؛ اما، ماهیت این عنصر خیال در این سه اثر یکسان نیست. ماهیت عنصر خیال در اثر نخست، برآمده از مخاطب‌شناسی دقیق اثر بوده است و مبتنی بر ادراک «فیزیونومیک» شخصیت داستان و مخاطب پیش دبستانی است؛ اما در دو اثر دیگر، عنصر خیال اندکی به‌سمت تجرید و انتزاع میل دارد که باز هم با ویژگی‌های شناختی مخاطب هم‌خوانی دارد.

از پس این اشاره‌ها می‌توان به واکاوی هر سه اثر پرداخت. این واکاوی، نکته‌های افتراق و اشتراک هر سه اثر را دربردارد. نقد و ارزیابی را باید از مدادشمعی‌های نیلوفر آغاز کرد؛ چراکه تحلیل این داستان، مقدمه‌ای است بر تحلیل دو کتاب دیگر. مقدمه‌ای که شاید مهم‌تر از مؤخره باشد.

جهانِ در خود

کتاب نخست مدادشمعی‌های نیلوفر است که سمانه رهبرنیا تصویرگری کرده است. خلاصه‌ی داستان مدادشمعی‌های نیلوفر از این قرار است: نیلوفر، در جعبه‌ی مدادشمعی را باز می‌کند و مدادشمعی‌ها یکی پس از دیگری، سلام می‌کنند و خودشان را بر اساس رنگی که دارند، معرفی می‌کنند؛ اما مدادشمعی ششم ساکت می‌ماند. نیلوفر در پاسخ به مدادشمعی‌ها، شروع به معرفی خود می‌کند: «سَ...س...سلام. اسم...مَ... من...هم...

نیلوفر است». ناگهان پس از این معرفی، مدادشمعی ششم نیز خود را معرفی می‌کند: «سَ...سَ...سلام. مَ...مَ...من...مداد...شَ... شمعیِ...سِ...سفیدم و دَ...در...خدمتم». نیلوفر و مدادشمعی سفید و همه‌ی

مدادشمعی‌ها می‌خندند.

طرح داستانی بسیار کوتاه و شخصیت‌محور است. نیلوفر، با مدادشمعی‌های سخن‌گو مواجه است. عنصر خیال، به‌مدد متن واژگانی شکل می‌گیرد: «یک‌دفعه مدادشمعی‌ها، بیرون پریدند و یکی‌یکی شروع کردند به معرفی خودشان»، اما عنصر خیال، تنها حاصل متن واژگانی نیست. متن دیداری نیز در شکل‌گیری آن مؤثر است. آنجا که تصویر، نشانگر یکی‌بودن تخت خواب نیلوفر و جعبه مدادشمعی‌هاست.

بخشی از شخصیت‌پردازی نیلوفر بر دوش تصویر قرار دارد. مشخصات فیزیکی نیلوفر مثل گیسوان بلند او، در تصویر نمایش داده می‌شود؛ اما همچنان آغشته به عنصر خیال. بخشی دیگر از شخصیت‌پردازی نیلوفر، بر دوش متن واژگانی است؛ ازجمله لکنت زبان او. اما کوتاه بودن طرح داستانی، تا حدودی این بخش از شخصیت‌پردازی را استتار کرده است. چندان که شاید مخاطب متوجه این ویژگی نشود و لکنت نیلوفر را حاصل قرارگرفتن او در یک وضعیت خیالی و غیرعادی تلقی کند؛ اما نکته‌ی اصلی این است که چنین وضعیتی نه برای نیلوفر و نه برای مخاطب پیش‌دبستانی کتاب، غیرواقعی نیست.

عنصر خیال، در این اثر را از دو زاویه می‌شود دید و با دو زبان می‌شود توصیف کرد: نخست از جنبه استتیک و زیبایی‌شناسانه‌ی اثر با زبان هنر و ادبیات و دوم، از زاویه‌ی کارکرد اثر با زبان روان‌شناختی.

زاویه و زبان دوم است که با مخاطب‌شناسی دقیق اثر مرتبط است. این ارتباط را با دو مفهوم «جاندارپنداری» (animism) و «ادراک فیزیونومیک» (physiognomic perception) در نزد کودکان دو تا هفت‌ساله می‌توان تبیین کرد. مفهوم دوم که متعلق به «هاینز ورنر»، روان‌شناس آلمانی، است در سایه و سیطره‌ی مفهوم دوم که متعلق به ژان پیاژه، روان‌شناس سوئیسی، قرار گرفته و کمتر شناخته شده است. این دو مفهوم به‌رغم تفاوت‌های اندک، هم‌پوشانی بسیاری دارند.

ادراک فیزیونومیک، ادراکی شهودی از جهان پیرامون است و در مقابل ادراک هندسی‌تحلیلی یا منطقی‌فنی قرار دارد. ورنر بر این باور بود این دو نوع ادراک به‌موازات هم رشد می‌کنند؛ اما در نزد کودکان، ادراک فیزیونومیک غلبه دارد. این ادراک با بسیاری از ویژگی‌های کودکان در مرحله‌ی پیش‌عملیاتی[1] مورد نظر پیاژه تطابق دارد. جانداپنداری، از آن جمله است.

«جاندارپنداری عبارت از گرایش کودک در زنده و هشیار دانستن موجودات بی‌جان است. بر اساس این گرایش، اجسام به‌مثابه‌ی موجودات زنده و صاحب اراده‌اند.»[2]

از نظر پیاژه، کودکان چهار تا شش‌ساله، هرچیزی که کنش یا فایده‌ای داشته باشد، زنده است. هم‌چنان‌که در نگاه نیلوفر، مدادشمعی‌ها جاندارند.

کارکرد شناختی این اثر، به همین نکته بازمی‌گردد؛ علاوه‌براین، مدادشمعی سفید در پیرنگ داستان، نقشی پررنگ‌تر از دیگر مدادشمعی‌ها دارد و برخلاف عالم واقع که معمولاً توجهی را جلب نمی‌کند. عنصر خیال در این اثر، علاوه‌بر جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و هنری، در خدمت هم‌ذات‌پنداری مخاطب پیش‌دبستانی با شخصیت اصلی داستان (نیلوفر) است.

مخاطب داستان، با نیلوفر همراه می‌شود و پس از سخن‌گفتن مدادشمعی سفیدرنگ، همراه با دیگر شخصیت‌های روایت، می‌خندد. این همراهی از جنس شهود است و همگی در یک جهان، یعنی جهان درون نیلوفر و جهان درون مخاطب کودک رخ می‌دهند.

جهانِ در خود و جهان خارج از خود

داستان بعدی، قُدقُدقُدا و کرم شب‌تاب است که سحر خراسانی آن را تصویرگری کرده است. خلاصه‌ی داستان از این قرار است: قُدقُدقُدا

۱. مرحله پیش‌عملیاتی (۲ تا ۶سالگی): در این مرحله کودک از راه عمل‌کردن بر اشیا (لمس و ورفتن) طرح‌واره‌های قبلی خود را دگرگون می‌کند. به‌کارگیری زبان به‌عنوان نمادی از بازنمایی اشیا و رویدادها، بازی، نقاشی، تخیل و...ماحصل این دگرگونی است. در این مرحله کودک خودمحور است؛ یعنی نمی‌تواند خود را جای دیگران بگذارد و از دیدگاه دیگران بنگرد. او از درک مفاهیم مجرد و انتزاعی ناتوان است و همه‌چیز را از طریق تجربه‌ی عینی می‌آموزد. خیال‌پردازی و جانداپنداری (زنده‌دانستن اشیا بی‌جان) از ویژگی‌های این دوره است.

۲. کفیلی، محمد. مقاله «بررسی رابطه ادراک فیزیونومیک در نظریه‌ی ورنر با جانداپنداری در کودک پیش‌عملیاتی» (رویش روان شناسی، سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۳۹۴).

در تاریکی شب از لانه بیرون می‌آید و با کرم شب‌تاب مواجه می‌شود. قُدقُدقُدا، کرم شب‌تاب را به نوک می‌گیرد و به لانه‌اش می‌برد و از او می‌خواهد که لانه‌اش را روشن کند؛ اما کرم شب‌تاب می‌گوید که نمی‌تواند در لانه‌ی قُدقُدقُدا، که بی‌گل و درخت است، نور بدهد. قُدقُدقُدا او را به زیر بوته‌ی گل بازمی‌گرداند و کرم شب‌تاب شروع به تابیدن می‌کند.

عنصر خیال در این داستان نیز وجود دارد؛ اما در سطحی متفاوت از داستان قبلی. این تفاوت با گروه سنی مخاطبان این داستان (کودکان ۶ تا ۹ ساله) سازگار است. کودک از جاندارپنداری و ادراک فیزیونومیک مرحله‌ی پیش‌عملیاتی فاصله گرفته است و وارد مرحله‌ی عملیات عینی شده است. در این دوره، کودک «فقط آنچه را که خودبه‌خود حرکت می‌کند، جاندار می‌پندارد.»[1] درنتیجه هر دو شخصیت داستانی، این بار شئی نیستند؛ بلکه جانداری هستند که نویسنده و تصویرگر به آن‌ها ویژگی‌های انسانی داده‌اند.

این تحول ادراکی و شناختی و شهودی با پیشرفت زبانی کودک، همراه است و پیشرفت زبانی، کودک را به‌سمت درک مقوله‌های انتزاعی‌تر سوق می‌دهد. بازنمایی‌های ذهنی کودک در این مرحله می‌تواند سطحی از تمایزگذاری و طبقه‌بندی را ادراک کند. تفاوت‌گذاشتن بین دو محیط طبیعی و غیرطبیعی ازجمله‌ی این تمایزگذاری‌ها است. صحنه‌پردازی داستان، در خدمت نشان‌دادن این دو محیط است.

برهم‌کنشی واژه‌ها و تصویرها، نمایانگر خوشحالی کرم شب‌تاب در طبیعت و ناراحتی‌اش در محیط غیرطبیعی است. کرم شب‌تاب در لانه‌ی قُدقُدقُدا با ناراحتی به قُدقُدقُدا نگاه می‌کند و سرش را پایین می‌اندازد و حرف نمی‌زند و درنهایت در برابر اصرار قُدقُدقُدا با صدای غمگینی پاسخ می‌دهد:«من نور دارم؛ اما زیر بوته‌ی گل نور می‌دهم، نه در خانه‌ی تو که بی‌گل و درخت است.»

تصویرها نیز این موقعیت داستانی را با همه‌ی حالت‌ها و لحن‌های شخصیت‌ها به نمایش می‌گذارند. المان‌های تصویری عهده‌دار این نمایش هستند. کرم شب‌تاب در طبیعت با چهره‌ای خندان، آب‌نباتی به دست دارد و لامپی در انتهای بدنش روشن است؛ ولی در لانه‌ی قُدقُدقُدا، با چهره‌ای غمگین تصویر شده و خبری از المان آب‌نبات نیست و لامپ انتهای بدنش خاموش است. بازگرداندن کرم شب‌تاب به طبیعت ازسوی قُدقُدقُدا در فرجام خوش داستان، با فاصله‌گرفتن مخاطب کودک از خودمحوری مرحله پیش‌عملیاتی[2] متناسب است. او با دو جهان روبه‌رو می‌شود، جهانی خودی و جهانی غیرخودی و متعلق به دیگری. در جهان اول با قُدقُدقُدا هم‌نشین است و در جهان دوم، با کرم شب‌تاب همدلی می‌کند.

پنجره ای رو به جهان خارج از خود

مخاطب داستان سوم، با نام برف آب شد، نیز رده سنی «ب» یعنی کودکان ۶ تا ۹ ساله است. شخصیت‌های داستان، مشابه شخصیت‌های داستان اول، غیرجاندارند؛ اما صحنه‌پردازی داستان به‌تمامی در طبیعت رخ داده است. خلاصه‌ی داستان از این قرار است: آسمان یک کلاه برفی برای کوه بافته است. کوه سردش می‌شود و سرش را تکان می‌دهد. کلاه برفی از بالای کوه سرازیر می‌شود و با یک نهر کم‌آب روبه‌رو می‌شود. کلاه برفی با نهر دوست می‌شود و به آن می‌پیوندد. ناگهان زور نهر زیاد می‌شود؛ اما برف آب‌شده به دوستی‌اش با نهر ادامه می‌دهد. نهر از این دوستی خوشحال است و از اینکه نهر بود و تبدیل به رودی پرآب شده است، خدا را شکر می‌کند.

طرح داستانی این اثر، بلندتر از دو داستان قبلی است و زبان آن، به‌وضوح با زبان دو داستان قبلی متفاوت است و دایره‌ی واژگانی وسیع‌تری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.

۱. . همان منبع

۲. خودمحوری یا egocentrism ۴.یکی از ویژگی‌های مرحله پیش‌عملیاتی است. از دیدگاه پیاژه، کودکان در این مرحله «غیر از دیدگاه خودشان از دیدگاه‌های دیگران بی‌خبر هستند و فکر می‌کنند هرکس دیگری هم مثل خود آن‌ها فکر و احساس می‌کنند» (روان شناسی رشد، جلد اول، لورا ای.برک، یحیی سید محمدی، نشر ارسباران، چاپ هشتم: ۱۳۸۵، صفحه ۳۱۹)

این نکته، با انتزاع نهفته در معنای اثر و انتقال آن به مخاطب متناسب است. عنصر خیال، همچون دو اثر قبلی از تعامل بین متن واژگانی و متن شمایلی (تصاویر) برمی‌خیزد. تصویرها دارای فضاهای خالی و مناسب برای مخاطب است تا عرصه‌ی خیال را بیشتر بگستراند؛ اما کشمکش بین شخصیت‌ها (کوه و کلاه برفی) کم است و این مسئله بر عنصر تعلیق تأثیر گذاشته است. چندان که به نظر می رسد مخاطب کودک دبستانی در اوج داستان با تعلیقی کم‌عمق و گرهی ساده روبه‌رو می‌شود که به‌سادگی گشوده می‌شود.

اثر کارکرد شناختی دارد. کوه از وجود کلاه برفی روی سرش ناراحت است و به او می‌گوید: «... تو تا کی می‌خواهی از من سواری بگیری؟ زود باش بیا پایین». کلاه برفی نیز با خود اندیشه می‌کند که: «باید دنبال جایی باشم، جایی که دوستم داشته باشند». دو مفهوم شناختی گسست و پیوند در همین فراز ابتدایی داستان در قالب موضوعی آشنا برای مخاطب کودک، یعنی «دوستی» بیان می‌شود تا فضا برای انتقال مفهومی چون رشد و تحول، باز شود. پس از آنکه، برف آب‌شده در دل نهر جای می‌گیرد، این مفهوم منتقل می‌شود: «نهر هم خندید و گفت: خدا رو شکر! به آرزویم رسیدم. نهر بودم، رود شدم، پرآب و خوشحال شدم.»

جهان داستانی در این اثر، خارج از جهان مخاطب کودک است؛ اما مخاطب کودک از این جهان خارج می‌تواند معنایی استخراج کند و این تمرینی است برای ورود به مرحله عملیات صوری[1] و ادراک انتزاعی از جهان مستقل و خارج از خود.

مخاطب‌شناسی سه داستان

دکتر «عبدالعظیم کریمی» در کتاب کودکی بازیافته به تشریح دیدگاه هاینز ورنر درباره‌ی رشد کودک پرداخته است. در بخشی از این کتاب توضیحی ارائه شده است که از آن می‌توان به‌عنوان دلیل اهمیت این سه داستان استفاده کرد. بر اساس این توضیح به رشدی سه‌مرحله‌ای و سپس به نقش این مراحل در تولید آثار هنری برای کودکان اشاره می‌شود:

«ورنر، معتقد است، جریان رشد کودک به‌گونه‌ای است که کودک ابتدا نمی‌تواند جهان را خارج از خود تصور کند. او همان چیزهایی را می‌شناسد که می‌تواند ببیند و لمس کند؛ یعنی کودک با یک خودمیان‌بینی تمام عیار مواجه است که جهان را با خود و خود را با جهان یگانه می‌پندارد. در مرحله بعد کم‌کم می‌تواند به مرحله‌ای برسد که اشیا را بیرون از خود و جدا از خود درک کند و در مرحله‌ی بعد می‌تواند جهان را خارج از خود و به‌صورت غیرشخصی درک کند. هرکدام از این مراحل، محتاج تولید اثر هنری متفاوت است و این اهمیت مشخص‌کردن سن مشخص برای آثار تولیدشده در حوزه‌ی کودک را می‌رساند.»[2]

بر اساس این دیدگاه سه‌گانه، رفیع افتخار را می‌توان در این سه مرحله جا داد و مخاطب‌شناسی این سه اثر را یکی از نقاط قوت آن دانست. مدادشمعی‌های نیلوفر، با مرحله نخست رشد مورد نظر ورنر قرابت دارد. قُدقُدقُدا و کرم شب‌تاب همین قرابت را با مرحله‌ی دوم نشان می‌دهد؛ اما اثر سوم، یعنی برف آب شد، را می‌توان اثری بینابینی میان مرحله دوم و سوم ارزیابی کرد. رده‌ی سنی مخاطب این اثر با مرحله دوم سازگاری دارد؛ اما درون‌مایه و موضوع اثر به‌گونه ای‌ست که دست‌کم کودک را برای ورود به مرحله‌ی سوم، یاری می‌کند. ■

۱. ۵. مرحله علمیات صوری (۱۲-۱۵ سالگی): در این مرحله طرح واره تازه‌ای پدید می‌آید که امکان تفکر پیرامون مسائل انتزاعی نظیر هویت، فلسفه و...را امکان‌پذیر می‌سازد. این بار او علاوه‌بر اشیا محسوس، به‌صورت فرضی و احتمالی (در غیاب شئی) نیز می‌اندیشد. در این مرحله کودک از چیستی به چرایی سیر می‌کند..

۲. کریمی عبدالعظیم، کودکی بازیافته (چگونه بزرگ نشویم!). انتشارات مدرسه. چاپ اول: ۱۳۹۹. صص ۲۶ و ۲۷).

قناتی در جاده

جستاری پیرامون قصه

سولماز صادق‌زاده نصرآبادی

اتوبوس، شهر را در تاریکی پشت سر می‌گذارد، نه یک تاریکی مطلق! همیشه چراغ‌هایی هستند که وخامتِ تاریکی را کم بکنند، ولو شعله‌ی شمعی خُرد. اگرچه شعله‌ای که من در پناه آن در ردیف چهارم نشسته‌ام شعله‌ای خُرد و دستِ‌کم نیست.

شعله‌ای است که قوت جانش به انتها نمی‌رسد و مقادیر متنابهی از بهت و حیرت دارد! التیام‌بخشِ تبریزِ جان است. باتریس مونته‌رو در کتاب «رازهای قصه‌گویی» از قول انریکه پائس چنین می‌گوید؛ «برای خوب قصه گفتن، سه شرط، ضروری است؛ داشتن یک قصه‌ی خوب، دانستن روش تعریف کردن، و داشتن تمایلی قوی برای گفتن آن.» شاید دو شرط ضروری نخست تا حدودی در من قامت راست کرده‌اند، ولی از شکفتگی شرط سوم اطمینان دارم زیرا به‌شدت مشتاق گفتن هستم. گفتنی که از پس آن هیچ غرضی برای کانون شدن ندارم برعکس می‌خواهم گرایش به هر نقطه‌ی کانونی را پس بزنم، زیرا کانون‌گرایی هیچ پیامدی ندارد جز تقلیل به زیستی مزونی و تنبلی در تحلیل!

می‌گویند برخی تنبل زاده می‌شوند اگرچه این گزاره برای من پذیرفته نیست برخی تنبلی را کسب می‌کنند و برخی مورد هجوم تنبلی، واقع می‌شوند؛ آن چه در قصه‌گویی اکیداً ممنوع است مورد هجوم قرار دادن مخاطب با تنبلی است و این چیزی نیست جز نتیجه‌گیری قصه‌گو در پایان قصه!

شخصاً هر بار با نتیجه‌گیری قصه‌گویی ولو حالت شسته‌رفته و مجلسی‌اش مواجه شدم، صفراوی شده‌ام و مثل سین‌شین کردن‌های مجریِ آماتور که تن شنونده را مورمور می‌کند، مات و مبهوت مانده‌ام؛ که چه‌طور می‌شود این‌طور شعور مخاطب را منفجر کرد.

رسیده‌ایم به ایستگاه میانه! میانِ خلوت من با شبی که یکی از پر آب‌ترین قنات‌های من است و این متن، عروس قنات امشب است تا «مبهوت یکی بود و یکی نبوده‌ام» هم‌چنان راز گشایی بشود، کلمات لای‌روبی بشوند، روزنه‌ها جوانه بزنند و به بازیافت واژگان دست بیابیم. بازیافتی که «ماریا نیکولایوا» در درآمدی بر رویکردهای زیباشناختی به ادبیات کودک در صفحه ۱۸۹ می‌پردازد با گریزی به رمان بخشنده لوئیس لوری و عملی خلاقانه که لوئیس در استخدام واژه‌ی «دیگرجا» انجام داده و به گویی مرگ است.

میان بستن کمر برای بهبود دایره‌ی واژگانی که بتواند مخاطب را بُر بزند و نائل به برقراری رابطه‌ای قابل قبول با او بشود رابطه‌ای که در موجودیت مخاطب ریشه بدواند.

زنجان، جای دوری نیست، علی‌الخصوص آنکه وارد گود شهرزاد بشوی و قصه‌گویی را هنری برجسته برای زن و اصلی برای فرهیختگی، هم‌سنگ و حتی برتر از زیبایی‌اش شناسایی کنی. شهرزاد؛ زنِ جان! زیباترین زنی است که می‌شناسم؛ زیرا مجادله‌ای تمام‌نشدنی با منفعل بودن دارد! با مهارت قصه‌گویی به نجات جان خواهرانش می‌شتابد و استبداد را به صرافت پشیمانی می‌رساند.

شهرزاد، گوشت و پوست خودش را با جادوی زبان می‌آراید تا عمق و چند صدایی در هزارویک شب غوغا کند. برونو بتلهایم در «افسون افسانه‌ها» به نکته‌ای اشاره می‌کند که در طب هندو، برای بیمار پریشان‌حال، یک قصه پریان می‌گفتند که در اندیشگی به او کمک کند تا برآشفتگی عاطفی خود غالب بگردد.

گرچه هر کسی، در این کنش، بار به منزل نمی‌رساند چنان‌که پدر شهرزاد با قصه‌گویی‌اش نمی‌تواند مانع از اقدام شهرزاد بشود بلکه دخترش را در آرمانی که در سر می‌پروراند مصمم‌تر می‌کند! عفریت سنگ دل را رام کرده او را دچار شک می‌کند تا از پس سه و سال و اندی زن‌کشان، تلنگری به درِ وجدانش بخورد و واکنش بهیمی خود را زیر ذره‌بین ببرد.

هوا گرگ‌ومیش است؛ صورتی‌ها، نارنجی‌ها، خاکستری‌ها تابیده‌اند درهم! اتوبوس بر بازوان جاده پیش می‌رود بِه‌سانِ دیالوگی که در سرِ من، دیالوگی پر از آغوش! زبان‌مان ته نمی‌گیرد، نه زبان من! و نه زبان جاده! نه من می‌خواهم جاده را مغلوب کنم و نه جاده چنین قصدی دارد! هیچ کدام نمی‌خواهیم دهان دیگری مهر و موم شود و نه مثلِ «شوارها» در «کتابِ آغوش‌ها» که دهان دشمن را با الیافی به هم می‌دوزند. زیرا می‌دانند یک دشمن تا زمانی که دهانش مهر و موم نشود

مغلوب نخواهد شد.

من و جاده، مشتاقانه سکوت می‌کنیم تا به گفتِ قصه‌ی هم برویم؛ سفر از حرکت من به جاده و از سکونت جاده به من! چه تناقض پر از تعلیقی!

آنچه اهمیت دارد زبانی برای حرف زدن است، نواخت متمایزی از «تو را می‌خوانم» به من گوش بسپار! من را دریافت کن! به من اجازه بده تا کلمات در زبانم بچرخند و آن‌وقت جادوی رابطه پدیدار بشود.

کلمات را نمی‌جویم! هجاها در سفر مشترک ما گم نمی‌شوند و هیچ‌کدام دچار دیر هضمی در ادراکِ صدای هم نیستیم. من و جاده هم لهجه نیستیم، ولی زبان هم را غنی می‌کنیم. حتی با دهان بسته با هم از قصه‌هایی سخن می‌کنیم که پایانی باز دارند؛ مثل مجسمه‌های سنگی «شهرِ ئری» که با دهان‌های بسته، راوی تمدنی چند هزار ساله‌اند. بگذار در تو به تمدد اعصاب برسم ای جاده! ای راوی طومارهای نامکشوف!

زنگ موبایلِ یکی از مسافرین بلند می‌شود؛ «میگ‌میگ»

پرنده بی‌محابا می‌دود میان‌مان! میگ‌میگ باید بدود! جاده‌ها را برای او ساخته‌اند ولی نه جاده‌ای از جنس جاده‌ای که با من به سخن است!

جاده‌ی من به بافت کلمه‌هایم اکسیژن بیش‌تری می‌رساند! صدایم را برجسته می‌کند و برایم، ضایعه‌ی اجتناب از بازگشت به خود را ندارد! گلویم را نمی‌خشکاند و سبب افزونی، روزیِ آینه‌هایم است تا رابطه‌ی میان من و من بیشتر بشود! به بازتاب واقعیت‌های بیشتری از خودم برسم بازتابی که ارسطو از آن با واژه Mimesis به‌معنای محاکات یاد می‌کند!

میگ‌میگ باید بدود زیرا انتخاب دیگری ندارد و در شهربندی که برای او ساخته‌اند لابه‌لای شتابی که شاید در بیشتر مواقع ره به جایی نمی‌برد، گر گرفته! کار میگ‌میگ، صرفاً دویدن است! تنها کاری که نمی‌کند عدول از جاده است یا اقدام برای خلق مسیری تازه! یا حتی خواستنی نو! ولی جاده به من و من به او فرصت مکث می‌دهیم تا قصه‌ی همدیگر را ملاقات کنیم.

طرف دیگر میگ‌میگ، گرگ است گرگی که صرفاً مصرف‌کننده است! مصرف‌کننده‌ی وسایل کمپانی ACME!

آنچه در لایه‌ی زیرین مجموعه کارتون برداران «وارنر» خیره دارد به ما نگاه می‌کند، چیزی نیست جز قانون شیکِ «یک مصرف‌کننده باش». مهم نیست برای چه مصرف می‌کنی یا مصرفات محلی از اعراب دارد یا نه! فقط مصرف کن! بدین‌ترتیب قصه‌ی سرخوردگی‌های گرگ تمامی ندارد و مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری سرشکستگی‌هایی می‌برد که دوری باطل دارد.

اتوبوس به پلیس راه قزوین می‌رسد؛ گرگ و میش آسمان، هم‌چنان دارد افشاگری می‌کند ولی در سکوت! سکوتی طلایی! حکم کسی را دارد که «لب‌هایش را بسته‌اند و با سر انگشتانش تندتند حرف می‌زند. افشاگری از هر روزنه‌ی او تراوش می‌کند»: زیگموند فروید.

قرار نیست این تراوش، حکمی را به تو صادر کند یا حتی اراده‌اش بر این باشد که از طریق تو به شیوعی پوچ برسد یا مثل برادران وارنر یا هر کمپانیِ دیگری مصادره‌ات کند و تو وسیله‌ای که منجر به کسب ثروت بشوی! یا تا سطح یک شیئ بکاهی!

این سکوت به صورتت نگاه می‌کند؛ نه با چشم‌هایی خیره و به تو می‌گوید؛ بدون هیچ حرفی؛ «اندکی درنگ کن» آاخ چه اندازه خوب است؛ برای لحظه‌ای در سکوت، تنفس کنی در صبحِ سکوت به صورتی دیافراگمی، نفس بکشی و بدون شنیدن هیچ جوابی به آوندهای تجربه برسی، زیرا جواب‌ها، ادامه را به اختلال، می‌کشانند و کنجکاوی را به مسافر گرمازده‌ای تبدیل می‌کنند که می‌خواهد راه را رها کند.

پس برنگرد و از من بپرس؛ «داری کجا می‌روی» و من بگویم مقصدی ندارم فقط می‌روم تا با حیرت بیامیزم و می‌خواهم دعوتت بکنم شهروند حیرت هم باشیم و ایکاروس‌وار، پر بگیریم از دره‌ها، شیب‌ها و پشت کوه‌ها! و فراموش نکنیم هرگز نمی‌توانیم جست‌وجو را فراموش یا حتی سرکوب کنیم!

تغییر کردن آسان نیست ولی من و تو، قرار نیست چندان تن به تحمل بدهیم! من و تو می‌خواهیم با روایتِ حیرت هم! امکان‌ها را بگشاییم! اسم‌ها در روایت ما شنیده می‌شوند، اشیاء دیده می‌شوند، شیئی که من کنار نام قهرمان می‌گذارم با شیئی که تو می‌گذاری، ممکن است متفاوت باشد. اما من و تو این تفاوت‌ها را سانسور نمی‌کنیم، زیرا مخاطب چالاک هم هستیم! شنیدن را از طریق سفر به هم و دیالوگ با جاده و پذیرفتن مخاطب مانند بخشی از خودمان، فراگرفته‌ایم!

از دهان «دراکاریس» حیرت ما، مشت‌مشت افسون می‌ریزد «دراکاریس» من و تو! ماهی دهان‌گنده‌ای نیست که حافظه‌ای دو ثانیه‌ای داشته باشد و پس از آن همه‌چیز در فقدان حافظه‌اش سرازیر بشود و در باز و بسته شدن دهانی به پایان خود برسد که بی‌دلیل باز و بسته می‌شود.

من و تو اتفاقاً قرار است با دهان ادامه پیدا کنیم؛ دهانی که مبین نقطه عزیمت ماست. پس بیا با «مشدی گلین‌خانم» قصه، بدون آسیب به تارهای صوتی‌مان به‌قدری صدای‌مان را کلفت کنیم تا بدانیم چه‌قدر قوی هستیم!

بیا مقداری معادله‌ها را به‌هم بزنیم. ما قرار نیست صدای‌مان را برای نفر سوم کلفت کنیم اگر هم پای نفر سومی در این گود هست، سوم شخص غایب نیست! سوم شخصِ ما است. شاید برای مدتی در محاق برود یا قبایی از ابر بر تن کند، ولی حاضر و مهیا است؛ من و تو و «ما»! قرار است عادت خوبِ نفس کشیدن را با هم تمرین کنیم.

من و تو غرقه نمی‌شویم در خیال‌ورزیِ همدیگر، شنا می‌کنیم! مخاطب تنبل یا منفعل هم نیستیم به‌دنبال طرزی تازه از طراری در روایت هستیم، روایتی که می‌خواهد از چهره‌ی نُرم از پیش‌تعیین‌شده، فراروی کند! قوطی کبریت نیست یا به‌مثابه جاده‌هایی از پیش‌ساخته‌شده که میگ‌میگ‌وار بر روی آن به‌شتاب راهی بشود.

من و تو قصد داریم از روایت تخطی کنیم، تخطی که در آن شنل قرمزی طعمه‌ی دائمی نباشد یا شخصیت ثابت قربانی را به‌دوش نمی‌کشد یا سیندرلا منتظر شاهزاده‌ای با اسب سفید نمی‌ماند.

ما تخطی از روایت را از خیلی پیش‌ترها، مشق کرده‌ایم؛ نظم تحمیلی را برهم زدیم و مخاطبِ روایت را به موقعیتی فراتر از قانون‌های اجباری برده‌ایم! به من و تو از شهرزادِ هزارویک‌شب بسیار پیش‌تر از نظریه کارناوالی باختین الزام شده؛ قانون‌هایی که بزرگ‌ترها به‌عبارتی «قدرت» وضع کرده در واقع مطلق نیستند. تصمیمِ مذکرِ شهریار مطابق کهن‌الگوی سایه‌ی یونگ، برای انقیاد زن و نادیده گرفتن او در زندگی با ظهور شهرزاد، متزلزل می‌شود.

شهرزاد «آرکی‌تایپ»ی است که در جستجوی راهی برای گسستن از زنجیره‌ی «مرگ» و ورود به صحن زندگی است. شهرزاد با روایت، مرگ را به تأخیر می‌اندازد و «التذاذی از جنس دیگری را بشنو» به شهریار می‌بخشد. التذاذی که شهریار برای ادامه‌ی آن ناچار است برای شنیدن ادامه‌ی قصه، تا شب دیگر، بردبار باشد. بردباری که حاصل نمی‌شود، مگر با دو نیروی تعلیق و آشنایی‌زدایی از تفکر حاکم.

در واقع شهرزاد با محاکات در جهان روانی شهریار به او بستر بازاندیشی در فرم مسلطی را می‌دهد؛ که به اعتقاد «لوکاچ» تابع شرایط زیسته است! شهرزاد، مولد به تاخیر انداختن زمان به‌عبارتی برنامه‌ریزِ مکثی محترم است! «اپوخه»ای تا «یین» و «یانگ» را به اعتدال بکشاند و در این‌اثنا، روزهای خوش منفعل بودن را لغو می‌کند یا تأثیری هنجارشکنانه دارد تا قدرت منصفانه را، جایگزین قدرتی توتالیتر نماید و بدین‌صورت است که شاهد واژگونی قدرت و هم‌زمان با آن گشایش قدرتی هستیم که در آن، شخصیتِ عامل پوست بیندازد و موجودیت دیگری را، مشروع بپندارد.

تا تهران راهی نمانده! تمام راه‌ها به تهران ختم می‌شوند؛ حتی پس از هزارویک‌شب.

«مهرماه ۱۴۰۱»

■

متدولوژی نقد ادبیات کودک و نوجوان

محمد سیمزاری

روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان از دو بخش نقد نظری و نقد عملی تشکیل شده است. در بخش اول یا «نقد نظری» مبانی نقد ادبیات کودکان به شیوه‌ای روشمند، بر اساس نگرش تفکیکی عناصر زیبایی‌شناختی و ساختاری متن، آموزش داده می‌شود. مهم‌ترین هدف این کار فاصله‌گرفتن از نقد سنتی است که توانایی ارزیابی علمی از وضعیت ادبیات کودکان ایران و همین‌طور ارائه‌ی راه‌کارهای درست برای رشد و ارتقای آن را ندارد.

در بخش ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آثار، تلاش شده ماهیت زیبایی و ارزیابی موضوع زیبا به بحث گذاشته شود و در پی آن عناصر ساختاری، مثل طرح، کنش، نشانه و شخصیت مورد بررسی قرار گرفته است. در بخش «نقد عملی» سه نقد متفاوت بر اساس شیوه‌های روشمند ارائه‌شده در بخش نقد نظری آمده است که نقد تأویلی، ساختاری و تطبیقی سه اثر متفاوت است.

ضرورت تألیف این کتاب از آنجا ناشی می‌شود که ایران جوان‌ترین کشور جهان، با میلیون‌ها کودک و نوجوان است که نیاز به فرآورده‌های فرهنگی ازقبیل ادبیات خاص خود را دارند. هرساله سرمایه‌ی نسبتاً هنگفتی در راه ادبیات کودکان در این کشور صرف می‌شود که اگرچه در قیاس باکشورهای پیشرفته ناچیز است؛ اما به هرحال باید انتظار استفاده‌ی بهینه از آن داشت. فقدان نقد روشمند و علمی که توانایی ارزیابی درست از این وضعیت و آثار را داشته باشد، سبب شده که مؤلفان ایرانی در فضای بدون نقد به ارائه‌ی آثار بپردازند.

در تدوین این کتاب مؤلف دو راه در برابر خود دید، یا به اعتراض‌های شفاهی و کتبی درمورد وضعیت حاد ادبیات کودکان درایران بپردازد یا اینکه با تقویت بنیه‌ی علمی در این زمینه به تغییر ریشه‌ای در این زمینه یاری برساند. باتوجه‌به اهمیت و ضرورت این موضوع و فضای خالی در این زمینه و علائق شخصی طرح نقد روشمند را در این اثر برای ارزیابی درست و سودمند آثار ارائه داده است.

روش کار در تدوین کتاب

روش کار در تألیف این کتاب بر اساس تجربه‌های شخصی مؤلف در آموزش ادبیات کودکان و نقد آن در کارگاه‌های آموزشی شورای کتاب کودک و همین‌طور استفاده از نقد علمی در جهان معاصر بوده است. در تدوین این کتاب، از یک طرف ظرفیت‌ها و نیازهای جامعه‌ی ایرانی و از طرف دیگر آخرین دستاوردهای نقد ادبی نه در چارچوب مکتب خاص که برداشتی از شیوه‌ها و مکاتب خاص موردنظر بوده است. روش و تکنیک اصلی کار بر اساس الگوی آموزش‌پذیری نقد ادبی استوار است. بر همین اساس به اثر ادبی به‌عنوان یک کل قابل تجزیه به اجزا و شناخت این اجزا نگاه شده است. در این روش ابتدا عناصر یا اجزا، ماهیت و سرشت هرکدام از آن‌ها و موقعیتشان در جهان داستان بررسی شده و سپس روابط این عناصر با یکدیگر و با کل داستان و همین‌طور روابط بین متنی مورد بررسی قرار گرفته است. روش دیگری که در تألیف این کتاب رعایت شده، تلفیق نقد نظری با نقد عملی است تا خوانندگان کتاب بتوانند بین یافته‌های نظری و عملی پیوند برقرار کنند.

نتایج مهمی که این کار به دست آورده، بیش از هر چیزی آموزش‌پذیری نقد روشمند و علمی در سطح وسیع کتاب‌داران، آموزگاران، دانشجویان و سایر علاقه‌مندان با ارائه روش‌های متعدد نقد و ارزیابی اثر یا به‌طورکلی طرح این موضوع است که ادبیات را می‌توان شناخت و درست ارزیابی کرد و درنتیجه ارزیابی درست آثار نویسندگان کودک ایرانی سبب ارتقا و رشد آن خواهد شد.

روش‌شناسی و هدف از کاربرد آن در ادبیات کودکان

روش‌شناسی مقوله‌ای منطقی است که کار و موضوع اصلی آن، شناسایی و سازمان‌دهی شیوه‌های شناخت و ارزیابی قانونمند پدیده‌ها و ساختارهاست. روش‌شناسی حاصل تجربه و دانش انسان در برخورد و تماس با پدیده‌های مادی و معنوی است. روش‌شناسی مناسب‌ترین شیوه‌ها و راه‌ها را در شناخت و ارزیابی موضوع مورد بررسی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. روش‌شناسی راه بین فاعل شناخت و موضوع شناخت را قانونمند می‌کند. شناخت پدیده ها و ساختارها از راه‌های غیرروشمند، نه‌تنها اصولی نیست؛ بلکه مایه‌ی اتلاف وقت و هدردادن تجربه‌ها و گاه بن‌بست در شناخت و ارزیابی می‌شود؛ درحالی‌که با شیوه‌های روشمند، شناخت بر مبنای اصولی انجام می‌شود که بیشترین بازده را دارد.

هدف از کاربرد روش‌شناسی در نقد ادبیات کودکان، استفاده از ابزارهای تحلیل منطقی در این حوزه است؛ زیرا برای دریافت و کشف ارزش‌های موجود در ادبیات کودکان تنها نمی‌توان به عواطف و ارزش‌گذاری عاطفی بسنده کرد؛ بلکه کاربرد تحلیل منطقی ضرورت دارد. لزوم این کار از آنجا ناشی می‌شود که در ایران سنت نقد، نه از جنبه تاریخی عمق دارد و نه از جنبه‌ی تئوریک و علمی. چارچوب‌ها و اصول نقد ادبی مشخص نیست و تأثیر نقد ذوقی و اخلاقی بر آثار ادبی کودکان مشهود است. به همین دلیل در جوامعی مثل ایران، کتاب‌ها یا نقد نمی‌شود یا اگر نقد شود، نقد اخلاقی و شخصیتی جای نقد اصولی را می‌گیرد.

«روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان» بر آن است که منتقد و بررس را با اصول نقد روشمند آشنا کند تا ارزیابی‌ها و تفسیرهای آن‌ها صرفاً بر شالوده‌های ارزش‌گذاری ذوقی استوار نباشد. به این منظور، روش‌شناسی ارزش‌های موجود در متن و تصویر را تفکیک می‌کند. با این شیوه می‌توان به‌گونه‌ای متن را ارزش‌گذاری و ارائه کرد که برای مخاطبان قابل فهم و تفسیر باشد و به نوعی ارزش‌گذاری‌ها را استدلالی کرد.

رسیدن به این هدف ممکن نیست؛ مگر اینکه رویکردی روشمند به جریان نقد ادبی درجهان معاصر داشته باشیم. استفاده از نظریه‌ها در حوزه‌ی نقد ادبی به‌معنای تعصب و جزمیت روی مکتب یا روش خاصی از نقد نیست؛ بلکه کاربرد درست این نظریه‌ها در جای خود است.

نقد ادبی از جمله علومی است که در صد و اندی سال اخیر به‌شکل علم مستقلی درآمده است و هم‌پای با گسترش دیگر علوم رشد داشته است. تاریخ نقد ادبی اگرچه تا ارسطو امتداد دارد؛ اما موجودیت اصلی خود را در همین سده بازیافته است. نقد ادبی دو وظیفه عمده دارد، که اولی آن ارزیابی و تحلیل متن است و دیگری تبیین تاریخ ادبیات و شناسایی مکتب‌ها و سبک‌های ادبی است. در هر دو حوزه، نقد ادبی به رشد ادبیات کمک می‌کند و همین عامل بیانگر ضرورت وجودی نقد ادبی است. اگر از جنبه ارتباط‌شناسی به این موضوع نگاه کنیم، نقد ادبی یک طرف دیالوگ یا گفت‌وگویی است که طرف دیگرش ادبیات است. هیچ پدیده‌ی معنوی در زندگی انسان بدون گفت‌وگو و مکالمه رشد نکرده است. نقد ادبی ناظر بر جریان ادبی است و با ارزیابی آن در پی شناسایی سره از ناسره در متون ادبی است. این شناسایی ممکن نمی‌شود؛ مگر اینکه نقد ادبی خود بر اصول و قوانین مدونی استوار باشد.

یکی دیگر از وظایف روش‌شناسی، مشخص‌کردن محدوده‌ی کار منتقد و بررس ادبیات کودکان است. روش‌شناسی تأکید دارد که ارزش‌های زیبا در متن و تصویر از طرف مخاطبان آن کشف و دریافت می‌شود و ارزش‌های ساختاری، ارتباط‌شناختی و شناخت‌شناختی از طرف منتقد و بررس شناسایی و ارزیابی می‌شود. هیچ منتقدی نمی‌تواند خود را به‌جای کودک بگذارد و درباره‌ی عواطف کودک نسبت به متن و تصویر قضاوت کند. در همین حال استناد گسترده به نظرات کودکان درباره‌ی ارزش‌های ساختاری فاقد پشتوانه منطقی است.

در همین راستا، شیوه‌ی برخورد با ادبیات کودکان بر روش سندی documentary method استوار است. به این معنا که هر متن سندی مستقل برای تحلیل و ارزیابی محسوب می‌شود و با استناد به اصول و قوانین کلیشه‌ای نمی‌توان ادبیات کودکان را تحلیل کرد. ادبیات کودکان را باید چون پدیده‌ای پویا و متحول در نظر گرفت که در هر زمان به شیوه‌ی خاصی به سراغ آن رفت. روش‌شناسی تأیید دارد که هر متن ادبی سندی است که با خود ابزارهای نقد خود را می‌آفریند. آنچه به‌عنوان اصول و قوانین ساختار مطرح می‌شود، پایه‌های تحلیل را در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد. وگرنه نقد و بررسی کتاب کودک به خلاقیت تحلیلی نیاز دارد.

باتوجه‌به این مقدمه باید گفت فلسفه وجودی روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان بر سه مبنا استوار است:

- روش‌شناسی به شیوه‌ی قانونمند روش تحلیل و ارزیابی ادبیات کودکان را بررسی می‌کند.
- روش‌شناسی برآیندی از نظریه‌های نقد ادبی و تجربه‌های فردی و جمعی است.
- روش‌شناسی به بررسی اصول عناصر و روابط ساختار متن ادبیات کودکان می‌پردازد.

با تأکید روی این نکته که این اصول تنها حوزه‌ی تحلیل و تجزیه را که بخش پایه‌ای هر نقدی است دربرمی‌گیرد و دست منتقد و بررس را در ترکیب، استدلال و نتیجه‌گیری که بخش خلاقه نقد است باز می‌گذارد. به زبان دیگر در روش‌شناسی شیوه‌های بازکرد و تجزیه عناصر ساختار بیان می‌شود؛ اما جمع‌کردن و ترکیب و نتیجه‌گیری بر عهده‌ی بررس و منتقد است.

ارزش و ارزش‌گذاری در ادبیات کودکان

هنگامی که درباره‌ی متنی ادبی گفت‌وگو می‌کنیم، به‌نوعی درباره‌ی آن ارزش‌گذاری می‌کنیم. گفت‌وگو درباره‌ی متن ادبی غالباً جانب‌دارانه است. خاصیت ادبیات چنین است که خوانندگان یا شنوندگان درباره‌ی آن جانب‌دارانه سخن بگویند؛ چون درونه‌ی ادبیات بر اساس عواطف شکل گرفته است، روی مخاطبان خود تأثیر عاطفی

می‌گذارد و آن‌ها را وادار به واکنش می‌کند. این واکنش‌ها اکثراً با ارزش‌گذاری‌های ساده‌ای چون خوب وبدهمراه است. خوب وبد نخستین دوقطب ارزشیی است که به زندگی انسان راه پیداکرد. درابتدا ارزش خوب به پدیده‌ای اطلاق می‌شد که برای انسان مفید بود؛ مثل شکار یا هر نوع ماده غذایی دیگر. ارزش بد به پدیده‌ای اطلاق می‌شدکه زندگی انسان را تهدید می‌کرد؛ مثل سیل و آذرخش و جانوران درنده. با پیداشدن اخلاق، اسطوره و مذهب این دو قطب ارزشی قلمرو گسترده‌تری در زندگی انسان پیداکرد. به‌طوری که اکنون ما گاهی پدیده‌ها و روابطی را خوب و بد ارزش‌گذاری می‌کنیم که خود دلیل و منشأ آن را به‌درستی نمی‌دانیم. بخشی از باورهای ما را این ارزش‌گذاری‌ها شکل می‌دهد. با گسترش دانش، ارزش‌گذاری‌ها از حالت مطلق و قطبی فراتر رفت و به حد ارزش‌گذاری علمی رسید.

در حوزه نقادی هنر و ادبیات همیشه از مفاهیمی چون ارزش و ارزش‌گذاری استفاده شده است. در قلمرو نقد نیز مثل سایر علوم، ارزش‌گذاری‌ها در ابتدا بیشتر اخلاقی و ذوقی بوده است تا برگرفته‌شده از بنیادها و روابط زیبایی‌شناختی و ساختاری. تکامل و تحول در شناخت هنر و ادبیات سبب شد که در این حوزه نیز دگرگونی‌هایی پدید آید.

نقد ادبیات کودک به‌معنای ارزش‌گذاری آن است. پیش از آنکه درباره‌ی چگونگی این ارزش‌ها بدانیم، نیاز است خود ارزش را بشناسیم. ارزش مفهومی عام و مجرد است. این مفهوم در دنیای واقعی مصداقی ندارد؛ مگر اینکه در ارتباط با موقعیت یا پدیده‌ای مشخص قرار بگیرد.

پرسش محوری درباره‌ی ارزش، مربوط به عینی یا ذهنی‌بودن آن است. مفاهیمی که انسان با آن سر و کار دارد، به دو گروه عمده مفاهیم مشخص یا عینی و مفاهیم انتزاعی یا ذهنی تقسیم می‌شود. مفهوم سنگ و آتش ازجمله مفاهیم عینی است. مصداق این مفاهیم به‌طور مستقل در طبیعت موجود است. ذهن ما جهان واقعی را با زنجیره‌ای از مفاهیم عینی می‌شناسد. دریا، جنگل، خاک، آسمان، ماه و خورشید و هزاران مفهوم عینی دیگر سازنده‌ی جهان بیرون از ذهن ما هستند. کار علوم تجربی کشف و دریافت ماهیت و روابط بین این پدیده‌ها است. گزاره‌ها و قوانین علوم تجربی برای این کمتر مورد منازعه فکری قرار می‌گیرند که درباره‌ی این مفاهیم یا پدیده‌ها بحث می‌کنند. دیگر اینکه در علوم تجربی درباره‌ی ارزش‌ها و

آرزوها بحث نمی‌شود؛ بلکه آنچه که وجود دارد، مورد بررسی قرار می‌گیرد. برخلاف آن در هنر و ادبیات بیان آرزوها و آرمان‌ها موضوعی شایع و عادی است. وقتی که از مفاهیم عینی فاصله می‌گیریم، به مفاهیم مجرد یا ذهنی نزدیک می‌شویم. ارزش، آرمان، خوب و بد، زشت و زیبا، غمگین و خوشحال ازجمله‌ی این مفاهیم‌اند. این مفاهیم به‌طور مستقل در طبیعت پیدا نمی‌شود. وجود آن‌ها وابسته به مفاهیم عینی است. زیبایی و زشتی یا خوبی و بدی هنگامی معنا پیدا می‌کند که در پیوند با مفاهیم عینی قرار بگیرد. زن زیبا، گل زیبا، شعر یا هوای خوب و لطیف ترکیبی از مفاهیم عینی و ذهنی است.

خوب و لطیف ارزشی است که ممکن است در ابتدای بهار به هوا داده شود. این ارزش را انسان‌هایی به هوا می‌دهند که در معرض آن قرار بگیرند. خوب و لطیف که مفاهیمی مجرد است، به‌تنهایی نه وجود دارد و نه معنا می‌دهد. همین‌طور داستان یا شعرکودکان خوب و لطیف داریم. شعری که حال مخاطب خود را دگرگون می‌کند و او را به آرامشی می‌رساند که از هیچ پدیده‌ی دیگری برنمی‌آید، خوب و لطیف است. ارزش هنگامی پدیدار می‌شود که پدیده‌ای دارای ویژگی خاصی باشد. این ویژگی به‌نوعی روی انسان تأثیر می‌گذارد و حقیقت ارزش را می‌سازد. ارزش مفهومی نسبی است. خوب و بد یا زشت و زیبا برای همگان یکسان نیست. هر فرهنگی ارزش‌های خوب و بد و زشت و زیبای خود را دارد؛ حتی در قلمرو هنر که ظاهراً ارزش‌ها جهانی به نظر می‌رسد، ارزش‌های هنری قومی به چشم می‌خورد، که حکایت از سلیقه‌های فرهنگی خاص دارد. بنابراین هیچ‌گاه نمی‌توان دنبال ارزش‌های واحد و ثابت بود. ارزش‌های زیبا اگرچه مفهومی عام است؛ اما هر قوم و فرهنگی تفسیرهای خاص خود را از آن دارد.

ارزش معیاری است که انسان با آن نیازها، علایق و عواطف هنری، دینی و اخلاقی خود را بیان می‌کند. ارزش معیاری است که رابطه‌ی انسان با انسان یا انسان با پدیده را بیان می‌کند. ارزش مفهومی با ماهیت پیچیده است. ارزش گونه‌ای جوهر است. ارزش‌گذاری نه یک مفهوم ساده انتزاعی که بیش از همه فرایندی از عمل ذهنی است. ارزش جوهری پنهان در پدیده‌های مادی و معنوی است که در فرایند ارزش‌گذاری آشکار می‌شود. این جوهر نسبی و منطبق بر نیازهای انسانی است. هرکسی به‌اندازه‌ی توانایی، دانش، تجربه و تحریک عاطفی ارزش‌ها را درک می‌کند و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد. زمان و مکان هر دو بر مفهوم ارزش تأثیرگذارند. آنچه در یک جامعه ارزش مثبت تلقی می‌شود، ممکن است در جامعه دیگر ارزش منفی محسوب شود. همین‌طور زمان یا تاریخ رنگ ارزش‌ها را دگرگون می‌کند. ارزش یعنی با جوهر پنهان و درونی پدیده‌ای ارتباط برقرارکردن و ارزش‌گذاری یعنی با داوری

جایگاه ارزش را مشخص‌کردن. این داوری هم می‌تواند مبنای تعصب فردی، اجتماعی یا دینی داشته باشد و هم می‌تواند مبنای علمی داشته باشد. هرگونه ارزش‌گذاری حاصل جانب‌داری مثبت یا منفی است. در جهان معاصر نقد ادبی تلاش می‌کند که ارزش‌گذاری‌ها را در بستر خرد و منطق پیش ببرد و از درازدام تعصبات فردی و اجتماعی بپرهیزد.

ضرورت کشف ارزش و ارزش‌گذاری از آنجا ناشی می‌شود که اصولاً انسان موجودی جانب‌دار است. از هنگامی که انسان موجودی اندیشه‌مند شد، با ارزش‌گذاری زیربنای زندگی خود را ساخت. انسان به‌عنوان موجودی جاندار برای ادامه زندگی مجبور است که جانب‌دار باشد، جانب‌دار آنچه که به زندگی‌اش استمرار می‌بخشد و گریزان از آن عواملی که زندگی‌اش را تهدید می‌کند. اگر ریشه‌های ارزش‌گذاری را بشکافیم به غرایز می‌رسیم که کنش و واکنش نهادینه هر موجودی است؛ اما انسان در همین حد باقی نماند. هرچه از جنبه مادی و معنوی بیشتر رشد کرد، ارزش‌گذاری‌هایش از آن بطن و هسته غریزی دورتر شد و به ارزش‌گذاری‌های منطقی نزدیک‌تر شد. نخستین زنجیره از ارزش‌گذاری‌های انسان عاطفی بوده است. انسان عصر اساطیر و جادو بر اساس ارزش‌گذاری‌های عاطفی که ریشه در بیان گنگ او از راز و رمز هستی دارد، به جانب‌داری مثبت یا منفی از طبیعت پرداخت. اهریمنان و ایزدان تبلور و نشانه‌هایی بازمانده از این ارزش‌گذاری‌ها هستند. برای نمونه باد روح‌افزا که شادی‌آور است و توفان که ویرانگر است در دو قطب ارزشی قرار می‌گیرند. منشأ این ارزش‌گذاری‌ها به عوامل ویرانگر یا یاریگر زندگی انسان مربوط می‌شده است. باران سیل‌آسا برای ویرانی زندگی او می بارید و انسان، اندیشه‌ای آگاه و اراده‌ای قاطع در پشت آن می‌دید. به همین دلیل آن را به دیوهای بدکرداری نسبت می‌داد که می‌خواستند زندگی او را نابود کنند. برخلاف آن، باران رحمت که بر کشتزارهایش می‌بارید، نشانه‌ای از بخشش سخاوتمندانه ایزدان برای استمرار زندگی‌اش بود. از همان آغاز نه‌تنها عواطف، بلکه موقعیت بیرونی در ارزش‌گذاری‌های انسان نقش داشته است؛ اما گاهی موقعیت بیرونی یکسان است و ارزش‌گذاری‌ها صرفاً بر اساس عواطف گنگ درونی بوده است؛ برای مثال: در جوامع توتمی یک جانور در یک قبیله از مثبت‌ترین ارزش‌ها و در قبیله‌ای دیگر منفی‌ترین ویژگی‌ها را دارا بوده است؛ حتی در جوامع امروزی از این ارزش‌گذاری‌های کاملاً عاطفی به فراوانی دیده می‌شود.

با تکامل علم و تمدن انسانی، ارزش‌گذاری با شناخت منطقی هم‌سو شد. این تحول به‌ویژه در سده‌ی بیستم گسترش یافت. علم و عالم همیشه در تلاش بوده‌اند که خود را از ارزش‌گذاری عاطفی دور کنند. علم شناسایی می‌کند و چون شناخت پدیده‌ای مطلق نیست، دائماً شناسایی خود را ترمیم می‌کند یا گسترش می‌بخشد؛ به‌این‌ترتیب کیفیت وجودی ارزش عاملی متغیر و نسبی است که باتوجه‌به نفس ادراک‌کننده تغییر پیدا می‌کند. عوامل متعددی روی کیفیت وجودی ارزش تأثیر می‌گذارند.

بعضی از این عوامل عبارت‌اند از:

. پیشینه و تجربه‌ی فردی

. پیشینه و تجربه‌ی جمعی

. باورها و اندیشه‌های قومی و ملی

- باورها و اندیشه‌های دینی
- اندیشه‌ها و اصول علمی
- کاربرد و سودمندی پدیده
- زیانمندی و ویرانگری پدیده
- انگیزش عاطفی پدیده

عامل آخر در ارزش‌گذاری آثار هنری و ادبی نقشی برجسته دارد. هنگامی جوهر زیبا در نفس ادراک‌کننده ظاهر می‌شود که سبب انگیزش عاطفی او شده باشد. و چون این جوهر عامل سازنده مشترک آثار هنری است، از موضع فردی می‌گذرد و جمعی می‌شود. به‌این‌ترتیب با دو گونه ارزش‌گذاری فردی و جمعی روبه‌رو می‌شویم. گاهی ما بر اساس عواطف و گرایش‌های درونی خود یک موقعیت یا پدیده را ارزیابی می‌کنیم و چون این موقعیت کاملاً فردی است، تا هنگامی که در موضع داوری جمعی قرار نگیرد، جوهر آن پدیده یا اثر آشکار نمی‌شود؛ برای مثال ستایش یا اظهار تنفر از پدیده‌ای طبیعی بیان ارزش‌گذاری فردی است؛ اما اگر گروه یا جمعی نسبت به این پدیده یا چشم‌انداز ارزش‌گذاری هم‌سو داشته باشند، باید متوجه کیفیتی خاص در آن شد. آبشاری با چشم‌انداز زیبا برای بینندگان آن دارای ارزشی مثبت و جذاب است که آن‌ها را از نقاط دور و نزدیک به طرف خود می‌کشاند. ذهن داوری‌کننده در اینجا فردی نیست؛ بلکه جمعی است و باید یقین داشت که آن پدیده یا چشم‌انداز کیفیتی دارد که برانگیزاننده‌ی عواطف انسانی است.

در ارزش‌گذاری آثار هنری تأیید روی داوری جمعی است. همیشه آثار زیادی برای ورود به دنیای هنر آفریده می‌شود؛ اما فقط درصد کمی از این آثار جواز ورود به این دنیای شگفت و دوردست می‌گیرند. علت چیست؟ داوری جمعی حکایت از این می‌کند که بیشتر این آثار فاقد آن کیفیت وجودی است که ارزش زیبا می‌نامیم. درحالی‌که ممکن هم هست در حالت فردی شخص نتواند با اثر هنری رابطه برقرار کند. این عدم ارتباط دلیلی بر فقدان کیفیت وجودی ارزش زیبا در آن فرآورده نیست.

به‌طورکلی ارزش‌ها به دو گروه :

الف. ارزش‌های عاطفی

ب. ارزش‌های منطقی

تقسیم می‌شوند. ارزش‌های زیبا از گروه ارزش‌های عاطفی است. گزاره‌های ارزش‌های زیبا به هیچ صورتی قابل اثبات نیستند. وجود این ارزش‌ها تنها از راه داوری جمعی قابل شناسایی است. در نقد ادبیات کودکان ارزش‌های ساختاری، ارتباط‌شناختی و شناخت‌شناختی از گروه ارزش‌های منطقی محسوب می‌شوند. گزاره‌های این ارزش‌ها قابل اثبات است. این ارزش‌ها خود برآیندی از حضور منطق در ساخت آثار هنری است. در نقد و ارزش‌گذاری ادبیات کودکان دو گونه گزاره‌گذاری یا بیان حکم وجود دارد.

- گزاره‌گذاری عاطفی
- گزاره‌گذاری منطقی

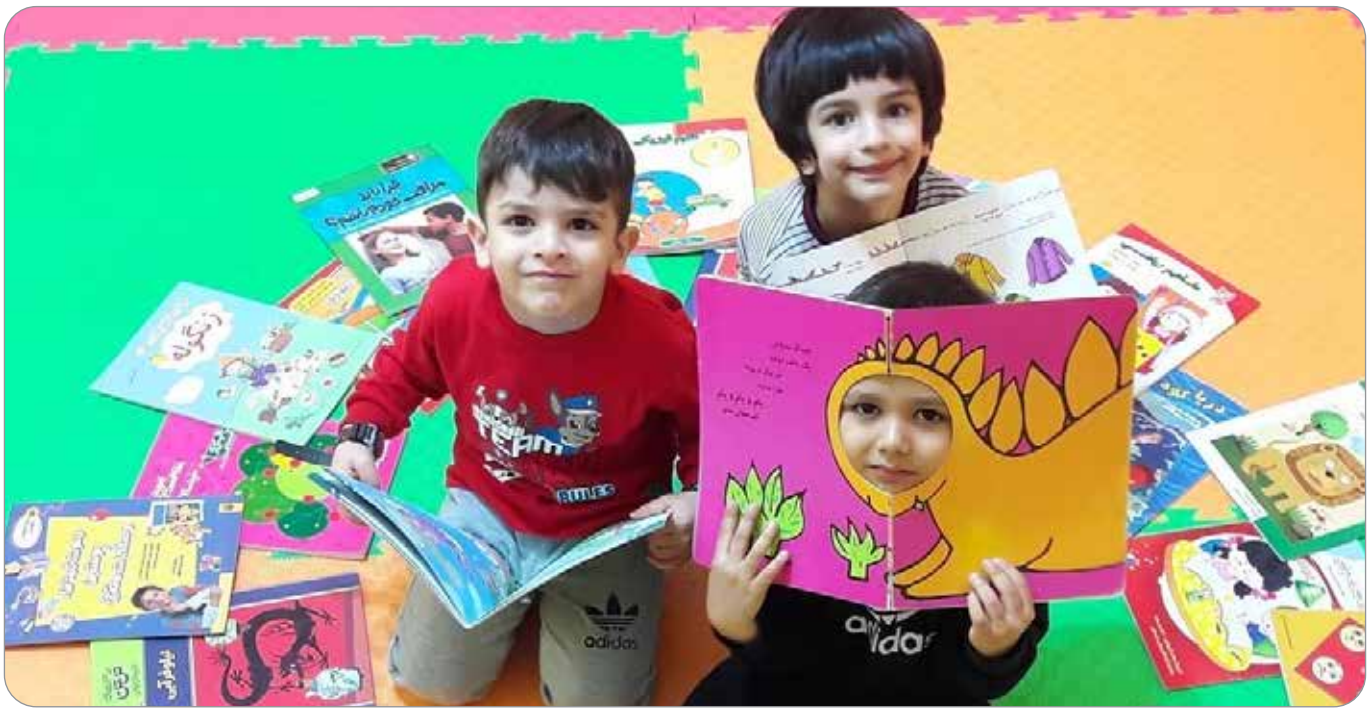
در بیان گزاره‌های عاطفی هیچ قانون و اصولی وجود ندارد؛ برای مثال وقتی که کسی اذعان می‌کند فلان داستان یا شعر زیباست، از احوال درون خود خبر می‌دهد و این شخص نمی‌تواند با طرح زنجیره‌ای اصول و قانون دیگران را به زیبایی اثر وادارد یا قانع کند؛ اما هنگامی که گفته می‌شود، رفتار شخصیت داستان متناقض است، این گزاره‌ی منطقی به‌راحتی قابل اثبات است.

نقد و ارزش‌گذاری روشمند، نه یک کنش ساده که فرایندی پیچیده و جامع است. این فرایند با رابطه بین ارزش‌گذار و اثر شروع می‌شود. انتخاب اثر از طرف ارزش‌گذار شروع این رابطه است. سپس مرحله‌ی درک اثر فرامی‌رسد. منتقد یا بررس درصورتی‌که اثر را مناسب تشخیص دهند، آن را تحلیل می‌کنند. تحلیل اثر آغازی برای شناخت ارزش‌های اثر و ارزش‌گذاری آن محسوب می‌شود. در حوزه ادبیات کودکان ارزش‌گذاری از چهار زاویه صورت می‌گیرد.

- ارزش‌های زیبایی‌شناختی - گزاره‌های عاطفی - شیوه‌ی سندی
- ارزش‌های ساختاری - گزاره‌های منطقی - شیوه‌ی سندی
- ارزش‌های ارتباط‌شناختی - گزاره‌های منطقی - شیوه‌ی توصیفی‌آزمونی
- ارزش‌های شناخت شناختی - گزاره‌های منطقی - شیوه‌ی توصیفی‌آزمونی

ارزش‌های زیبایی‌شناختی با گزاره‌های عاطفی بیان می‌شود؛ مثل گزاره‌ی: «از این داستان لذت بردم.» این گزاره‌های عاطفی که از نظر بعضی فیلسوفان شبه‌گزاره است؛ زیرا قابل اثبات نیست، بیانگر تأثیری است که متن ادبی روی فرد می‌گذارد. شیوه‌ی کشف و دریافت چنین ارزش‌هایی از راه رابطه با متن یا سند ادبی ممکن است. ارزش‌های ساختاری که قابل اثبات یا نفی هستند، با گزاره‌های منطقی بیان می‌شوند. شیوه‌ی کشف و دریافت این ارزش‌ها نیز شبیه ارزش‌های زیبایی‌شناختی سندی است؛ اما ارزش‌های ارتباط‌شناختی و شناخت‌شناختی اگرچه با گزاره‌های منطقی بیان می‌شوند؛ اما شیوه‌ی کشف و دریافت این ارزش‌ها توصیفی‌آزمونی است. در این شیوه ارزش‌گذار تأثیرات متن را روی گروهی از کودکان چه از جنبه‌ی ارتباطی و چه از جنبه‌ی شناختی بررسی می‌کند و نتایج این بررسی را به‌عنوان ارزش ثبت می‌کند.

بدین ترتیب در نقد ادبیات کودکان، ارزش‌گذاری‌ها تأثیرات و واکنش‌های کودکان را هم دربرمی‌گیرد. موضوعی که در نقد ادبیات بزرگسالان به‌طور روشمند وجود ندارد.



چگونگی شکل‌گیری بیماری شخصیت‌های چندگانه

روان‌کاوی شخصیت دختری که شانزده شخصیت متفاوت داشت؛ براساس کتابی به نام سی‌بل اثر فلورا ریتا شرایبر

نویسنده و روان‌کاو:
حسین سلیمان‌پناه

مقدمه

بیماری شخصیت چندگانه و بیماری اسکیزوفرنی، از بیماری‌های سخت در حوزه‌ی روان‌شناسی‌اند که اشخاص خاص به آن دچار می‌شوند و درمانشان هم دشوار است، هم زمان‌بر. یک دوره‌ی بسیار منسجم با رویکرد روان‌کاوی می‌خواهد تا فردِ مبتلا بتواند بهبودی خود را به دست آورد. (البته با رویکردهای دیگری هم درمان می‌شوند، به‌علت روان‌کاو بودنم، رویکرد روان‌کاوی را گفته‌ام.) هرچند برای این نوع اختلالات، روان‌کاوی می‌تواند یک درمان افتراقی خوبی باشد؛ زیرا تعدد شخصیت، در ناخودآگاه و ناهشیار فرد اتفاق می‌افتد. این بیماری شبیه «فوگ» است؛ یعنی یک شوک عظیم و ناهشیاری و سکون ایجاد می‌شود و لحظات تهی در بیمار اتفاق می‌افتد؛ اما در بیماری شخصیت‌های چندگانه وقتی انسان هوشیاری خود را از دست می‌دهد، شخص دیگری در انسان بیدار می‌شود وکنترل اعمال وگفتار وکردار او را به دست می‌گیرد.

تعدد شخصیت، یک پدیده‌ی غیرطبیعی و عجیب‌غریبی جلوه‌گر می‌شود، ولی این صرفاً بیماری و ناراحتی‌ای روانی نیست؛ بلکه تا حدود زیادی به هیجانات، اضطراب‌ها، احساسات درونی و...ارتباط دارد. هیچ نباید از داشتن شخصیت‌های دیگر ترسی به خود راه داد؛ زیرا آن‌ها درواقع یکی از حالات روحی‌اند که روان‌کاوها به آن «تخلیه» می‌گویند؛ مثل خیلی از انسان‌ها هنگامی که رخدادی برایشان روی می‌دهد و نمی‌توانند با آن روبه‌رو شوند، خود را تخلیه می‌کنند.

هریک از شخصیت‌های چندگانه به‌نوعی نماینده‌ی نوع تفکری در بیمارند و نیز نوع مکانیسم دفاعی و سپری برای مقابله با موارد و نقصان‌ها هستند؛ اما خودِ واقعی شخص درحقیقت، نماینده ضمیر آگاه است و سایر شخصیت‌های درونی نماینده‌ی ضمیر ناخودآگاه فرد محسوب می‌شوند. آن‌ها در درون بیمار زندگی می‌کنند؛ ولی گاهی نیز از منفذهای مختلف بیمار، در موقعیت‌های مختلف و در مکان‌هایی خاص به جهان خارج از «وجود او» سفر می‌کنند و سعی می‌کنند که از شکل خاصی که برای او غرابت دارد و تحملش سخت است، دفاع کنند. این‌همه اعمال عجیب‌وغریب و ظهور اشخاص متعدد، در بی‌خبری و ناآگاهی شخص انجام می‌شود.

این نوع بیماران، تب روانی‌شان به ۳۸ درجه و گاهی هم به ۴۰ درجه می‌رسد و از نگاه دیگران آن‌ها شروع به هذیان‌گویی می‌کنند؛ اما در اصل یکی از شخصیت‌ها اوضاع امور را بر دست می‌گیرد و اوست که حرف می‌زند و اعمالی را انجام می‌دهد که اطرافیان فکر می‌کنند که فرد دچار هذیان‌گویی شده است. در این موقع بیماران درحقیقت به لحظات و زمان درحال جهیدن می‌رسند که شاید از زمان گذشته به حال می‌پرند و فاصله‌اش هم از دقیقه‌ای تا روزها و هفته‌ها می‌رسد؛ اما درحقیقت به زمان گمشده و به لحظات تهی می‌رسند.

علل این اختلالات

این اختلال دارای علل و عوامل مختلفی است و فرد مبتلا چندین موارد ذیل را که برمی‌شماریم هم‌زمان دارد. این علت‌ها باعث می‌شود شخص به این بیماری خطرناک مبتلا شود. این بیماری بیشتر در زنان اتفاق می‌افتد. در این کتاب هم، بیمار دختر سی‌ساله‌ی مجردی است با نام مستعار سی‌بل، اما در هر دو جنسیت دیده شده است. به احتمال زیاد، اولین علائم در دوران کودکی اتفاق می‌افتد؛ چون در بیشترشان شخصیت به‌وجود آمده، صدای بچه‌گانه و شخصیت رشدنکرده‌ی دارد که دلیل مسلمی بر این فرضیه است. افراد بسیار تحقیرشده، از وجود اصلی خویش مقهور می‌شوند و قهر می‌کنند، که چرا این‌همه تحقیر و فحش و ظلم را تحمل می‌کنند و آن را سرکوب می‌کنند؛ اما بعد از چندین سال خاموشی و بی‌نامی، فردی قوی‌تر از شخصیت هسته‌ی مرکزی نمایان می‌شود که به موجودی قوی‌تر از «او» تبدیل می‌شود.

اما این اقدام بسته به یک حادثه اساسی و مهم چون شوک، آن را از بی‌خبری

و ضعف و ناتوانی بیدار می‌کند و شخصیت دیگری از او که سال‌ها در انزوای درونی و در عمیق‌ترین جاهای ذهنش به‌صورت ناخودآگاه زندگی کرده و از آمال و آرزوهای اوست به سطح قابل دید زندگی شخصیت اصلی می‌آید و فعال می‌شود؛ بنابراین کنترل شخصیت اصلی را (در این کتاب، همان سی‌بل است)، در اختیار می‌گیرد. شخصیت حقیقی نیز با دادن نامی بر آن موجود خیالی و دادن اعمال فعال و افعالی که شخصیت اصلی به هر علتی نمی‌توانسته انجام دهد و فقط در دلش می‌خواسته، به فعلیت درمی‌آورد و چنین می‌شود که شخصیت‌های چندگانه بروز می‌کنند؛ چون شخصیت‌های جایگزین دارای اعتمادبه‌نفس بیشتر، در مقابل ترس‌های او شجاع هستند و در قبال ضربه‌ها و تهمت‌ها و...کارهای دفاعی انجام می‌دهند.

۱. نفرت از مادر (والدین)

در پی‌ریزی شخصیت کودک، پدر و مادر نقش اساسی دارند. آینده‌ی فرزندان در برخی موارد به عملکرد والدین بستگی دارد؛ زیرا علاوه‌بر اینکه به‌صورت ژنتیک صفات بیشتری را از آن‌ها می‌گیرند، با تربیت آن‌ها نیز ساختارهای روحی کودک تکمیل می‌شود. در این میان اگر والدین یا یکی از آن‌ها نتواند نقش خود را خوب ایفا کند، کودک در آینده مبتلا به انواع مشکلات و بیماری‌ها می‌شود؛ البته مادر نقش عمده‌ای دارد. سرنوشت روحی و جسمی مادر چنان که جان بالبی نیز در نظریه‌ی دلبستگی‌اش اشاره کرده است، همبستگی مثبتی با مادر دارد (لورا برک ،۱۳۸۵).

فروید رابطه‌ی کودک و پدر را ریشه‌ی اساسی شخصیت فرد می‌داند و با نظریه‌ی عقده‌ی ادیپ و عقده‌ی الکترا در این موضوع شرح و بسط‌ها داده است؛ اما اروین یالوم و بسیاری از روان‌شناسان، اهمیت را به رابطه‌ی کودک‌مادر داده‌اند. در این کتاب نیز مشکل عمده ناشی از رابطه‌ی کودک‌مادر است. ما نیز در تحلیل این کتاب، اولین و عمده‌ترین علل را نفرت از مادر می‌دانیم و با سطور کتاب پیش می‌رویم و بخش‌هایی را که نفرت سی‌بل از مادرش مشهود است، بررسی می‌کنیم. وجود مادر و مهرومحبت او برای فرزند، منبع بسیار بزرگ و مهمی است که ساختارهای فردی را مستحکم می‌کند و برعکس این نیز می‌تواند تزلزل‌های اساسی در وجود و ساختارهای فرزند ایجاد کند؛ چنان‌که در این کتاب نیز در جای‌جای روان‌کاوی سی‌بل، مشخص می‌شود که نقش مادر و نفرت فرزند از او، منجر به این همه مشکلات روزافزون می‌شود. سی‌بل در یکی از جلسات روان‌کاوی اظهار می‌کند که در تمام مدت عمرم همه به من گفته‌اند که فلان کار را کرده‌ام، درصورتی‌که می‌دانستم من آن کار را نکرده‌ام. دکتر می‌پرسد همه؟ ایشان جواب می‌دهد، بله همه. تقریباً همه! مثلاً کی؟ مثلاً مادرم همیشه به من می‌گفت بچه بدی هستم؛ ولی من نمی‌دانستم چکار کرده‌ام که بد بوده است. وقتی به او گفتم نمی‌دانم چکار کرده‌ام، مادرم مرا می‌گرفت و تکان می‌داد و می‌گفت خیلی هم خوب می‌دانی؛ ولی من نمی‌دانستم. در این دیالوگ نقش دو مورد مهم برجسته و عیان است و باید دقت بیشتری شود. یکی اینکه سی‌بل همه را در مادر می‌بیند و مادر برایش نقش همه را دارد و این خیلی حساس است؛ زیرا کودک حرف و رفتار و کردار مادر را به همه و همه مردم را به مادر تسری می‌دهد و نیز اینکه دختر واقعاً نمی‌داند چه کار بدی کرده است و باید در تنبیه کودک، کاری را که مرتکب شده و باید میزان کتک و تنبیه آن کار مشخص شود. نباید بر روی مفاهیم کنگ وغیرقابل ملموس کودک را تنبیه کرد.

در صفحات متعدد کتاب سی‌بل، به رابطه‌ی معیوب وخطرناک کودک با مادر اشاره‌های فراوانی شده و این فرضیه را به ذهن متبادر می‌کند که این رابطه خیلی مهم است و اگر کودکی گرفتار مادری با خصوصیات مادر سی‌بل شود، وضعیت روحی و روانی‌اش و حتی جسمی‌اش، نه‌تنها بهتر از این نمی‌شود؛ بلکه فرزند را به انواع اختلالات و بیماری‌های مهلک مبتلا می‌کند؛ به همین منظور به این جملات کتاب دقت شود: معلم پیانوی سی‌بل ادعا کرده بود که پدر و دختر، هر دو افرادی آرام، ولی مادرش زنی پرتحرک، بذله‌گو، پرحرف وگاهی اوقات عصبی بود. مادر همیشه در موقع راه‌رفتن بازوی او را می‌گرفت. مادرش چهار بار سقط جنین کرده بود که علل آن‌ها به مسایل عاطفی و روانی بستگی داشت؛ زیرا نتایج برخوردهای عاطفی و تناقض در بچه‌دارشدن و نشدن، باعث برهم‌خوردن نظم سیستم هورمونی وی می‌شد و همین امر عامل سقط‌های پی‌درپی می‌شد.

مادرش اصلاً از او خوشش نمی‌آمد؛ بنابراین فقط به‌ضرورت او را به اسم صدا می‌کرد و در سایر مواقع ایشان را با نام‌های پگی، لوئیز و گاهی پگی‌لو یا پگی‌آن صدا می‌کرد که بعدها این شخصیت ها از تن او خارج شدند که چهار تا از شخصیت چندگانه او را تشکیل دادند.

مادرش از مسئولیت‌های مادرانه ناراحت بود و به افسردگی پس از زایمان دچار شده بود که چهار ماه ادامه داشت و در این مدت لحظاتی سی‌بل را می‌دید. در شیردادن به سی‌بل رفتار عجیبی نشان می‌داد و بیشتر اوقات بچه گرسنه بود و همیشه گریه می‌کرد و گریه‌هایش مادر را عصبانی‌تر می‌کرد. بی‌تابی و اضطراب به جان مادرش افتاده و وقتی همه‌چیز (مثلاً پرده‌ها و مبل‌ها) را مرتب می‌کرد، کلمات بی‌محتوایی را تکرار می‌کرد.

یا در دیگر جاهای کتاب

می‌خوانیم که تهمت‌های مادرش غیر قابل تحمل می‌شد. مادرش می‌گفت: «تو دختر بدی هستی، خیلی بد.» و نیز انتظارات بی‌جای مادرش خیلی زیاد و غلوشده بود؛ مثلا وقتی اسم سی‌بل از لیست شاگردان ممتاز کلاس پاک شد، مادرش طوفانی به پا کرد و او را به ناسزا و تهمت و کتک محکوم کرد.

مادر سی‌بل می‌گفت از شوخی باید پرهیز کرد و این چنان در ذهن کودک رسوخ کرده بود که وقتی خانم روان‌کاو در این موارد و مسائل به درمان ادامه می‌داد، سی‌بل با صدای تقلیدی از مادرش می‌گفت: «هرگز اهل شوخی‌کردن نبودیم. در منزل ما هیچ‌کس حتی اجازه نداشت کلمه‌ی شوخی را به‌کار ببرد.» مادر با تحکّم می‌گفت: «انتقادکردن از مادر صحیح نیست.» تهمت‌های مادر تحمل‌ناپذیر می‌شد. مادرش همیشه می‌گفت: «همه‌ی مردها، تو را زجر خواهند داد. همه‌ی آن‌ها موجوداتی کثیف و بی‌ارزش هستند.» و در مواردی دیگر می‌گفت: «پدرت، مانند سایر مردها نیست و ازآنجایی‌که در شب آلت تناسلی پدرش را دیده بود و مادرش می‌گفت مردها کثیف‌ترین هستند؛ اما پدرت چنین نیست، سی‌بل فکر می‌کرد پدرش آلت تناسلی ندارد.» وجودهای مختلف سی‌بل برحسب زمان ورودشان به اتاق خواب آن‌ها ظاهر می‌شدند و هریک عکس‌العملی خاص بروز می‌دادند. عقده‌ی الکترای سی‌بل خیلی عود کرده بود و درحقیقت به سرطان روانی تبدیل شده بود.

مادرش در خانواده‌ی پرجمعیت (۴ پسر و ۹ دختر) رشد کرده بود. او در دوران کودکی مشکلاتی داشت؛ به‌طوی‌که از دختری بسیار موفق، یک‌باره تنزل کرد و موجب شده بود ایشان دچار اختلالات گوناگون روانی شود؛ او دختری قدبلند با اندامی متناسب، موهای بلوندِ مجعد و چشمان آبی بود و با اینکه در کارنامه‌اش نمراتی کمتر از بیست نداشت و در سنین نوجوانی شعرهای زیبایی می‌سرود و پیانو می‌نواخت؛ اما در دوازده‌سالگی پدرش او را از مدرسه خارج کرد تا در مغازه کار کند. این کار موجب شد که او به خنده‌های وحشتناک و به بیماری پرش عضلانی در صورت دچار شود. هِتی (مادر سی‌بل) که در دوران طفولیت و نوجوانی مزه‌ی عشق والدینش را نچشیده بود، نمی‌توانست عشق مادر را به فرزند منتقل کند. برادرانش همگی بیماری‌هایی که روح بیمار مادر عامل اصلی‌اش بود، دچار شدند؛ حتی برادر کوچکتر هتی (یعنی دایی سی‌بل) به بیماری تعدد شخصیت (شخصی دوگانه) دچار بود.

شکنجه‌های مادر

مادر قاشق چوبی بزرگی داشت و آن را پشت پای سی‌بل قرار می‌داد و با دستمال گردگیری قاشق و پای کودک را محکم به هم می‌بست که خم‌کردن پا برای او غیرممکن می‌شد و بعد با تکه‌ای ریسمان، محکم پای او را به سیم لامپ آشپزخانه می‌بست و او را به‌طور معلق از سیم آویزان می‌کرد. قیف بزرگی را برمی‌داشت و آن را از آب سرد پر می‌کرد و پس از وارد کردن نوک آن به داخل آلت تناسلی سی‌بل، تمام آب سرد آن را به داخل مثانه‌اش تخلیه می‌کرد و متعاقب آن درحالی‌که پیروزمندانه می‌خندید فریاد می‌زد «موفق شدم، موفق شدم!» و بعد از اینکه شکنجه‌ها تمام می‌شد، می‌گفت حق نداری در این مورد به کسی شکایت کنی؛ ولی اگر به کسی گفتی، نه‌تنها من تنبیهات خواهم کرد؛ بلکه خدا تو را به‌شدت مجازات خواهدکرد. نمی‌گذاشت کودک به توالت برود تا خودش را کثیف کند. آن‌وقت کتکش می‌زد و شماتت می‌کرد و هنگام گریه حوله را به دهانش می‌چپاند و بدین‌ترتیب گریه‌کردن برای او غیرممکن می‌شد. بسیاری از اشیا را در آلت کودک فرو می‌کرد و می‌گفت وقتی بزرگ شدی مردها همین عمل را به‌طرز وحشیانه‌تری با تو خواهند کرد و...باید تو را برای آن روزها آماده کنم. آن‌قدر این کارها را کرده بود که در بیست‌سالگی پزشک زنان که معاینه‌اش کرد، گفته بود که احتمال بچه‌دارشدن به‌شدت ضعیف است. بر صورتش سیلی‌های محکم می‌زد و گاه به دیوار می‌کوبید. چند بار با اتو دستش را سوزاند. در مقابل این شکنجه‌های طاقت‌فرسا سی‌بل راه‌های مبارزه‌کردن با هتی (مادرش) را آموخته بود. خلاقیت به‌خرج می‌داد و وسایل بازی درست می‌کرد.

دکتر ویبلر عامل اساسی و بیشترین علت ابتلای سی‌بل به بیماری تعدد شخصیت را وجود مادر می‌داند، مخصوصاً خودارضایی مادر پیشِ روی دختر، شکنجه‌های بی‌پایان و شقاوت‌های بی‌حد او؛ همچنین حالت اسارت، کنترل و شکنجه‌ای که از طرف مادر و خود دختر توأمان اعمال می‌شده است، بسیار بر روند ابتلای بیماری تأثیرگذار بود؛ بدین صورت که او در مقابل هر کدام از شکنجه‌های وارده، تاکتیک خاص را برای مقابله اتخاذ کرده بود و پس از آنکه مادرش آن تاکتیک را خنثی می‌کرد، راه دیگری را برای فرار و اختفاء در پیش می‌گرفت. تا جایی که مجبور شد شخصیت‌های مختلفی را جهت رویارویی با فشارهای وارده خلق کند. سی‌بل، هنگام تولد کودکی طبیعی و معمولی بود که تا سن سه‌سالگی با مادرش جنگیده؛ ولی در آن سن، هِتی توانسته بود مقاومت را در کودک خَرد کند.

سی‌بل پس از عدم دریافت کمک‌های خارجی، به امید یافتن راه چاره از درون خود به تولد شخصیت‌های چندگانه زائیده‌ی افکار خود روی آورد؛ درحقیقت این روش‌ها، شیوه‌ی تدافعی برای مقابله با فشارهای روزافزون مادرش بود که پس از چند

آزمایش ابتدایی و اطمینان از ثمربخش‌بودن آن به کارآیی آن پی برد و آن را پذیرفت و انجام داد.

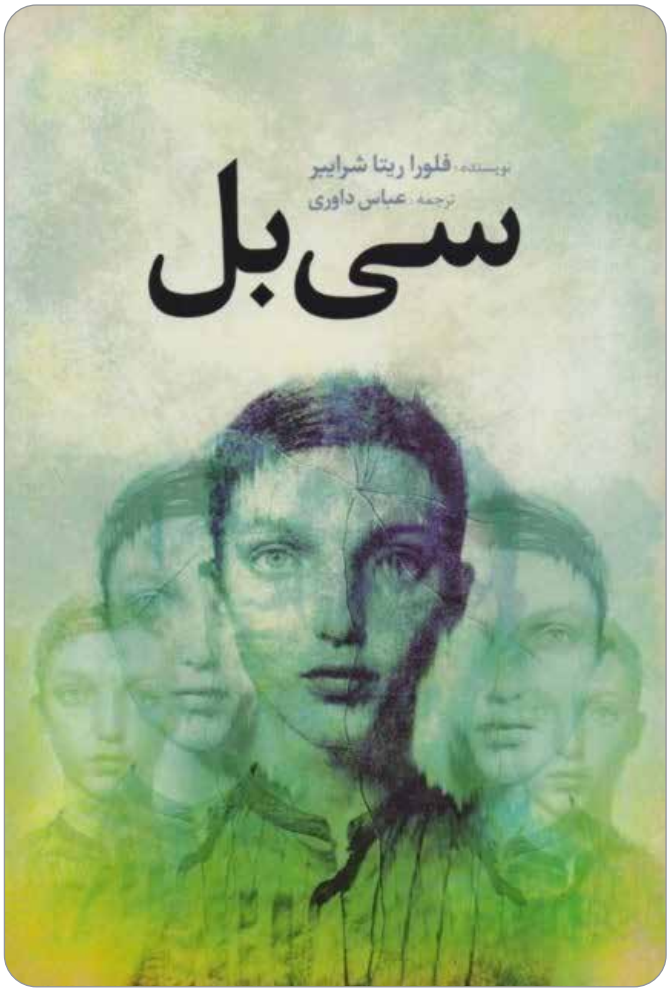
۲. نجنگیدن برای خواسته‌های خود و انفعال در مقابل آرزوها

یکی دیگر از دلایل داشتن شخصیت چندگانه، نجنگیدن برای خواسته‌های خود و زود تسلیم‌شدن و خاصیت منفعلانه داشتن در قبال آرزوهاست. انفعال، فقط آرزوکردن در درون خود، به هپروت رفتن و ضعف نشان‌دادن، موجب ساختن شخصیت دیگری از خود در قالب فرد دیگری می‌شود. این جمود حرکتی و ذهنی و نخواستن و به نتوانستن رسیدن، یکی از دلایلی است که فرد برای دفاع از شخصیت و ذات وجودی خود دست به ایجاد شخصیت‌های چندگانه می‌زند. آنجاکه یکی از شخصیت‌های ساخته‌شده‌ی سی‌بل در جواب روانکاوش می‌گوید: «متأسفانه، سی‌بل زنی نیست که به‌دنبال به‌دست آوردن خواسته‌هایش باشد.» حتی خودش را در مقابل دیگران خیلی کم و بی‌اعتماد می‌بیند و در برابر کسانی که شیک‌پوش و متشخص‌تر از خودش‌اند، کم می‌آورد و خودش را می‌بازد و زود تسلیم می‌شود و همیشه دیگران را از خود برتر به حساب می‌آورد؛ یعنی خودش را می‌بازد یا خودش را اصلاً نمی‌بیند. در این لحظات شخصیتش تجزیه می‌شود و یکی از چند شخصیتش بروز داده می‌شود.

در صفحه‌ی ۹۱ کتاب به این جمله‌ها برمی‌خوردید: «داستان به این صورت بوده که کافه تریا به‌شدت شلوغ بود و جایی برای نشستن وجود نداشت. خانم لادلو از او اجازه می‌گیرد که سر میزش بنشیند، می‌داند که سی‌بل (دقت بفرمائید) همیشه از این ترس داشته که مبادا به‌اندازه‌ی کافی مؤدب نباشد؛ لذا می‌گوید: «خواهش می‌کنم.» ولی فکر اینکه با زنی اجتماعی و شیک هم‌صحبت می‌شود، او را می‌ترساند. از آن لحظه به بعد من ظاهر می‌شوم وکنترل اوضاع را به دست می‌گیرم و سر صحبت را با خانم ماریان لادلو باز می‌کنم....در ادامه می‌گوید: «دکتر، سی‌بل خیلی میل دارد به زنی مثل من تبدیل شود؛ ولی نمی‌داند بایستی چگونه این کار را انجام دهد.»

چنان‌که قبلاً نیز اشاره کردیم، سی‌بل به‌دنبال آمال و آرزوهای سرکوب‌شده و نهانی خود دوست دارد به آن‌ها جامه‌ی عمل بپوشاند و چون در واقعیت موفق نمی‌شود، در ناخودآگاهش دست به برآوردن آن‌ها می‌زند و چنین می‌شود که شخصیت حقیقی‌اش تجزیه شده، به شخصیت‌های دیگری تبدیل می‌شود و مبتلا به بیماری شخصیت چندگانه می‌شود. آنجا که شخصیت ساخته‌شده‌اش «ویکی» به روان‌کاو می‌گوید: «او از وجود ما آگاه نیست.» و چیزی از ما نمی‌داند؛ ولی این عدم شناخت دلیل نمی‌شود که در تصورات و آرزوهای خود به دنبال تبدیل‌شدن به زنی مثل من نشود. تصوری که میل دارد به آن جامه‌ی عمل بپوشاند؛ ولی روزبه‌روز از آن دور می‌شود (سی‌بل، ص ۹۲).

شخصیت تازه‌تجزیه‌شده‌ی سی‌بل که به نام ویکی بیرون آمده و از طرف او صحبت می‌کند و دیوار دفاعی‌اش را شکسته و مشکلات سی‌بل را که خودش نتواسته علت‌های مریضی‌اش را بازگو کند از طرف او چنین بیان می‌کند: «ولی دکتر، هدف من از آمدن این بود که درباره سی‌بل با شما صحبت کنم. نگرانی‌های سی‌بل در مورد هرچیز و هرکس وضع ترسناکی را به‌وجود آورده بود. غذا هم نمی‌خورد. تفریح کافی هم ندارد و به‌طورکلی زندگی را بیش از حد جدی گرفته است. کمی توجه به خود و کمی هم از زندگی لذت‌بردن می‌تواند در بهبود بیماری‌اش مؤثر باشد.» دکتر می‌پرسد: «تو کی به وجود آمدی؟» جواب می‌دهد که «وقتی که سی‌بل دختر کوچکی بود.» دکتر سریع می‌پرسد تو خانم هتی را می‌شناختی؟ ویکی ناگهان در حالت تدافعی فرورفت و دیگر آن اطمینان گذشته را نداشت و گفت: «او مادر سی‌بل بود و من سال‌هاست که خانم هتی



دورست را می‌شناختم.»

۳. فراز از طبقه اجتماعی

شخصیت برآمده سی‌بل در کالبد شخصی به نام «ویکی»، که زیرک و دارای اعتمادبه‌نفس بیشتری است، راحت است و احساس مسئولیت می‌کند و شخصیت بسیار دوست‌داشتنی، مثبت و جنگجویی دارد.

این است که از طبقه اجتماعی فقیر می‌گریزد و خودش را به طبقه اشراف وثروتمندان و نیز روشن‌فکران که کتاب‌دوست‌اند، می‌پیوندد و نیز به علت فقر وتنگ‌دستی از جامعه و مردم گریزان است و آرزو می‌کند و حتی سعی دارد آرزوهایش را در نقشی که خودش به وجود می‌آورد، بازی کند. به همین خاطر در ظهور شخصیت‌های چندگانه، شخصیت ویکی را خلق می‌کند و چنان‌که در صفحه‌های ۱۹ تا ۹۰ به این امر مستقیم اشاره می‌کند و آنچه سی‌بل از آن‌ها فرار می‌کند و موجب بیماری‌اش شده‌اند، این شخص بر عهده می‌گیرد. ویکی جواب داد: «او» البته، ولی نقاشی سی‌بل از من بهتر است. من از مردم الهام می‌گیرم. آن‌ها را دوست دارم و می‌دانم با آن‌ها چطور رفتار کنم و کنار بیایم. از مردم ترسی ندارم؛ زیرا که پدر و مادرم با من خوب رفتار کرده‌اند. از صحبت‌کردن وگوش‌دادن به حرف‌های مردم لذت می‌برم، به‌خصوص با آن‌هایی که از نقاشی، موزیک و کتاب خوششان می‌آید.» همین کاری که سی‌بل از مردم می‌ترسد و این شخصیت در حقیقت سپر دفاعی سی‌بل شده است.

چنان‌که شخصیت دیگر سی‌بل به نام ویکی اشاره می‌کند؛ چون سی‌بل این موارد را ندارد اما این (دیگری سی‌بل) آن‌ها را دارد، کتابی به خانم دکتر معرفی می‌کند «امیدوارم به اندازه من از خواندنش لذت ببرید و فکر می‌کنم عامل اصلی لذت بردنم از این کتاب این است که از شنیدن داستان مردم طبقه‌ی پایین، همیشه لذت برده‌ام. شاید وضعیت خانوادگی من (در حقیقت سی‌بل) در این احساس بی‌تأثیر نبوده است. به هر حال من به‌علت داشتن فامیلی اشرافی و ثروتمند، دارای ذائقه‌ی خاص هستم (سی‌بل ندارد) و فکر می‌کنم می‌بایسی از زندگی بهترین‌ها را به چنگ آورم.» (آرزوی سی‌بل) در اینکه تعدد شخصیت سی‌بل درحقیقت آرزوی اوست، در فرار از طبقه‌ی اجتماعی هیچ شکی نیست؛ زیرا شهری که این دختر در آن زندگی می‌کرد، کوچک بود و از هر شغلی یک نمونه وجود داشت، یک قاضی، یک دندان‌پزشک، یک دکتر ،یک آمبولانس، یک آرایشگاه، یک داروخانه، یک بانک، و یک پست‌خانه‌ی کوچک.

از نظر طبقه‌بندی اجتماعی، جمعیت شهر به دو دسته‌ی کلی اشراف و پولدار و طبقه‌ی کارگر تقسیم می‌شد. مردم برای پولدارها ارزش بسیار قایل بودند. تا شش‌سالگی‌اش، پدرش ثروتمندترین فرد تمام شهر بود. ولی در سال‌های بحران اقتصادی (ویلارد دورست یعنی پدرش) تمام ثروت خود را از دست داده بود و درحقیقت بر طبقه‌ی اجتماعی پایینی نزول پیدا کرده بود. و این تغییر، فشارهای روحی و روانی بسیاری بر خانواده داشت و پدر و مادر سی‌بل را عاصی کرده بود؛ درحقیقت مشکلات مالی چنان آن‌ها را درگیر خود کرده بود که سی‌بل کلاً فراموش شده بود. اهالی شهر تعصب کورکورانه‌ای داشتند، هرچند تظاهر به نوع‌دوستی و عدالت می‌کردند؛ اما رفتار مردم نسبت به همدیگر به‌شدت ظالمانه و بی‌رحمانه بود. همسایگان سی‌بل نیز خیلی عجیب‌وغریب بودند. این دورویی‌ها و تناقضات در رفتار آن‌ها، سی‌بل را دودل و شکاک و در بعضی مواقع درمانده و مستأصل کرده بود و او را به‌سوی چند وجهی و چند شخصیتی از نوع منفی سوق می‌داد؛ مثلاً اگر به اعمال و رفتار وکردار همسایگان ایشان توجه بکنیم، می‌بینیم که فضای اطراف سی‌بل چقدر آلوده و آماده‌ی چندگانگی بوده است. همسایه‌ی دیوار‌به‌دیوارشان پیرزنی به‌شدت منزوی، شکاک و بدبین بود که هرگز از خانه خارج نمی‌شد. وجودش ترسی متوهم را بر سی‌بل مستولی می‌کرد. چند خانه آن‌طرف‌تر مردی بود که به دختر سیزده‌ساله‌ی خود تجاوز کرده بود و پس از آن واقعه نیز سال‌ها با دخترش زندگی می‌کرد که درحقیقت برای سی‌بل علامت‌های چندگانه‌ی منفی بود که از پیرامون زندگی و همسایگان به او می‌رسید.

۴. وجود نقیضه‌های بزرگ روانی در دوران کودکی

سی‌بل در طول درمان روان‌کاوی به دکتر خود خانم ویبلر می‌گوید در هشت‌سالگی اغلب به این فکر می‌کردم که چیزی ندارم. بعد به این فکر می‌افتاد که چرا وقتی در بهترین خانه است و بهترین پوشاک را می‌پوشد و بهترین اسباب‌بازی را دارد، نبایستی «چیزی» را داشته باشد. هرچه بیشتر فکر می‌کرد تا کمبود را بیابد، بیشتر سردرگم می‌شد. تنها نتیجه‌ای که برایش حاصل می‌شد، این بود که یک کمبود مرموز باعث می‌شد تا به حالتی که مادرش آن را «غمگینی و بی‌حالی» می‌نامید، دچار شود. بدون داشتن کوچکترین دلیلی احساس خوشبختی نمی‌کرد. برای همین احساس گناه می‌کرد و از سه چیز طلب بخشش می‌کرد:

الف. برای شکرگذارنبودن از نعمت‌های داشته؛

ب. برای احساس خوشبختی‌نکردن؛

ج. برای حالتی که مادرش می‌گفت شبیه سایر بچه‌ها نیست.

۵. ترس‌های متعدد

ترس‌های متعدد و پی‌درپی و طولانی کودکی، فرد را در آینده، به احتمال قوی به بیماری‌های متعدد شخصیتی دچار می‌کند. خشم فروخورده به‌همراه ترس‌هایی با دوز بالا، یکی از عوامل این بیماری محسوب می‌شود. سی‌بل از موزیک، از خنده، از نزدیک‌شدن به مردم و از دست‌ها و...بسیاری از مسائل هراسان می‌شد. چرا؟

در روان‌کاوی او می‌بینیم که ترسش از موسیقی را از زبان یکی از شخصیت‌هایش چنین بیان می‌کند که موزیک ناراحت‌کننده است. اعماق وجود را می‌لرزاند؛ زیرا زیباست و می‌تواند او را غمگین کند؛ زیرا احساس تنهایی را به‌رخ می‌کشد. به آن‌ها می‌فهماند که هیچ‌کس برای آن‌ها ارزشی قائل نیست. وقتی که صدای موزیک را می‌شنود، بیشتر احساس تنهایی و درماندگی می‌کند. حالا پرسش اینجاست، چرا عامل زیبایی مثل موزیک بایستی دردآور باشد؟ چون شبیه عشق است. از طرفی موسیقی تداعی‌گر شکنجه‌های مادر سمی‌اش است که سال‌هاست او را برای تنبیه، بر پایه‌های پیانو می‌بست و حتی نمی‌گذاشت به دستشویی برود و باید خودش را حفظ می‌کرد و او که دختر بچه‌ای بیش نبود، خودش و کف اتاق را خیس می‌کرد.

سی‌بل دوست ندارد به مردم نزدیک شود. ترس دارد از دست‌هایی که به سویش دراز می‌شوند؛ درحقیقت بیشتر دست‌ها خیلی سخت و تنبیه‌گرانه بوده، نه نوازشگر آرامش‌گرا. همه‌ی این ترس‌ها در یک تصویر کلی جای می‌گیرند.

سی‌بل ترس‌های شدیدی از مردها داشته است؛ چنان‌که در کتاب نیز اشاره شده است. او فراموشی دوساله داشت، از نَه تا یازده‌سالگی. علت آن جداشدن از اتاق خواب پدر و مادرش بود. در جلسات روان‌کاوی، از صحنه‌هایی که طی سال‌های گذشته در اتاق خواب والدین دیده بود، پرده برداشت. این تجربیات که از لحظه‌ی تولد سی‌بل شروع و تا نه‌سالگی او ختم می‌شد، باعث شده بود که در دوران بلوغ نه‌تنها نسبت به جنس مخالف گرایش نداشته باشد؛ بلکه ترس شدیدی هم از مردها احساس کند. شاید یکی از دلایل بیماری او همین سوابق ذهنی وحشتناک باشد که به‌طور مداوم نه سال شاهد سکس پدر و مادرش در اتاق خواب بوده است. این فاجعه آن‌قدر برایش زجرآور بود که موجب شد، سی‌بل برای فراموشی آن اتفاقات، خودش را به فراموشی بسپارد و دست به تولد شخصیتی دیگر بزند و موجب شود تا به بیماری تجزیه‌ی شخصیتی دچار گردد.

از ترس‌های دیگر او می‌توان ترس از خنده را نیز بیان کرد؛ زیرا مادرش او را مجبور می‌کرد در کنار دیوار بایستد و بلافاصله دسته‌ی جارو را بر پشتش فرود می‌آورد یا نوک تیز کفش زنانه را به پا و پهلویش می‌زد یا دستمال گردگیری آشپزخانه را در دهانش فرو می‌کرد. یا درحالی‌که پیانو می‌نواخت و بلندبلند می‌خندید، دختر کوچک را با طنابی به پایه پیانو بسته می‌بست. در مقابل ترس از مادرش در درون خودش چنین احساس می‌کرد و با خود می‌گفت: «نه این پگی است و نه سی‌بل، این کسی است که تو هرگز او را ندیده‌ای. من درحقیقت دختر تو نیستم؛ ولی به اینجا آمده‌ام که جای سی‌بل را اشغال کنم و با اینکه تو مرا دختر خودت می‌دانی؛ ولی متوجه خواهی شد که من از تو ترسی ندارم. من می‌دانم که با تو چطور رفتار کنم.» چنان که می‌بینیم، سی‌بل برای اینکه بر ترس از مادرش فائق شود و نیز برای تلافی از مادرش که او را این‌همه تحقیر می‌کرد، رها شود به خودش می‌گوید، می‌دانم چه رفتاری داشته باشم و این سرآغاز تجزیه شخصیت اوست. با این افکار دست به تولد شخصیت‌های مقتدری می‌زند تا بلکه در مقابل رفتارهای بد مادرش ایستادگی کند؛ درحقیقت استفاده‌ی آگاهانه از مکانیسم‌های دفاعی موجب تعدد شخصیت او می‌شده است.

۶. در اسارت نفرت

بعضی وقت‌ها انسان‌ها، همه‌جانبه در اسارت نفرت‌های خود اسیر می‌شوند و امید رهایی در آن‌ها به صفر می‌رسد. مخصوصاً اگر این نفرت از مادر یا پدر باشد یا در بند نفرت و تناقض‌های دینی و ابهامات آیین‌های مذهبی گرفتار باشند؛ چنان‌که در اتاق درمان نیز به‌وضوح دیده می‌شود بیماران از دو احساس متناقض رنج فراوان می‌برند: از یک طرف با اشتیاق بسیار در آرزوی آزادشدن از قیدوبندهای اضافی و مذهبی‌اند و از طرفی، بیم دارند که آن رهایی پایه‌های اعتقادات دینی آن‌ها را سست کند. همیشه در این اندیشه‌اند که کمک از طرف خداوند است و کمک از طرف دانش روان‌شناختی و روان‌کاوی فرویدی آن‌ها را به هراس می‌اندازد. درباره‌ی سی‌بل این‌گونه بود، هر شب سر شام به درگاه خدا دعا می‌کرد و مادرش می‌گفت: «خدا به‌منزله‌ی عشق است، عشقی بزرگ که بیشتر در قلب مادرها یافت می‌شود و آن را به فرزندان خود هدیه می‌کند.» و سی‌بل که در زیر شکنجه‌های بی‌رحمانه‌ی مادرش دست‌وپا می‌زد دچار پارادکس می‌شد و فکر می‌کرد چگونه ممکن است که خداوند به آن صورت دردآور در قلب مادرش جای گرفته باشد. این موارد ضدونقیض‌های عمیقی را در روان او ایجاد می‌کرد. هم اعتقاد داشتن به خدا و هم رهایی از آن، اکثر بیماران روانی را آزرده‌خاطر می‌کند. احساس می‌کنند درمان‌شدن آن‌ها مصادف خواهد بود با رهاشدن از خدا و قطع ارتباط با خدا، بنابراین سعی می‌کنند همیشه در بند و اسارت

نفرت‌ها بمانند.

۷. عامل انفعالی پدر

پدر سی‌بل بسیار منفعل بود و هیچ وقت درصدد کمک به دخترش برنیامد. شخصیتی ناکامل و تکامل‌نیافته داشت. پدربزرگ سی‌بل شخصیتی سخت‌گیر، خشن و عصبی بود که پسرانش سکوت‌گرهای قهاری بودند و متأسفانه با زن‌های خشن‌تر ازدواج کرده بودند. عمه‌ی سی‌بل نیز تا چهل‌سالگی ازدواج نکرده بود، پدرش تقریبا مردی بود مطمئن، آسوده‌خاطر، بی‌تفاوت و غیرقابل دسترس که مسئولیت‌های خود را نادیده می‌گرفت. هرگز هم درصدد یافتن علل شکنجه‌های او برنمی‌آمد و حتی پرس‌وجو را از سی‌بل در مقابل مادرش انجام می‌داد که موجب سکوت دخترش می‌شد. نقش حمایتگرانه پدر در این مواقع برای دختر موهبتی الهی است. الاهی که سی‌بل از آن بی‌بهره بود. پدرش زخم‌ها و شکنجه‌های او را می‌دید؛ اما پی‌گیر نمی‌شد و بی‌خیال بود تا جایی که سی‌بل احساس تنهایی و جداافتادگی از خانواده و از پدر می‌کرد و درک کرده بود که هیچ حامی ندارد.

۸. درمان بیماری چندشخصیتی

در درمان بیماران چند شخصیتی نیز باید از چندین درمان به‌طور هم‌زمان استفاده کرد. حتماً باید از دارودرمانی به‌همراه روان‌درمانی، روان‌کاوی و هیپنوتیزم و دیگر رویکردهای درمانگرانه بهره جست.

چنان‌که در این کتاب درمانگر سی‌بل نیز هرچه در توان داشته استفاده کرده است:

۱. از دارو درمانی مخصوصاً تزریق داروی نپتوتان که البته به‌خاطر اعتیادآوربودن آن را بعداً قطع کرد.

۲. با هیپنوتیزم شخصیت‌های ایجادشده را کوچک وکوچکتر و به نقطه‌ای برساند که در آنجا متولد شده بودند.

۳. اطمینان خاطر دادن به بیمار و اعتماد او را جلب‌کردن.

چنان که سی‌بل به دکتر می‌گوید، می‌ترسم این شخصیت‌ها بر من غلبه کنند و اعمالی را که خبر ندارم، انجام دهند و به همین خاطر باعث وحشت من می‌شوند. دکتر در پاسخ این خواسته اطمینان می‌دهد و می‌گوید: «سی‌بل، موردی برای وحشت وجود ندارد؛ چون این غلبه‌کردن‌ها، خارج از جسم و روح تو انجام نمی‌شود و ریشه‌های ماوراءالطّبیعه ندارد؛ بلکه آن موارد خواسته‌های تو هستند و در درون تو، به وجود آمده‌اند و با خواست تو از بین خواهند رفت. همه‌ی آن شخصیت‌ها از تو جوان‌ترند و هر کدامشان در جایی به‌علت اتفاقی که برای تو رخ داده است، به وجود آمده‌اند. این شخصیت‌ها که در تو لانه کرده‌اند، بیماری تو نیستند؛ بلکه علائم بیماری تو هستند و تا زمانی که آن‌ها را نشناسی، قادر به معالجه خود نخواهی بود. با اضافه‌تر شدن شناخت ما از آن‌ها، آن شخصیت‌ها تبدیل به یک شخصیت شده و کنار گذاشتن آن‌ها عملی‌تر خواهد شد.»

۴. روان‌کاوی مدام به‌مدت پنج سال در مطب و خارج از مطب.

۵. آموزش بیمار برای باورمندی به خود و هرآنچه هست.

۶. روان‌درمانی و روان‌کاوی بهترین راه و سریع‌ترین راه درمان آن‌هاست؛

۷. درحقیقت روان‌کاوانی که در پی معالجه این اشخاص‌اند باید با هریک از شخصیت‌های وجودی فرد آشنا شوند و آن‌ها را بشناسند تا بتواند به ریشه‌ی تجزیه روحی مَراجع پی ببرند.

۸. در درمان چنین بیماری‌هایی حتماً باید از وجود شخصیت‌های اصلی برای روشن‌شدن نه‌تنها علل بیماری، بلکه برای درمان نیز بهره جست. لازم است هریک از آن‌ها را یک انسان کامل و مستقل به حساب آورند و در مقابل نیازها و درخواستهایشان صادقانه رفتار کنند. باید به اعماق وجود هریک از کاراکترهای به‌وجودآمده، نفوذی روان‌کاوانه داشت.

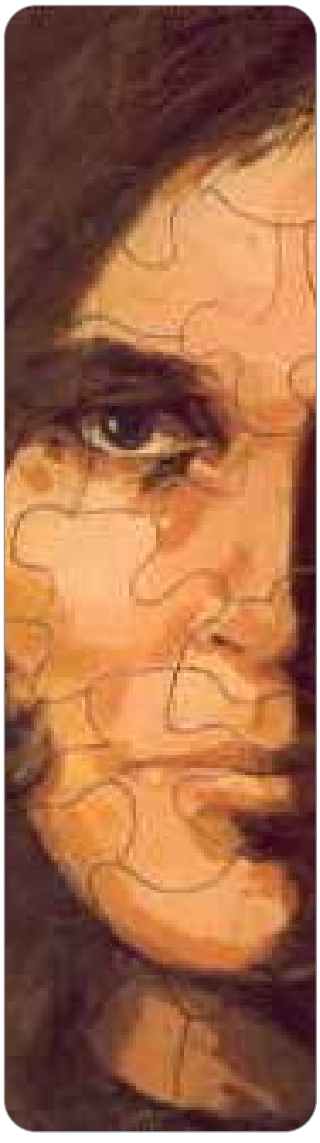
۸ . برای درمان حتماً باید به این پرسش‌های اساسی پاسخ داد:

- چرا دچار تعدد شخصیت می‌شوند؟

- در بدن آن‌ها استعداد جسمی لازم جهت گرایش و توسعه تعدد شخصیت وجود داشته است؟

- آیا خصوصیات ژنی در این فرد موثر بوده‌اند؟

۹. وقتی شکاف بین واقعیت‌های درونی وآگاهی‌های بیرونی مشخص شد، وقت آن است که با یک جمله‌ی مستقیم و مهلک مانعی راکه بر سر راه یکی‌شدن بیمار با سایر شخصیت‌ها وجود دارد، از میان برداریم و به او فرصت بدهیم خشمی را که سالیان سال در روح و روان بیمار انباشته شده، بیرون بریزد. ■



بررسی نقش زن در شاهنامه فردوسی

زهرا فلاحان

مقدمه

شاهنامه‌ی فردوسی از بزرگترین کتب حماسی ادبیات جهان است؛ بر همین اساس به یک منبع بسیار قوی برای تحقیق و پژوهش در بسیاری از موضوعات از جمله موضوعاتی با جنبه‌های داستانی، حماسی، اجتماعی، تاریخی یا بسیاری موضوعات دیگر، تبدیل شده است؛ لذا بر پایه‌ی این مهم به بررسی نقش زن در شاهنامه فردوسی به گوشه‌ای از نقش زن در ادبیات حماسی ایران اشاره می‌شود.

۱. نقش زنان شاهنامه در مسائل مربوط به حکومت و اداره‌ی کشور چگونه بوده است؟

۲. نقش زنان در پرورش و همراهی قهرمانان چگونه بوده است و تأثیرپذیری قهرمانان از آنان تا چه حد بوده است؟

۳. نقش زنان در نبردها به چه صورت بوده و تا چه حد در سرنوشت نبردها تأثیرگذار بوده‌اند؟

هدف از این پژوهش، دست‌یافتن به چگونگی نقش زن در مسائل مربوط به اداره‌ی حکومت، نقش زنان در پرورش و همراهی قهرمانان و تأثیرپذیری قهرمانان از آنان و نیز نقش زنان در نبردها و تعیین سرنوشت نبردها در داستان‌های شاهنامه است.

کلیدواژه‌ها و مفاهیم عملیاتی

«در شاهنامه سه دوره‌ی متمایز می‌توان تشخیص داد: ۱. دوره‌ی اساطیری ۲. عهد پهلوانی۳. دوران تاریخی.» (صفا، ۱۳۷۸: ۲۱۶).

«دوره‌ی اساطیری: عهد کیومرث، هوشنگ، تهمورث، جمشید و ضحاک تا ظهور فریدون اساطیری نام دارد.» (همان).

«دوره‌ی پهلوانی: از قیام کاوه آغاز می‌شود و با قتل رستم و سلطنت بهمن پسر اسفندیار پایان می‌پذیرد» (همان، ۲۱۷).

«دوران تاریخی: این دوره از عهد دارای داریان آغاز می‌شود تا پایان شاهنامه» (همان، ۲۲۲).

اهم یافته‌ها

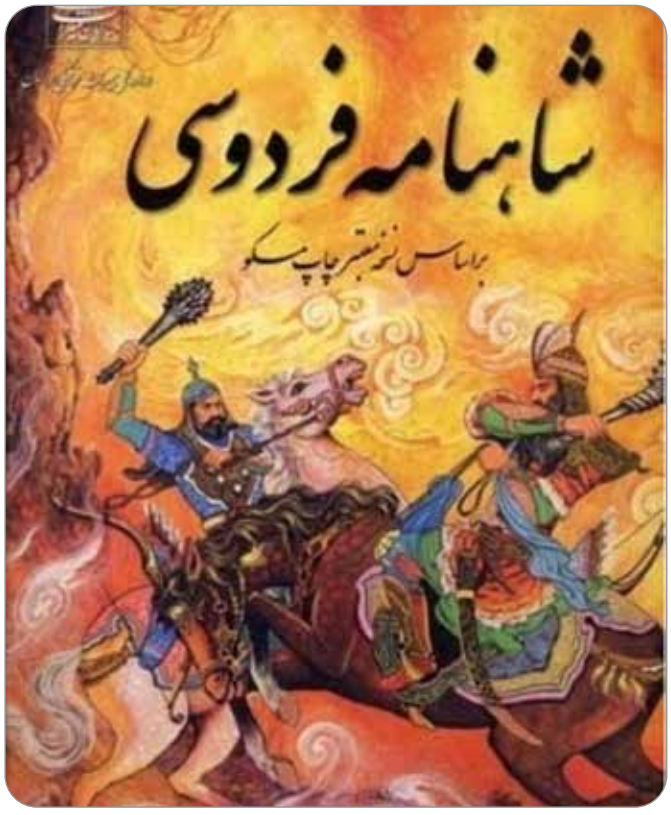
در ابتدا به بیان دو نظریه در مورد نقش زنان در شاهنامه و داستان‌های آن پرداخته و سپس به بررسی نتایج به‌دست‌آمده از بررسی یک‌به‌یک داستان‌های شاهنامه پرداخته‌ام. در کتاب حماسه‌سرایی در ایران با ذکر نام تنی چند از زنان، ازجمله: فرنگیس، تهمینه، گردآفرید، بانو گشسب و کردیه و ارائه‌ی شرح حال مختصری از آنان چنین آمده است: «اما چون از این گروه و چند گروه دیگر بگذاریم، زن در شاهنامه موجودی ضعیف و سست‌رأی است.»

پهلوانان و شاهان رعایت حال زنان را مانند همه‌ی ضعیفان واجب و ضروری می‌شمرند. نصایح زنان پهلوانان ارج و بهایی ندارد. اسفندیار در پاسخ پندهای مادر چنین گفت: «که پیش زنان راز هرگز مگوی» زنان شاهنامه از پوشیدگانند و از میان اینان چنان‌که دیدیم برخی مانند گردآفرید و کردیه زنانی دلیر و جنگجوی‌اند. زنان دیگر هریک خصایصی دارند که بالاتر از همه‌ی آن‌ها رأفت و وفا و عواطف انسانی و مادری‌ست (همان، ۲۵۰).

در کتاب درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی چنین آمده است: «اگر جای‌جای از زنان برخی اشخاص داستان چون افراسیاب، سرو یمنی و اسفندیار می‌شنویم که از زنان یا دخترِ زاده به شکوه یاد می‌کنند، نباید مقتضیات زمان و مناسبات عصر پدرسالاری را که این‌گونه عقاید بدان تعلق دارد، از یاد ببریم. افراسیاب پس از آگاهی از ماجرای دخترش منیژه با بیژن می‌گوید:

«ترا در پس پرده دختر بود اگر تاج دارد، بداختر بود
که را دختر پرده آید به‌جای پسر به از گور، داماد ناید به در» (فردوسی، ج۵، بیت ۲۶۲، ۲۶۳).

سرو هم با اطلاع از مهر رودابه به زال، دخترش را تحقیرها می‌کند. (البته



در این مورد خاص ممکن است عرب‌بودن سرمایه‌ی این سرکوفت و دست‌کم موجب برجسته جلوه‌دادن قضیه‌ی زن‌ستیزی اعراب شده باشد)؛ اما همین سرو بعد از اینکه از برکت هدایای هنگفت فریدون به‌سبب دختران او به‌اصطلاح به آلاف و اُلوفی رسید و خزانه‌اش پُر و وضعش روبه‌راه می‌شود، از عقیده‌ی مذکور منصرف و نادم می‌شود. در همین جاست که صریح‌ترین داوری شخصی فردوسی را می‌بینیم:

«چو فرزند را باشد آیین و فر گرامی به دل بر چه ماده چه نر» (همان، ج ۱، بیت ۱۷۶)

از حق نگذریم درحالی‌که حتی در عصر ما و در جوامعی همچون آن، عده‌ی زیادی پسرزادن را در رجحان قرار می‌دهند، تکلیف عصر فردوسی یا روزگاران باستانی داستان با آن اوضاع اقتصادی که پسر همه‌چیز و دختر مایه‌ی زحمت و مؤنث تلقی می‌شد، روشن است. سخن اخیر فردوسی از جهت نظری با معیارهای عقلانی و نیز موازین جوامع پیشرفته‌ی امروز مطابقت دارد؛ اما جای سوال این است که اگر فرضاً به‌جای پسر فردوسی دخترش مرده بود، آیا این‌گونه به سوز و درد از آن یاد می‌کرد؟ (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۹۹).

با مطالعه‌ی ابتدایی پیرامون بررسی نقش زن در شاهنامه با این نظرات برخورد کرده‌ایم که همین باعث شده است تا انگیزه‌هایی ایجاد شود که آیا واقعاً این داستان‌هایی که زنان در آن نقش دارند، باید پر از عجز و ناتوانی و فرومایگی باشد؟

در ابتدا به این نکته اشاره می‌کنیم که در این بررسی، بررسی نقش زن در داستان‌های شاهنامه مورد نظر است و نه بررسی نقش زن در عقاید فردوسی. در سرودن شاهنامه چون همان‌گونه که می‌دانیم، فردوسی در مواردی فقط داستان‌های شاهنامه را بازنویسی و بازگویی کرده است و از سوی دیگر دسترسی به نظرات فردوسی با این توصیف، غیرممکن است.

نخستین حضور زنان در شاهنامه، حضور خواهران جمشید در دربار ضحاک است و پس از آن در دومین حضور، ارنواز کسی است که ضحاک به‌محض پریشان‌شدن، از او نظرخواهی می‌کند و به‌گفته‌ی ارنواز بسیار ارج می‌نهد و به آن عمل می‌کند. این در حالی است که مهره‌ای مثل ضحاک در داستان که از هیچ‌کس تأثیر نمی‌پذیرد، از ارنواز تأثیر می‌پذیرد.

در مورد فرانک باید گفت، او مادر فریدون سومین زنی است که مطرح می‌شود. در مورد شهرناز و ارنواز واقعه‌ای که آن‌ها را به داستان وارد می‌کند، یک گروگان‌گیری است که آن‌ها گروگان هستند؛ اما در مورد فرانک، این واقعه زایش قهرمانی چون فریدون است و این مادر فرزندش را با شجاعت و چالاکی از مرگ می‌رهاند. پس از سه سال باز هم این فرانک است که به‌موقع فریدون را از چنگال ضحاک می‌رهاند و به هندوستان می‌برد. نقش فرانک در آگاهی فریدون برای قیام و براندازی حکومت ضحاک نیز مستقیماً با تأثیرپذیری فریدون از فرانک مرتبط است. این سه زن، زنان دوره‌ی اساطیری شاهنامه‌اند.

شاید به‌طورکلی بتوان گفت زنان دوره‌ی اساطیری به‌طور ساده و پاک و بی‌ریا هم‌پای مردان دوره‌ی اساطیری فقط به روال غلبه خیر بر شر کمک می‌کنند و از آلودگی‌ها یا سیاست‌های مغرضانه به‌دورند؛ همان‌طورکه دیده می‌شود در دوره‌ی اساطیری زنان نیز در مقابل نیروهای ماوراءالطبیعه، همانند مردان ناتوانند؛ همان‌طورکه ضحاک از سحر و جادوی اهریمن در امان نیست و در مقابل آن ناتوان است، ارنواز و شهرناز هم از جادو در امان نیستند.

اولین زنانی که در دوره‌ی پهلوانی حضور می‌یابند، دختران سرو یمن هستند که فریدون آن‌ها را برای پسرش خواستگاری می‌کند. اگر اصالت و زیبایی و سایر ملاک‌هایی را که فریدون برای انتخاب این دختران به کار می‌بندد، کنار بگذاریم به موضوعی می‌رسیم که با نظرات ارائه‌شده در ابتدای بحث کاملاً تناقض دارد. سرو یمن به دخترانش علاقه‌ی بسیار دارد و از ازدواج آن‌ها که جدایی‌شان از پدر را به‌دنبال دارد، بسیار ناراحت است؛ اما از ترس سرپیچی از فرمان فریدون به حیله متوسل می شود. ضمناً در هیچ جای داستان‌ها مورد یادشده مبنی‌بر تحقیر دختر توسط سرو یمن را نیافتم.

نولدکه می‌گوید: «از رودابه فقط به سِمَت مادر رستم یاد می‌شود.» چنین نیست، در داستان زال و رودابه این دختر در نقش دل‌داده‌ی زال، صحنه‌های شورانگیز می‌آفریند و تنها در پایان این داستان، رودابه به‌عنوان مادر رستم معرفی می‌شود. در این داستان ما با دختری دل‌شده و بی‌باک آشنا می‌شویم که در راه رسیدن به دلدار از هیچ خطری نمی‌ترسد و دل به دریا می‌زند (کیا، ۱۳۷۱: ۳۳).

نقش او فقط به زادن رستم و داستان او با زال محدود نمی‌شود؛ بلکه در پیری نیز سخنان او موجب رهایی زال و خاندان او می‌شود، مضاف بر اینکه زایمان او نیز داستان اعجاب‌آوری است. سودابه دختر شاه هاماوران است. در نبرد سنگینی میان شاه هاماوران و کیکاوس، پیروزی از آن کیکاوس است. هاماوران از ایران شکست خورده و پس از این شکست، مقرر شده است که به ایران باج بپردازد. در ادامه‌ی داستان، شاه ایران دختر عزیزتر از جان پادشاه را خواستگاری می‌کند. این پیوند عاطفی

در قسمت‌های بعدی داستان، پررنگ‌تر می‌شود. تا آنجا که بر اثر همین محبت پدر به دختر، جنگ دیگری درمی‌گیرد. در جنگ دوم نقش سودابه به‌عنوان زنی هوشیار و آگاه مطرح است. سودابه، کیکاوس را از نقشه‌ی پدرش مطلع می‌کند؛ اما کیکاوس سخنان او را نمی‌پذیرد. شاید به‌نظر نظریه‌پردازان تحقیر سودابه و نپذیرفتن پند وی را از نشانه‌های ضعف شخصیت زن در نزد شاه بدانند؛ اما در داستان، کیکاوس پادشاهی خودسر و خودرأی است که پند رستم، پهلوان پهلوانان و نجات‌دهنده‌ی خود را هم نمی‌پذیرد، چه رسد به سودابه که نقش او در مقابل نقش رستم در پادشاهی کیکاوس، قطره‌ای است در برابر دریا.

سودابه زنی است که در شاهنامه فقط ۴۲۳ بیت به مکر و حیله ی او و تنها داستان او مربوط است و این رقم کوچکی نیست. او در پایان یافتن نبردهای بزرگ تأثیر به‌سزایی دارد. در اداره‌ی حکومت نقش دارد. در زندگی قهرمانی چون سیاوش نقش دارد. اصلاً خود کیکاوس وقتی تصمیم به مجازات او می‌گیرد متوجه می‌شود که اصلاً چنین امکاناتی وجود ندارد؛ چون مجازات او از یک سو باعث جنگ دوباره با هاماوران می‌شود، از سوی دیگر کیکاوس به‌طور کاملاً واضح و مشهود مدیون سیاست‌ها یا پرستاری‌های اوست و ضمناً چند دلیل دیگر چون عشق و حیله‌ی سودابه در مورد بارداری نیز درست است. «در شاهنامه هیچ زنی مثل سودابه غوغاگر نیست» (همان، ۶۰).

بانو گشسب، همسر گیو، دختر رستم است. تنها وصفی که از او و همین‌طور بانو ارم خواهر گیو در شاهنامه آمده است، آن است که گیو در رجزخوانی خود به این دو نفر که نسبت نزدیک با او دارند اشاره می‌کند و دلاوری و اصل‌ونسب آن‌ها را از افتخارات خود می‌داند.

بعضی زنان در شاهنامه فقط عهده‌دار نقش مادری بعضی قهرمانان هستند؛ نظیر دختر ایرج که همان همسر پشنگ است یا ماه‌آفرید همسر ایرج. بعضی زنان نیز در داستان‌ها، بازوهای قوی کارهای اجرایی هستند؛ ازجمله: گلشهر همسر پیران ویسه و مادر اسکندر که فقط از اقدامات شایسته‌ی آن‌ها یاد می‌شود.

«تهمینه زنی است که آوازه‌ی این زن به‌سبب جسارت او در دیدار با رستم، به‌صورت پنهانی است.» (همان، ۷۸).

عواطف مادری نیز در این زن جسور بسیار شدید بروز می‌کند. در داستان‌های این زن نیز هیچ نشانی از تحقیر نیست.

گردآفرید نمونه‌ی کامل زن دوره‌ی پهلوانی است. او فرزند حاکم دژسپید است. غیرت مثال‌زدنی این زن و نبرد زیبای او با سهراب، بی‌شک از زیباترین داستان‌های شاهنامه است. داستان این زن گویای حضور زنان در نبرد است. پس از جنگ بسیار جدی و سخت، گردآفرید اسیر سهراب می‌شود؛ اما زن ایرانی پهلوان، برخلاف مردان ایرانی پهلوان هرگز در شاهنامه شکست نمی‌خورد. گردآفرید خود را از بند می‌رهاند تا چاره‌جویی را هم به صفات پهلوانی، زیبایی، جنگاوری، رشادت، غیرت و سایر صفات آراسته‌ی خود بیفزاید.

منیژه شاهزاده خانمی تورانی است که دل در گرو مهر بیژن، پهلوان ایرانی، می‌نهد و با بردن بیژن به کاخ خود باعث برانگیختن نبرد می‌شود. منیژه در کنار سودابه و کردیه تنها زنانی هستند که باعث ایجاد نبرد می‌شوند؛ اما با وجود همه‌ی تحقیرها و سرزنش‌ها، منیژه در ادامه‌ی داستان، خود به جبران اشتباهاتش می‌پردازد و نقشی از یک زن چاره‌گر و رئوف و وفادار را به استادی هرچه‌تمام‌تر بازی می‌کند، تا آنجا که بیژن به جبران سرزنش‌های گذشته زبان به تکریم او می‌گشاید.

اشاره به زن قصه‌گوی داستان بیژن و منیژه را نیز در اینجا لازم می‌بینیم. اینکه این زن به‌راستی کیست، مسئله‌ای است که از آن بی‌خبریم؛ اما مشخصات این زن را داریم. «این زن واقعی‌ترین زن شاهنامه است. زن، جوان و زیباست و هنرها دارد. هوشیار است و دردشناس، محرم دل و خانه‌ی فردوسی است. نباید کنیز و برده باشد؛ چه هنرآموخته و بافرهنگ است. نمونه‌ی این زن یا این‌گونه زنان در ادبیات ایران فراوان نیست. فردوسی یکی از انگشت‌شمارترین شاعران ایرانی است که بدون تنگ‌نظری به زن می‌نگرد و این امر باعث می‌شود که اعتقادات او در داستان‌هایش هم نمود یابد.» درحالی‌که یا خود شاعر چنین هوشمند و مهربان نمودار می‌شود چه جای شگفتی است که پرمایه‌ترین زنان را در سروده‌اش بیابیم (کیا، ۱۳۷۱: ۶۹، ۷۰).

گرچه در شاهنامه هدف از بیان نام دختران قیصر و کتایون به‌نحوی مطرح‌کردن گشتاسب است؛ اما نباید از این موضوع غافل شد که کتایون هم نقش بسیار مطرحی در این داستان دارد. انتخاب گشتاسب توسط او به‌عنوان همسر و شرایط این انتخاب که او از میان مردان بی‌شمار صاحب اسم‌ورسم و اصل‌ونسب، مردی را برمی‌گزیند که بدون نام‌ونشان است؛ اما در مراحل بعدی شایستگی‌ها و امتیازات خود را به نمایش می‌گذارد. خصوصیات و امتیازات کتایون در بردباری و گذشت و آینده‌نگری او در امتداد داستان بیشتر دیده می‌شود. در همین داستان ابیاتی را می‌یابیم که او را به‌خاطر همان چیزهایی که در ابتدا تحقیر

کرده، می‌ستاید. در داستان اسفندیار، نصیحت‌ها و پیش‌گویی‌های دقیق کتایون در مورد جنگ اسفندیار برای رسیدن به تاج‌وتخت پدرش، در دل اسفندیار کارساز نمی‌افتد و اسفندیار مادرش را تحقیر می‌کند. چنین برخوردی از اسفندیار که حتی نصیحت‌های رستم و پشوتن هم در او کارساز نیست؛ حقیقتاً نمی‌تواند ملاک قرار گیرد. نکته‌ی جالب اینجاست که گفته‌های کتایون یکی‌یکی به حقیقت می‌پیوند و اسفندیار در دامی گرفتار می‌آید که مادر هوشمند او از قبل پیش‌بینی کرده بود. زنان جادوگر، ازجمله پتیاره‌های هفت‌خان دو پهلوان بزرگ یعنی اسفندیار و رستم هستند. باور زن به‌عنوان شخصی که قابلیت ارتباط با ماوراءطبیعت را دارد، در مقابل باور مرد به‌عنوان چنین شخصی همیشه در اسطوره‌ها و داستان‌ها در تقابل بوده است. در شاهنامه نیز زنان جادوگر و اژدهای نر و دیوان نر، در همهٔ داستان‌ها حضور دارند و نمی‌توانند نشان‌دهنده‌ی تفکر خاصی باشد. در مورد حضور زن پیش‌گو و روبه‌رویی او با بهرام هم چنین اندیشه‌ای حقیقت می‌یابد.

در هفت‌خان اسفندیار که گریزی به دوره‌ی اساطیری در دوره‌ی پهلوانی است، به خواهران اسفندیار برمی‌خوریم که در نبرد گشتاسب و ارجاسب اسیر ارجاسب می‌شوند. باز هم نکته‌ی قابل توجه در این داستان، هوشیاری خواهران اسفندیار در شناختن اوست.

زنان در شاهنامه به پادشاهی نیز می‌رسند. همای دختر بهمن به‌پاس سختی و رنج بیماری که در دوران بارداری فرزندش متحمل می‌شود، پادشاهی بعد از پدر را به‌عنوان پاداش دریافت می‌کند. عدل و داد و توصیف خرد و مملکت‌داری او را فردوسی به کمال بیان کرده است. وقتی همای دل به تاج‌وتخت می‌سپارد، فرزندش را به آب می‌اندازد تا به این وسیله بتواند پادشاهی را مدت بیشتری برای خود نگه دارد؛ اما پس از چند سال پشیمان و نادم درصدد جبران برمی‌آید و پسرش را پیدا کرده و پادشاهی را به او می‌سپارد.

از عجایبی که اسکندر در سفرهایش می‌بیند، شهر زنان است. شهری که هیچ مردی در آن نیست با معماری جالب و به‌دست زنان ساخته شده و اداره می‌شود. در وصف این شهر، معماری جالب توجه آن و حتی اداره‌ی شهر به‌روشی که به‌نظر اسکندر بسیار ستودنی است، از زبان فردوسی فراخور توجه است. دانایی حاکمان شهر نیز در برخورد با اسکندر از نکات قابل توجه است.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به این پرسش که نقش زنان در اداره‌ی حکومت چگونه بوده است، به این نتیجه می‌رسیم که زنان شاهنامه در اداره‌ی حکومت نقش بسیار مهمی داشته‌اند و بسیاری از آنان نیز خود در بطن امور حکومت جای می‌گیرند. در پاسخ به این پرسش که نقش زنان در پرورش قهرمانان و همراهی آنان چگونه بوده است، به این نتیجه رسیدیم که این نقش به‌حدی پررنگ است که بستگی مستقیمی میان مادران و همسران قهرمان وجود دارد و قهرمانان تأثیرپذیری بسیار بالایی از زنان همراه خود دارند. در پاسخ به این پرسش که نقش زنان در نبردها چگونه و تا چه حد بوده است، مواردی یافتیم که زنان باعث آغاز جنگ و نبرد بودند. در بعضی موارد سرنوشت جنگ‌ها به‌دست زنان رقم می‌خورد و در بعضی موارد هم زنان مانع از وقوع جنگ‌ها شده‌اند.

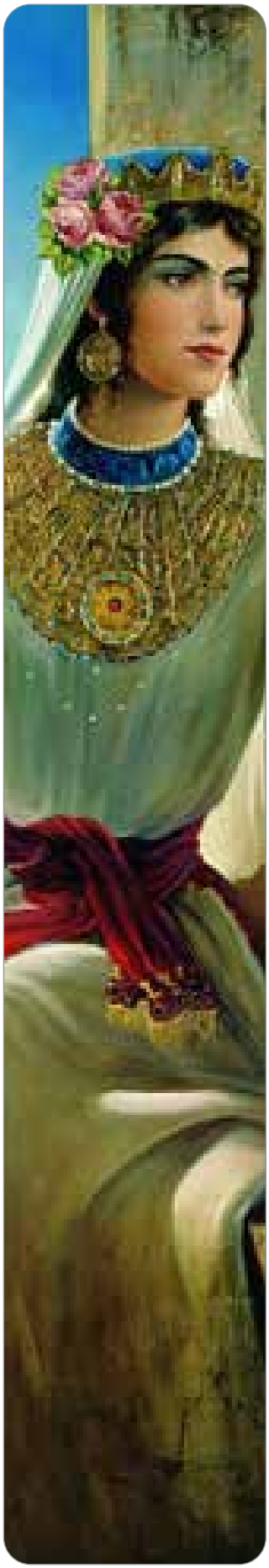
فهرست منابع و مآخذ

۱. صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۸)، حماسه‌سرایی در ایران از قدیمی‌ترین عهدنامه تاریخی تا قرن چهاردهم، چاپ هفتم، تهران: نشر فردوس.

۲. حمیدیان، سعید، (۱۳۷۲)، درآمدی براندیشه و هنر فردوسی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۳. کیا، خجسته، (۱۳۷۱)، سخنان سزاوار زنان در شاهنامه‌ی پهلوانی، چاپ اول، نشر فاخته.

۴. ابوالقاسم فردوسی طوسی، رمضانی، محمد، (۱۳۵۴)، شاهنامه، چاپ دوم، ۵جلدی، تهران: مؤسسه خاور تهران. ■



نویسنده کیست و نویسندگی چیست؟

نوشته: «انسیه تاجیک»

نویسندگی هنر است، اما آداب دارد. همان‌طور که هنرهای دیگر هم علاوه بر تخیل و خلاقیت، بر مبانی و مبادی‌هایی استوارند. اکنون اینجا به چند مورد اشاره می‌کنیم.

البته هرکدام از این موارد جای بحث و گفتگوهای بیشتر و دقیق‌تری دارد، که فعلاً ما در این مقاله به‌صورت سر فصل‌بندی به چند مورد نگاهی می‌اندازیم؛

۱- تصویر سازی در توصیف؛ یعنی نباید به جزئیات بی‌تفاوت بود.

۲- در توصیف باید کاری کنیم که مخاطب گمان کند آنجا حضور دارد، نه اینکه چیزهایی برای خودش سرهم‌بندی کند.

۳- تحلیل‌ها باید حذف شوند، یعنی باید کاری کنیم خواننده خود به علت‌ها پی ببرد.

۴- کمتر توضیح بدهیم و بیشتر تصویرسازی کنیم. این کار باعث جذابیت داستان می‌شود.

۵- توصیف‌ها نباید گسیخته باشد.

۶- واقعیت‌های عریان باید در نوشتن نشان داده شوند، نباید کلیشه‌ای باشد.

۷- تنها اطلاعات داشتن کافی نیست، بلکه احساسات هم بسیار مهم هستند.

۸- خوب است که متن قصه به واقعیت‌ها بیشتر نزدیک باشد.

۹- توصیف اشیا مهم‌اند؛ چون اشیا پیوستگی با پیرامون محیط آدم‌ها را دارد.

۱۰- از بیان کلمات اضافی حذر کنیم.

۱۱- زاویه‌ی دید باید به‌خوبی منتقل شود.

۱۲- باید زیبا باشد و ظریف‌کاری کرد.

۱۳- باید شخصیت‌ها چه منفی چه مثبت دارای ارزش باشند.

۱۴- پرداختن به سوژه بسیار مهم است.

۱۵- قصه باید حول محور بچرخد.

۱۶- حتی خوب است برای محورها سوژه‌هایی خلق شود.

۱۷- قالب داستان هر چه مستقیم‌تر باشد، بهتر است.

۱۸- فرم همان زاویه‌ی دید است.

۱۹- هرگز شعارزده ننویسیم.

۲۰- نویسنده باید پیچیدگی‌ها را نشان دهد.

۲۱- قصه‌ای که دغدغه و انگیزه‌ای نداشته باشد، موفق نخواهد شد.

۲۲- آرمان‌خواهی داشته باشیم، اعتقاد کافی نیست.

۲۳- همیشه مثبت‌نویسی کامل نیست، خوب است منفی‌ها را هم بنویسیم.

۲۴- گفتگوها دونفره یا چندنفره باشد.

۲۵- سه مورد برای نوشتن لازم است: ۱- موضوع ۲- موقعیت ۳- کلام.

باید موضوع را حلاجی کرد و برای رساندن پیام‌هایمان دنبال موقعیت مناسب بگردیم. لحن، تکه کلام و دستور زبان برای طرفین لازم است.

۲۶-بهترین روش قالب طبیعی است، نه حاشیه رفتن‌ها.

۲۷-در داستان زمان بسیار مهم است.

۲۸- شبیه‌سازی کنیم. یعنی بعد و قبل صحنه‌ها را در بیاوریم.

۲۹-نویسنده باید خوب خط بزند. یعنی چیزی را که به‌نظرش نادرست است، از داستان حذف کند.

۳۰-صمیمیت فقط به شکستن کلمات نیست، باید این حس را ایجاد کنیم.

۳۱- نویسنده باید به‌خوبی آدم‌ها، موقعیت‌ها، موضوعات و گفتگوها را بسازد. همیشه سخن‌ها در طول زمان گم می‌شوند، اما اندیشه‌هایی که ثبت شده‌اند پایدار می‌مانند و از نسلی به نسل دیگر می‌رسند و از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر.

ما می‌توانیم بر روی دیواره‌های معابد، روی سنگ نبشته‌ها و یا حتی گورها نوشته‌ها را ببینیم و به ارزش آنها پی ببریم. پوست‌ها، چوب‌ها، سنگ نبشته‌ها و هرچیزی که از قدیم مانده، به‌شدت از آنها محافظت می‌شود، زیرا همه و همه یادگار بشرهای گذشته است که با قلم زدن‌هایشان بر روی کاغذها اسراری را برای ما بازگو کردند و آنها را به‌یادگار گذاشتند.

در مصر قدیم در خط‌های کهنه‌ی چین در هند و در ایران باستان می‌توانیم این نوشتار را در لوح‌هایی پیدا کنیم و مدت‌ها درباره‌ی آنها فکر کنیم و سخن‌ها بگوییم.

تورات، انجیل، قرآن و یا هر کتاب آسمانی دیگر همگی در سایه قلم و نگارش آن پاینده مانده است.

و اما نویسنده:

اگر هنر نویسندگی نبود، انسان‌ها نمی‌توانستند با علامت‌ها و یا رمزها و رازهای گذشته ارتباط برقرار کنند. پس باید قبول کنیم هنر نویسندگی آن‌قدر مقام دارد که خداوند به آن در قرآن سوگند یاد کرده است.

انگیزه‌ی مسلمانان هم به آموختن و اشاعه‌ی علم در همه‌ی طبقات مردم همین پیام‌ها بود که دریافت

می‌کردند.

ابوعلی سینا، محمدبن زکریای رازی، ابوریحان بیرونی، حافظ، سعدی، فردوسی و هزاران عالم دیگر که قلم‌های همین بزرگان بود؛ از نسلی به نسل دیگر رفته و تا امروز که به‌دست ما رسیده است. ما اگر امروز کتاب قانون و شفای بوعلی سینا و یا شاهنامه فردوسی و یا علم ابوریحان و غیره را داریم، مدیون آن بزرگانی هستیم که در موقعیت‌های سخت نشستند و نوشتند و برای ما به‌یادگار گذاشتند. آنها اندیشه‌هایشان را بی‌هیچ توقعی در دسترس نه تنها ما، بلکه تمام دنیا قرار دادند.

نویسنده تعهد و تکلف را می‌شناسد. او با اندیشه و نوشتن و خلق کردن آثار و اثرهایش این تعهد را نشان می‌دهد. نویسنده با قلم و اندیشه و نگارش خود آنچه حقیقت دارد، بیان می‌کند و ارائه می‌دهد. او لحظه‌ها را بیهوده از کف نمی‌دهد و همواره حرمت نوشتن را حفظ و برای خلق خدا کوشش می‌کند.

نویسنده با قلم خود از استعدادی که خداوند در وجودش نهادینه کرده، حراست و پاسداری می‌کند. کاری به نویسندگانی نداریم که با شیطان همراه می‌شوند. نویسنده‌ای که به درد سرنوشت مردم جامعه بی‌تفاوت است یا بر علیه خدا و خلق خدا می‌نویسد، هرگز نمی‌تواند صاحب قلم و یا صاحب تعهد باشد.

نویسنده‌ی آگاه مانند پزشک باید از آگاهی علاج بیماران خود آگاه باشد، شاعرین هم همین‌طور؛ آنها هم باید برای قصیده‌ها و رباعیات و غزل‌های خودآگاهی و مطالعه کامل داشته باشند. نویسنده باید تأمل کند، کوشش کند، ذوق و شوقش را داشته باشد، تا نیرومند بماند و بنویسد. اوست که باید آگاه به زمان خود و مردم روزگار خود باشد. از درد جامعه بنویسد و شهامت داشته باشد.

نویسنده باید چیزی بنویسد که از خواندن آن لذت ببرند، آگاه شوند، تحریک شوند. آماده شوند برای مبارزه، برای رسیدن به حق خود و برای پاسداری از وطن. او باید ادبیات را بشناسد. سفر کند، سختی بکشد، رنج ببیند، تا ارزش قلم و دانستنش هویدا گردد، که این کار هرکسی نیست. هرکسی که چیزی می‌نویسد و سیاهه‌ای از چند جمله نمایش می‌دهد که نویسنده نیست.

نویسنده کسی است که کارش این باشد؛ یعنی معانی و مطالبی در ذهن دارد که با قلم زدن آنها سود و یا لذتی برای خواننده‌اش حاصل کند. کسی را که نجوم می‌نویسد یا فیزیک و شیمی می‌نویسد، نویسنده نمی‌خوانند؛ به این نوع آدم‌ها مورخ و یا فیزیکدان و یا منجم و شیمی‌دان می‌گویند. اما اگر کسی بیاید در همین رشته‌های علمی کتابی بنویسد که به‌جز مطالب تخصصی، هنرش در انشاء و بیان و شاخ و برگ‌های داستانی باشد، می‌شود نویسنده.

پس نویسندگی هنریست خلاقانه؛ یعنی هنری در خوب و زیبا و بدیع نوشتن. نوشتنی که مطالبی صریح و ثابت دارد. زاویه دید نویسنده در مورد داستان، شعر، انتقاد ادبی و یا هرگونه از این قبیل باید فراخ و وسیع و بزرگ باشد.

نویسنده کسی است که موضوع و سوژه را در ذهن خود خلق می‌کند و آن را می‌نویسد؛ یعنی ساخته‌ی ذهن خود را به وسیله‌ی قلمش به دیگران می‌رساند.

نویسنده یعنی خالق اندیشه و اثر. وقتی اثری قابلیت شور و هیجان و درست‌نویسی و اجزا نگری و حسی شاعرانه و عاشقانه داشته باشد، می‌شود یک کار هنری.

داستان‌نویس، نمونه‌ی بارز نویسنده و هنرمند است. زیرا شخصیت‌ها و فضاهایی را که ممکن است اساساً وجود خارجی نداشته باشد، در ذهن خلق می‌کند و با ترفندهای هنری و زبانی گویا و جذاب به مخاطب ارائه می‌دهد.

نویسنده همان کسی است که می‌تواند به قصه و داستان و جملاتش معنا بدهد. معنایی که ارزشمند است و از تفکر و اندیشه زیبای او نشأت می‌گیرد. نویسنده عاشق است. او همواره به هنرش عشق می‌ورزد. عشق را که نمی‌شود یاد داد. به قول شیخ ابوسعید ابوالخیر که می‌گفت:

(ای بی‌خبر از بی‌خبری، عشق آمدنی بود نه آموختنی)

البته نمی‌توانیم منکر کتاب و کلاس و درس شویم ولی اگر آن قدرت نهفته استعدادی در وجود کسی باشد با کلاس و درس نیست که از او یک نویسنده یا شاعر می‌سازد، بلکه قدرت استعداد و آگاهی او است که از او یک هنرمند ساخته است. شاید بشود به کسی و کسانی درس چگونه خلاق شدن را یاد داد تا کاری انجام دهد، اما هرگز نمی‌شود قدرت تخیل و تفکرات نو و اندیشه‌های کسی را تحت کنترل گرفت.

نویسنده‌ی خلاق؛ یعنی خلاقانه نوشتن به همین سادگی. نویسنده از نیروی ذهن و اندیشه‌ی خود با آگاهی، سوژه‌اش را فرم‌دهی می‌کند. عناصر داستان و ساختار و فضاسازی و... را انجام می‌دهد.

شاید به نگاه عده‌ای زیبا و خلاقانه آید، اما شاید به‌نظر بعضی دیگر این‌طور نباشد. وقتی داستان نظر منتقدان، نویسندگان، کارشناسان این حوزه را در خود دارد، آن‌وقت است که می‌شود فهمید کاری که انجام شده خلاقانه بوده یا خیر؟ اگر خوب پیش نرفت بار دیگر امتحان می‌کند.

نویسنده‌ی خلاق کسی است که نوشته‌ی خلاقانه، تازه و نو ارائه می‌دهد. او با ذهن خلاق و با تنوع گسترده و فریبنده‌اش می‌تواند به زندگی انسان غنا ببخشد. نوشته‌های نویسنده‌ی خلاق، از خلاقیت فردی اوست و اوست که به

فردیت توجه دارد. هیچ‌کس نویسنده به دنیا نمی‌آید بلکه بعدها نویسنده می‌شود.

روزانه‌نویسی بهترین گام برای نویسندگی است. لزومی ندارد که خیلی ایرادگیر و نکته‌سنج باشد، اما خوب است از خود و عقایدش انتقاد کند تا خودش برای رسیدن به خودش راه پیدا کند.

برای خلاق بودن باید متن یا کتابی را که جنجالی بوده یا پرفروش بوده، فراموش کنیم. تمام فکرهایی را که ممکن است برای ما مانع باشد، کنار بگذاریم؛ مثل دلهره، نگرانی‌ها، آرزوها و... تنها باید به نوشتن و تخلیه ذهن بپردازیم. برای خلاق شدن ممکن است بارها و بارها زمین بخوریم و ناراحت شویم، اما اینها هرگز نباید از جلو رفتن، ما را باز دارد.

خوب است عادت‌های مردم و یا تکه کلام‌هایشان و یا خنده‌های بی‌مورد و بداخلاقی‌هایشان را یادداشت کنیم زیرا یادداشت‌برداری بسیار مهم و حائز اهمیت است.

اصلاً نویسنده کسی است که مدام برای نوشتن مشغول است. خوب است یک شخصیت خیالی بسازیم. کسی که با او حرف می‌زنیم. حتی با او دعوایمان شود و شوخی کنیم. ما باید بیش از آنچه فکرش را می‌کنیم به استعدادهای درونی و مخفی خود برسیم و آنها را بشناسیم. خواندن‌ها را جدی بگیریم. کتاب بخوانیم.

نویسندگی هنر است. هنری که ما را وادار می‌کند تا مهارت‌ها و توانایی‌هایمان را گسترش دهیم و یا حتی ممکن است تغییر کنیم و تغییر دهیم. زیرا تعریف هنر چیزی جز ایجاد خلق و ابداع نیست.

نویسنده نباید همیشه به یک ژانر برای خواندن اکتفا کند، بلکه باید برای خواندن مطالبی که از محدوده‌ی علاقه و تجربه‌اش خارج است، وقت بگذارد. آگهی‌های تبلیغاتی، مسائل علمی.

اصلاً نترسید باید بگذاریم افکارمان پریشان شود. هنر نویسنده در شناختن استعدادهای نهفته‌اش است. بلندپروازی‌ها و حرف زدن‌های زیاد راه به جایی ندارد. وقتی عقایدمان را می‌نویسیم به نویسنده تبدیل می‌شویم.

نویسندگی هنر است. هنری که ما را وادار می‌کند تا مهارت‌ها و توانایی‌هایمان را گسترش دهیم. (جان گاردنر) معتقد بود و می‌گفت: «هر نویسنده‌ای که خودش را از آموختن محروم کند، نمی‌تواند اثر هنری ماندگار خلق کند.»

درست است که ما از کودکی قلم به‌دست گرفتیم، اما برای نویسنده شدن کافی نبود. در نوجوانی و جوانی هم همین‌طور باز هم کافی نبود. زمانی استعداد نویسندگی را در خودمان دریافتیم که اولاً ذوق و حس نوشتن را فهمیدیم و بعد تحقیق و جستجو و آموختن را شروع کردیم. نویسنده برای خلق اثرش بارها نوشته‌اش را ویرایش و در معرض نقد می‌گذارد.

بزرگ‌ترین کنفراس نویسندگان در آمریکا تشکیل می‌شود. هر ساله در یک شهر بزرگ آمریکا هزاران نویسنده، ویراستار، ناشران کوچک و بزرگ، استادان ادبیات و کسانی که به نوشتن و نویسندگی ربط دارند در این کنفرانس حضور دارند. در دانشگاه آیووا برنامه‌های نویسندگی بسیار جالبی دارند حتی بارها و بارها نویسندگان را برای خلق اثرهای ماندگار به جاهایی می‌برند که بهتر بتوانند مسائل را درک کنند. خیلی از آنها توانستند جایزه‌های معتبر ادبی و بین‌المللی را دریافت کنند. معیار محکمی که آنها دارند این است که برای پیشرفت نویسندگی، پرورش فرد فرد دانشجویان در رده نخست است. هیچ رقابتی در میان نیست. هیچ‌کس با دیگری مقایسه نمی‌شود. هر دانشجو موظف است به نوشته‌های دیگر دانشجویان احترام بگذارد. هر نویسنده‌ای برای نوشتن نوشته‌هایش رنجی را متحمل می‌شود، پس باید برای زحمات او ارزش قائل شد. نقد باید به گونه‌ای باشد که نویسنده را در بهتر نوشتنش یاری کند یعنی نه تمجید باشد و نه تحقیر و توهین. آنها در نویسندگی بیشتر به روان شدن قلم، شکل بستن صحنه‌ها و پرورش شخصیت‌ها و منطقی بودن دیالوگ و یا مونولوگ‌ها می‌پردازند. به قول استفان کینگ که می‌گوید: «اگر نویسنده‌ای فرصتی برای خواندن نداشته باشد حتماً فرصتی هم برای نوشتن نخواهد داشت، به‌همین سادگی.

یادمان باشد که ما نویسنده‌ها راهی تاریک را در پیش داریم. خودمان چراغ به‌دست می‌گیریم و جلو می‌رویم تا به روشنایی نور نویسندگی برسیم و این را زمان به همه‌ی ما ثابت کرده است. ■

فراتر از زمین و زمان

یادداشتی بر رمان «راز جاودانگی»

اثر: «نیلوفر کاظمی»

نوشته: «مریم عربی»

انسان هرچند قادر است در ذهن خود از زمان حاضر فراتر رفته و به گذشته رجوع و آینده را متصور شود، ولی این تاریخ شخصی نمی‌تواند پاسخی قانع‌کننده و باورمند از جهان پیش از تولد و پس از مرگ او برایش داشته باشد.

تاریکی عمیق و گسترده‌ی این ناآگاهی تمام تاریخ انسان را فرا گرفته است و بشر برای بقا یا باید پاسخی برای این پرسش خویش بیابد یا راهی برای گریز از این ناآگاهی. اندیشهٔ جاودانگی انسان ابزار این مکانیزم دفاعی است. اتوریته‌ی آگاهی، قدرت می‌آفریند. وقتی ناآگاهی هجومی سنگین دارد باید برای بقای قدرت آن را به بازی گرفت. انسان می‌داند به ابدیت ناآگاه است، ولی با تلاش برای دست‌یابی به عمر جاوید سعی دارد این ضعف را با نوعی قدرت خرد و تکنولوژی پوشش دهد.

رمان «راز جاودانگی» داستان ترس انسان است؛ در رویارویی با وحشت ناآگاهی از ابدیت. تاریخ انسان است آنچنان‌که در اتوریته‌ی قدرت خرد خود بر جهان غرق می‌شود تا حدی‌که سؤال بنیادین خویش را فراموش می‌کند. غافل از اینکه این سؤال هرچند ناتوانی بشر را در پی دارد، ولی قدرت لذت از این جهان را که فاصله‌ای است کوتاه، بین دو جیغ تولد و مرگ، فراهم می‌کند.

«راز جاودانگی» بازگشت به این منشأهاست، بازگشت به انسان اسطوره‌ای با سؤال‌های بنیادین و راه‌کارهای اولیه‌ی فراموش‌شده‌اش، یافتن معنایی باقی برای انسان بقایافته‌ی پساآخرالزمانی. نویسنده در این داستان عشق را بازی‌ای لطیف دانسته برای دست‌یابی به معنای جاودانگی. چه‌بسا مستحیل شدن در محدوده‌ی علم و عقل انسان موجب می‌شود او بی‌هیچ نشانی از عالم معنا و تنها به‌اتکای امور بیرونی، منطق و داده‌های علمی خویش در جست‌وجوی جاودانگی که امری است انتزاعی و معنوی، پر پر بزند.

«راز جاودانگی» داستان سه مرحله‌ی تکامل در زندگی است: عشق، بالندگی و جاودانگی. نویسنده در این کتاب برای گذر از هر یک از این مراحل زمان را دست‌آویزی برای حرکت بین دوران‌ها قرار داده است. او اسطوره را فرامی‌خواند تا با آن انسان پساآخرالزمانی را به خودش بازشناسانده و آینده‌ای فراتر از علم برای بشر رقم بزند. «نور» شخصیت اصلی رمان در جستجوی چرایی حضورش در پروژه‌ای محرمانه، به رازگشایی از زندگی سارا (مادرش) می‌پردازد. نور در پی شناخت زندگی سارا عشق را با نیک، بالندگی را با نوح و جاودانگی را با سارا درمی‌یابد. اما سام که شاید به‌نوعی قربانی خودخواسته‌ی پروژه‌ی ابدیت باشد و چهره‌ی منفی داستان، ممکن است در تکامل و تبلور مفهوم عشق تأثیری کمتر از نیک نداشته باشد. چه‌بسا که با حضور پررنگ سام است که شخصیت نیک عریان شده، اصالت می‌یابد. ازاین‌رو در سراسر رمان رنگ و بوی عشق در پس و پشت کلمات حضور دارد. «سارا دلهره و هیجان موقعی که داشتیم دزدکی از مرز می‌گذشتیم... سارا قهقهه‌ی شادی موقع گرفتن برگه‌ی پرواز به جریزه است.» عشق به چالش کشیده می‌شود تا معنای خود را بازیافته، بالیده و از نو متولد شود. در جایی از رمان پیرمرد-نوح- به سارا می‌گوید: «اسماعیل‌خان توانست خودهای خودش رو در قرن‌های مختلف پیدا کنه. اما به آینده راه پیدا نکرد... غافل از اینکه خدای جاودانگی خدای عشقه.» و در بخش‌های پایانی پس از سال‌ها تلاش برای درک معنای جاودانگی با دیدن دوباره‌ی نوح، سارا به معنا و راهی که انتخاب کرده، اطمینان می‌یابد. «(پیرمرد) بالای صخره روی تخته‌سنگ صافی ایستاده بود. ردایی سفید درست مثل همان که خودم پوشیده بودم به تن داشت. باد موهای سفید و بلندش را آشفته می‌کرد. همان عصای قدیمی‌اش را چسبیده بود، درست مثل نوح روی کوه آرارات.»

حال داستانی متن در ژانر پساآخرالزمانی می‌گذرد

ولی شخصیت داستان در جریانی کاملاً عینی و علمی (دفترچه‌ی خاطرات، خواب مصنوعی) از این واقعیت بیرونی جدا شده و به دوران‌های پیشاآخرالزمانی و آخرالزمانی می‌رود. لحظاتی در رمان وجود دارند که اسطوره و دوران باستان در متنِ دوران آخرالزمانی احیا و بازخوانی می‌شود. شخصیت (سارا) در این بزنگاه‌ها حرکتی فرازمانی-خیالی را تجربه می‌کند که ادراکی ذهنی را برای او و خواننده برمی‌سازد.

بنا بر ژانر غالب این رمان، متن استوار است بر تخیل و تکنولوژی و علم، اما همه‌جا روابط انسانی، هویت انسان و سؤال‌های بنیادین او درباره‌ی جایگاه انسان در جهان، مطرح می‌گردد. نویسنده نشان داده حتی انسانِ پس از کره‌ی زمین نیز با وجود پیشرفت علم و آگاهی و شناخت علمی از جهان، هنوز درگیر سؤال‌های بنیادین فلسفی خویش است.

علم شاید توانسته باشد بقای گونه‌ی انسان را تضمین کند ولی نتوانسته پاسخی برای چالش‌های هویت انسان بیابد. نویسنده اخلاق انسانی را نیز از نظر دور نداشته و در پناه ابدیتی که فلسفه‌ی اخلاقی بسیاری از رفتارهای انسان را از بین می‌برد، شوق جاودانگی را در درک ابدیت نشان می‌دهد نه رسیدن به جاودانگی.

خلق انسانی با زندگی غیرحضوری تا حد اعداد و ریاضیات و فرکانس‌هایی از آگاهیِ رها شده در کهکشان، باعث می‌شود این زندگان نامیرا که به‌شکل ربات‌هایی تجسم فیزیکی می‌یابند؛ شاید شگفت‌انگیز و نشان از تخیل هنرمندی باشند که روزی به‌دست دانشمندان واقعیت خواهند یافت، ولی از هویت انسانی دور و دورتر شده‌اند. نویسنده تلاش می‌کند پیش از رسیدن به این وضعیت جای خالی انسان را نشان دهد تا او دریابد به‌جای اشتیاق جاودانگی فقط زندگی کند.

زندگی کردن اولین و تنها هدفی است که برای او از سوی جهان درنظر گرفته شده و این جهان امکانی است در اختیار او برای زندگیِ هرچند کوتاه در بین دو ابدیت تاریک.

انسان این داستان، از متافیزیک گذر کرده و به نیرویی فراتر از علم و تکنولوژی نیازمند است. هنوز جای خالی انسان باستانی، انسان مبتنی بر عواطف و شناختی خارج از محدوده‌ی علم خالی است. انسان تکنولوژی‌یافته در جستجوی این گمشده‌ی خویش خود را در علم غرق کرده است. به‌همین‌علت در هرجایی روایت رمان دست داده، جایی از زبان سارا، نثر به‌سوی توصیفات درخشان از طبیعت و گاه به شاعرانگی در روابط انسانی نزدیک می‌شود. «از پشت برج‌های معلق کم‌کم منظره‌ای که سال‌ها فراموش کرده بودیم نمایان شد. بعد از مدت‌ها توانستیم غروب خورشید را ببینیم، آن‌هم از بالاترین و مرتفع‌ترین نقطه‌ی روی زمین. لحظه‌ی عجیبی بود شگفتی دیدن لحظه‌ای که زمانی بدیهی‌ترین لحظه‌ها و از روزمرگی‌های زندگی‌مان به‌حساب می‌آمد.» اوج حسرت و لطافت در کلمات سارا بی‌هیچ توصیف شناخته‌شده‌ای از خورشید در این چند سطر به زبان آمده است.

همین مهم امتیازی است که این داستان را از متن گمانه‌زن فراتر برده و لایه‌های انتقادی از منظر مکاتب فرانکفورت در داستان به‌چشم می‌خورد. ازجمله: «اون‌ها عاشق رؤیایی هستند که سیستم به‌واسطه‌ی من براشون ساخته.»

سام در فصل پایانی داستان برای نور که در آتش شوق رسیدن به جاودانگی می‌سوزد، از واقعیت جاودانگی سخن می‌گوید، از سیر شدن از دنیایی که در آن خواهند بود و از آرزوی مرگ کردن، همان چیزی که نور نتوانسته بود مادرش، سارا، را به‌خاطر آن ببخشد.

معنای زندگی همواره در ادراکات بنیادین بشری با دوگانه‌ی مرگ و زندگی شناخته شده است. جاودانگی در کنار مرگ و هریک در غیاب دیگری معنا می‌یابند. با حذف مرگ، جاودانگی دیگر تعریفی که می‌شناسیم نخواهد داشت. با حذف مرگ واژه‌ی آن از زبان حذف شده و به‌تدریج مفهوم جاودانگی و سپس واژه‌ی جاودانگی نیز از محفوظات ذهنی و حافظه‌ی جمعی بشر و در نهایت از زبان انسانی حذف خواهد گشت. شاید با جهانی روبه‌رو شویم که با جهان کنونی ما فاصله‌ای بسیار داشته باشد، یک جهان ناشناخته. ■

یادداشتی بر رمان باکره و کولی

اثر: «دی.اچ.لارنس»

برگردان: «کاوه میرعباسی»

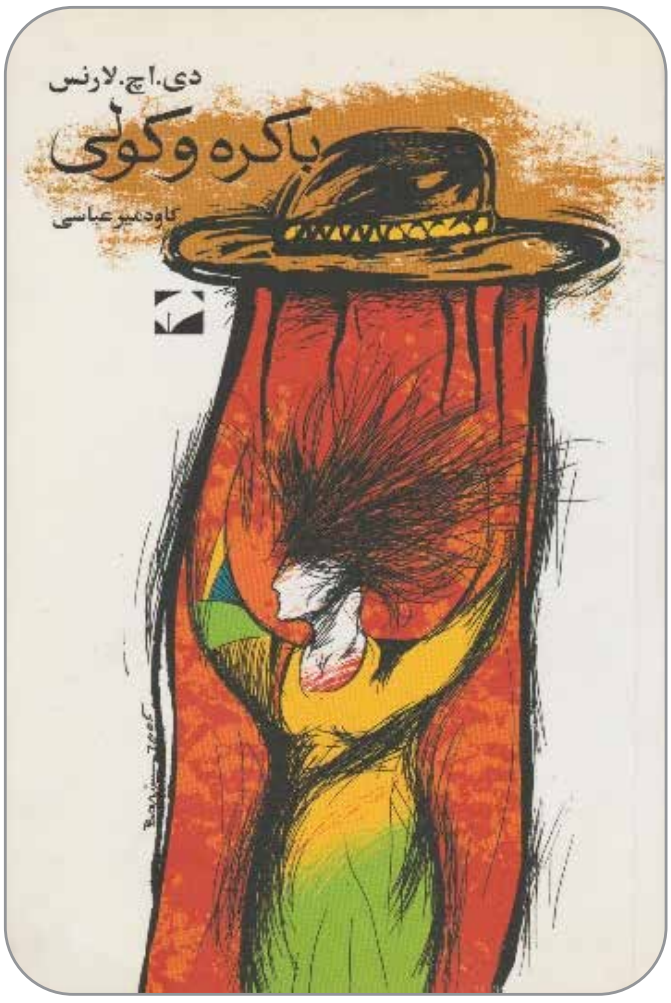
نگارنده: پرستو آزادی‌ابد

رمان «باکره و کولی» با مفاهیم و اصطلاحات و فلسفه‌ی «هایدگر»/«عادل مشایخی» بررسی خواهد شد.

«باکره و کولی» عشق را از جایگاه منزلت اجتماعی ترسیم می‌کند. لارنس در «باکره و کولی» به‌روشنی نشان می‌دهد؛ هر اندازه اجتماع، روابط، ازدواج‌ها و دوستی‌ها حول محور طبقات می‌چرخند، عشق به‌همان اندازه رهایی بخش، انسانی، ناآشنا، ناآرام و پیروز است.

درون‌مایه‌ی «باکره و کولی» را می‌توان به شش بخش تقسیم کرد:

۱. رهایی از سیطره‌ی داسمن (Das Man)



۲. پیش‌گویی محقق‌کننده یا خودانجام (Self-fulfilling prophecy)

۳. پرتاب‌شدگی حال‌مندی یا عشقِ ناگهانی حال‌مند شدن، پرتاب‌شدگی، واقع‌بودگی (رخ‌دادگی) آزادی شورمند عشق، احساس امنیت با عشق

۴. سرپیچی از تقدیر، رستن از دیگری، رسیدن به خودینگی

۵. در نگاه لارنس، به تعبیر هایدگری، واقعیت از احساسات شروع می‌شود. بنابراین بی‌واسطه‌ترین رابطه‌ی ما با واقعیت و جهان از راه احساسات می‌گذرد. عقل ترس مادامی است که ما را به درون ارجاع نمی‌دهد، از این‌رو هیچ راهی به گشودگی جهان ندارد. درحالی‌که احساس شبیخون می‌زند و در مقام غیرمحاسبه‌گری، وضعیت ما را تسخیر می‌کند.

۶. تن. بدن و تنانگی در آثار لارنس نقطهٔ رویارویی با جهان‌اند. عریانی‌های سبک‌بار و فارغ از نقاب‌های تنظیم‌شده.

[عشق یا احساس در «باکره وکولی» چگونه پدیدار می‌شود؟! عشق آن نیروی ناخودآگاه، یا نیروی تجهیزشده به احساس، با نیروی پرتاب‌کنندگی، در «باکره و کولی» لارنس، چگونه هستی افراد را مقرر می‌سازد؟]

«باکره و کولی» با نابهنگامی عشقی شوک‌آور آغاز می‌شود. همسر زیبا و سرکشِ کشیشی خداپرست و مرفه (مادر دو دختر - مادرِ ایوت یا همان باکره)، شوهر و دو دختر خردسالش را وا می‌نهد و با پسری فقیر و جوان و آس‌وپاس می‌گریزد.

رمان با عشق‌هایی نامتعارف و پی‌درپی - با ایده‌ی نیچه‌ایِ جهان پدیده‌ای است عاطفی و حسانی - پیش می‌رود. مادر-زن-همسر، با مرد جوانی گریخته و هیچ‌چیز نتوانسته مانع او بشود حتی فرزندانش. از همان لحظه است که مادر کدخدامنشِ کشیش به همراه دختر وسواس‌طور و پسر بی‌خاصیتش (عمه و عموی دخترها)، به آنجا نقل مکان می‌کند تا از دو دختر خردسال - با زخم زبان شما هم یکی مثل مادرتان - نگه‌داری کند.

زمان حرکت می‌کند و دختران، از بیست سالگی عبور می‌کنند. ایوت یا همان باکره با چهره و شخصیتی شبیه مادر فراری‌اش، بر خواننده ظاهر می‌شود. هر دو دختر در مسیر رشد و بالندگی‌شان همواره از کنترل‌گری مادربزرگ نابینا و عمه‌ی پیر و ترشیده‌شان در رنجند؛ خصوصاً که مادربزرگ هربار آنها را به‌خاطر نطفه‌ی مادر نانجیب و فراری‌شان

سرزنش می‌کند. تداوم کنایه‌هایی که در نهایت منجر به حمله‌ی دو دختر جوان به مادربزرگ و کتک‌کاری خانوادگی می‌شود.

ایوت دختر سرکش و زیبا، همواره در مجالس رقص و شب‌نشینی‌ها و گردش‌ها در وضعیتی از فاصله و گریز از پسران اشراف‌زاده‌ای که دور و برش می‌پلکند، قرار دارد. عشاق دل‌خسته و سینه‌چاکی که ایوت از آنها می‌گریزد. بااین‌حال او مستمراً با خودش تکرار می‌کند باید دیوانه‌وار عاشق بشوم. عاشق مردی نیرومند که مرا مغلوب سازد اما هیچ‌کدام آن پسرها اندازه‌ی کافی بی‌قید و سرکش نیستند! پسران نازپرورده‌ای که به شکل مضحکی خودنما، تمیز و خاطرخواهند.

ایوت از تمام آن امکان‌ها می‌گریزد. پسرانی که با شخصیت‌ها و پوشش‌ها و اداها و اطوارها و ابراز علاقه‌های تکراری‌شان، میل او به عشق را پس می‌زنند تا اینکه مردی کولی‌وار از میان نور و تاریکی در سایه روشنای نابی سر می‌رسد. مردی بلندقامت، خوش‌سیما، بی‌قید، جسور و بی‌اعتنا، همراه با زن و دو فرزند. (مردی با موقعیتی شبیه مادر ایوت) آنجاست که عشقی حال‌مند و شورانگیز، مانند سیلی ناگهانی و طغیان‌گر بر قلب ایوت هجوم می‌آورد. در همین فضای گم‌گشتگی، ایوت به‌طور تصادفی با زن و مرد جوانی آشنا می‌شود که به‌تازگی ساکن آنجا شده‌اند، زنی پولدار و مرفه و میانسال همراه با مردی جوان و خوش‌برورو. روایتی که گویا زندگی‌نامه‌ی خود لارنس است.

دی. اچ. لارنس هنگام معاشرت با استادش (ارنست ویکلی) به همسر او (فریدا) دل باخت و این شیفتگی متقابل چنان عشق پرشوری میان آن دو برانگیخت که باعث شد؛ فریدا سه فرزندش را رها کرده و همراه با لارنس از انگلستان به آلمان بگریزد. بسیاری از منتقدان معتقدند زناشویی آن دو، به‌سان مظهر کامل شوریدگی توفانی، در آثار لارنس تجلی یافته است.

خود لارنس نیز در یکی از نامه‌هایش گفته است: «تکرار می‌کنم: هرگز نویسنده را باور نکنید، بلکه به داستان‌هایش اعتقاد داشته باشید. ممکن است و می‌شود من دروغ بگویم، اما داستان‌هایم همیشه راست‌گو خواهند بود. من آنجا هستم. آیا شما می‌توانید مرا بیابید؟»

در این خرده‌روایت نیز، زن دو فرزندش را رها کرده است و همراه با مرد جوانی گریخته است. گریزی که هر دو (زن و مرد) خوشبختی واقعی خود را در آن یافته‌اند، از این روست که مادربزرگ و کشیش - هر دو - ایوت را از رفت‌وآمد با آن زن و مرد فاسد - که از قضا عملی شبیه مادر منحرف ایوت (زن کشیش) دارد - باز می‌دارند.

ایوت یا همان باکره‌ی جوان رمان لارنس، یک دازاین (انسان) در سایهٔ داسمن (انسان‌ها) تعین پیدا می‌کند. جهان از لحظهٔ تولد انسان، او را با امکان‌ها و ابزارهایش احاطه می‌کند و با نیروی تقدیر، دازاین را دست‌خوش حال‌های متلاطم قرار می‌دهد.

به تعبیر هایدگر ما با انتخاب و تصمیم، آگاهانه، وارد وضعیت نمی‌شویم، بلکه پیشاپیش در وضعیتیم. افراد رمان در زندگی روزمره تا عشق‌ها و انتخاب‌ها تحت سیطره‌ی کسان زندگی می‌کنند، همان که هایدگر از آن تحت عنوانِ سیطرهٔ داسمن (Das Man) نام می‌برد و تأکید به رها کردن خود از آن دارد.

داسمن یا کسانی که رستن از آنها و به‌دست گرفتن سکان زندگی به‌دست خود، بدون سایه‌ی آنها، کاری بسیار صعب و دشوار است. ساختاری کنترل‌گر و بیرونی که الگوهای پایدار و مشخص خود را دارد و هر نوع خروج دازاین از آن را انحراف می‌خواند.

لارنس در «باکره و کولی» سه ماجرای غیرمتعارف عاشقانه را (فرار همسر کشیش با پسر جوان)، (ایوت و مرد کولی)، (زن میان‌سال یهودی با پسر جوان) پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. عشق‌هایی که با ایجاد اختلال در ساختارِ سیطره‌ی داسمن/کسان، سعی دارند دازاین را با هستی پیوند داده و او را از سیطره‌ی کسان برهانند تا دازاین با توسل به بی‌پروایی و رسیدن به خودبنگی، با فهمی مسبوق به‌فهم سایر سایه‌ها، جهان را دریابد، فهمی که به‌تعبیر هایدگر گشودگی و آشنایی با جهان است، نوعی هستن یا صیرورت ناب.

ازاین‌رو عشق در داستان لارنس، یافت حال، با یک سو نهادن سایه‌ی داسمن، با خودبنه‌ترین هستن خویش، مواجه می‌شود؛ رسته از سیطره‌ی کسان، فرادستی که معروض سایه‌ها نیست. مادر ایوت با رها کردن خود از سایه‌ی اطرافیان، با معشوق فقیر می‌گریزد. زن یهودی به‌نوع مشابهی برهم‌زننده‌ی نظم مقدر جهان سایه‌هاست و در نهایت، ایوت با عشق به مرد کولی بر نظم بتنی طبقات می‌آشوبد. (اگرچه در پایانِ بازِ داستان، ایوت به وصال کامل با مرد کولی نمی‌رسد) بااین‌حال با مرگ مادربزرگ و تغییر حالات عمه، عشق فضای برخوردار از نظمِ آن نظام سفت را فرو می‌ریزد تا ایوتِ رسته از بنیادها، با جمله‌ی پایانیِ «آخ دوستش دارم! دوستش دارم! دوستش دارم» به عشق آری گوید؛ بدون اهمیت دادن به داسمن‌ها با رهایی کامل از سیطره‌ی داسمن. (در هستنِ توانستن).

رهاکردن خود از سایه‌ی دیگران یا رهایی از سیطره‌ی داسمن در «باکره و کولی» با پرتاب‌شدگی به وضعیت عشق رخ می‌دهد. حال‌مند شدن، پرتاب‌شدگی یا واقع بودگیِ (رخ‌دادگی) آزادیِ شورمندِ عشق و نهایتاً احساس امنیت با عشق.

در لحظه‌ای که «باکره و کولی» از اضطراب مرگ و سیل بنیان‌کنی که آنها را در بر گرفته است، برای کسب امنیت و نیروبخشی به دیگری، جهت زنده ماندن خود و زنده نگه داشتن دیگری، به تن یکدیگر پناه می‌برند تا در برابر بی‌رحمی جهان سپری برای دیگری باشند، عشق قریب‌الوقوعی به

ناگهانی‌ترین شکل ممکن در قلب باکره می‌شکفد. عشقی که با ارتعاشی ناگهانی اصول زندگی را به‌هم می‌ریزد و با نیرویی سبک‌بار و فارغ، عاشق و معشوق را دست‌خوش حال‌های متلاطم قرار می‌دهد. وضعیتی که ایوت بدون آگاهی و تصمیم خود را وسط آن می‌یابد، عشقی که مانند موج عظیمی شبیخون می‌زند. یا به تعبیر هایدگر: حال (عشق) نه امری سوبژکتیو بلکه گشودگی ما به جهان است، حال (عشق) از درون نمی‌آید بلکه ما را تسخیر می‌کند، بر ما مستولی شده و مثل آوار بر سر ما خراب می‌شود...

[تن قدرت بی‌چون و چرایی است که با اصالت خود، در یک وضعیت فعال و پراکتیکال، با نیروی غالب، از جایگاه فاعلی توانا، ایدئولوژی، الهیات، اخلاقیات، بنیادها و نظام‌ها را استیضاح می‌کند، از این روست که هر نوع اصالت یا هر نوع سرکوب از تن آغاز می‌شود.]

موضوع تن و عشق در «باکره و کولی» رابطه‌ای نجیب و زیباست؛ زیرا این رابطه‌ی عشق‌ها و تن‌هاست که در زندگی گشایش و رهایی بار می‌آورد و احساس خواری و بیهودگی آمیزش‌های جنسی انباشته از بده و بستان را زایل می‌کند. سکس‌های لمس و کرختی که نه شور زندگی می‌آفرینند و نه زیبایند.

سکس در رمان لارنس آزاداندیش و ناب‌اندیش است؛ زیرا سرچشمهٔ زندگی است. جایی‌که پلیدی‌های پنهان از بین رفته، نقاب‌ها در جنگ با عرفیات برانداخته شده، مصلحت‌ها رخت بربسته و افراد با جان و دل به همدیگر عشق می‌ورزند. جایی‌که عشق، هستی را به حد ومرز آزادی سوق می‌دهد و اخلاقیاتِ به‌بندکشنده را؛ دشمن زندگی، نفی و انکار می‌کند.

یکی دیگر از نکات اساسی در «باکره و کولی» پیش‌گویی محقق‌کننده یا خودانجام (Self-fulfilling prophecy) است. سرنوشت ایوت یا باکره در رمان با دو پیش‌گویی مهم، مقدر و محتوم می‌شود. پیش‌گویی اول زمانی است که ایوت با دوستانش (دختران و پسرانی جوان و پرشور) برای گردش بیرون رفته‌اند. جایی که به کاروان مرد کولی بر می‌خورند و همسر فوق‌العاده زیبا و مرموز کولی، با حالتی شیطنت‌آمیز و شوخ و شنگ در کف دستان ایوت چشمان شعله‌ور مرد بی‌قیدی را پیش‌بینی می‌کند که قرار است ایوت را به غلیان درآورد و با عشق نیرومند و افسارگسیخته‌ای بر لجاجت سخت و درونی ایوت غلبه کند. عشقی نیرومندی چون صاعقه‌ای غول‌آسا!

پیش‌گویی دوم زمانی است که مرد کولی برای فروش خرت و پرت‌هایی، به عمارت کشیش می‌رود و در زمان کوتاهی که با ایوت تنها می‌شود به او می‌گوید؛ مادربزرگش (زن کولی پیر) خواب ایوت را دیده و پیامی برای او دارد و آن این که: «در تن‌تان شجاع باشید وگرنه بخت به شما پشت می‌کند و به صدای آب گوش بسپارید» (ص. ۱۲۸).

پیش‌گویی‌ای که چند روز بعد، با طغیان آب و جاری شدن سیل و نجات ایوت از مرگ حتمی به‌دست مرد کولی محقق می‌شود. جایی‌که تن‌ها سپر نجات دیگری می‌شوند... عشقی که از حرارت تن‌ها عبور کرده و به تن دادن (جان دادن برای حفظ تن دیگری) رسیده است. عشقی بزرگ که صرفاً از راه تن می‌گذرد.

پیش‌گویی، شهود یا درک بی‌واسطه چیزی نیست جز وجه ظهور اتفاقات. اتفاقاتی که به منزله‌ی تقدیر بر فرد معروض می‌شوند و از فرد تصمیم نمی‌طلبند. اینجاست که دازاین متوجه می‌شود پیشاپیش معروض امکان‌ها قرار گرفته است و چاره‌ای ندارد جز پذیرش آن. تقدیر که چیزی است درون جهان، لباسی از امکان‌ها را بر تن دازاین می‌کند. بنابراین دازاین محکوم به امکان‌های مندرج، بی‌آنکه نای نابودی آنها را داشته باشد، آنها را پذیرفته و صرفاً با حال‌مندی ناب و صوری عشق و رهایی با مرگ از گم‌گشتگی می‌رهد.

نهایت آنکه بخشنده‌ترین نوع هستن، از نگاه لارنس درآمیختن تن‌ها با عشق‌هاست، برخلاف تنانگی با قواعد، قوانین، مذاهب خشک مقدس که چرک و آلوده به خودخواهی و خیانت و بده و بستان‌اند. رابطه‌های به اصطلاح پایبند به اخلاقیات، آلوده‌ترینند و این عشق‌های آزادند که پاک، منزه و لطیف‌اند، اگرچه در معرض سیطره‌ی گسترده و بی‌ترحم قانون و عرف و مذهب، انحراف خوانده می‌شوند.

در رمان‌های لارنس، تن‌ها سوژه‌های منقادی نیستند که در خدمت اخلاقیات قرار گیرند، اخلاقیاتی که از طریق «دیگر-قاضی‌سازی» و «سرکوب» بدن کنش‌گر را به بدن منفعل بدل می‌سازند، همان‌طور که ادیان و سیاست‌ها در جهت سرکوب و دراختیار گرفتن بشریت، در وهله‌ی اول، بدن را از صحنه‌ی عمومی خارج کردند، نظام خانواده را مسجل ساختند و اندام‌ها را به مالکیت دیگری در آوردند. در دوره‌ی بازگشت بدن‌ها نیز - عصر سرمایه‌داری - بدن را به ابژه‌ی جنسی تقلیل دادند.

بدن‌مندی رها و پر شورشی که در باکره و کولی شاهد آنیم کم‌نظیرند. تن‌هایی که علیه مذهب؛ (همسر کشیش)، علیه فاشیسم؛ (عشق زن یهودی به مرد جوان - درست شبیه خود لارنس و فریدا)، علیه نظام ازدواج و منقادپذیری یا بنیاد خانواده؛ (در هر سه عشق یکی از طرفین متأهل است)، علیه اختلاف طبقاتی (عشق ایوت به کولی) می‌شورند.

به‌تعبیر اسپینوزا: «ما هیچ‌وقت نخواهیم فهمید بدن‌ها تا چه اندازه توانمندند.» به‌راستی که بدن‌ها و تن‌ها توانایی خیزش علیه تمام نظام‌ها را دارند. تن، قدرت بی‌چون‌وچرایی است که با اصالت خود، در یک وضعیت فعال و پراتیکال، نیروی غالب، از جایگاهی فاعلی توانا، ایدئولوژی الهیات و اخلاقیات و بنیاد و نظامی را استیضاح می‌کند. از این روست که هر نوع اصالت یا سرکوبی از تن آغاز می‌شود. ■

یادداشتی بر داستان «مرد»

اثر: «محمود دولت‌آبادی»

نوشته: «نوشین جم‌نژاد»

داستانی کاملاً رئالیستی که تبلور آن را می‌توانیم به‌وضوح ببینیم؛ با رویکردی از واقعیت‌های تلخ زندگی که سه عنصر مکان، شخصیت و پیرنگ در آن کاملاً مشهود است.

داستان با توصیف سه مکان متفاوت، یعنی: «کاروان‌سرا، میدان کشتارگاه و میدان بارفروش‌ها» توجه خواننده را به زندگی اهالی جنوب شهر معطوف می‌کند.

از توصیف کاروان‌سرای کوچه‌ی کولی‌ها و اطراف آن آغاز می‌شود و تا توصیف دقیق مکان و افرادی فقیر و بی‌بضاعت که آنجا ساکن هستند، ادامه می‌یابد. همچنین مقدمه‌ی خوبی است برای آشنا کردن هر چه بیشتر خواننده با فقر و فلاکت که رویارویی با آن موضوع اصلی این داستان است.

مشخصه‌ی این زندگی، فقری است که هم کولی‌ها و هم شخصیت اصلی و خانواده‌اش با آن دست به‌گریبان‌اند. شخصیت اصلی در کاروان‌سرا، چراغ‌علی پدر ذوالقدر است که چشم‌هایش از شدت یأس به «دالانی تاریک» می‌ماند و حتی اسب لاغر و مریض درشکه‌اش هم که نمادی از گرسنگی است، وجه مشترک این دو را نشان می‌دهد.

شباهت چشمان این اسب و چشمان چراغ‌علی، از سرنوشت مشترکی حکایت می‌کند که هر دو گرفتارش هستند: «روی چشم‌هایش هم غباری کدر نشسته بود.» دو نفر از افراد کاروان‌سرا هم که هر دو نمونه‌ای از بینوایی‌اند: علی‌جان که شیره‌کش خانه‌ای در گود دایر کرده و اوستا نیاز، پیرمرد ریش حنایی کولی که تریاک می‌فروشد..

دومین مکان میدان کشتارگاه و سلاخ‌خانه است که دیدارهای آتش «مادر ذوالقدر» با شاحیدرِ؛ «سلاخ فاسق آتش» روی می‌دهد.

مهم‌ترین شخصیت در این مکان همان مردی است که شاحیدر نام دارد و راوی تصویر دقیقی از چهره و بدنش را ارائه می‌دهد: «مردی که چکمه‌های ساق‌بلند لاستیکی می‌پوشید و کلاه نمدی سرش می‌گذاشت و سبیل‌های زرد و آویزانی داشت. مردی قدبلند که رخت‌های تنش پُر از قطره‌ها و شَتَک‌های خون بود. تنش بوی پوست و چرم می‌داد.

این جزئیات برداشتی از شاحیدر را به خواننده نشان می‌دهد که این شخصیت فردی عامی و بی‌عاطفه است. توصیف مکان کشتارگاه عاری از هرگونه ذهنی‌گرایی است، به این معنا که راوی احساس خود را از بودن در این مکان بیان نمی‌کند. مثلا نمی‌گوید: «از بوی تعفنی که همه‌جا را گرفته بود، حال کسی بهم می‌خورد.» بلکه می‌گوید:«همه‌جا بوی خون می‌داد. یا نمی‌گوید: «انگار که در طویله راه می‌رفتی.» بلکه می‌گوید: «پهِن و لجن قاطی هم بودند.» خواندن این قبیل بخش‌های داستان، به تماشای فیلمی مستند یا دیدن عکسی که از چنین مکانی گرفته شده باشد، شباهت دارد.«قانون نگو، نشان بده» در این توصیف از دو گونه تصویر استفاده شده است: «بویایی و دیداری» به مخاطب این اجازه را می‌دهد که در مکان توصیف شده تصور کند؛ می‌تواند هم ببیند و هم ببوید.

سومین مکان میدان بارفروش‌هاست که ذوالقدر در این میدان «کمک این و آن می‌کرد و به‌جایش کمی میوه و سبزی می‌گرفت و به خانه برمی‌گشت.» یکی دیگر از درون‌مایه‌های رئالیستی داستان درباره‌ی افراد تهیدست و فقیر است که به وضوح نشان داده می‌شود.

همچنین شخصیت‌های فرودست دیگری مانند «عموتقی» و «علی‌گر»که با فقر در ستیزند. هر دو نگهبان‌اند و برای تأمین معاش ناگزیرند با برپا کردن آتش در پیت‌های خالی خود را گرم کنند.

راوی، سوم شخص دانای محدود به ذهن شخصیت اصلی یعنی «ذوالقدر» است، که از افکار او درباره‌ی چگونگی تکّدی پدرش باخبر می‌شویم. ذوالقدر همان مردی است که در عنوان داستان ذکر می‌شود.

با اینکه بچه است، مجبور است نقش مرد خانواده را بازی کند. او از خواهر خود«ماهرو» و برادر خود«جمال» مواظبت می‌کند، هر چند پدر و مادر با بچه‌ها زندگی می‌کنند، اما نام سرپرست را نمی‌شود بر آنها گذاشت.

برای پدر و مادر ذوالقدر دعوا و کتک، کار هر روزه است که همین امر آرامش خانه را بهم می‌زند و خانواده‌ای کاملاً از هم‌گسسته را نشان می‌دهد. ذوالقدر دائماً درباره‌ی شرایط خانوادگی‌اش از خود سؤال می‌پرسد که «چرا اینطور شده؟»، اما برای این‌گونه سؤال‌ها پاسخی نمی‌یابد و هرچه بیشتر جستجو می‌کند، کمتر به نتیجه می‌رسد.

از یک‌سو از بی‌مسئولیتی خانواده‌ی خود در عذاب است و از سوی دیگر دل برای آنها می‌سوزاند و گاهی برای پیدا کردن خود به درون خویش پناه می‌برد و به فکر فرو می‌رود. پسر بچه‌ی معصومی که دنبال هویتی خاص‌می‌گردد. حس می‌کرد کله‌اش پر از سرب شده. فکرهایی در مغزش جا گرفته بودند که نمی‌توانست بفهمندشان. اذیتش می‌کردند.

او دلواپس همه‌چیز است. پدر مریض، معتاد و پیرش، که هنگام دعوا از زنش کتک می‌خورد و مجبور می‌شود از خانه بیرون برود و مادرش که هر شب بعد از مشاجره با شوهر، بچه‌ها را تنها می‌گذارد و می‌رود پیش شاحیدر قصاب که با او در ارتباط است.

البته ناگفته نماند که ارتباط آتش و شاحیدر برای خوش‌گذرانی و شهوت‌رانی نیست. انگیزه‌ی واقعی او از برقراری چنین رابطه‌ای را از آنجا می‌توان فهمید که کله‌پاچه و چند تکه گوشت و جگرسیاه را تکه‌تکه می‌کند، تکه‌ای را برای خودشان بار می‌گذارد و بقیه را به کولی‌ها می‌فروشد که این خود از جمله پیامدهای دردناک فقر است.

همه‌ی این فکرها و اندیشه‌ها سؤالات بی‌پاسخی بودند که باعث آزار ذوالقدر شدند و همین امر موجب شد که ذوالقدر برای یافتن چاره در آن شب سرد خواهر و برادر خود را در خانه تنها بگذارد.

به نظر ذوالقدر شب و سرما به هم مرتبط‌اند و هرکس در میان آنها قرار گیرد، لِه و مچاله می‌شود. ذوالقدر خارج از کاروان‌سرا درشکه‌ی شکسته‌ی پدرش را می‌بیند وسوار آن می‌شود اما درشکه دیگر اسبی ندارد، چون اسب هر چند لاغر و مریض، برای به‌دست آوردن نان بخور و نمیر فروخته شده است.

در این قسمت ذوالقدر با خود فکر می‌کند از چیزی جدا شده یا چیزی از او جدا شده است و همین مسئله برایش دردناک است. زندگی او از فردایی بی‌خیال و بی‌غم جدا شده است، هر چند در جایگاه یک کودک باید بی‌خیال باشد و غم هم نداشته باشد.

احساسات ذوالقدر درباره‌ی مادرش واجد دوسویگی و تناقضی است که کشمکش درونیِ او را به‌وضوح نشان می‌دهد و در ذوالقدر دو حالت به‌وجود می‌آورد: هم بیزاری و هم مِهر. هم خواستن و هم نفرت. انگار با یک چشم برای مادرش می‌گرید و با چشم دیگرش خشمی شدید دارد. مخصوصاً زمانی‌که مادرش را در کنار شاحیدر تصور می‌کند. در واقع یکی از آن‌ها احساسات طبیعی فرزند به والدین است و دیگری ریشه در فرهنگ روستایی دارد.

در زندگی ذوالقدر چیزی که پایان می‌یابد دوران بچگی است و چیزی که آغاز می‌شود دوران بزرگسالی است و همین امر او را به شخصیتی پویا تبدیل می‌کند.

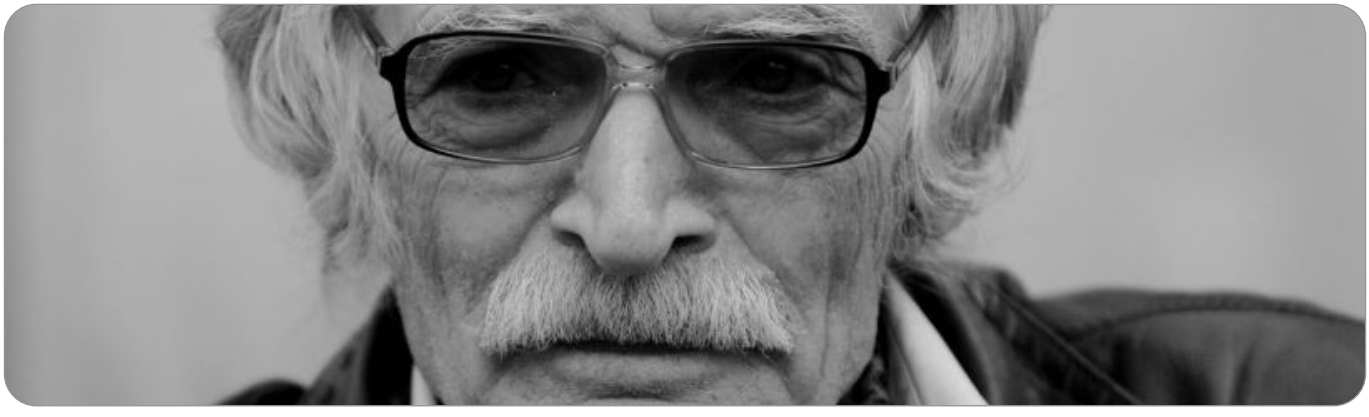
در پایان داستان ذوالقدر خودش را جای پدرش می‌بیند؛ وقتی نیم‌تنه‌ی بلند پدرش را می‌پوشد و بالای درشکه‌اش می‌نشیند. وقتی جلوی آینه‌ی شکسته می‌ایستد و خودش را نگاه می‌کند احساس بزرگی می‌کند. حس می‌کند شانه‌هایش پهن شده، قدش کشیده شده و پشت لبش مو درآورده است؛ «او خودش را مثل تنه‌ی درختی می‌دید و خواهر و برادرش را مثل دو تا جوجه که روی شاخه‌ی درخت نشسته‌اند.»

او می‌خواهد به‌جای پدرش از آن‌ها مراقبت کند، منتها خودش را در جایگاه شاحیدر می‌بیند نه پدرش و سرانجام وارد کارخانه‌ی بلورسازی می‌شود تا با کار کردن در آنجا به تنها نان‌آور خانه تبدیل شود..

حیوانات؛ «اسب، سگ، گوسفند» در هر سه مکان وجود دارد و نشان‌دهنده‌ی این وقعیت است که زندگی انسان و حیوان در این داستان مشابه است. همه نان در می‌آورند که فقط امروز را فردا کنند، درست مثل یک حیوان.

این داستان واجد پیرنگی علت‌ومعلولی است از طرفی مکان و شخصیت آن‌قدر قشنگ به‌هم گره خورده‌اند که پیرنگ زیباتر جلوه داده می‌شود و به‌همین دلیل داستان را باورپذیر کرده است.

همچنین عاری از هر گونه رویداد نامحتمل یا ماوراءطبیعی است. داستان مثل دوربین حرکات و کارها ومکان‌ها را ضبط و برای خواننده گزارش می‌دهد و اینکه همه‌چیز به هم مرتبط است. ■



یادداشتی تحلیلی از بر داستان «عصمت»

از مجموعه‌داستان‌های شمع‌ها بی‌صدا آب می‌شوند

نوشته‌ی شهناز شهبازی

رؤیا مولاخواه

کتاب شمع‌ها بی‌صدا آب می‌شوند دومین مجموعه‌داستان از خانم نویسنده شهناز شهبازی است که تابستان ۱۴۰۱ از نشر پریسک منتشر شد. این مجموعه مشتمل بر ۱۷داستان کوتاه می‌باشد. داستان‌های این مجموعه بازخوانی حادثه یا رویدادی است که بر بینش یکی از شخصیت‌ها نوشته شده است.

شکل و نحوه‌ی ترسیم روایت درصدد نمایاندن درون شخصیت‌ها نیست و شهبازی در داستان‌های این مجموعه از شیوه‌ی نامستقیم پرداختن به روایت، بهره برده و پیام‌های انسانی و اشارات زن‌ستیزی در باورها و سنت‌های اقلیمی در درون‌مایه‌ی داستان صورت بیرونی یافته‌اند.

داستان عصمت در این مجموعه، ساختاری روایی‌ترسیمی دارد. موقعیت راوی نامتعین است؛ اما ضمن داستان بدل به دانای کل می‌شود و موقعیت ناپایدار نخست در طول روایت از راوی که معلم مدرسه است به عصمت که خدمتکار مدرسه و در موقعیت پساروایت به شرح ماوقع داستان صونا می‌رسد. این گردش روایی داستان از شخصیت راوی به شخصیت فرعی عصمت و بعد شخصیت اصلی صونا و بازآفرینی سویه‌ی قهرمان داستان به شخصیت عصمت که به‌عنوان شخصیت فرعی، گره داستان را یدک می‌کشد، در داستان «عصمت» سویه‌ی فنی اثر را برجسته کرده است.

این نحوه‌ی چرخش روایی از موقعیت قهرمان در داستان، روایت را به موازنه‌ای ترکیبی از شخصیت‌ها می‌رساند؛ اما در تحلیل ساختاری انتقال زاویه دید راوی به دانای کل محاط بر درون و برون، باورناپذیر و تأثر عاطفی مخاطب را محدود می‌نماید. زاویه‌ی دید ناظر در ابتدای داستان اخته و دچار ایستایی گردیده است.

در داستان عصمت انتخاب زاویه‌ی دیدِ صفر می‌توانست در باورپذیری و گره‌افکنی روایت پرداخت مؤثری را در شیوه‌ی روایی داستان ایجاد نماید. زمان، در داستان عصمت با زعم تلاش مؤلف برای فلاش‌بک در صیغه‌ی افعال دچار تنش‌هایی نگارشی است و از ماضی به مضارع، بی‌منطق روایی پرش می‌کند.

رخدادها در داستان عصمت بی‌توسل به تخیل یا برانگیختن احساسات مخاطب در تبیین ماوقع می‌پردازد تا سویه‌ی اجتماعی اثر بر شگرد ساختاری داستان غلبه و طرح داستان، نقاط ضعف شیوه‌ی بیان روایت را تقلیل دهد. تودوروف معتقد است ادبیات شگرف، در درون‌مایه‌های خیالی اثر استوار است. به‌گفته‌ی وی ادبیات شگرف بر پایه‌ی احساسی شکل می‌گیرد که از معنای ناشناخته حوادث به دست می‌آید. شاید اگر علت آبستنی و رنج تعرض به صونا از حادثه‌ای زبانی پیش‌تر روایت می‌شد، مناسبات تأثرگذاری و هم‌سویی مخاطب با رنج وی هم‌ذات‌پنداری و روش بیان درد فردی بدل به رنجی اجتماعی می‌شد.

به‌نظر می‌رسد شهناز شهبازی با سانسور احساسی در تبیین داستان، درواقع نه سانسور نهادی (اخلاقی، دینی، سنتی...) بلکه تأثر ضمنی مؤلف را از داستان حذف کرده است تا سلیقه و نظرش را به‌عنوان دانای کل از داستان تفکیک نماید.

شهناز شهبازی

شهبازی در داستان‌هایش با زدوبندی بومی نگاه زن‌ستیزانه‌ی اجتماع را بدل به روایتی داستانی می‌نماید تا رنج‌های متبادر در حوادث و سویه‌ی مردسالارانه‌ی اتفاق‌ها از شعارزدگی به مستندی از واقعیتی بدل گردند که در مذاق مخاطب آشناست. بارت معتقد است مؤلف این قدرت را دارد که کدورت وجودی داستان‌ها را بزداید و می‌تواند در هر مکالمه، کنش‌ها را از حد نشانه به واقعیتی مستند بدل نماید.

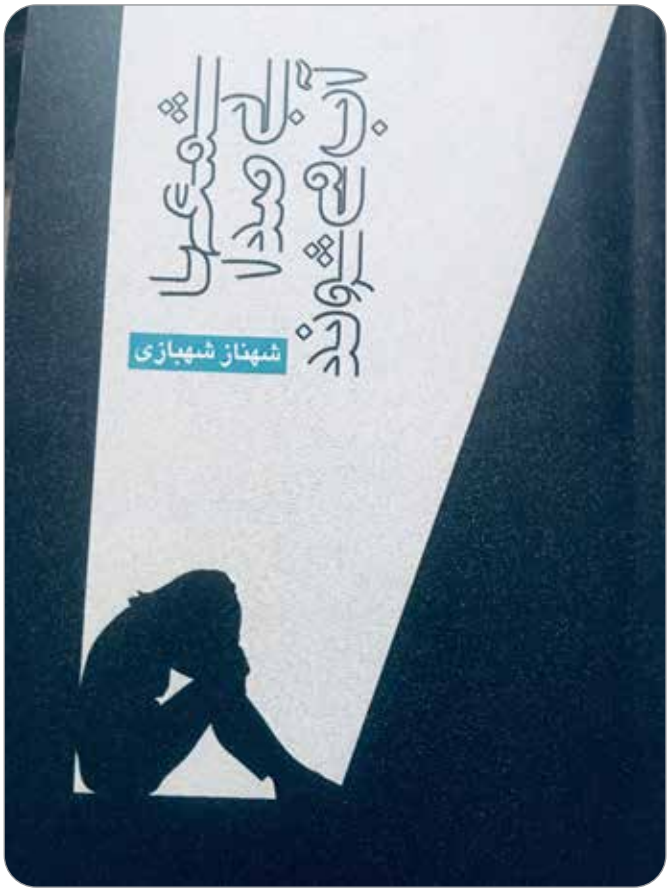
اتیمولوژی نام عصمت در داستان با موقعیت شخصیت

در راست‌نمایی اتفاقی که دیگری را تطهیر می‌نماید، هدفی مشترک دارد. عصمت نشانه‌ای دوپهلو است از آنچه زن در اجتماع سنت‌زده تعریف می‌شود و آنچه بر خود، بدون تعین‌های جنسیتی می‌پذیرد.

در داستان عصمت، هنجارهای اخلاقی سویه‌ی نشانه‌مندی است که با ابزارهای تجاوز، تعرض، پستو، قند، برادر، پدر، نوزاد پسر... نشانه‌مند گردیده است تا به‌صورت یدکی جزم‌گرایی یا بازپروری اذهان زنگ‌زده را بی‌دخالت مؤلف که اتفاقاً زن است، به مخاطب بازنمایی کند... .

در داستان عصمت هرچند فداکاری عصمت برای فروکاستن گناه دیگری است؛ اما به‌زعم آن امری والا و تحسین‌برانگیز نیست؛ زیرا خصلتی از تسلیم را بر گرده‌ی زن از نظام مردسالارانه به نمایش درمی‌آورد تا حتی ایثار تقلید مضحکه‌آمیزی از صحه‌گذاری بر گناهکاربودن صونا را باور نماید؛ درواقع نمادشناسی عصمت در محتوای اثر تعریف بینامتنی از تسلیم و سازش است.

والتر بنیامین می‌گوید: گذشته را باید به‌زور به‌خدمت زمان حال آورد. نویسنده با راست نمایی در تعهد خود این مبارزه را دچار تعلیق نموده است؛ اما در بیان مستند رنج ها، بذر تکلیفی کاشته می‌شود که می‌توان بدعت‌های سرکوبگرانه را به‌زیر کشید و انقلابی را از روایت داستانی آغاز و به واقعیت کشاند. ■



نگاهی به کتاب
آب، گندم و خون
نوشته‌ی معصوم‌علی صیدی

قاسم امیری

در این جغرافیای دردناک و کشتارگاه ذوق و سلیقه و استعداد، گاه تکه‌ای یا پرتویی از استعداد به چشم جان می‌نشیند که اگر آن تکه را ره بجویی، به نهنگی می‌رسی که در تنگنای حوض یا برکه‌ای ناچار با نهنگ‌بودن بالقوه و با نقش کوچک‌شده‌ی خویش روزگار می‌گذراند؛ حتی اگر نهنگ مرده، یا که بالقوه باشد و مترصد آشکار و عیان گشتنی...که تاریخ و زمان و مکان خویش را با همه‌ی چون‌وچرایش شهادت دهد، نمایی پنهان و آشکار از این‌گونه وضعیت است. صیدی نویسنده‌ای برخاسته از رئالیسمی زنده از جهان پیرامونی و فضای فئودالیسم است. رئالیسم او، از هر واقعیتی واقعی‌تر و از هر خیالی خیال‌انگیزتر است؛ زیرا کار او نه ضبط محض واقعیت‌ها، که بازآفرینی آن‌هاست و از نظرگاه دیگر، چشم خیس این نویسنده، آنجا که زن زارع خوش‌نشینی در صحرای بی‌درو‌پیکر مورد تجاوز سرباز الدنگ قرار می‌گیرد؛ هیچ داستان و فرمول کج‌وکوله و دور از حقیقتی اجازه‌ی ورود ندارد... مگر تعهد به انسان و تعهد به کلام. ادبیات داستانی صیدی تاریخ دارد. زمان و مکان دارد. انسان بیکار یا کِشته‌کار و بیشتر خوش‌نشینی دارد با زمین بادبرده یا به‌یغمارفته. با بازوی خسته و چشم خشکیده بر درگاه و دشت و خلق. زبان ادبی‌اش را نه از گوشه و کنار کنج روزمرگی، که از عرق تلخ آدمی از شوره‌زار خاک پرحسرت کسب کرده است. از قمار آدمی با سرنوشت و از ادبیاتی که جز آنچه را که با بازوی احساس تجربه کرده، چیزی و ایده‌ای و خیالی را به‌رسمیت نشناخته است. آری، انسانِ معصوم‌علی صیدی درون تاریخ و وابسته‌ی آن و زبانش است و بیرون از آن چندان نظر خوش به درون‌گرایی پیچیده و مدرنیستی از این دست ندارد، تک‌تک واژه‌ها انگار از قعر انسان و شوره‌زار

زمین و زندگی برآمده است. عمارت دردمند داستان آب و گندم «و سرباز» را بنا نهاده است، هرچند و افسوس که معصوم‌علی صیدی، خلاقیت خود را هرچند اندک به کارهای پراکنده‌ی مطبوعات نامهربان و حق‌نشناس به هدر داده است و حاصل کارش اگر از جهات مثبت آن صرف‌نظر کنیم برای خودش دست و دلتنگی به جای نهاده است و تنگی معاش و اقتصاد بیمار، او را چون بسیاری زمین‌گیر کرده است و اگر جز این می‌بود، می‌باید، شاهد چند کتاب و مجموعه‌داستان از این نویسنده‌ی بومی بودیم؛ چون: احمدمحمود، ابوالقاسم و امین فقیری، دولت‌آبادی، درویشیان و منصور یاقوتی و کسان دیگری. معصوم‌علی صیدی از نظر چاپ کتاب بیش از همه دچار رکود بوده است، و این درحالی است که او از سال‌های ۵۳ و ۵۶ داستان می‌نوشته است؛ چنین است جهان غمناک او در بزم و رزم سرزمین دردمند خودش و شوریده‌وار خواننده را بر مسند خوانش می‌نشاند، بر داستانی که داغ و درفش و درد دارد.

آب و زن و سرباز، گندم و خون دارد. دل ریش‌ریش دولت مستعجل و مرد بیکار و هجرت دارد. بیابان خس و خاشاک و سگ نانجیب و زن نجیب دارد. فقر که دست‌ورویی چغر و نجابتی که بی‌آب و بی‌زمین از نیاکان به ارث برده است و ناله‌ی کمانچه‌ای که گویا بر رگ‌های جهان می‌کشند؛ که اینجایش نه سرزمین اتللو، آن سرباز مغربی،إکه سرزمین خار و خارستان و غیاب «خانجان» خوش‌نشین است که خود برای پاره‌ای نان هجرت می‌کند و جای خالی را به کودک و صحرا و زن می‌سپارد، غافل از خوی نانجیبی که لباس سربازی بر تن دارد، یک جهان پستی و پلشتی بر زن سایه انداخت و باخفت مورد تجاوز قرار داد. بااین‌همه، زن، تمام مصیبت را به دوش کشید و زندگی و بار نکبت زیستن را به دوش می‌کشد، نفس‌نفس می‌زد و با عجله گام برمی‌داشت؛ اما زودزود می‌خواست کله‌معلق شود.«ریحان مثل سیاه‌چادری که بندها و ستون‌هایش را بریده باشی، سست و فروریخته شده بود...»

«توان ایستادن و رفتن را نداشت که به خانه رسید. خودش را زمین زد و سیر گریست. احساس رخوت سستی، بریدگی بندبند وجودش را پر می‌کرد. پلک‌هایش به‌هم رفت بی‌آنکه خودش بخواهد» (ص۱۴، ۱۵).

آدمیان داستان‌های او، آنان که رنج زیستنشان در قلم اوست، همواره می‌خواهند در هر شرایطی، نجیب و باشرافت زندگی کنند و درعین‌حال حاضر به پذیرش ظلم و ستمی که بر آنان تحمیل شده، نیستند:

«چقدرتحمل بکنم که با قنداق تفنگ بر سروسینه‌ام بزنن؟ چقدر با این امنیه‌ها کلنجار برم و فحش بشنوم؟»

آخرین روز، این داستان رنج کول‌بران را تداعی می‌کند که برای کف‌پاره آب‌ونان، جان خویش را درلابه‌لای کوله‌هایشان با خویش حمایل می‌کنند.

داستان‌های صیدی، درد مردمانی است که فریادهای خشکشان چون بغضی در پنجه‌های پینه‌بسته‌شان نشسته است، بااین‌همه تظلم و ناکامی که بر آن‌ها رواست، آتشی پرشعله...و «کینه‌های عمیق ریشه» در اعماق وجودشان هست، شاید برای روزگاران انتقام. از دغدغه‌های او به‌کارگیری ادبیاتی است که جان‌دار، ریشه‌دار و دارای اسکلت و استخوان‌بندی، به‌دور از واژه‌های روزمره...او کماکان به‌دنبال زبان و نثری مستقل و بی‌تأثیر از دیگران است. تصویرها و تشبیه‌های بکر و تازه‌اش دلیل این مدعاست. ■

صحنه‌ها و آینه‌ها

نویسنده: «آدونیس»

مترجم: «صالح بوعذار»

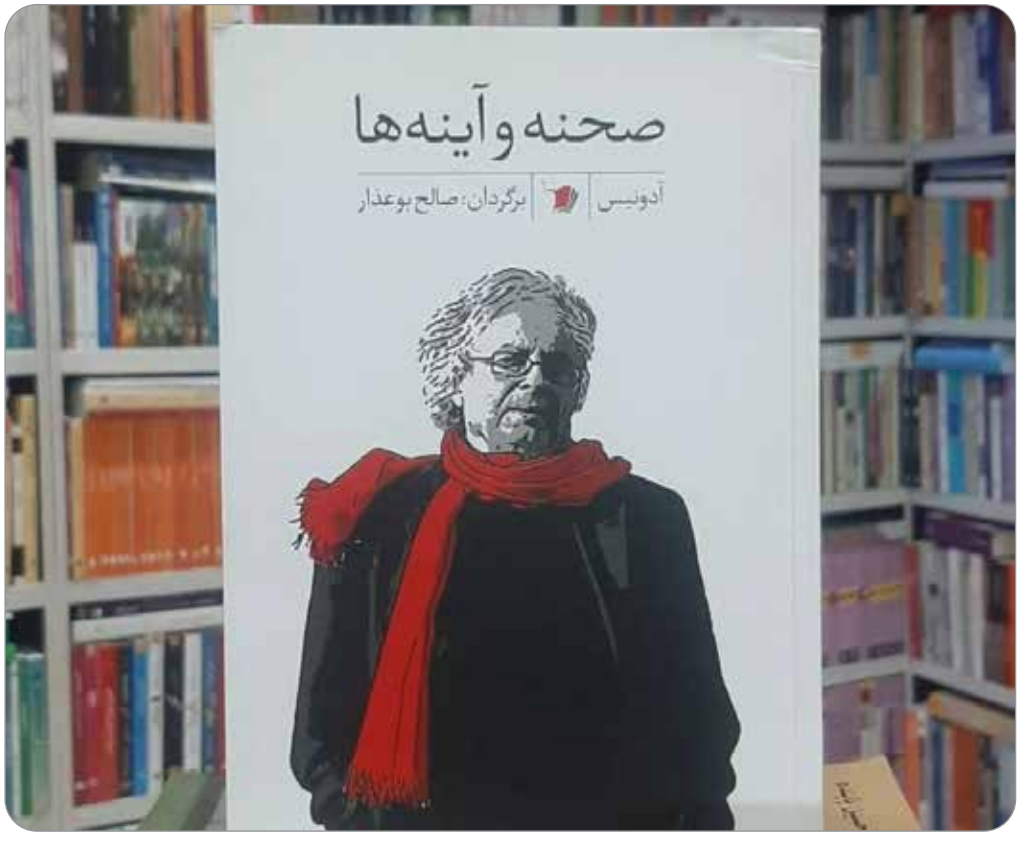
آدونیس در کتاب "صحنه و آینه‌ها" سعی کرده است تا نوع ادبی تئاتر و نمایش را در بافتِ شعر درهم تند و با آوردن دیالوگ‌ها، مونولوگ‌ها، روایت، ارجاعات اسطوره‌ای، تلمیحات تاریخی و دینی کتاب را فربه‌تر کند و راه را برای خوانش هرمنوتیکی و تأویلی هرچه بیشتر بگشاید و تا جایی که امکان دارد، خواننده را در فهم و گشودن رمز و رازهای آن سهیم گرداند.

آدونیس در این اثر به خلق گونه‌ی شعر-نمایش‌نامه دست می‌یازد. چراکه در این کتاب از دیالوگ و گفت‌وگو فراوان سود می‌جوید، و نیک می‌دانیم که گفت‌وگو و دیالوگ ستون فقرات نمایش‌نامه است. بنابراین گونه‌ی شعر-نمایش‌نامه باعث غنای شعری از جمله چند صدایی (پلی‌فولی) خلق جریان‌ها و مناسبات درون شعری شگرفی می‌شود.

گفتیم که آدونیس در این اثر از شکل و فرم نمایش‌نامه بهره می‌گیرد و از آن به‌سوی شعر و شاعرانگی حرکت می‌کند. به زبان دیگر، آدونیس از امکانات و ظرفیت و ظرافت‌های نمایشی در جهت اعتلای شعر خویش بهره می‌برد و هرگز دغدغه‌ی آن نداشته است تا نمایشنامه‌ای شاعرانه بنگارد، بلکه از این تکنیک سود می‌جوید تا یکنواختی و تکرار و استبداد راوی و "من" استعلایی را بشکند و به "ما" و گفتمان نزدیک گردد.

از سویی دیگر آدونیس با این رویکرد، آشکارا در پی استوار ساختن این امر است که میان انواع ادبی دیگر (شعر، رمان، نمایش‌نامه) در حرکت و جوهر، تفاوت و جدایی نیست؛ چراکه جوهر راستین خودِ " نوشتن و آفرینش" است. آفرینشی که "انسان" مرکز ثقل آن است، زیرا وی نیز، به‌سان ژاک دریدا باور دارد؛ که تمام هستی و به‌خصوص "انسان" به مثابه‌ی "متن" است که باید از زوایای گوناگونی کاویده و تأویل گردد. همچنین آدونیس برای آنکه فاعلیت شعر را ارتقا دهد و بیش از پیش، شعرِ خویش را بارور کند، از تکنیک "نقاب" بهره می‌جوید. وی با بهره‌گیری از تکنیک نقاب و فراخوانی شخصیت‌های تاریخی، اسطوره‌ای و دینی، کلیشه‌ها و عادت‌های ذهنی مخاطب و نیز سنت‌های ادبی مرسوم را درهم می‌شکند و مخاطب را در فضای شناوری از ابتکار، افسون و دلالت‌های معنایی بکر و هنری پرتاب می‌کند.

شعر جهان-شعر عربی
رقعی-شومیز
تعداد صفحات: ۲۵۰ صفحه
نوبت چاپ: اول؛ چاپ- زمستان ۱۴۰۱



شب یلدا

نوشته: «نرگس جودکی»

فروغ کلید را در قفل می‌چرخاند. عطر قورمه‌سبزی دماغش را پر می‌کند. پالتو و شال بافتش را آویز می‌کند. صدای گل، گل فردوسی‌پور در خانه می‌پیچد. کیسه‌های میوه را روی پیش‌خوان آشپزخانه می‌گذارد و گردنش را به‌سمت سالن کج می‌کند.

«وای از دست تو ایرج. من تلویزیون رو روشن گذاشتم برای اون بچه.»

بدون اینکه منتظر پاسخ بماند، وارد آشپزخانه می‌شود. گلدان شیشه‌ای لب پریده‌ای را پر آب می‌کند. دسته‌ی نرگس را توی گلدان می‌چیند. مشغول شست‌وشوی میوه‌ها می‌شود که گوشی همراهش زنگ می‌خورد. با دستمال حوله‌ای دستش را پاک می‌کند.

«دورت بگردم مامان، این دهمین باری است که از صبح زنگ می‌زنی.»

«نمی‌آم. برا یوسف قورمه‌سبزی بار گذاشتم.»

گوشی را بین گوش وکتف حایل می‌کند.

«به‌خاطر خدا بعد از سه سال، این شب یلدا رو به اون پیرمرد و بچه‌ها زهر نکن.»

پاکت آجیل را باز می‌کند و توی ظرف بلوری می‌ریزد.

«گریه نکن. من خوبم. خداحافظ»

گوشی را روی میز می‌گذارد. می‌خواهد برای پایین آوردن کاسه‌ی سفال آبی از روی کابینت ایرج را صدا بزند، اما پشیمان می‌شود و از صندلی کمک می‌گیرد. فوتبال تمام می‌شود و آهنگ "یا علی بگو؛ حامد محضرنیا" توی خانه طنین می‌اندازد. انارهای دانه شده را با نمک وگلپر مخلوط می‌کند و کنار گلدان و ظرف میوه می‌گذارد. بلند می‌گوید:

«ایرج، یوسف همه‌چیز آماده است.»

زیر لب غر می‌زند.

«اه با این ولوم که صدا به‌صدا نمی‌رسه.»

به اتاق خواب می‌رود. تخت‌خواب را مرتب می‌کند. توی آینه دستی به ابروهای پهن وبلند وصورت گرد اصلاح نشده‌اش می‌کشد. پوستش کدر شده و چین‌های اطراف چشم سیاهش عمیق‌تر به‌نظرش می‌رسد. موهای مشکی را که از شقیقه سفید شده‌اند، محکم پشت سر با کش جمع می‌کند. سر کمد می‌رود و پیراهن مشکی را بر می‌دارد و تن می‌کند.

لباسی که سه سال پیش خریده در تنش زار می‌زند. اهمیت نمی‌دهد و از توی کتاب‌خانه قرآن و حافظ را بر می‌دارد. به سالن می‌آید. از تلویزیون صحنه‌ی تصادف پراید باکامیونی پخش می‌شود. چشم‌ها را می‌بندد. جفت پاها را به کف سرامیک‌های سفید فشار می‌دهد. دستش می‌لرزد. کنترل را بر می‌دارد. شبکه را عوض می‌کند. با قورت دادن آب دهان گلوی خشک شده‌اش را تر می‌کند.

کاسه دست‌نخورده تخمه سیاه و پفک را از روی میز چوبی بر می‌دارد. زل می‌زند به مبل دو نفره منبت‌کاری شده. ایرج، یوسف را در آغوش گرفته و لبخند می‌زند.

«یه‌وقت نگید خسته نباشی؟ پاشید بیایید.»

به آشپزخانه می‌رود. قرآن و حافظ را روی میز می‌گذارد.

«هندونه نخریدم. آخه یوسف نفخ می‌کنه.»

روی صندلی درست روبه‌روی صندلی که ایرج، یوسف را در آغوش گرفته و از توی قاب به او لبخند می‌زند، می‌نشیند. ■

قوطی حلبی

نوشین جم‌نژاد

روز یک‌شنبه است. به‌زودی صدای زنگ‌ها شنیده می‌شود. باقی‌مانده‌ی آفتاب کم‌جان آخر پاییز در هوا پخش شده و نور خورشید، اریب بر همه‌جا سایه انداخته است.

تونی و تام کنار گذرگاهی نزدیک کلیسا نشسته‌اند. تونی بلوز گشاد به تن دارد و کفش‌های تام چند نمره بزرگ‌تر است. تکیه داده‌اند به دیواری که طرح نامشخص آبی رنگی دارد.

زنی از کنارشان رد می‌شود؛ اما بعد از چند قدم، می‌ایستد و دست می‌کند توی ساک دستی‌اش. موی بافته‌شده‌اش را کنار می‌زند و سکّه‌ای که درآورده را توی قوطی حلبی تونی می‌اندازد و دوباره آرام‌آرام رد می‌شود. تام خم می‌شود و توی قوطی را نگاه می‌کند. لب‌هایش را جمع می‌کند و دوباره تکیه می‌دهد به دیوار. تونی می‌گوید: «خسیس»

اما صدایش توی صدای کُلُفت و خِس‌خِس سینه‌ی مردی میان‌سال گُم می‌شود. مرد دکمه‌ی تلفن همراهش را فشار می‌دهد و می‌ایستد. دستش را می‌گذارد روی جیب کوچک روی سینه‌اش. نَفَسش از چاقی خُرِه می‌دهد. زیرِ لب چیزی می‌گوید. تونی فکر می‌کند چیزی شبیه فحش باید باشد. مرد به صاحب قوطی نگاه می‌کند و پوزخند می‌زَنَد. تونی آماده است که خیز بردارد سمت مرد. نمی‌داند مرد فحش را به او داده یا به کسی که پشت تلفن بوده. انگشت‌هایش را توی کفش جمع کرده و دارد قوطی را توی دست‌هایش فشار می‌دهد که مرد پولِ کثیف و کهنه‌ای را توی قوطی می‌اندازد. تونی لب‌هایش را برمی‌چیند و سعی می‌کند زیرچشمی توی قوطی را نگاه کند. مرد، انگار که بخواهد چیزی بگوید، مکث می‌کند؛ اما بعد انگار که منصرف شده باشد، راهش را می‌کشد و سمت چراغ‌های بلند ته گذرگاه قدم برمی‌دارد. تام همان‌طور که راه‌رفتن مرد را نگاه می‌کند، می‌گوید: «... پنج دلاریه؟» تونی می‌گوید: « بهش نمی‌خورد این‌قدر دست‌ودل‌باز باشه.»

تام می‌گوید:«توی اون جیب لعنتی‌ش بیسکویت پرتقالی بود. خودم دیدم، وقتی خَم شد که پول را بندازه؛ حتی بوش رو حس کردم، هنوزم حس می‌کنم.»

تونی می‌گوید: «دستمال عینکش بود...گرسنه‌ای؟»

و فکر کرد که سؤال بی‌جایی پرسیده. تام چیزی نمی‌گوید و سرش را به دیوار تکیه می‌دهد و سعی می‌کند چشم‌هایش را ببندد. چند لحظه بعد، صدای چرخ‌های کالسکه را که می‌شنود، چشم‌هایش را باز می‌کند. زن جوانی کالسکه را می‌راند که کلاه پَردار شیکی به سرش گذاشته. می‌ایستد و بچه‌ها را ورانداز می‌کند. سکه‌ی کوچکی را به دختربچه‌ی توی کالسکه می‌دهد تا توی قوطی بیندازد. تونی مجبور می‌شود قوطی را کمی بالا بگیرد؛ اما سکه به قوطی ضربه می‌زند و صدایش در فضا می‌پیچد و به بیرون پرتاب می‌شود. تام به‌دنبال سکه تا وسط پیاده‌رو می‌دَوَد. دخترک همان‌طور که آب‌نبات چوبی را از لبش درمی‌آورد و به تام نشان می‌دهد، از خوشحالی جیغ می‌کشد. انگار صدای سکه سرحالش آورده است. تونی سکه‌به‌دست برمی‌گردد. آب‌نبات را که می‌بیند، لبخند روی لب‌هایش می‌ماسد. زن می‌پرسد: « شماها خیلی کوچولویید. شب‌ها کجا می‌خوابید؟»

تونی می‌گوید:«توی اتاق‌مون.»

زن دستش را می‌گذارد روی دسته‌ی کالسکه و می‌گوید: « اگه اتاق دارید، پس برای چی گدایی می‌کنید؟»

تام گردن می‌کشد و آب‌نبات چوبی را دوباره نگاه می‌کند. تونی با کله‌شقی جواب می‌دهد: « برای تفریح و سرگرمی خانم.»

زن می‌گوید: «برای تفریح برید بازی کنید، چرا گدایی می‌کنید؟»

تونی با نیشخند جواب می‌دهد: « می‌خوایم مردم رو بهتر بشناسیم.»

زن اخم‌هایش را درهم می‌کشد. خم می‌شود و سکه‌اش را از داخل قوطی برمی‌دارد و به‌تندی می‌گوید: «گدای کثیف پررو...»

و کالسکه را هُل می‌دهد؛ اما دخترک توی کالسکه نگاهش را از تونی برنمی‌دارد. زن باعجله کالسکه و بچه را از آنجا دور می‌کند، آن‌قدر که دختر به گریه می‌افتد و همان‌طور که دست‌هایش را تکان می‌دهد آب‌نباتش روی زمین می‌افتد. پیش از اینکه تام سمت آب‌نبات خیز بردارد تونی با چشم‌غُره‌ای او را منصرف می‌کند.

صدای ناقوس کلیسا که به گوش می‌رسد، خیابان شلوغ‌تر و آسمان خاکستری و دلگیر شده. باد برگ‌های نیمه‌جان را زیر پای رهگذران می‌اندازد. تام به کاغذی که بازیچه‌ی باد شده، زُل می‌زند. به سرگردانی کاغذ می‌خندد و کاغذ را به تونی هم نشان می‌دهد. تونی سه سال از او

بزرگ‌تر است و از سرگردانی کاغذ خنده‌اش نمی‌گیرد؛ درعوض می‌گوید: «زود باش، باید دست‌وپامون رو جمع کنیم و بریم. نمی‌خوام مثل اون دفعه باز سه روز بیفتی تو اون رختخواب کثیف.»

تام این را که می‌شنَوَد، با دست‌های کوچکش مقواهایی که زیرشان انداخته‌اند، به‌سرعت جمع می‌کند و هر دو دوان‌دوان از آنجا دور می‌شوند. تونی دست تام را محکم می‌گیرد و سردی انگشتان نازک تام را حس می‌کند. بعد دست تام را توی جیب خودش فرو می‌کند تا کمی گرم شوند. با اعتمادبه‌نفس قدم‌هایش را تند می‌کند؛ اما نمی‌داند کجا قرار است برود.

باد موهای تونی را توی صورتش می‌ریزد. نوک دماغ‌هایشان سرخ شده. کلیسا را که می‌بینند، تونی راهش را به طرف کلیسا کج می‌کند و از در نیمه باز وارد می‌شوند. هر دو گوشه‌ای می‌ایستند و زیر سقف پناه می‌گیرند تا باران کمتر شود. سقف بلند و طلایی‌رنگ با نمایی مشبک‌گونه همه‌جا را زیبا کرده است. بوی دود می‌آید. شمع‌ها هنوز کاملاً خاموش نشده‌اند. تام دست تونی را رها می‌کند و سمت شمع‌های نیمه‌سوخته می‌رود. شمعی برمی‌دارد و دستش را با حرارت ته‌مانده‌ی آن گرم می‌کند؛ بعد شمع را به تونی می‌دهد تا او هم دست‌هایش را گرم کند؛ ولی شمع از دست تونی روی زمین می‌افتد. در همین حین صدای غژغژ در بلند می‌شود. پیرمرد گوژپشتی با لباسی سرتاسر سیاه و عصایی در دست از لای در بیرون می‌آید و با صدای ضعیفی می‌پرسد:« شماها این‌جا چه‌کار می‌کنید؟»

تونی که حاضر جواب‌تر است، دماغش را با آستینش پاک می‌کند و مضطرابه می‌گوید:«سردمون شده بود. اومدیم اینجا کمی پناه بگیریم.»

پیرمرد مهربان نگاهشان می‌کند و می‌گوید: «بیایید داخل پسران من، بنشینید تا برایتان یک چیز گرم بیارم.»

بعد چای داغی توی لیوان می‌ریزد. تام دو دستش را به لیوان می‌چسباند و یک‌دفعه هورت محکمی می‌کشد و ته‌مانده را به تونی می‌دهد تا او هم گرم شود.

پیرمرد عصایش را کناری می‌گذارد و روی صندلی چوبی که گوشه‌ای افتاده می‌نشیند و رو به تونی می‌پرسد: « خوب حالا بگو ببینم اسمت چیه؟»

تونی که هنوز از داغی چای زبانش تیر می‌کشد، سرش را به‌زحمت می‌چرخاند و می‌گوید: «من تونی هستم، هشت سالمه اینم برادرمه که اسمش تامیه و پنج سالشه.»

پیرمرد می‌پرسد: «من از فلوریدا می‌آم. قبلاً اونجا یه آنتونی‌نامی بود که همین لک ستاره‌شکل رو روی گونه داشت. پدرت... پدرتون آنتونی... نبود...همون‌که!» تونی با عجله می‌پَرَد میان حرف مرد: «نمی‌دونم.»

پیرمرد محکم دستش را فشار می‌دهد روی عصا و می‌گوید: «نمی‌دونم که نشد جواب! مگه می‌شه آدم ندونه که پدر و مادرش کی‌ان؟ بالاخره از زیر بُته که عمل نیومدی پسرم!»

چشم تونی می‌افتد به چشم‌های غمگین و مضطرب تام، به بینی کشیده و گونه‌های برجسته‌اش. نور از مشبک‌های سقف افتاده روی صورتش، روی لک ستاره‌شکل. انگار توی همین چند دقیقه چند سال بزرگ‌تر شده. مرد هنوز منتظر است. می‌گوید:« وقتی پلیس‌ها...»

تونی می‌گوید: «ما از زیر بُته به عمل اومدیم آقا!» و دست تام را می‌گیرد و به‌سمت در راه می‌افتد. مرد می‌گوید:«اشتباه می‌کنید... من فقط می‌خوام...»

اما تونی قوطی حلبی را تکان می‌دهد، آن‌قدر تند که تام حس می‌کند حتی از صدای ناقوس هم بلندتر است. تام برمی‌گردد و نگاه می‌کند به ناقوس که تکان می‌خورَد، بعد به سکه‌ها که توی قوطی بالا و پایین می‌پرند. تونی دست می‌کند توی قوطی و اسکناسی را که مرد داده بود برمی‌دارد و جلوی صورت تام تکان می‌دهد. ناگهان چشم‌های تام برق می‌زند و با صدای بلند می‌زنند زیر خنده. صدای زنگ دیگر نمی‌آید. سکوت همه‌جا را فرا گرفته بود... .

■

اِستون‌هِنج

مهدیه کوهی‌کار

چند روز است توی این جاده، توی این ماشین مانده‌ام. از دوشنبهٔ هفتهٔ پیش یا دو هفته پیش، شاید هم... نه، سه هفته نمی‌شود. نباید بشود. مگر می‌شود؟ مگر می‌شود سه هفته و سه روز توی این لکنته خورد و خوابید، بی این‌که دست‌وپایت گِرزگِز کند و خواب برود و مفصل‌هایت قفل کند؟ آن‌هم مفصل‌های من، دست‌وپای من، که توی سرما کنار بخاری هم همیشهٔ‌خدا یخ‌زده هستند و مثل چوب، خشک می‌شوند. اصلاً شاید برای همین بود که تینا گفت به سندورم شانهٔ یخ‌زده مبتلا هستم، همان روز که وزنه‌به‌دست خم شده بودم و از توی آینه به طنابِ خاکستریِ آویزان از دیوار نگاه می‌کردم. آرام گفتم یک چیزی شبیه قالب کوچک یخ روی شانه‌ام حس می‌کنم، به‌اندازهٔ دوزاری‌های قدیمی. همان لحظه فکر کردم که چشم‌های تینا دوزاری‌های سیاهی هستند که زیر پا له شده‌اند. خم شده بودم و پای راستم داشت گِرزگِز می‌کرد، از نوک شست تا ته دنبالچه‌ام. پاهایش را می‌دیدم و ران‌های گنده‌اش را که هیچ شباهتی به ران مربی ورزش نداشت. شانهٔ یخ‌زده را که گفت، یاد ران یخ‌زدهٔ توی فریزر افتادم که آن‌قدر توی خودش جمع شده بود که من را یاد علامت‌سؤال مچاله می‌انداخت. نفهمیدم از فکر علامت سؤال بود یا سنگینی وزنه‌ها که یک‌دفعه ولو شدم روی زمین و آن‌قدر خندیدم که تینا، همان‌طورچهاردست‌وپا، آمد سمتم و زل زد توی چشم‌هایم.

چهاردست‌وپا می‌شوم روی صندلی و به خم جاده نگاه می‌کنم. یک چیز سیاهی دارد این شیب تند را بالا می‌آید و به من نزدیک می‌شود. نگاهم را می‌دوزم به صخره‌های بلند پشت سرم که شبیه اِستون‌هِنج هستند. اسم سیاهی‌ای که به من نزدیک می‌شود نوک زبانم است، اما نمی‌توانم بگویمش. شبیه کسی است که پدر پیرش را به دوش گرفته و هِن‌هِن کنان شیب را بالا می‌آید. اسمش توی سرم، توی گلویم وول می‌خورد، مثل آن روز.

نام صخره‌ها شبیه تودهٔ درهم‌پیچیدهٔ سبکی بود که می‌نشست نوک زبانم و قل می‌خورد بیخ گلویم. ماشین خاموش شده بود و من از توی آینه نگاه می‌کردم به صخره‌های بلندی که به‌هم نزدیک شده و تکه‌ای از آسمان را قاب گرفته بودند. زور می‌زدم اسمی که به ذهنم آمده را به زبان بیاورم، اما نمی‌شد. دست گذاشته بودم روی فرمان و جای این‌که به اِشکال ماشین فکر کنم، توی آن سرما به تصویر توی ذهنم زل زده بودم، به زنی با موهای بلوند و چشم‌های مشکی و درشت که لباس کلُفت‌ها را پوشیده بود و شبیه احمق‌ها لبخند می‌زد. فشار اِستون‌هِنج را روی زبان و ته گلویم حس می‌کردم، اما نمی‌شد بگویمش. نمی‌توانستم. حتی معنایش را هم نمی‌دانستم. برگشتم و هیبت سنگ‌ها را از شیشهٔ عقب دیدم. نرینگی از سرتاپایشان می‌بارید. پس چرا تصویر آن بلوند احمق توی ذهنم بود. اسمش چه بود؟ فقط یک بار اسمش را توی یک مجله دیده بودم. شانزده سال داشتم یا شانزده سال و دو ماه؟ مگر فرق می‌کند؟ حتماً می‌کند. اگر نوشته‌ای را امروز بخوانی و همان نوشته را دو ماه بعد بخوانی با هم فرق نمی‌کنند؟ مثلاً روی نیکمت چوبی کلاس کسی نوشته باشد نعل اسب. بار اول به انحنای نعل اسب، به سُم اسب بیچاره و شاید به بو و رنگ فلز فکر می‌کنی، اما دو ماه بعد، نعل اسب برایت لکهٔ سیاهی است که موقع نوشتن درست زیر آرنجت قرار می‌گیرد. پشت نیمکت نشسته بودم و آرنجم را روی ستارهٔ کنده‌کاری‌شده گذاشته بودم و داشتم مجلهٔ کاهی خرسنگ‌ها را ورق می‌زدم که چشمم خورد به کلمهٔ اِستون‌هِنج. توی دهانم سبک‌سنگینش کردم. زیادی سنگین بود و موقع خواندنش به لکنت افتادم. سخت بود، خیلی سخت، مثل روشن کردن ماشین بعد از پِت‌پِت کردن.

استارت زدم. پِت‌پِت‌کرد. دوباره استارت زدم و زیرلب اِس‌اِس کردم. دوباره و دوباره و دوباره. دوباره. دوباره و دوباره استارت زدم و اِس‌اِس کردم. باید یادم می‌آمد، باید. صدایمان یکی شده بود. صدایم را اوج دادم. نباید صدایش اوج می‌گرفت. همین‌که آنجا، یعنی اینجا، دستم را توی حنا گذاشته بود بس بود. صدایم را اوج دادم، اوج دادم و زل زدم به پِت‌پِت‌ها و اِس‌اِس‌هایی که توی هم غلت می‌زدند. یک‌دفعه صدایش بلند شد. صدایم را بالا بردم، آن‌قدر بالا که صدای هردویمان یکی شد، اوجش، فرازش، فرودش، بالایش، پایینش. صداهای عجیبی از گلویم بیرون می‌آمد که تا آن‌موقع نشنیده بودمشان. گلویم صدا می‌داد و من فکر می‌کردم کجا این صدا را شنیده‌ام؟ فکر می‌کردم

اصلاً این صدای من است؟ به هر چیزی شبیه بود جز اِس. شبیه صدای حیوان بود، شبیه ماغ کشیدن گاو، مثل بیرون‌دادن ناگهانی چیزی که مدت‌ها گیر کرده باشد، توی سینه مثلاً، توی دهان مثلاً یا توی معده مثلاً. تازه بود. مثل شیری که از سینهٔ گاو شره کند. نه، تازه نبود. یک بار، یک بار شبیهش را شنیده بودم. کِی بود؟ کجا؟ من و یکی دیگر زوزه کشیدیم و صدایمان را اوج دادیم. زوزه بود؟ نبود. کِی بود؟ یک جفت دست‌وپای پَت‌وپهن با کرک‌های بور، شکل گرفت جلوی چشم‌هایم، زبر و خشک شبیه ران مچالهٔ توی فریزر. کِی بود؟ کجا؟ روی زن درشت‌هیکلی خوابیده بودم که دست‌های زبرش روی کمرم قفل شده بود و من مدام داشتم به جوش قرمز روی گونه‌اش نگاه می‌کردم. چشم‌هایش را که باز کرد، مایع لزج داغی توی گلویم جوشید. تکانش دادم و لب‌ها و چشم‌هایم را محکم بستم تا رویش بالا نیاورم. بعد به‌سرعت باد توی تاریکی فرو رفتم، سبک شدم و صدایی شبیه «اِس» از خودم درآوردم.

سوییچ را دوباره چرخاندم و زدم زیر خنده. اگر آن روز روی آن زن بالا می‌آوردم چه افتضاحی به بار می‌آمد! سوییچ را دوباره چرخاندم، اما ماشین از زبان افتاده بود. نگاه کردم به جاده، باریک بود و هیچ بنی‌بشری دیده نمی‌شد. حتم داشتم صد سال هم بگذرد، یک نفر هم از اینجا رد نمی‌شود. هنوز هم حتم دارم. پس من اینجا چه می‌کنم؟ این سیاهی که دارد نزدیک می‌شود چی؟ همین‌که اسمش نوک زبانم است. یک نر درشت و زمخت که وقت راه‌رفتن مدام زمین را نگاه می‌کند. خواستم از خودم بپرسم اصلاً چه شد که افتادی توی این جاده، لب این شیب تند که یک‌دفعه، ماشین روشن شد: اِس... اِس... اِس... اِستون... پِت... پِت... پِت‌پِت پِت‌پِت. لبخند روی لبم ماسید و دوزاری شانه‌ام یخ زد؛ اما مشتی که بالا برده بودم تا بکوبم روی فرمان، توی هوا ماند، اِستون... هِنج.... اِستون‌هِنج، اِستون‌هِنج، اِستون‌هِنج، شاه‌وردی برای این‌که دستم از سرما قفل نشود؛ چون برف شروع به باریدن کرده بود و داشت هفده گوری که دورتر، آن سمت جاده بودند را مدفون می‌کرد، درست شبیه بدن‌های پوسیدهٔ آن زیر.

حالا برف تا دستگیرهٔ در رسیده و من یک روز... دو روز... سه روز... مدت‌هاست بی این‌که یخ بزنم به انتظار نشسته‌ام، به انتظار کسی که بیاید و مثل انقلاب تابستانی برف‌ها را آب کند یا شمشیر جادویی‌اش را توی برف‌ها فرو کند و راه را برای من از سمت این هفده قبر باز کند، شمشیری که سرش سر اژدها باشد و با آن بتواند برف‌ها را بشکافد و به من نزدیک شود. شاید هم پایش سُر بخورد و چهاردست‌وپا کون‌خیزه کند سمت من. از تصور کون‌خیزه کردنش می‌خندم، بلند، بلند، بلند.

سیاهی شیب را بالا آمده. نزدیک می‌شود و با هر نزدیک‌شدنی اسم سنگینش به زبانم فشار می‌آورد. توی ذهنم دنبال تصویری می‌گردم که من را به این سیاهی پیوند بزند؛ اما هیچ‌چیز پیدا نمی‌کنم. ذهنم خالی است. خالیِ خالی، اما نرینگی‌اش را روی زبانم حس می‌کنم. یک اسم قدیمی و کهنه باید باشد، اسمی که همه می‌شناسند و متعلق به کسی است که درراه‌مانده‌ها همیشه منتظر رسیدنش هستند. خوب نگاهش می‌کنم. نزدیک است؛ اما من فقط پرهیب سیاهش را می‌بینم و صدای هِن‌هِنش را می‌شنوم. ناگهان سُر می‌خورد روی برف. چیزی ته گلویم می‌جوشد و چشم‌هایم را می‌بندم تا قهقهه نزنم که یک‌دفعه از ته گلو داد می‌زنم: «اِستون‌هِنج! اِستون‌هِنج! اِستون‌هِنج!» ■

نازِ استر

نوشته: «سعیده زادهوش»

اشاره کرد پیش بیاورندش. اسب همین‌که فرمان محمدعلی شاه را درک کرد، سم بر زمین چسباند. چندین فراش دهنه‌ی او را از جلو می‌کشیدند و تعدادی پشت و کفل او را شلاق‌کش می‌کردند اما او قدم از قدم برنداشت. ده روز از به‌دار کشیدن ملک‌المتکلمین می‌گذشت و اسب در این مدت آب و علوفه را به‌خود حرام کرده بود. شاهدان در تحیر بودند از این‌همه مقاومت از پس آن تحریم.

شاه که چنین دید لب‌هایش را کش داد. دست‌هایش را بالا برد و تاج را روی سرش اندکی جابه‌جا کرد. با این اشارت فراش‌ها به طرفةالعینی نشیمن و میز پذیرایی پادشاه و اعوان و انصارش را حرکت دادند.

کسی گفت: «شاه قاجار به حضور استر شرف‌یاب شد». شاه یحتمل نشنید یا شاید از سزای دهن‌لقی گوینده درگذشت. غلام خانه‌زادی بر دمامی ضرب گرفت و رسمیت مجلس را بدین‌طریق اعلام کرد. منشی دیوان بی‌معطلی گفت: «شهرت: مَرکب ملک‌المتکلمین، جرم: نام‌برده در تمام طول نهضت پا به رکاب شیخ بوده».

منشی که دم‌پایی‌هایی از چرم ساغری با نوک منقاری و کاملاً برگشته با پاشنه‌های سیار بلند و نازک و مخروطی شکل دراز به‌پا داشت، نیم‌گردی کرد و چهره‌ی خیلی از حضار نشسته و ایستاده را از زیر نگاهش گذراند و ادامه داد: در بلوای مجلس شورا همه‌ی اسب‌ها بوی باروت و صدای شلیک را که شنفتند رم کردند ولی این ماند مهترش تفنگ‌ها را از حمایلش برداشت و همین تفنگچی‌های شاهی را به‌زحمت انداخت.

سرکشی به جایی رسید که این یابو با لگدپرانی و تنه زدن به جان قزاق‌ها افتاد و تارومارشان کرد. بعضی سنگی یا کلوخی در جیب قبایشان گذاشته بودند، آنها هم که جیب‌شان خالی بود از کف باغ‌شاه ریگی برداشتند و بر سر و تن زبان‌بسته باریدند. شاه گفت: «رجم شیطان بس» و بعد با خوردن تکه‌ای از نان پنجیک اسکاتلندی تازه کیفورتر شد.

- مجرم به‌جای یک من صافی سه رطل علوفه می‌خورده و بزرگ‌ترین مساعدت مالی را هم او به ملک‌الأخرسین می‌کرده. محمدعلی‌شاه هرچه لقب ملک‌المتکلمین برای میرزا نصرالله بهشتی خاطرش را مکدر می‌ساخت، در مقابل هربار که سلطان سخنوران را پادشاه لال‌ها لقب می‌داد، لپ‌هایش بیشتر باد و گونه‌هایش بیشتر گلگون می‌شد و این تغییر حالت حاکی از این بود که این صفت متضاد خاطرش را منبسط می‌کرد. یک‌مرتبه هوا برش داشت مبادا ریشه نخشکانده باشد.

بنابراین سطربه‌سطر گزارش روز واقعه را در حافظه مرور کرد: کوکبه‌ی شاهی وارد خیابان باغ‌وحش شد. در خیابان پشت تکیه‌ی بربری‌ها هنوز به خم خیابان که به‌طرف خانه‌های ظل‌السلطان می‌رفت، نرسیده بود که ناگهان صدای انفجاری بلند شد. شش اسب هرکدام در هوا دست می‌چرخاندند و کالسکه را به‌سویی می‌کشیدند. صدای جیغ زن‌ها و بچه‌هایی که در آغوش داشتند به آسمان برخاست و هرکس به‌سویی می‌دوید. امیربهادرها فرار را بر قرار ترجیح دادند اما ژاندارم‌های سواره و غلامان کشیک‌خانه که قطارقطار دو طرف جاده ایستاده بودند، به جای محافظت از شاه شلیک‌کنان بنای غارت گذاشتند و به چپاول عابرین و دکان‌ها پرداختند.

اعضای نظمیه که از همان ساعت در صدد گرفتاری مرتکب برآمده و مشغول تفتیش مجدانه شده بودند، فرداروز در خانه‌ی بی سکنه نزدیک تکیه‌ی بربری‌ها شش عدد کپسول دینامیت و دو دانه بمب و یک ریش مصنوعی به‌دست آمده که هنوز اهالی خانه مفقودند. شاه بلند و محکم از دهانش بیرون جست: "پدرسوخته" و بدین‌سان همه‌ی نگاه‌ها از منشی بریده و به او دوخته شد.

پیراهن‌های ابریشمی سفید با گل‌بوته‌هایی بر روی پیش‌سینه و دو دگمه در قسمت جلو یا روی شانه‌ی چپ با یقه‌های بسته چونان قلاده‌ای محصور بر گردن، شال‌های چلوار سفید دور کمر و ارخالق‌های کوتاه و بلند دوخته شده از چیت‌های رنگی کاملاً چسبان و بی‌یقه با آستین‌های تنگ که تا بالای آرنج و گاه تا مچ می‌رسید و سرآستین‌هایی با دگمه‌های فلزی کوچک که به‌خاطر گرما باز بودند و طرح‌هایی از گل و بوته بر برخی از آن‌ها همه و همه عین سینماتوگراف از چشم‌خانه‌اش گذشتند.

سپس گردن قرابه‌ای لبریز از شربت آلبالو را در دست گرفت و آن را با همه‌ی وزنی که داشت از جا کند و با

تـه‌اش مکلایی را فـرا خـواند به‌طرف خودش. منشی زبان غـلاف کـرد. مـرد ریشـویی که شـاه نشانش کـرده بـود، یک کمرچین ابریشمی با گل‌های طلایی به بر داشت. دستپاچه و لـرزان قدم پیش نهاد. شاه غرید: حـرام‌زاده‌ای؟ میـرزا با درماندگی بیشتری به اطراف و اکناف نگریست. شاه بی‌هوا ریش مـرد را کشید. فریادش که به آسمان برخاست، گویی در دل شـاه کلـه‌قـنـدهـای پـیـش‌کـشـی فـریـمـان را آب کردند. ریشو که خم شده بود و از درد بـه‌خـود می‌پیچید، برگشت سر جایش.

منشی به سبک نقال‌ها کف دسـت‌هـایـش را بـه هـم زد. سبابه را در هوا تکان‌تکان داد و گفت: «ایـن اسـب در تمام دورانـی که مرکب شیخ بوده صـرفـه‌کـاری مـی‌کـرده. انـدک یونجه‌ای می‌خورده و بیشتر بـارکـشـی مـی‌کـرده. شـتـروار استقامت داشته و قاطرطور بار می‌کشیده.

هـر راهـوری هـر شـش فرسخ فـراغـتـی جـویـد امـا راپـورت شـده که ایـن اسـب فاصله‌ی اصفهان تا تهران را چهارنعل مـی‌تـاخـتـه و دو تـا یکی یک منزل استراحت مـی‌کرده. در ظاهر با اسبان فرقی ندارد اما تجسس‌های ما خلاف این را اثبات کرده». منشی می‌گفت و می‌گفت. بـرای شـاه مسلم بـود که او جهت کسب پست و مقام شایسته‌تر و صعود به رتبه‌ی عالی‌تر جرم مرتکب را سنگین‌تر جلوه می‌دهد.

منشی محاکمه را پی گرفت: ایـن چموش تمام شب‌هایی که کمیته‌ی مشروطه جلسه داشته در سرما و گرما ساکت و بـی‌مـدعـا تـا سـحـرگـاه او را همراهی مـی‌کـرده. شاه هربار کـامـش از خـاطـره‌ی سرکشی مجلسیان و سوءقصد نافرجام تلخ می‌شد، با مکیدن گیلاس یا سر کشیدن جامی از شربت به‌لیمو آن را شیرین می‌کرد.

دادخواه در برابر شاه زانو زد. دست‌هایش را به‌تمنا به‌سوی او دراز کرد و گفت: « اکنون او منتظر قصاص است. اینجا عدالت‌خانه، شما هم قاضی، سزای ایـن چهارپا چیست»؟ بـزرگـان مجلس دم گرفتند: مجازات مجازات. وزیر گفت: «چهار پایش را قطع کنید».

شـاه سـری بـه‌تـأیـیـد تـکـان داد و گفت: «حکم او برابر با صاحبش است».

اسب تنی قهوه‌ای و پیشانی و پاهایی تا مچ سفید داشت. جلادان به‌آنی همچون شتر نر سرخ‌موی عایشه پس از جنگ جمل با تیغ بـرّان چهارپا را بی‌دست و پا کردند. سفیدی پاهایش رنگین شد. پیش از اینکه حکم صـادره‌ی اصلی بـه‌اجـرا درآیـد، شـاه به‌سوی قرارگاه اتومبیل روان شد. آن دورتـر در فاصله‌ی تاکستان تا درخت‌های هلو و آلو چند مشاطه مشغول بزک لیموزین بودند. مشاطه‌ها دور تا دور مـحـوطـه‌ای کـه در آن کـار می‌کردند با پارچه‌ی کرباس پوشانده بودند تا کسی نداند چـه می‌کنند. شـاه فال‌گوش ایستاد. یک تق دستمزدمان را مـی‌دهـد. کـو تـا چهل هـزار تومان باز فراهم بشه. سلطان به سلامت بادا

شاه این را که شنید با شعف بیشتری از حس محبت ملت نسبت به ذات ملوکانه پرده را کنار زد. اولی انگار از گفته‌ی خـود پشیمان باشـد، به تاج جواهر نشان روی در اتومبیل تـعـظـیـم کـــرد. درســـت در همان‌وقت داشبوردی از طلا جای داشبورد اصلی نشست و لیموزین را کاملاً از رعیتی به شاهی تبدیل کرد. سلطان قهقهه‌ای از سرخوشی زد و به یـراق‌آلات آب طلا داده شده، دست کشید.

روز واقعـه شـوفـر فـرانسوی از حسن اتـفـاق و به‌ظن شاه از نیک‌بختی مـردم، اتومبیل را صد متری عقب‌تر از کالسکه‌ی شاهی می‌راند و احتراق بمب مـجـروحـش سـاخـت. ایـن‌بـار شـاه قـاجـار خـودش فرمان را در دست گرفت. از همان‌جا مـی‌دیـد مـیـرغـضـب و تـمـام تماشاچیان حاضر در صحنه، تسمه‌ای را که به گردن اسب آویخـتـه شـده بـود، از دو سو می‌کشند.

خون از گلوگاه حیوان فواره زد بیرون. به‌همان نحو که میرزا جـهـانـگـیـرخـان صـوراسـرافـیـل و صـاحـبـش ملک‌المتکلمین اعـدام شـده بـودنـد. شـاه یاد گفت‌وگو با سفیر روس پس از قلع و قمع مشروطه‌خواهان افـتـاد. سـفـیـر روس: شـمـا در کـشـتـن مـشـروطـه‌خـواهـان زیـــاده‌روی کـردیـد؛ نـیـاز به این‌همه خشونت نبود. راه‌های دیگری هم وجود داشت.

- مثلا چه راه‌هایی؟

- ما در کشورمان ضرب‌المثلی داریـم کـه می‌گوید عـوام را با دروغ و خـواص را با دوغ سر به‌راه کنید.

- پـس از خـنـده‌ی زیـاد: در ایـران خـواص را با آب خالی هم می‌شود سربه‌راه کرد. دوغ برای‌شان زیاد است.

- خب، پس چرا همین کار را نمی‌کنید؟

- آخر این جا خون از آب هم ارزان‌تر است.

شـــاه بـــا دیـــدن جـسـم بـی‌جـان اسـب، خـنـده‌ی رضـایـتـمـنـدانـه‌ای سـر داد و گفت: «نودولتان این همه ناز از غلام ترک و استر می‌کنند». ■

بهشت‌آباد

لاله صادقی

صدای وق‌زدن بچه بلندتر شده بود.
ماما فانوس می‌گفت: «حلقش پُرِ خاکه»
پدرم قربون صدقه‌ش می‌رفت و می‌گفت: «ماشالله به پسرم. اسمش‌و بذارم شمس‌علی خوبه؟!»
کلوچه با هول، پیراهن خودش رو از تن درآورد، دنده‌هاش از لاغری بیرون زده بود. پوستش تیره بود. به سیاهی می‌زد،
برعکس من. پستان‌هاش که مثل انار چلونده بودن، طرف دهن بچه برد و گفت بذارم تو دهنش شاید جا گرفت...
بچه دست‌وپا می‌زد و عُق. بوی عرق تند کلوچه عین آب لجن‌زده، خونه رو پرکرده بود. مامافا بچه رو برگردوند، زد پسِ کمرش، انگشت لرزان وگره‌دار اشاره‌ش‌و تو دهن بچه چرخوند و گِل بود که از حلق بچه کشید بیرون. طاقه‌ی چلوار سفید رو کلوچه به دندون گرفته بود و با دست جِر می‌داد و بچه، قنداق شد. شبا قبرستون ساکت نبود و صدای خنده، گاهی هم جیغ و فریاد می‌اومد...
پدرم می‌گفت: «بذار خوش باشن زنده‌هاو مرده‌ها!»
نه با گرز می‌رفت سرکشی، نه چراغی روشن می‌کرد، فقط درهای دو اتاقمون رو قفل می‌کرد و ما هم می‌خوابیدیم. ولی من گاهی می‌دیدمشون زن‌هایی که می‌اومدن پشت شیشه‌و مردهایی که گیس زن‌ها رو دور مچ می‌پیچوندن‌و با خودشون می‌کشوندن، می‌بردن.
زن‌ها جیغ می‌زدن‌و مردها قاه‌قاه می‌خندیدن.
یکی‌شون، چند شب پیش، اون‌قدر به شیشه کوفت که شیشه ترک خورد. می‌گفت: «مادرت کفنم رو تنگ بریده.»
دیشب هم یه مرده می‌گفت: «پدرت کفنم رو تنگ بسته، دارم خفه می‌شم.»
می‌خواست از شیشه رد شه خفه‌م کنه که مامافا، تُف کرد کف دستش و مالید تو صورتم. مرده ولم کرد رفت.
طاقه‌های چلوار، داشتن تموم می‌شدن‌و کلوچه دادش دراومده بود...نه بچه کهنه داشت و نه اون می‌تونست بُرش بده و مربع های کوچیک بزرگ و مثلث‌ها رو هم بذاره یه سِت درست کنه زنونه‌و مردونه.
ننه فانوس در صندوقش رو باز کرد و همین‌طور که نفرین می‌کرد، گفت: «این بیستمین کفنه که برام تبرک آوردن از مشهد و آیه داره. داری می‌فروشیش، پولش باید بدی خودم، کمربریده.
پدر هم سر مادرش بوسید گفت: « قربون دست مامافانوسم، چراغ خونه‌م... خودم موقع مرگت کفن مکه‌ای دورت می‌پیچونم. اصلاً چلوار چیه، می‌گم از پرده‌ها خونه خدا بیارن. ابریشم خالص... .
لب‌های باریک مامافا به خنده باز شد. تک‌دندونِ مونده از ردیف بالاش پیدا شد. وحشت داشتم ازخندیدن مادربزرگم. شبیه جادوگرهای جاروسوار می‌شد وقتی می‌خندید.
کلوچه درحالی که با یه دست گهواره شمس تکون می‌داد و با دست دیگه‌ش لبه‌ی چلوار که لای دندونش بود رو جر می‌داد، گفت: «پرده‌ی خونه‌ی خدا که سیاهه. کفن باید سفید باشه. ببین من کی کفن سیاه بریدم؟..»
پدرم استکان چایی رو هورت کشید و نعلبکی رو پرت کرد طرف کلوچه وگفت: «برخرمگس معرکه لعنت...»
صدای فریاد کلوچه بلند شد و زیرچشمش شکافته شد. خون پاشید روی طاقه پارچه‌ی زیر دستش‌و صدای وق شمس بلند شد. صدای فحش پدرم بلندتر و کلوچه فریاد می‌زد: «مرده‌شور ببرت، کریم مرده‌شور»
من جرئت نمی‌کردم موقع دعوا نزدیک مادرم بشم‌و دلداری‌ش بدم چون حتماً کتک می‌خوردم‌و مقصر می‌شدم.
فقط چسبیدم به مامافا و بوی تیز جیش، که از لای پیراهنش دماغم رو سوزوند...و پیرزن، سرم رو گم کرد لای چین‌های پیراهن سینه کوتاهش.
پدرم می‌گفت: «کفنت رو بخری بذاری تو خونه، عمرت دراز می‌شه. اگه دلت مرگ می‌خواد، کفن رو ببخش.»
و مامافا دو تا دستش رو بلند کرد به آسمون‌و گفت: خدایا مرگ...
پیرزن نفس‌هاش به‌زور بالا می‌اومد. انگار خرناس می‌کشید؛ اما خواب نبود. توی تاریکیِ اتاق، قیافه‌ش وحشتناک بود. چشم‌هاش تو غار سیاه گود افتاده بود. تک دندون بلندش از لای لباش زده بود بیرون‌و انگار می‌درخشید.
کلوچه و پدرم، آشتی کردن و تو اتاق کوچیکه پای پنکه خواب بودن. منم تو اتاق بزرگه وسط طاقه‌های چلوار و بسته‌های زنانه مردانه و یه لگن، که حالا می‌دونستم تابوته و سال‌ها توش حمام کرده بودم روی کاناپه مخملی کهنه که فنرهاش بد تو پهلوم می‌رفت و تخت‌خوابم بود،

دراز کشیدم. فایده نداشت، یه فنر به کمرم سیخونکی می‌زد. مبل خیس بود، طاقه چلواری رو برداشتم و باز کردم. جرئت نداشتم برم تو اتاق کوچیکه!

یه پتویی یا حوله‌هایی که می‌موند تو غسال، بیارم زیر پام پهن کنم رو مبل، اگه پدرم بیدار می‌شد، حتماً یه مشت‌و لگدی نثارم می‌کرد. گرم بود هوا و دم‌کرده. صدای یه جیرجیرک یه‌سره رو مغزم خش می‌نداخت. خواستم پنجره رو بازکنم.

به پنجره کسی ضربه می‌زد. زن موطلایی با پستان‌هایی مثل گوی بلور که شیرش تمام چلوار خاک‌گرفته و پاره رو خیس کرده بود، با چنگ به شیشه می‌کشید و فریاد می‌زد: «پسرم‌و بدین ببرم زیرخاک.»

صدای شرشر ریختن شیر، روی‌زمین و خیس‌شدن من. چشم‌هام رو که باز کردم، بوی جیش مامافا تندتر شده بود و تا سینه‌ام خیس. غلت خوردم توی طاقه چلوار خیس‌خورده و زردشده.

کلوچه با پشت دست محکم زد تو کمرم و گفت: «کمرت ببره بچه نیستی دیگه وقت شوهرته.»

مامافا زد رو دست کلوچه وگفت: «همین‌طوری زدیش، کمرش سست شده.»

قطره اشکی که بیخ چشمم گیر کرده بود، سُر خورد آمد پایین و پشت بندش، اشک‌های دیگه... مسابقه‌ی سُرخوردن گذاشته بودن و من زار می‌زدم و لای هق‌هقم گفتم: «خب مادر شمس هر شب می‌آد بچه‌ش‌و می‌خواد، شیرش می‌ریزه به من...»

کلوچه به طرفم حمله کرد که مامافا سپرم شد و صدای تیز و جیغ‌جیغوی کلوچه بلندتر شد که: «شیر پستان اون، از خشتک تو درمی‌اد ذلیل مرده؟»

مامافا دستاش‌و رو به آسمون کرد و گفت: «خدایا مرگ! این چه زندگی‌ایه؟»

بشکه آب رو روی قبر ریختم، سواد نداشتم بخونم رو سنگ‌ها چی نوشته؛ اما این سنگ قبر سفیده هر کی بوده خیلی دوستش داشتن پول‌و خیرات می‌فرستن که هر روز قبرش رو با گلاب بشوریم، گل بزاریم...

کلوچه سپرده بود، هر روز نصف شیشه گلاب بپاشم سرقبر و روزی چند بار مشتش رو پُرِ گلاب می‌کرد، می‌پاشید زیر بغلاش. هر وقتم گلاب نبود، کافور می‌زد زیر پستوناش. مامافا می‌گه عرق کلوچه بوی سگ مرده می‌ده.

من فهمیدم هروقت یه مرده جدید خاک کنن و مرده زن باشه، پدرم تا صبح پای قبرشه. وقتی می‌اد سر تا پاش خاکیه...

همین قبر مرمر سفیده، چقدر پدرم شب تا صبح پاش موندو کفری شد که بعدِ چند روز سربع قبرش رو بستن.

مامافا انگار داره به آرزوش می‌رسه.. دیگه نمی‌تونه راه بره. کلوچه از اون پلاستیک ضخیم‌ها که رو قبر مرده‌های جدید پهن می‌کردن، که بارون نخوره، چندلا کرد و دو تا تشکچه درست کرد. یکی برا من، یکی برا مامافا.

صدای رختخواب من و مادربزرگ خش‌خشی بود. شب‌ها کلی می‌خندیدم به صداش...

شب‌ها بعد از اینکه مامانِ شمس می‌اومدو التماس می‌کردو شیرش می‌ریخت به من، تشکچه رو برعکس می‌کردم‌و شلوارم رو عوض می‌کردم. یه شلوار چلوار سفید خشک می‌پوشیدم‌و می‌خوابیدم. مرده کم شده بودوکفن‌ها مونده بودن رو دستمون.

کلوچه افسرده شده بود و پدرم همه‌ش سر قبرها می‌گشت دنبال سینی خیراتی که بیاره بخوریم. اون مرده‌ی سنگ قبر مرمر هم انگار چهلمش که گذشت دیگه نه گل فرستادن نه گلاب. مُرد، تموم شد برای همیشه.

مامافا نفس‌های آخرشه. من می‌دونم چشم‌هاش تو غار گم‌شدن و سبزی‌شون محو شده تو سیاهی، دورش فانوسی شده که پت‌پت می‌کنه شعله‌ش.

تنها دندونش فرورفته تو لب پایینش و رو زخمش خون خشک شده و لبش کبوده.

پدرم شمس رو لخت کرده وسط اتاق، من رو نشونده جفتش و داره کفن کردن یادم می‌ده.

مامافا بمیره، مادرم دست تنهاس برا کفن کردن.

■

کنسروشده

میثم بسحاق

آخرین باری که معشوقه‌ای را به آغوش کشیده‌ام، خیلی از خیلی می‌گذرد. تمام جنبنده‌ها برای بیدارشدن فقط کافی‌ست چشم‌هایشان را باز کنند؛ اما هر مردی توی سن‌وسال من برای بیداری و بلندشدن از تخت خوابش باید دلیل کافی داشته باشد. همان‌طور که هر زنی برای لاک‌زدن به ناخن‌های دست‌وپایش یک دلیل قانع‌کننده می‌آورد. هر صبح از تخت که نه، همین تشک زهواردررفته بلند می‌شوم، اصلا مهم نیست چندمین روز از چندمین ماه کدام سال است. یک روز تکراری، در یک مسیر تکراریِ خانه تا اداره و برگشت از اداره به خانه، تقریبا پنج کیلومتری می‌شود. سیرکردن شکم و بعد سیرکردن چاه فاضلاب، خیره‌شدن به گچ سقف اتاق و در بخش آخر خواب.

مدت زیادی می‌شود، آینه‌ی قدی که به دیوار هال تکیه زده، انتظار دیدنم را می‌کشد؛ اما برای شانه‌زدن موهایم تنها دست نم‌دار رویشان می‌کشم. هیچ ذوقی برای ایستادن جلوی آینه و دیدن صورت پر از مویم ندارم. می‌دانم قیافه‌ام شبیه باغ هرس‌نکرده شده؛ اما تماشای آینه، تراشیدن ریش هم دلیل می‌خواهند.

یک روز آفتابی با یک چمدان و چند کارتون کتاب به این خانه آمدم. شب اول روی لباس‌هایم که کف اتاق فرش شده بودند، خوابیدم. حالا خیلی سرد شده؛ گاهی آسمان ابری و بارانی می شود. هنوز بخاری ندارم و برای گرم‌کردن خانه، اجاق خوراک‌پزی را روشن می‌کنم. حقوق که به حسابم می‌آید، اجاره و شارژ آپارتمان را واریز می‌کنم. من کارمند اداره‌ی مخابرات هستم؛ بخش بایگانی. دقیق‌تر بگویم، زیرزمین یک ساختمان قدیمی. جایی که بوی نم گچ، کاغذ و فاضلاب با هم تلاقی پیدا می‌کنند، مسیرشان را می‌کشند از موهای دماغم رد می‌شوند و به مغزم می‌رسند. اینجا دو خاصیت فوق‌العاده دارد؛ اول اینکه خط تلفن نیست، دوم همین بوی نم کاغذهای کاهی و گچ. این‌ها راه را بر افکار نم‌کشیده‌ی ذهن پوسیده‌ام، بسته‌اند.

برای خریدهای خانه از پیک فروشگاه استفاده می‌کنم. خرید من شامل چهار چیز است. نان، سیگار، کنسرو و بهترین اختراع بشر یعنی نوشابه‌ی گازدار. تماس که می‌گیرم فروشنده بعد از سلام می‌پرسد همان همیشگی‌ها؟ جواب می‌دهم بله. قهقه می‌زند. احتمالاً خودش را باهوش تصور می‌کند. سیگار را خیلی وقت است ترک کرده‌ام؛ اما سفارشم عوض نشده. پیک که می‌رسد برای انعام پاکت سیگار را تقدیمش می‌کنم. منتظر شخصیت‌پردازی پیک نباشید؛ چراکه جز کلاه ایمنیِ موتورسواری چیزی از چهره‌اش ندیده‌ام و جز کلمه‌ی ممنونم کلامی از او نشنیده‌ام.

می‌دانم که شما هم از شنیدن داستان روزمرگی من خسته شده‌اید؛ اما باورکنید من به این‌طور زندگی بدجور عادت کرده‌ام. به این نتیجه رسیده‌ام که چیزی شبیه همان مواد نگه‌دارنده به من پاشیده‌اند تا در این زندگی بمانم، کپک نزنم و اما ارزش خاصی هم نداشته باشم. شبیه کنسروها که ارزش غذایی ندارند. تنها خاصیت مهم کنسروها این است که برای معده تنوع ایجاد می‌کنند. یک بار یبوست و یک بار اسهال آن‌هم برای چند روز پیاپی.

این که چطور به اینجا رسیده بودم، به این زندگی به این خانه، خودش رمان بلندی می‌شود؛ اما من می‌خواهم داستان کوتاه بنویسم. تا اینجا فقط مقدمه و تغییر از این نقطه آغاز می‌شود. همان تغییری که قرار بود دلیل بشود برای بیدارشدن من، اصلاح صورتم و تماشای خودم درون آینه.

اتفاق بزرگ آن‌سوی پنجره‌ی اتاق خوابم توی تراس آپارتمان روبه‌رو افتاد. زنی به حفاظ تراس تکیه زده بود و در تاریک‌روشن نور لامپ رشته‌ای، سیگار را آتش کشید. نور فندک برای لحظه‌ای چهره‌اش را روشن کرد. با هر کام سنگینی که می‌گرفت سرخی آتش سیگار درست وسط لب‌هایش یک دایره‌ی سرخ جذاب می‌ساخت. توی آن سرما با یک لباس آستین کوتاه ایستاده بود و دود به هوا فوت می‌کرد. همه‌ی این تصاویر جذاب، برای من درازکش از توی تشک اتفاق افتاد. پتو را از روی پاهایم کنار زدم، حس حرارت عجیبی کل تنم را گرفته بود. انگار گرمای وجود آن زن از هوا، شیشه‌ی دو جداره‌ی عبور می‌کرد و وجودم را فرا می‌گرفت. قبل‌تر می‌خواستم به شیشه‌ها کاغذ بچسبانم اما تنبلی‌ام می‌آمد. در آن لحظه فهمیدم که پنجره‌ها چشم‌های هر خانه هستند، نباید کور شوند. هوای اتاق دوباره سرد شد؛ چراکه زن رفته بود.

صبح تا ظهر، دقیق‌تر بگویم تمام وقت کاری‌ام در این فکر گذشت که آیا امشب دوباره برای سیگار کشیدن تراس خانه‌اش را انتخاب می‌کند؟!

نمی‌دانم چقدر، اما من

بی‌آنکه چشم از قاب پنجره بردارم، تراس روبه‌رو را دید می‌زدم. آمد و ضربان قلبم بالا گرفت. دوباره گرمای تنش را به اتاقم فرستاد. برای بهتر دیدنش عینکم را پاک کردم. نوک دماغم روی شیشه پهن و شیشه‌های عینک به پنجره چسبیده بودند، تا فاصله‌ی بین من و او را کم کنند.

خیلی زود سیگارش تمام شد و لحظه‌ی رفتنش رسیده بود. تماشاخانه تعطیل و به رختخواب برگشتم. باید به سفارش‌های فردا چیزی اضافه می‌کردم. بعدازظهر که تماس گرفتم فروشنده سؤال تکراری پرسید. همان همیشگی‌ها؟ اما جواب تکراری دریافت نکرد.

- لطفاً یه دوربین شکاری برام بفرستید.

فروشنده با مکس طولانی حرف مرا تکرار کرد؛ اما با علامت سؤالی در آخر جمله‌اش.

جواب دادم بله، دوربین از همون دوچشمی‌ها.

با لبخندی جواب داد: می‌خواید به شکار برید؟!

- بله البته، در تاریکی دید خوبی داشته باشه. امشب قراره شکار کنم.

دوربین نداریم؛ اما سفارش می‌کنم بچه ها یه خوبش رو براتون درِ منزل بیارن.

قبل از آمدنش کلی تراس خانه اش را برانداز کردم. چشم‌هایم از قبل مسلح‌تر شده بودند. روی رخت‌آویز لباس‌های زیادی بود و لباس‌های زیر زن. حتی لباس‌هایش گرمای ستون فقراتم را بالا می‌برد. تا رد نگاهم به پیراهن مردانه‌ای با طرح چهارخانه که آستین‌هایش به پایین آویزان بود، برخورد کرد. زن آمد و باز لحظه‌ی به آتش کشیدن سیگار و کل وجودم فرا رسید. اتاق تبدیل به یک برجک دیدبانی شده بود. زنی حدود ۳۵ ساله با سینه‌هایی افتاده و موهای به‌رنگ ساقه‌ی گندم، کمی چاق با پوستی سبزه. این تصاویر را لنزهای دوربین به من نشان می‌دادند.

شاید از خودتان بپرسید راوی این داستان چقدر کمبود دارد. اگر شما هم به‌جای من بودید و در زندگی گذشته یک شکست بزرگ داشتید، شبیه شکست نازی‌ها، بی‌شک خود را مانند هیتلر خلاص می‌کردید؛ اما جرئت این کار را نداشتم. این زن چیزی را در وجودم روشن کرد؛ البته باز هم حق بدهید چراکه در مسیر بسیار کوتاه رفت‌وبرگشت از خانه تا محل کارم هیچ جنس مخالفی نمی‌بینم. جز چند پیرزن که آمده‌اند پیادروی، یا شاید حرف‌های روی دلشان را توی مغز هم تخلیه کنند؛ پس دیدن همین زن که شاید هیچ جذابیتی برای شما نداشته باشد، برای من خیلی جذاب است. آن‌قدر که دوست دارم همین حالا لباس‌هایم را درآورم و آغوشش را به بر بگیرم.

فرصت دیدن، قد سوختن یک نخ سیگار بود. کاش شرکت‌های تولید این لعنتی طولش را بلندتر کنند شاید بتوانم لحظه‌ای بیشتر به تماشا بنشینم.

کار هر شبم شده بود خیره‌ماندن از پشت لنز دوربین به برجستگی تن زن. و صبح قبل از رفتن به اداره، برداشتن فیلتر سیگار از زیر تراس ساختمان روبه‌رو. تقریباً یک شیشه پر از ته سیگار، روزشمار آشنایی ما بود. شب‌هایی که باران می‌زد، سراسیمه پایین می‌رفتم تا فیلتر سیگار نم نگیرد، وا نرود.

خرید که درِ خانه رسید، پیک قدری این‌پا آن‌پا کرد که دستم برود توی کیسه و پاکت سیگار را به طرفش دراز کنم؛ اما در را به جلو هل دادم و تنها تشکر من انعامش شد. می‌خواستم با سیگار دست به اقدامی بزرگ بزنم. مرز بینمان را بشکنم و با او یک دنیای مشترک بسازم. جلوی آینه ایستادم که به جان این باغ بیفتم.

شب که از نیمه گذشت، برای تماشا حاضر شدم؛ اما نه از برجک دیدبانی، از توی تراس خانه‌ی خودم آن هم با فندک و نخ سیگار. خنکای نسیم پوست صورتم را نوازش می‌کرد. سیگار را که آتش کشید، من هم هم فندک زدم. اولین کام‌مان با هم بود، اولین کام مشترک. نگاهش به طرف من چرخید، کام دوم سنگین‌تر. خیره‌به‌هم دود کردیم. دستم را از نرده برداشتم تا در هوا برایش تکان دهم. اما تراس خانه‌اش دو نفره شد. مردی قدبلند از پشت بغلش زد. صورت زن به طرفش چرخید بعد کل اندامش. به من پشت کرد همان آستین‌های آویزان روی رخت‌آویز، حالا جان گرفته و شبیه دو بال دور کمر زن حلقه زده بودند. سیگار نیمه‌جان زیر پایم له شد. شیشه‌ی روزشمار قاطی زباله‌ها رفت. بعد نوبت به آینه و چشم‌های خانه رسید، با کاغذهای رمان کورشان کردم. به رختخواب برگشتم. برای لحظه‌ای نگاه زیرچشمی به پنجره انداختم. جلد رمان درست وسط شیشه جا خوش کرده بود. صد سال تنهایی. دست به کلید کشیدم و چراغ به خواب رفت. دوباره به گچ سقف خیره ماندم. ناله‌های فنر تشک زیر آوار تنم، آهی که مدام از اعماق سینه‌ام بالا می‌آمد، صدای سقوط قطرهای آب کف سینک آشپزخانه، سمفونی غمناکی می‌نواختند.

■

تداعی در فرم و ساختار

بررسی و تحلیل ساختار تداعی در شعری از حمید تیموری‌فرد

مجتبا عباسی هاشم‌آبادی

یکی از مهم‌ترین مباحث جدی در فرایند آفرینش شعر که در علم روان‌شناسی هم موضوعی معتبر در روان‌کاوی رفتار و کردار آدمی است، مبحث تداعی می‌باشد. تداعی در لغت یعنی یکدیگر را فراخواندن و در اصطلاح ادبی یعنی وجود یک نشانه یا مفهوم که باعث احضار نشانه‌ها یا مفاهیم دیگر شود، به‌گونه‌ای که جریان سیال ذهن سلسله معانی یا اتفاقاتی را به هم مربوط و یادآوری کند. این یادآوری ممکن است به‌وسیله‌ی یک واژه یا یک تصویر یا اتفاقی خاص متجلی شود و بر دو اصل مشابهت و مجاورت استوار است. شعر فی‌نفسه تداعی‌گر معانی است. شاعر با بهره‌وری از نشانه‌ها و خلق اسباب یادآوری در متن، هدایت‌گر حافظه‌ی مخاطب در تداعی و این‌همانی مفاهیم، لحظه‌ها و اتفاقات مورد نظر می‌شود. در این خصوص آنچه شعرِ «این‌همه چراغ» ص۵۴ از کتاب کنار همین روزها سروده‌ی حمید تیموری‌فرد را ویژه و درخور دقت و توجه کرده است، این مهم می‌باشد که عنصر تداعی تنها متکی بر واژه‌ها و اجزای متن نیست؛ بلکه در ساختار و فرم اثر طراحی و اجرا می‌شود. فرمی که تداعی و تبادر معنا یا معناها را در ارائه‌ی مفهوم و مضمون شعر توسعه می‌بخشد و با تمهیدات زیباشناسانه در ساختار، مخاطب را به لذت کشف لایه‌های پنهان متن دعوت می‌کند.

این‌همه چراغ
شب و
این‌همه چراغ
این‌همه خانه
پشت این پنجره
در این اتاق.

خانه‌ای می‌درخشد
به‌رنگ انار
آنجا که قرمزش چکید
بر پیراهن تو.

خانه‌ای
به‌روشنای یک لیمو
زرد می‌پاشد
بر صورت شب
آنجا که دست تو چید
نوبرانه‌ی آن باغ را.

و سفید می‌تابد
خانه‌ای در دوردست
خالی از لطف
به‌رنگ روسری تو
پای این تخت.

هیچ خانه‌ی آبی نمی‌بینم
در این شهر
که بتابد
بر این پنجره
این اتاق تاریک
که شبی روشنش کرده بودی
تا بدرخشد
بر شب وُ
این‌همه خانه.
(کنار همین روزها، ص۵۴)

ساختمان این شعر بر محور مونولوگ یا تک‌گویی درونی استوار می‌باشد. هذیانی برآمده از گلایه و فراق. شکایت از جدایی و ناکامی وصال که در ادبیات غنایی مضمون تازه‌ای نیست؛ اما شاعر باید طرحی نو دراندازد تا مخاطب را با چنین مضمون آشنایی، غافلگیر کند. به‌طوری‌که غیرمنتظره، متفاوت و شوک‌برانگیز جلوه نماید. این اتفاق هنری در کلام، زمانی امکان می‌یابد که شاعر با مهندسی فرم و چگونگی بیان آشنا باشد. فرمی شایسته‌ی معنا و موضوع اثر که در به‌چالش‌کشیدن بینش معرفتی و نگرش زیباشناسانه‌ی مخاطب تشریک مساعی کند تا مخاطب راغب شود با مفروض متن هم‌ذات‌پنداری داشته باشد.

بند اول شعر موقعیت و جایگاه راوی را مشخص می‌کند. خانه‌ای مشرف بر خانه‌های شهر که بیرون و درون پنجره‌ی یکی از اتاق‌هایش اتفاق شعر رقم می‌خورد. رویدادی شاعرانه که کنش عینی و واکنش ذهنی راوی را از منظر پنجره‌ی اتاق به تصویر می‌کشد. تصاویری استعاری که تداعی‌گر مفاهیم و دنیای شاعرانه و هنرمندانه به‌شکل عام و خاطرات راوی به‌طور خاص هستند: شب و/ این‌همه چراغ/ این‌همه خانه/ پشت این پنجره/ در این اتاق. شاعر‌راوی در قاب پنجره‌ی اتاق نظاره‌گر نورافشانی چراغ خانه‌های دور و نزدیک است. درخشش نور با رنگ‌های متفاوت از خانه‌های مختلف در تاریکی شب. خانه‌هایی مستتر در سیاهی که نور چراغ‌هاشان تداعی‌گر قصه‌ای در ذهن راوی و جهان شعر می‌باشد. نور یکی از این خانه‌ها به‌رنگ سرخ اناری‌ست: خانه‌ای می‌درخشد/ به‌رنگ انار/ آنجا که قرمزش چکید/ بر پیراهن تو. این اولین نوری‌ست که رنگش توجه راوی را به خود جلب می‌کند. انار میوه‌ی بهشتی و در ادبیات شناسنامه و معنایی دارد. رنگ قرمز از نظر حسی و بصری رنگ گرم و تحریک‌کننده و در ادبیات بیانگر توأمان عشق و خطر است. یادآور ذات وجودی عشق که آسان جلوه می‌کند؛ اما درحقیقت سرکش و خونی‌ست و دوام و جاودانگی‌اش در متون عاشقانه قائم بر جدایی می‌باشد. تبادر و ایجاد رابطه‌ی انتقالی از رنگ سرخ به انار و از انار به چکیدن قطرات قرمزش بر پیراهن معشوق و همچنین خون، نوید تولد عشق را روایت و تصویر می‌کند. عشقی که شاید خطرآفرین هم باشد. خانه‌ای که منبع نور سرخ یا اناری‌ست، سمبل موقعیت تغزلی در عینیت شعر و نگاه راوی است که منجر به تداعی خاطره‌ای عاشقانه در ذهن و پندارش می‌شود.

ابژه‌ی دیگری که توجه راوی شعر (شاعر) را به خود جلب می‌کند، چراغِ خانه‌ای است با نور زرد لیمویی که محیط تاریک پیرامونش را در دل شب روشن کرده است: خانه‌ای/ به‌روشنای یک لیمو/ زرد می‌پاشد/ بر صورت شب/ آنجا که دست تو چید/ نوبرانه‌ی آن باغ را. این خانه نیز همچون خانه‌ی قبلی در جایگاه نماد و نشانه، هدایتگر روایت شعر به‌سمت قصه‌ای دیگر و تداعی‌کننده‌ی خاطره‌ای عاشقانه در تخیل راوی‌ست. یادآوری موقعیتی تغزلی که معشوق در حضور عاشق لیموی نورسیده را از باغ میوه می‌چیند. پدیدارشناسی نشانه‌ها و تأکید شاعر بر نوع و رنگ میوه‌ها حایز اهمیت است. بعضی از میوه‌ها و رنگ‌ها در ادبیات و هنر با پتانسیلی تاریخی القاءکننده‌ی معنا و مفهومی خاص هستند؛ همچنین رنگ‌ها جدا از ظرفیت فیزیکی و بصری، تأثیر روانی و حسی خودشان را دارند. لیمو میوه‌ای توأمان تلخ و شیرین است. اول شیرینی و گوارایی‌اش را مزه می‌کنی بعد تلخی‌اش را احساس؛ همچون ذات عشق. درضمن رنگ زرد از خانواده‌ی رنگ‌های گرم و روشنی‌بخش است و غیر از بخشندگی و دانایی و مثبت‌اندیشی، رنگ بیماری و ابتذال و جدایی نیز می‌باشد.

در ادامه، خانه‌ای دیگر سوژه‌ی تداعی و بازخورد نگاه شاعر می‌شود. خانه‌ای که از فاصله‌ی بسیار دور به‌رنگ سفید می‌تابد: و سفید می‌تابد/ خانه‌ای در دوردست/ خالی از لطف/ به‌رنگ روسری تو/ پای این تخت. شاعر در این بند و مقطع از شعر، دیگر نماد میوه را مراعات نمی‌کند و به‌جای میوه، روسری معشوق را در غیاب او به‌کار می‌گیرد. روسری سفیدرنگ معشوق که فاقد از لطف و اعتبار کنار تخت افتاده است. انگار عاشق پی به جوانی و جاهلی‌اش برده که عشق میوه‌ی راحت‌الحلقومی نیست؛ بلکه مائده‌ی آزمودن و رنج است. در بین رنگ‌ها، سفید به‌همراه سیاه و خاکستری از خانواده‌ی رنگ‌های خنثی و بی‌رنگی‌ست. سفید، رنگ غیرمحرک و بی‌احساس است. رنگ سکوت، عدم دوستی و ناباروری‌ست. درکنار احساس تمیزی و خلوص، رنگ جوانی، صلح و تسلیم نیز می‌باشد. شاعر با شناخت تأثیر حسی و روانی رنگ‌ها و هوشمندی هنری بین توصیف بی‌لطفی و بی‌رنگی و خنثی‌بودن رنگ سفید، قرینه ایجاد می‌کند. راوی شعر با پذیرش این شکست عشقی، گویی تسلیم شده و با سرنوشتش صلح می‌کند:

هیچ خانه‌ی آبی نمی‌بینم/ در این شهر/ که بتابد/ بر این پنجره/ این اتاق تاریک/ که شبی روشنش کرده بودی/ تا بدرخشد/ بر شب و/ این‌همه خانه. راوی‌شاعر در شبی تاریک و سیاه چون بخت خویش، از پشت پنجره‌ی اتاقش شهری را به نظاره ایستاده است. شهری که خانه‌هایش به‌وسیله‌ی نور چراغ‌هاشان متشخص می‌شوند تا صحنه‌گردان معنا و مفهوم جهان شعر شوند. آبی، رنگ زلالی و خوشبختی‌ست، رنگ آرامش و اعتماد. عاشق شکست‌خورده و نا امید، از فراق و جدایی معشوق گلایه می‌کند و در شهری که در حقیقت خانه‌ی بزرگ‌تر او و سمبل جهان است، خانه‌ای (علاقه‌ی کل به جزء، مجاز از آدم‌های خانه) خوشبخت را که نمونه‌ای از عشق اثیری و جاودانه باشد، پیدا نمی‌کند و درنهایت معشوقِ ازدست‌رفته را سرزنش می‌کند که برخلاف ادعایش نتوانسته او را خوشبخت و خانه‌اش را نماد روشن عشق و دوستی کند.

حمید تیموری‌فرد شاعری هنرمند و خلاق است. او برای بیان دریافت شاعرانه‌اش فقط عبارت‌نویسی نمی‌کند؛ بلکه با آفرینش فرم و کمپوزیسیونی خلاقه، شکلی از شیوه‌ی بیان را کارگردانی می‌کند تا مبدع و مجری نمایش ادبیت کلام باشد؛ چنان‌که ساختمان این شعر، تجسم و تصویری تکنیکال از تبادر و تداعی مفاهیم و منظور شاعر بوده است. ■

برکشیدن تاریکی معنا

نگره‌ای بر مجموعه شعر «عصب کویر»

نوشته‌ی: «نازنین ایران‌مهر»

دکتر وسعت اله کاظمیان دهکردی

به روزگار کسادی شعر خوب و رونق بی‌مایه‌ی کلماتی که در طواف کعبه‌ی تزویرند، کار پویا و پایا و فرو شدن در شعری که زندگی است، به‌راستی که زندگی است.

می‌نشینی در آفتاب و ماهتاب تموز و در شبان پاییزان و زمستان، شعری به‌غایت عشق‌مند بنویسی و با هیجان برخوانی با آدم‌ها و آدم‌وارگی‌های شعرت برقصی و بگریی...

این است زندگی...

شعرهای بانو نازنین را که این وقت‌ها می‌خوانم به تقلای عاشقانه‌ای برخورد می‌کنم که برای چینش وقارمند کلمه، هیجان داشته است و سعی او برای آرایش لفظ. کلام در شعر، ستودنی است؛ «موزون بود به ملودی خیابان/ با ریتم‌های ممتد دوره گرد/ که آرشه بر بال پروانه می‌کشید...»

شعر در عین اینکه چینشی بسیار مخیل دارد، اما روانی جویبار را با خود می‌آورد؛ «مرد در دوراهی داس و رقص/ به تحیر اندیشه جریان داشت...»

(همان شعر)

شعر به ساختار، با رفتار و داستان و رفتار شخصیت‌ها، وفا داراست، مضافاً تقلای آگاهانه‌ای برای طیران تخیل بربستر واژه نیز دارد. از همین منظر رولان بارت می‌گوید: «این نثر است که با زبان تجربه می‌کند و شعر می‌کوشد از آن فراتر برود یا آن را تخریب کند.»

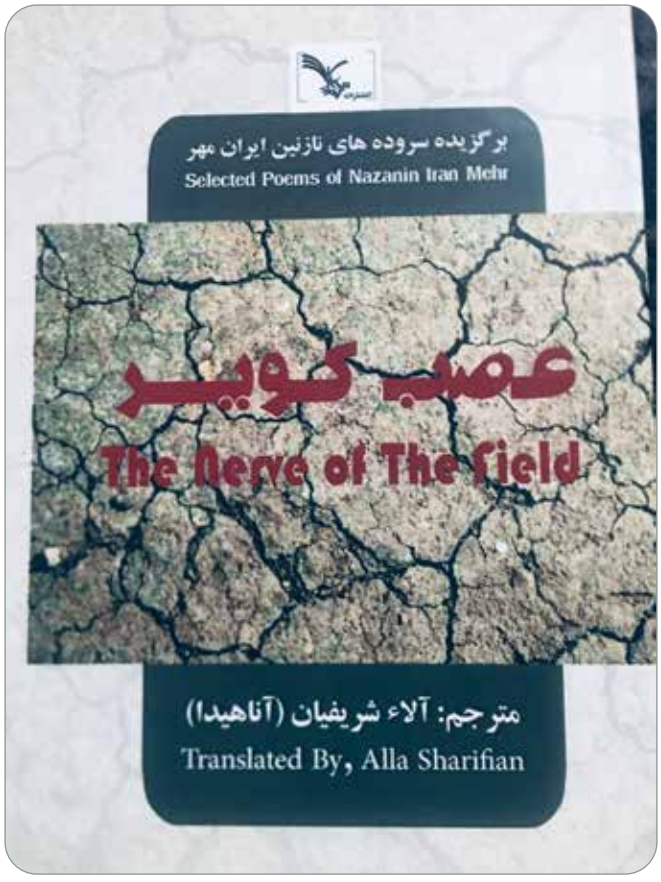
در واقع شعر تخریب کننده‌ی کلمه در همنشینی است و با استفاده از به‌جای نشینی کلمه، بروز حالات مخیل و گرایش به زیباشناسیک در گوش‌نوازی و چشم‌نوازی را ممکن می‌سازد؛ چیزی که در شعر نازنین رخ می‌نماید؛ «فاخته‌ای در گلو/ که واژه را دف می‌زد/ و سر در طواف خویش/ به دوران/ به آیین شراب/ فرو می‌ریخت، مست...»

نشست«فاخته» شومی کوکویی‌ست دف زدن واژه، دوران شراب وارگی سر. تاریکی معنا را از پرده بر می‌کشد تا: که اسب را بتازاند/

«یازندگی/ جغد حادثه را باور/ و آذرخش شعر/ با دستانش/ حلقه‌حلقه دود / تا چشمه‌های ادامه‌ی باران/ جنازه‌اش را شنا...»

نازنین میل خوشی به سطرهای کوتاه دارد و از بسامد فعلی اجتناب می‌کند. در توجه ایشان به این دو پارامتر خوشایند شعر سپید، سخن بسیار است اما به نظر من، او باید از صرفه‌جویی کلمه و حرف و فعل کمی عدول کند تا زیبایی شعر و اندیشه‌اش بروز کند. مثلاً در همین تکه شعر در سطر «جغد حادثه را باور» که فعل «کند» به قرینه معنوی حذف شده یا در جنازه‌اش را شنا» نیز این حذف را می‌بینم؛ بی‌شک تفهیم افعال یا علامت را بی‌واسطه در سطر «حلقه‌حلقه دود» به‌راحتی برای مخاطب مهیاست اما مقداری از موسیقی را ضعیف می‌کند.

اما شعر نازنین غنی است از ازدحام معنا و زبان، در



واقع تجمیع این دو شعر او را زبان‌مند و کنش‌پذیر کرده است. توجه به واژه‌سازی و آشنایی‌زدایی قاموسی در این مجموعه بسامد دارد؛ زیرا زایایی واژه در هر زبانی ابتدا به شاعران آن بازخورد دارد. چنانچه شکسپیر بیش از دوهزار واژه به زبان انگلیسی هدیه کرد. واژه‌سازی نازنین در «پیله‌بان» و «دورآوا» و... را باید ستود. به روزگار کسادی شعر خوب و رونق بی‌مایه‌ی کلماتی که در طواف کعبهٔ تزویرند. کار پویا و پایا و فروشدن ژرف در شعری که زندگی است به‌راستی که زندگی است. می‌نشینی درآافتاب و ماهتاب تموز و در شبان پاییزان و زمستان، شعری به‌غایت عشق‌مند بنویسی و با هیجان برخوانی؛ با آدم‌ها و آدم‌وارگی‌های شعرت برقصی و بگریی...

این است زندگی...

شهرهای بانو نازنین را که این وقت‌ها می‌خوانم به تقلای عاشقانه‌ای برخورد می‌کنم، که برای چینش وقارمند کلمه هیجان داشته است و سعی او برای آرایش لفظ و کلام در شعر، ستودنی است. «موزون بود به ملودی خیابان/ با ریتم‌های ممتد دوره گرد/ که آرشه بر بال پروانه می‌کشید...»

شعر در عین اینکه چینشی بسیار مخیل دارد اما روانی جویبار را با خود می‌آورد؛ «... مرد در دوراهی داس و رقص/ به تحیر اندیشه جریان داشت...»

(همان شعر)

شعر به ساختار، بافت و داستان و رفتار شخصیت‌ها وفادار است؛ مضافاً تقلای آگاهانه‌ای برای طیران تخیل بر بستر واژه نیز دارد. از همین منظر رولان بارت می‌گوید: «این نثر است که با زبان تجربه می‌کند و شعر می‌کوشد از آن فراتر برود یا آن را تخریب کند.»

در واقع شعر تخریب کننده‌ی کلمه در هم‌نشینی است و با استفاده از به‌جای‌نشینی کلمه بروز حالات مخیل و گرایش به زیبا شناسی در گوش‌نوازی را ممکن می‌سازد؛ چیزی که در شعر رخ می‌نماید.

«فاخته‌ای در گلو/ که واژه را دف می‌زد؟ و سر در طواف خویش/ به دوران/ به آیین شراب/ فرو می‌ریخت، مست...»

نشست «فاخته» شومی کوکویی‌ست دف‌زدن واژه، دوران شراب‌وارگی سر، تاریکی معنا را از پرده بر می‌کشد تا: که اسب را بتازاند/

(پاره۳)

«یازندگی/ جغد حادثه را باور/ و آذرخش شعر/ با دستانش / حلقه‌حلقه دود / تا چشمه‌های ادامه‌ی باران/ جنازه‌اش را شنا...»

نازنین میل خوشی به سطرهای کوتاه دارد و از بسامد فعلی اجتناب می‌کند؛ در توجه ایشان به این دو پارامتر خوشایند شعر سپید، سخن بسیار است. اما به نظر من او باید از صرفه‌جویی کلمه و حرف و فعل کمی عدول کند تا شعر و اندیشه‌اش بروز نماید.

مثلاً در همین تکه شعر در سطر «جغد حادثه را باور» که فعل «کند» به قرینه‌ی معنوی حذف شده یا در «جنازه اش را شنا» نیز این حذف را می‌بینیم. بی‌شک تفهم عدم افعال یا علامت را بی‌واسطه در سطر حلقه‌حلقه دود به‌راحتی برای مخاطب روشن است. اما مقداری از موسیقی را ضعیف می‌کند. اما شعر نازنین غنی است از ازدحام معنا و زبان، در واقع تجمیع این دو شعر او را زبان‌مند و کنش‌پذیر کرده است. توجه به واژه‌سازی و آشنایی‌زدایی قاموسی در این مجموعه بسامد داردف زیرا زایایی واژه در هر زبانی ابتدا به شاعران آن بازخورد دارد چنانچه شکسپیر بیش از دوهزار واژه به زبان انگلیسی هدیه کرد.

واژه سازی نازنین در «پیله‌بان» و «دور آوا» و ... را باید ستود. نگاه کنید: «آینه سرگردان، حظ تماشا، تردید خیزاب، خلاء سبزینگی»

«تابوی خویش/ در آینه سرگردان/ و حظ تماشا/ که از دستان رودخانه می‌خورد...»

نگره‌ی اتمیستی نازنین به قول دریدا در گزینش واژگان منفرد و ترکیبی آگاه به رفتار جمله‌ی خواسته شده، باعث شده تا فضاهای ریز از نگاه مخاطب حرفه‌ی درشت شود. همچنین نمایی غالب ترکیبسازی‌های این شاعر بدیع می‌نماید، که کمتر در پیشااکنونی اذهان ادبی مصداق می‌گیرد. از همین منظر گشتگی دال‌ها از وضعیت متعارف به بازنمود تازه، خاصه در جریان واژه‌سازی از اتفاقات خوب مجموعه شعر بانو نازنین ایران مهر است. واپسین سخنم را برای خداوندگار این مجموعه می‌گذارم؛ که شعر و اندیشه‌ی ایشان را باید در کنار مادر ادیب شاعر مترجم بانو آلا شریفیان جستجو کنیم که زحمت شیرین ترجمه‌ی آن را نیز کشیده‌اند.

موفقیت بیش از پیش هر دو ارجمند ادبیات امروز را آرزو دارم. ■

عشق، آدمی و سنگ؛

نگاهی به منظومه‌ی دختر شهر یئری سروده‌ی ثریا خلیق‌خیاوی

پرویز حسینی

«دختر شهر یئری

کوه بزرگ!
رازم کن!
سنگم کن!
رنگ شهر یئری می‌پرد
کوه، تکرارم می‌کند
سنگم کن!
کن! کن! کن!
ن ن ن ن ن !»(ص ۲۳)

منظومه‌ی شعر سپید «دختر شهر یئری»، را امیدوارم علاقه‌مندان به شعر و منظومه خوانده باشند. منطقه‌ای در نزدیکی مشکین‌شهر، که همه‌ی آدم‌هایش سنگی و باستانی‌اند. متعلق به ۸۰۰۰ سال پیش. نزدیک رودخانه‌ی «قره‌سو» و در منظر آن قلعه‌های مشکین‌شهر و کوه سبلان را می‌توان تماشا کرد و این‌همه بهانه‌ای می‌شود در دست شاعر، تا سیری در تاریخ و عشق و انسان داشته باشد، شاید شهر یئری ماچوپیچوی مشکین‌شهر است و ثریا خلیق‌خیاوی نرودای مؤنث شعر امروز ما.

منظومه در ۹ قسمت سروده شده است. با این عنوان‌ها:

«نیمی درشهر، نیمی درسنگ،
عشق
سنگم کن
سبلان، اورامی
جان می‌گیرم
عشق تکرار می‌شود
دردِ دل با اورامی
و باز عشق...
اورامی، ارومیه»

شاعر در شهر سنگی قدم می‌زند و با دیدن سنگ‌های عمودی بی‌دهان، در تصورات خویش از عشق و زندگی با آنان سخن می‌گوید و از زبان خاموش سنگ‌شده‌شان عشق را به چرخه‌ی حیات بازمی‌گرداند:

«کیستی؟
من؟
دختر شهر یئری؛
در آغوشش سنگ شدم.
دختر اورامی؛
با نفسش
بوی سیب گرفتم.» (صص ۱۰ و۱۱ نیمی در شهر، نیمی در سنگ).

یادمان باشد که اورامی یکی از نام‌های قدیمی مشکین‌شهر است. شهری سرسبز در دامنه‌ی سبلان که معدن سیب و انگور و شعر است، به‌عبارت‌دیگر، شهری که نماد عصیان است با سیب، شراب است و سرمستی عشق با انگور و شعر.

شاعر به‌قول خودش راوی دو تاریخ است. تاریخی که ۸۰۰۰ سال بر دوش سنگ‌های راست‌قامت است. او، سنگ‌های عاشق را نیمه‌ای از خودش می‌داند. در قسمت دوم (عشق)، شاعر به صراحت خودش را با آن‌ها یگانه می‌داند:

«زنی شاعر/ ترکیبی از سنگ و انسان/ نیمی سرد، نیمی گرم.»

و چه زیبا می‌گوید که:

«ناگهان آغاز می‌شود/ دوستت دارم/ احاطه‌ام می‌کند.»

شاعر عشق را به عصر مفرغ، مس، سفال و به‌عبارت‌بهتر دوران کشف آتش پیوند می‌زند. در قسمت سوم (سنگم کن)، شاهد یکی از نقاط اوج منظومه هستیم و شاعر آشکارا می‌گوید: «چه کسی گفته است/ انسان‌های عصر مفرغ/ دل نداشتند؟

عصری که شکار، بلوغ شجاعت است. عصری که درد، سنگ را شاعر می‌کند و شاعر را سنگ. پس سنگ می‌شوند راست، ایستاده، بدون دهان»

شاعر در همه‌ی اشیا و عناصر شهر، با آن‌ها احساس یگانگی می‌کند و آن‌ها را نیمه‌ی خودش می‌داند:

«سنگ می‌شویم

تارهای تاریخ را می‌سازیم
انگورها
رازناک
منعکس می‌شوند بر هستی.
شراب‌ها
سنگ نمی‌شوند
بوسه می‌رویند
بر سروسینه‌ی سرزمینی
سارآهنگ.
بوسه
بیدار می‌کند
بوسه
کوه می‌سازد
بوسه...»

و بدین قرار است که شاعر در قسمت پنجم جان می‌گیرد. نفسش بوی سیب می‌دهد، او، من می‌شود/ یا من او می‌شوم؟ و چنین اعلام می‌کند:

«اورامی!
زنده می‌شوم
نیمی در تو
نیمی در شهر یئری!» (ص۳۵).

و در قسمت ششم، عشق تکرار می‌شود و شاعر اعتراف

می‌کند که:
«می‌خواهم شاعر جهانی باشم
که تو را دارد.»
و عشق را چنین تعریف می‌کند:
«چشم‌های تو «انگور مشکین» است.
من عشق را
بهانه‌ای برای خلق قفس نمی‌خواهم
حقیر نخواهم شد
عشق، انسان را بزرگ می‌کند
انسان ، عشق را» (ص ۳۸).

شاعر تاریخ را بهانه می‌کند تا از عشق، درد، جامعه و... بگوید و در قسمت هفتم، درد دل با اورامی، به‌صراحت می‌گوید که:
«اورامی!
می‌خواهم پنی‌سیلین عشق و درد را
درعفونت فکرهای بی‌تفاوت تزریق کنم...»

در قسمت هشتم شاعر عشق تاریخی را به عشق‌های معاصر پیوند می‌زند. به شعر ناظم حکمت، به ترانه‌ی ماوی احمد کایا، به سونای (روز عشق آذربایجان) و...در بعضی بندها، ثریا خلیق خیاوی، ابداعاتی در شعر به کار می‌گیرد که کمتر در شعر معاصر زنان می‌توان سراغ گرفت:
«چه شب‌ها که لبان شعر،
لبانم را بوسیده است
چه شب‌ها
که خوابم را به خواب سپرده
قلم به دستم داده
نوزادی شده
شیرش داده‌ام.»

و بعد به جایی می‌رسد که دیگر به زبان ترکی بندی از شعر را می‌نویسد و چقدر مؤثر است این حرکت مبتکرانه:
«داغ ایله شکیل چکمیشدین
چیین‌چیینه
بیر داغا باخدیم
بیر سنه
سئوگیلیم!
سن داغ می‌سان
یوخسا داغ سن‌دیر؟»

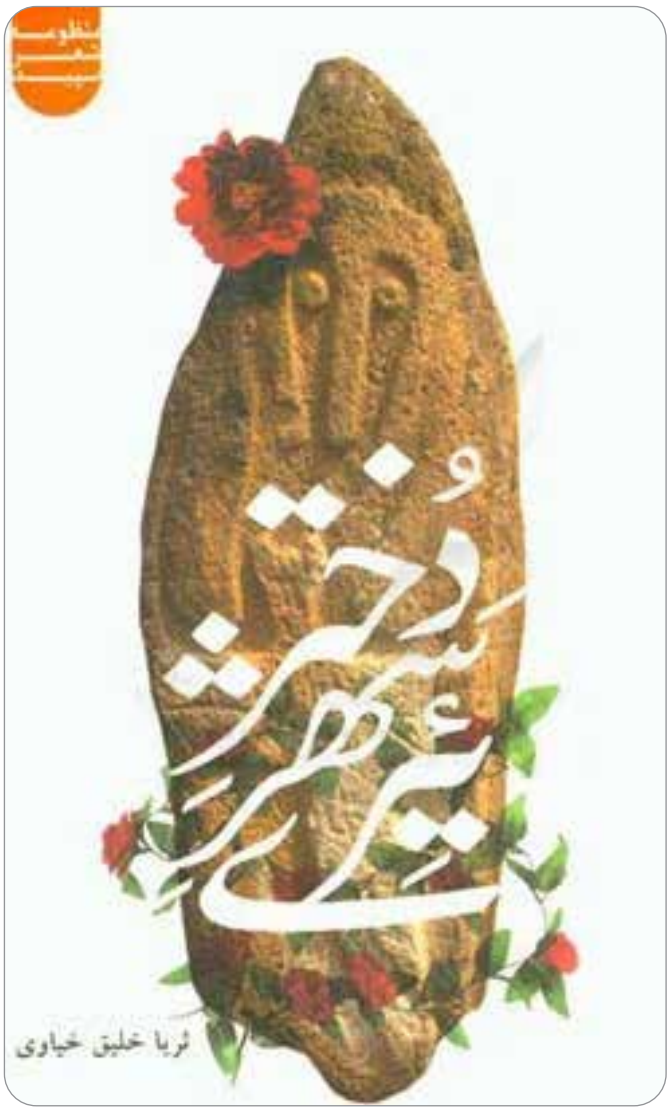
(ترجمه: با کوه عکس انداخته بودی/ شانه‌به‌شانه/ به کوه نگاه کردم/ و به تو/ عشق من! تو کوهی/ یا کوه تو؟!)

شاید اگر فقط ترجمه‌ی فارسی را آورده بود این تأثیر را فی‌البداهه نداشت؛ البته من به شاعر پیشنهاد می‌کنم که تمام منظومه را به زبان ترکی ترجمه کند و جداگانه به چاپ برساند. در قسمت نهم، شاعر آخرین سخنانش را با اورامی در میان می‌گذارد:
«نه می‌توانم
از اورامی جدا شوم
نه می‌توانم
نیمه‌ی خود را در شهر یئری رها کنم
نه می‌توانم
«خیاوچای» را پشت سر گذارم
نه می‌توانم
قره‌سو را فراموش کنم.»

اوج قسمت آخر منظومه آنجاست که شاعر افسانه‌ی «سارای» را به‌شکل موازی در روایت تاریخی‌اش از عشق می‌آورد و چقدر زیبا در یکی از بندها چنین می‌سراید:
«اورامی!
هزاران سال بعد
من از سنگ طلوع خواهم کرد
دختری از دخترانت نفسم خواهد شد
کافی‌ست تنش بوی سیب بدهد
شعر انگور بگوید
نامش ثریا باشد
هزاران سال بعد
این شعر را ادامه خواهم داد...»

بدین قرار، شاعر، افسانه‌ی دختر شهر یئری را به اکنون و آینده پیوند می‌زند و برای آیندگان نیز به یادگار می‌گذارد.

■



شعر: «سنگ‌سار»

شاعر: «سولماز نصرآبادی»

نوشته: «حمید فرح‌ناک»

اگرچه با آمدن «کلاغ» بلافاصله «پرنده‌سار» به مخاطب نشان‌داده‌می‌شود، اما «سنگ» بعد «سار» ایهام‌گونه «سنگ‌سار» را در ذهن تداعی می‌نماید.
و این می‌تواند کلید درک مخاطب باشد از فرم شعر.
با این توضیح نگاهی داشته باشیم به این اثر قدرت‌مند سولماز نصرآبادی که تولیدِ انبوه ندارد؛ کم‌گو و گزیده‌گوست.

..
درکلاغی‌ام / سارها
نقطه‌هایی بست‌نشین
چهارشنبه‌هایی در
حضورغیاب
و تنی، زار می‌زند به زن
و زنی زار می‌زند به بن‌بست ..

تا اینجای این اثر مشخص گردید؛ با اثری فرمیک سروکار داریم. با بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی؛ «استعاره وتشبیه، ایهام و...» و اما آنچه این اثر را مهم و متفاوت نموده، نه تنها فرم و ژانر شعری بلکه مفهوم و معنامندی اثر است.
اثری لبالب و پُروپیمان و سرریز از عناصر شعری که هر عنصری با خود و در درون خود مفاهیمی را به‌همراه دارد که بر دوش اثر سنگینی می‌کند.
«شاملو از این عناصر شعری در سروده‌هایش زیاد دارد که نشان از وسعت و عمق آگاهی‌اش از مسائل پیرامونی و تاریخی دارد.»
خانم نصرآبادی هم با این اثر مهم نشان دادند از دانش زیادی برخوردارند.

....
و زنی را
و زنی را
وفرتوتی تورهای کلاسیک
به‌صورت عروسی با پرنده‌های
آنارشیست نسبت دارد
و هم‌شیره قرمزها
پاراگرافی پاگذار فراتر از
« پورن» پورنو...
فیلم‌های جنسی...

درایران و در دهه‌ی اول سال پنجاه فیلم؛ «برهنه تا ظهر با سرعت» ساخته‌ی زنده یاد خسرو هریتاش...
و یا مجموعه‌ی «رُزهایی برای آفریقا» از ساخته‌های زنده‌یاد سهراب شهید ثالث که در هجرت و آلمان ساخته شده بود و..
ویا اشاره به فیلم «سکوت بره‌ها» «ومؤلف را تا سطح قاتلی در سکوت بره‌ها کاهیده...»
ساخته «جاناتان دمی» با بازی درخشان هاپکینز... و جان فوستر... و...
یکی از نادر فیلم‌هایی که هر پنج جایزه‌ی فستیوال اسکار را از آن خود کرد.
موضوع فیلم که در ژانر جنایی - روانی است؛ شناسایی یک قاتل آن‌هم از نوع قتل‌های زنجیره‌ای با کمک گرفتن از شخصی که خود قاتل بوده است: «در نظر گرفتن رفتار، کردار، اکشن و ری‌اکشن وحتی دیالوگ‌های او»
سکوت بره‌ها فیلمی در نمایش دیالوگ با قصه‌ای که مخاطب را وادار به گفت‌وگو با خود «منولوگ» می‌نماید.
و این اثر سولماز نصرآبادی را می‌توان گفت؛ نمایشی است از منولوگ که مخاطب را به «دیالوگ» دعوت می‌نماید.

.....
و یا « اروس»
(از رخت‌هایی اعتراف می‌کنند)
به انگشت‌های «اروس»
اروس؛ عشق جنسی در اسطوره‌های یونان که خدای عشق بود،
رومی‌ها او را امور «عشق» یا کوپیدو «شوق» می‌خواندند
ترانه‌ای هم با همین نام «اروس» هست با اجرای «لوچانو والتر راما تسوتی»
...
این اثر سولماز نصرآبادی از آن آثار پرده‌بردار و آشکارگر است، اثری عریان‌گر با گویشی عصیانی...
در اقلیمی که لوکیشن آن کپشن قصه‌ای است؛ روایی به روایتِ این‌بار«شعر»
سولماز نصرآبادی که تیتراژ اثر به‌نام اوست؛ «هم‌نقش» و «هم‌رفیق» و هم‌بازی زبانی اثر خود اوست.
«از بازی‌های زبانی در مساحت دهانِ شاعر تا پیرامون تاریخی اثر

از پارینه سنگی
آشپزخانه را بار گذاشتند»
اســتــعــاره‌ی دل‌چــســب «
بارگذاشتن آشپزخانه»؛ درست
کردن غذا
...
شعر یک اثر پست‌مدرن است،
نه صرفاً به‌خاطر آوردن «پسا
مدرن در؛ «فصل‌هایی که در
پادری‌های پسامدرن به اغما
رفته‌اند...
(دراز کن پاهای بومی‌ات را
کــه گــوری دســت‌ودل بــاز
هستم...)
....
بــا نــتــیــجــه‌گــیــریِ هــنــری،
اجتماعی، و اندکی سیاسی
با اثری روبه‌رو هستیم در ژانری
متفاوت و مؤلف‌گونه...
روزگار را چه دیدی؟
مرگ مؤلف گاه بیگانه‌زدایی
به‌همراه دارد...
که شاعر خود را
آشنایی‌زدایی ناشی
دانسته که ماشه را
عوضی می‌چکاند
توی گلوی ابر

....
یــادآوری ایــن نکته ضروری
است...
تحلیل و نقد و بررسیِ فنّی
و کــارشــنــاســانــه‌ی ایــن اثر
قدرت‌مند
خانم سولماز نصرآبادی شاید
ناشیانه مغفول ماند...
بماند شاید مجالی دیگر.
...
با سپاس
حمید فرحناک
■

هایکوهای آمیکو میاشیتا؛

ترجمه‌ی رُزا جمالی

آمیکو میاشیتا در سال ۱۹۵۴ در فوکوشیمای ژاپن به دنیا آمد و از سال ۱۹۹۳ نوشتن هایکو را آغاز کرد. او آثاری را هم ترجمه کــرده اســت و در کــشــورهــای گــونــاگــون هــایــکــو را تــدریــس و معرفی می‌کند.

۱
برگ‌ها را آب می‌کشم
از آنچه که باقی‌مانده
از کرمِ ابریشمِ سبزرنگ.

۲
حشره‌ی زمستان
که به‌دنبالِ سایه‌ی انتزاعیِ
خود است.

۳
بطری روغنِ درختِ چای برای
موهایم
سالِ نو آغاز می‌شود.

۴
پیش‌بندم
با زنبوری زمستانی بر آن
برمی‌گردم.

۵
اولین قورباغه
مادرم می‌گوید
گــوشــهــایــش بــیــش از ایــن
نمی‌شنوند.

۶
مادرم با سرمایی بهاری
نشسته پشت روزنامه‌ها
روزنــامــه بزرگتر از آن است که
بشود نگهش داشت.

۷
کاملیای سفید
یک جفت قیچی گل
که پدربزرگ برای من گذاشته.

۸
شکوفه‌های زیرفون
همچنان می‌افتند
خبرِ مرگِ اوست.

۹
ایستگاهِ راه آهن
بــر انــتــهــای ســتــونــی آهــنــی که
زنگ‌زده
باد می‌سوزاند

۱۰
رقصِ سنجاقک‌ها
هدیه‌ای از بطریِ خالی
در روزِ تولدم.

■

شعر و ادب

به کوشش سیمین بابایی

هوشنگ رئوف

پای گردنه‌ای گردن‌کش
با زخم سیاه چتری شکسته
روی شانه‌ام
حالا مخاطب اگر شما باشید
دهان همین ابر
برف را
ابریشم تلفظ می‌کند
وقتی که زیپ خیابان باز
می‌شود
در شکفتن چترهای رنگی
با عبور گله گله پروانه سفید
نه آسمان همه‌جا
و نه ابرهای همه‌جا
هنوز هم برای نشستن
سهمی دارم
بر نیمکتی
در سمتِ آفتاب‌گیرِ این پارک
و کمی دویدن در گام‌هایم
به ذخیره
تا همین که غروب
پلک نشان داد
پروانه‌ها را جمع کنم
و به آغوشِ امنِ کلمات بروم
هنوز می‌توانم
با یک مداد
و یک برگ کاغذ
شکلِ دهانِ تو را
از روی صدای پرندگان
طوری نقاشی کنم
که گوشِ تمام درختان
به سمتِ دهان زیبای تو باشد
هنوز می‌توانم
می‌توانم
وقتی خیال‌ات به سرم می‌زند
که همیشه می‌زند ■

فرزانه کارگرزاده

که نگویم دیگر هیچ و
خوانده شوم
خوناب شدم
به جان‌خواهیِ شعر
روان/ برحروفِ لامسه از پوست
بر پوست بودم از اول
در گوشت شدم
و قلب می‌شوم آخر
که از من‌اند همه
خون‌های آمده/ خون‌های
تپنده/ خون‌های رونده
و نگویم دیگر هیچ و
نقشه می‌شوم به راه
راه می‌برم به گنج
که طلسم گشوده‌ام/ از کبودیِ
سایه‌های خود از جوهر
ریخته/ بر سوزانیِ سفیدِ کاغذ
از نور
نور از نور
می‌روم به حلول
و گوش می‌شوم
به پچ‌پچانِ برگ‌های پیچکی
برآمده از دفتر
رقصان/ به گردِ انگشتان
به گردِ ساقه‌ی دستم
به گردِ نور از نور
که نگویم دیگر... ■

نعمت مرادی

گم کردی
میان ماهی و ستاره
آنقدر کوه‌ها را بگرد
تا سنگ‌های چال مگس
جوانه بزند
دارآباد
از تو به من یادگار
گلابی‌های آب‌دار
و سیب سرخی گاز زده را
به نیمه‌ی تاریک خودم می‌برم
حوالی قلب جهنمی‌ام
خاکی راه دارآباد
درکه
دربند
را تکه‌تکه
نقاشی می‌کشم
و انقدر پونز وارد متن می‌کنم
که هیچ عاشقی
هوای شمیران نکند
یا جاده را وارونه می‌کشم
زمین را پشت رو می‌کنم
تا آدم‌ها
اینقدر برعکس راه بروند
که کفش‌هایشان
چتری شود در وارونگی پاها
دیگر حتی کسی راه خانه تو را
پیدا نمی‌کند
شبیه اتومبیلی بی‌پلاک
گم کردی
و ریل‌های تنم
از تنهایی
زمین را بتونه می‌کنند
اگر برگشتی
حوالی کیف‌ات
عطری مردانه است
که بوی مرا
به مشام پروانه‌های پاییزی
می‌برد
رفته‌ای
و غم روی قلبم
گل داده است ■

مریم حیدری (ریحان)

"هست"
منفی هشت درجه!
سرمای بی وزن/
زبانه کش بر بندبند استخوان
آفتاب به آن می‌خواند

سرزمینی‌هایاستان/
نخست نشان ایرنویچ
مویرگ های اندامم می‌شناسد
صبح زیر صفر/
کوشیدن به انجام دهان
بخاری از أشیا زنده کنم
شکلی از میز و فنجان چای
بر لب می‌دوزم داغ
پشت نظارت پنجره
خیابان ساعت می شود
دقیقه از دقایق می‌گذرد
اینک من ایستاده تا فردا
و زمستان/ با کت سفید
به هوای بهار شدن
رهگذری در تکه‌های ظهر/
غرورش را برهنه می‌کند
به سرود برف
که منجمد می‌نشست!
و ذوب در انکسار شیارها

ای آب به لذت کیفور!
کدامین ریشه داری
که درخت بپوشانم و سبز
برویانم؟!

که می‌داند خواب‌تر از شب
نگاه/ وبال تاریکی است و
سرمه به چشم ماه ■

حمید تیموری فرد

نه لحن کوهستانی برف
در رچیای مه‌آلود زمستان
نه بیراهه‌ی برگ‌پوش
در نقاشی پاییز
نه رقص عریان سپیدار
در فصل کلاغ
نه محاکات چتر
با زبان الکن باران
در خلوت علف‌زار
و نه من
که در شب‌های شرجی گریه
تابستانی در دلم گر گرفته است
به شیدایی شیرین شعر
نمی‌رسیم
مگر/ تو اتفاق بیفتی
در اقلیم تنهایی
بگو دوستت دارم
تا کلمات
از اردیبهشت و آغوش بیایند
■

محمدحسین میرزایی

دیگر از استعاره و خیال گذشته
و ما همه می‌دانیم
ما که سر بریده‌ای
آشکار به نیزه نکردیم
در دورآبادها دفن شدیم
تا فرزندان‌مان را به صلح
مجالی باشیم
ما که
هرچه گفتند
هستید
گفتیم
هستیم
و هستی‌مان را گذاشتیم
و رفتیم
تا نامی از نشان‌مان نباشد
آنقدر که مزارمان پارک شد
یا سینما
شاید بعدها بچه‌هایمان
فیلم‌مان را ببینند
یا در کندوکاوی آشکار شود
بی‌تیر خلاص
در حالی‌که روی‌هم انباشته
بودیم
ذره‌های خاک را جان
می‌داده‌ایم...
اگر بوی خون‌مان
از اتوبان‌ها و پارک‌ها گذشت
و این استعاره‌ها را دیگر
نه یارای سخن بود
و نه دورآبادی برای پنهان
کردن
شاعر این شعرها را چه باک
این شعرها دیگر شعر ما نیست
از روی ما گذشتید
از روی‌تان خواهند گذشت ■

نسرین تقی زاده دزفولی

برای من که هیچ لبخندی
به انتظارم نایستاده
جهان خالی است
برای من
که تمام فریادهایم از گوشه‌ها
بریده‌اند
جهان خالی است
شبیه شبحی غمگین
به تن خالی جهان زار می‌زنم
و چشمانم در بر آب شدن یک
خیال خام
سکوت کرده‌اند
و دست‌هایم از نوازش‌های در
جانشان مانده
بر تنم سنگینی می‌کنند
من شبیه کسانی‌ام که مردن
در شکوه زندگی سهم آنهاست
و مردن آنها حیثیت دنیاست
من شبیه انسان‌های یک
چشم خندانم
شبیه ذهن‌های باز
من متهمِ مرده‌ام
و بازجو نمی‌داند
دندان‌هایم تماماً سفید و
یک‌دست ریخته‌اند
و دهان خالیم پی زبان می‌گردد
من جنازه‌ام که بعد از مرگم
مهمان چند دخول شده‌ام

و از ارتفاعی به کام مرگ افتاده‌ام
من مرده‌ام
و جنازه‌ام روی زمین
تاوان یک مرگ برنده را می‌دهد
من مرده‌ام
و مزارم به‌خاطر بوی مهیج پیروزی
محکوم به بی‌نام و نشانی است
من مرده‌ام
و نامم را می‌کَنند تا بلکه جهان فراموش کند که بوده‌ام
که چه خوب بوده‌ام
و چه قهرمانانه به مرگ شتافته‌ام
و مرگ، مرا پایان نیست
تا نامی دارم
و زبانم در دهان‌های دیگری می‌جنبد
چشمانی که دیگر در کاسه نیستند
ایستاده‌اند به شوق پیروزی و لبخند می‌زنند
چشم‌ها نیستند اما نگاهشان
تا ابد بر تن جهان باقی است
و جهان چون گهواره‌ای خالی
بی قرار نوزاد تازه‌اش است ■

مریم بخشی

آماج حمله‌ی حرامیان
بی‌حوصله‌ام
وقتی حواصیل می‌کوچد
نه حال ... فرصت ادبار
تنواره‌هاست
نه هوای شهر
بساط تجدد بر بستر خویش دارد
حواست جمع
حلاوت غریو اندیشه‌های مدرن
بر استیصال خانقاه
چونان وصال
بازدهی آشکار دارد
چکمه‌هایی پوچ
چکمه‌پوش‌های بی‌مغز
در آستانه‌ی کدام تنویر، به ظلمت انفعال نشسته‌ایم؟
گاهی که حرف‌هامان
گسستی دارد
نه افعالمان (که بی‌پایه‌ترست)
ضمیری آشکار نیست
وگرنه زمین، جنازه را پس از کاویدن ،
به ساحت ملکوت پس می‌داد...
تو
در ناگهان،
آشیانه داری... ■

روح الله آبسالان

درست پیش از نوشتن
پیش از خداحافظی رنگ‌ها
طرف نرم دیوار
آنجا که رؤیا دیده بود
پیش از همه‌ی اینها
ماقبل کلمه
چیزی از دوباره شدن را
در ساعات هموار
روی نرده‌های فولادی
انگشتان‌اش
گذر داده بود
زن گفت: ببین برگشتم
به سطح سیقل خورده‌ی خیابان
آنجا که خون
چون موریانه‌ای
زیر پوست نازکم شب می‌شود
لحظه را
که آزادی بود
وخیال پر زدن
در دوری باطل
پر پر گرفت
ما ادامه‌ی دستان تو بودیم
بنا به تعریف
زنی که هنوز چهره‌ای ندارد
و در ارتفاعی ساکن خواب می بیند ■

حمید رضا اکبری (شروه)

چیزی نمانده
جهان دست‌های تو را بگیرد
بیاورد برای صدا شدن!
همه‌چیز
به تو برمی‌گردد
مثل زمین
به گندم‌زاران!
و ما ایستاده به تمام تنت
ایمان می‌آوریم
زیبایی‌ات نیز تمام ادامه‌ی زندگی است!
تو میانسالی‌ام را
به ناف آهو
قسم می‌خوری
ما از کودکی‌ات هم
پنهان به خواب صبح
شعر بودیم
به دهان دیو!
خسته از بی‌خیالی جهان
بر پیشانی ماهیان دریایی
چیزی نمانده
ما زبان مشترکیم
برای ندانستن‌های دانسته ■

میثم متاجی

تازه

ای الهه‌یِ آب و آینه
سَر اگر سَر باشد
قدمت استخوان را می‌فهمد
و مصادره‌ی تو در رنگ را
به آفتاب هدیه می‌کند.

ای دَر به ناکجاآباد
ای حرارت مجاور بهار
که سرگردانی چون پوست، تو را
پوشانده است
نمی‌دانی پایان بهار باشی یا
آغاز عطش!

تو استخوان سوم سالی
از آرامگاه معشوقه‌ام درختی
بِرویان
و موهایش را با شکوفه بباف

که جاده مانند تو تنها مسیر رفتن است
مقصد چیزی جز دوباره بازگشتن نیست
مانند آفتاب که می‌رود تا بازگردد.

ای نگهبان آب
ای دو پیکر در جان
ای خرداد
آیا عشق هم در تو مُردد است؟
ما مردم خاورمیانه جای زمین پُرآب
چشم‌های تَری داریم
و گندم را روی صورت دخترانمان می‌کاریم
تا در رؤیت آفتاب
گونه‌ها سراسر طلا شود.

همه نگران یک جان‌اند
جز عاشقان که باید مراقب دو جان باشند
مراقب دو پیکر
و این عقوبت سختی‌ست برای آتش!

تو عادت به رفتن بودی
و سر قدمت استخوان می‌دانست
و در ملاحظه‌ی چشم
خیرگی تاریخِ دیدن شد.

کاش کسی زمین را با ما مهربان کند
دریا و رودخانه و باران را با ما مهربان کند
کاش کسی تفنگ را و جنگ را
زمستان را
انسان را
با ما مهربان کند
تا از خلیج چشم مادران
ترانه‌ی مروارید بیرون نریزد.

سرزمین شکافِ نور
از سوراخ تیر خلاص بر جمجمه

تو را چون مادری
که استخوان فرزندش را بو می‌کشد
دوست دارم.

ای پیکر سرگردان
در دو فصل
ببین
که درخت روییده روی مرز
میوه‌اش را با هر دو سمت قسمت می‌کند
و مهربانی تاریخ انقطاع سرگشتگی‌ست.

تن‌های واژه‌آجین سراسر دهان‌اند
به صراحت لب می‌روم
و آرزو را مستعار در سطر می‌کنم

ای کاش
سر قدمت استخوان می‌دانست! ■

زینب فرجی

سکوت که می‌کنیم
همه‌ی دنیا فرو می‌ریزد
بلند که می‌شویم
همه‌ی دنیا به احترام ما
می‌نشیند
آیا ساعتی که عقربه‌هایش عقربی در دل است
زنگ خواهد خورد؟
من به مسمومیتِ کلمه‌هایی که تو را
به پرواز درآورده‌اند
ایمان دارم
شکی برای گلدان لب‌شکسته
در آسمان آبی خودم
شکی برای چهار زندان
که میله‌هایش از تنم زده‌اند بیرون
باید سکوتی را
که در قاب عکس مادرم اعظم
فرو رفته/ بشکنیم
حتی شده با چکشی پلاستیکی
باید کسی را که به احترام ما
بلند شده
زجر بدهیم تا بداند عاطفه چیست
و زندگی از کجا نشئت می‌گیرد
اگر این آینه‌ی هزارتکه‌شده/
تفسیر زشتی و زیبایی‌مان نبود
من می‌توانستم خودم باشم
همان درختِ خمیده با میوه‌ای کال
اگر این پنجره
برای غرق کردن ما
پیش کسان و ناکسان آفریده نمی‌شد
خدا هم می‌توانست به کتاب‌های درسی ما بیاید
خدا که توافق‌نامه امضا می‌کند
خدا که عهدنامه‌ی ترکمن‌چای است
امشب زبانِ دخترم را ترجمه خواهم کرد
و برایش شعرهایی از نزار قبانی خواهم خواند
خودکار از دستم می‌افتد
همه‌ی اتاق قرمز می‌شود
بوی عود
نفسِ زنانگی‌ام را بالا نمی‌آورد
آیا کودکی که کودکی را با شتاب به دریا
افکنده باشد/ باد است یا کفنی گلگون‌شده؟
من کودکانه‌هایم را از جیب بابا برخواهم داشت
تا بدانم
آیا...
سکوت که می‌کنیم
این بار باید همه‌ی جوانب را بسنجیم
کپسول آتش‌نشانی بیاوریم
و خودمان را رها کنیم در رنگ‌ها
و در خُمره‌ها. ■

مهناز نیکفر

ای صراحت آبی چشمه
ای شکوه شانه
در ابعاد کوه
از قرابت دست‌هات
با پیچش پرشکن نسیم
در حوالی گوش‌هام
از سرخی گونه‌هات
شناختمت
ای شمیم آویشن در باد
وقتی کوه
عطر یال‌های وحشی تو را
در مشامم می‌ریخت
مادیان خیالم رم می‌کرد
طعم شمالی لب‌هات
لهجه‌ی باران را

در دهانم می‌چرخاند
از خنکای بوسه‌ی آب
بر شکنندگی ساق‌هام
شناختمت
دست به زانوی چشمه
گذاشتم
و قد از کوه راست کردم
پونه‌ی وحشی همین حوالیم
قلم فروبرده در اضلاع صخره
مجاور ریشه‌هات
می‌شناسی‌ام
بیا تا سر از چشمه برداریم
و منتشر شویم در موسیقی رود
رنگ از بنفشه بگیریم و
آینه از آب
یال دریال
شیهه در باد بیندازیم
و نقطه شویم
در غریب‌ترین غروب
در اندیشه‌ی ته‌نشین‌شده‌ی
دریا
که ما چشم
در ارتفاع چشمه گشودیم
و باید به روشنی آب برگردیم ■

حسین سلیمان‌پناه (سالک)

«گریخته‌ام»

گریخته‌ام
از فرارهای خودم
به انتهای چشم‌های زندگی
که با مرگ می‌رقصد
و می‌رسد به اکنونی طولانی‌تر
به سرودخوانی لحظات
گریخته‌ام
به سکون و سکوت تندیس‌های شهر
که خیره به روبه‌روی‌اند
حتی نمی‌تکانند برف‌های
شانه‌هایشان را

گریخته‌ام
از عشق‌های بی‌بوسه
که مرا به به زلف‌های تو نمی‌برد
و گسترده نمی‌کند
از وسعت خودم

گریخته‌ام
و پناه می‌برم
به واژه‌های مادرم

«با من برقص»

بامن برقص
تا جهان
به‌شکلی شگفت بچرخد
و قوزک هیچ بادی
به پای ما نرسد
آ نگاه تمامی توفان‌ها
در تراز اندام تو
سر فرود آ رند
تا آرامشی عظیم
در گستره‌ی سینه‌ات
پرسه زند
واز تن‌لرزه‌های روحت
غزل بروید

با من برقص
به سبک رقص شاپرک
تا تمامی الهه‌های زمان
با شه‌سواران معابد
با آن ستاره‌ی پنج‌پر
و....
گیتی در تسخیر نگاهت
پیکره‌ی عشق را بلرزاند
با من برقص
تا شانه‌های شعله نلرزد
و گیشایی دیگری بروید
در اساطیر دلت ■

مریم گمار

از اضطراب این‌همه صدا
می‌گذرم
رسیده‌ام به نام کوچک درخت
در میدان
در کوچه
در پیاده‌روهای پُرغصه

گفتی چگونه برمی‌گردم؟
به شکل دیگر ی از نوازش
خورشید
در این سایه‌های تردید!
در فراسوی برگ‌های سوخته.

بیا و مرا ببین!
که بلند می‌شوم بر دو پای باد
از تشنج لاله‌ی گوش
از معاشرت استخوان و زخم
و پس می‌دهم حراج مرگ را

که من شبنم‌به‌شبنم
نفس کشیده‌ام رفتار بهار را
نشسته بر شانه‌های صبح
ای پگاه زندگی قامتت بلند باد
■

مرضیه برمال (مریم)

در برزخ گلویم
نه حرف است و نه سکوت
جهانی از سطرها با نگاهمان
معنا می‌شود
و شقیقه پر می‌شود از تفنگ

به خاطرم بیا
بی هیچ حرفی با ریاضتی تازه
که واژه ها مجبورند به نزیستن
و مختارند به مردن

مشتی واژه بردار
و تنگ غروب
در دعا خلاصه نشو
باران شو
از همین ابر پابه‌ماه
با احتمال ریزش قطره خونی
از لوله‌ی تفنگ

وقتی دنیا به گلوله دچار است
و گیسوی من
میان پنجره
جاری به رقص است
و این
مسبوق به سابقه نیست
در قسم های حافظه‌ای که
بن‌بست بیابان است
در برزخ گلو...
■

اعظم کشاورز

هزار
یا ده‌هزار تومان
برای خماری کودکی
که خمیازه‌اش را در سرگردانی
گهواره‌ها گم کرده است
درست در انزجار چراغ رنگ‌و
رورفته
که به تردیدِ زرد ایمان دارد
وجب می‌کند اضطراب سبز را
گریخته از سوءظن چارراه

آهای آقا
کمی در پاکت دل‌تنگی من
ماهی بگذار
می‌خواهم از دهانش
دریا بشنوم
و سرگیجه‌ام را با تماشا قسمت کنم
خواب را از زمین بردارم
و در جیب بگذارم
همان جایی که پلک‌های
زیادی را قایم کرده‌ام
برای روز مبادا
برای نماندن در سفره‌ی
خیابان

با آدامس‌های بادکنکی
رویایم را باد می‌کنم
درست در صورتی‌ترین لحظه
روی پای پدر
کنار صمیمیت آینه نشسته‌ام
هفتمین سین
سیرترین لبخند مادر ■

مریم قرایی

چه بنویسم لیلا!
جایی که ابر
از میله‌ها
گذر نکند
آفتاب «مربع» و
قطعه‌قطعه
می‌تابد
و جایی که
کلید بسیار شود
زندان می‌سازند
.
چه بنویسم!
وقتی دست تا
به دهان برسد
دست دیگرت
دست‌بند می‌خورد
و زن دیگری به خیابان‌های
شهر
اضافه می‌شود!
.
اینجا «روز»
به‌اندازه‌ی
کشیدن سیگار است
و «شب» شبیه
کسی‌ست
که آزادی‌اش را
اشتباه خوانده‌اند..
.
بگذار
قفل بمانم
با بغض ..
بگذار
از هر بندِ زندان
که می‌گذرم
فریادی را
به شانه‌ام بگیرم
و از پنجره‌ها آزاد کنم
.اصلاً بگذار
پیشکش کنیم
مرگ را
تا سر بر دیوار
صدای آمدنش را
گوش کنیم

می‌شنوی لیلا؟
باران است...
آزادترین نهنگ هم که باشی
اگر صدایت به جایی نرسد،
نفست را خشک خواهی کرد. ■

عبدالله محمدزاده سامانلو

این کوچه
این خیابان
برای پرواز، پر از مرگ است
باید حجامت کنم
رگ و ریشه‌های شهرم را
این آبادی
این آزادی
عجب معمایی‌ست
تمام گهواره‌ها
در حال غروبند
نگاهی نیست که دود از کنده
اش بلند نشود
اضطراب،
استخاره‌ای‌ست که هر روز
برایمان باز می‌کنند
و پلک‌هایی که می‌کوبند
لحظه‌ها را
در انکساری پر از اشک‌ها
و لبخندهایی که از جنس
چینی
هر روز در دهانمان می‌شکند.
این کوچه
این خیابان
سال‌هاست که برایمان قصه
می‌بافد
قصه‌هایی از کشف تا دفن
برای موهایی که سربه‌مهر
زیسته‌اند
هیچ‌چیز از شما پنهان نیست
تمام کلاغ‌ها می‌دانند
که ما اصلاً، زندگی نکردیم!
آنقدر نافمان را به دورمان
پیچیده‌اند ■

پیمان مهراد

رؤیا

با تمامی‌کوه‌ها سخن گفتم
با تمامِ دشت
با درختی خشکیده
با علف‌های تازه‌روی
با گل‌های شکفته در فصل
نوبهار

با تو سخن می‌گفتم
در تمامی راه
که پایِ پیمودنم می‌پیمود

و مانده‌ی راهی
که از تو سخن می‌گفت
با توام سخن می‌رفت

گرم صحبت شده بودیم
در دامنه‌ی کوهی چند
روی چمنزارِ تُنُک
زیر بی‌سایهْ درختی
سایه گرفته بودیم

خنده‌هامان
کوه را می‌خنداند

آرزوهامان
دشت را در میان می‌گذاشت

و در میانه، تنها رها می‌کرد

و رازهامان
گل تنهای کوچکِ پنهان‌شده
در لابه‌لای سنگ‌ها را
محرم خود می‌کرد

و علف‌ها
از بوی پیرهنت
همهمه می‌کردند

و پچ‌پچِ گنجشک‌های بهاری
از لمیدهِ من‌و تو
بر روی چمن
شایعه می‌ساختند

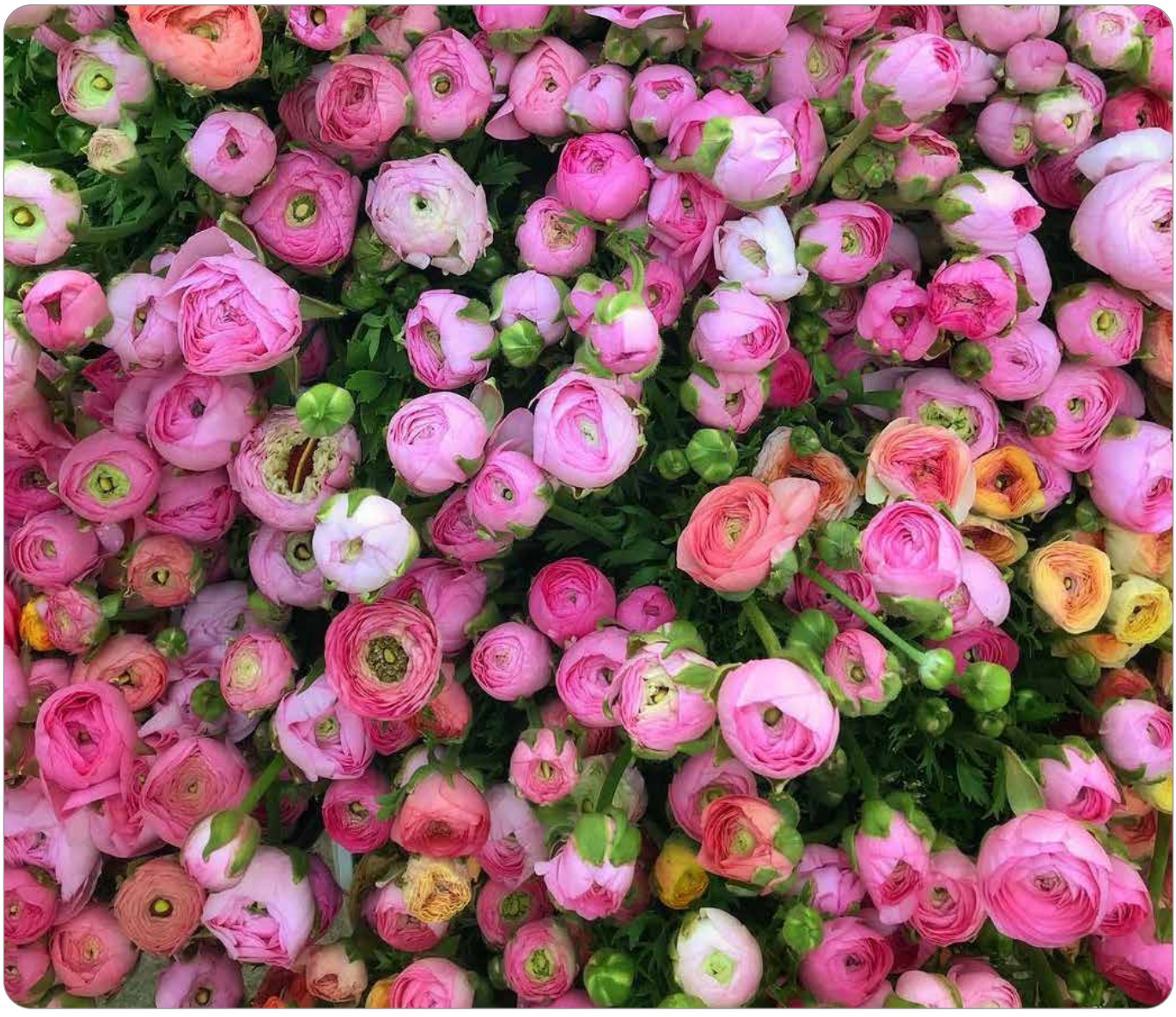
و جارچیان
بر سیم تیرهای برق
خبر خلوتمان را به شهر
می‌بردند

در بازگشت
با تو
از تو آواز سر دادم
بلبلان در باغ
هم‌خوانی‌ام کردند

سایه گرفته بودی
و منِ آفتاب‌زده‌ی خشکیده
تشنه‌ی کویت بودم

تشنه‌ی رویت بودم
در درازای شب‌های فرورفته به
بی‌خوابیِ سردِ انتظار
به تماشایی گل پرپرشده‌ی
رؤیا
پرپر
بی‌رؤیا

آه ای سخت‌ترین دخترِ
هفت‌خانه‌ی عشق
■



ماهنامه ادبی هنری مستقل

توتم

ISSN: 2717-3160