توتم

ویژه نامه‌ی

عدالت اجتماعی

نقطه عطف فلسفه ی سیاسی در قرن بیستم و نظریه ای در باب عدالت

خصوصی‌سازی و ناعدالتی آموزش در ایران

مبانی توسعه ی عدالت اجتماعی

رئالیسم سوسیالیستی، هنری از عدالت‌خواهی تا استبداد

نقش ادبیات کودک و نوجوان در شکل‌گیری نگرش نسبت به عدالت اجتماعی

ناعدالت اجتماعی در قهرمان پردازی زنان در ادبیات داستانی

فراموشی و انکار، راهی به سوی عدالت

سقف شیشه‌ای و نابرابری جنسیتی

مصاحبه اختصاصی توتم با هنرمند رحیم مولاییان

۲۰

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم

سال سوم، خرداد ۱۴۰۲

به نام یکتا خالق هستی

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال سوم - شماره بیستم - خرداد ۱۴۰۲

همیاران:

مدیر مسئول: مهدی طاهری
سردبیر و صاحب امتیاز: رویامولاخواه
هیئت مشاوران: سولماز نصرآبادی، مهدی اساسیان، دکتر ایمان نمدیان‌پور
بخش اندیشه و فلسفه: آیدین آریایی، احسان پویافر
مدیر اجرایی مجله و دبیر بخش کودک و نوجوان: سولماز نصرابادی
دستیاران رسانه ای: کیمیا جافریان ، زینب ساعدی
دبیر بخش شعر :سیمین بابائی
دبیران بخش اجتماعی: مجید شریفی، دکتر ایمان نمدیان پور ، 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 شاهنامه پژوهی:مهدی بردبار
بخش زنان: نسرین تقی زاده دزفولی، اعظم کشاورز، دکتر ندا پیشوا
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:

رویامولاخواه/ایمان نمدیان پور/سولماز نصرابادی/مهدی اساسیان/ ایدین آریایی/سیمین بابائی/رحیم مولائیان/ احسان پویافر/ مریم بخشی/ سیده نیره جمالی/اعظم کشاورز/نسرین تقی زاده دزفولی/ امیرحسین تیکنی/ روح الله آبسالان/ امیر ارسلان حدیدی/یحیی قائدی/نیر پیکام/رقیه نوروزی/ پروانه مهرگان/شیما سلطانی زاده/فریبا صدیقیم/مهری رحمانی/ سارا محمدی نوترکی/امیر یوسفی/مریم ناصری/حمید نیسی/وسعت الله کاظمیان دهکردی/فغان دریا/عیسی دورقی/رزا جمالی/کامیل قهرمان اوغلو/ عبدالکریم ایزدپناه/نزهت عبدالهی/زهرا چشم براه/مرضیه رشیدپور/ امیر حسن خاکشور/مهناز نیکفر/هوشنگ رئوف/امیرحسین تیکنی/ زهرا بهرامی/حمید نسیم/محمدرضا سلطانی/رها فلاحی/ارغوان وثوق انصاری/ بدری دهنوی

عدالت
اثر استاد فرشچیان

بیستمین شماره ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم ویژه «عدالت اجتماعی»:

فهرست:

۴/ سخن سردبیر ■ رویامولاخواه

گفت و گو

۵/ گفت‌وگوی اختصاصی مجله‌ی توتم با هنرمند رحیم مولاییان
۱۸/ میزگرد مجازی تأثرات و تعاملات انسان معاصر با محیط زیست
۲۲/ میزگرد درباره‌ی علل و عوامل غم تاریخی و برساخته‌شدن رنج‌ها در امتداد شکست‌های تاریخی ما ایرانیان

اندیشه و فلسفه

۲۶/ نقطه عطف فلسفه ی سیاسی در قرن بیستم و نظریه ای در باب عدالت ■ آیدین آریایی
۳۰/ انکار و فراموشی راهی به سوی عدالت ■ دکتر احسان پویافر

اجتماعی

۳۳/ خصوصی‌سازی و ناعدالتی آموزش در ایران■ دکتر ایمان نمدیان‌پور
۳۶/ مبانی توسعه ی عدالت اجتماعی■ مریم بخشی
۳۷/ نقش عدالت اجتماعی در زندگی افراد با بیماری های روانی و خاص■ سیده نیره جمالی

زنان

۳۸/ سقف شیشه‌ای و نابرابری جنسیتی ■ اعظم کشاورز
۴۰/ چهره‌ی زن به‌عنوان معشوق در شعر کلاسیک و معاصر فارسی ■ نسرین تقی‌زاده‌دزفولی

هنر

۴۳/ رئالیسم سوسیالیستی، هنری از عدالت‌خواهی تا استبداد ■ مهدی اساسیان
۴۵/ سویِ زردیِ زنبق‌ها؛ یادداشتی بر فیلم «پادشاهان جهان» به کارگردانی «لورا مورا اورتگا» ■ امیر حسین تیکنی
۴۹/ یادداشتی بر فیلم «در حال و هوای عشق» به کارگردانی کار وای وُنگ: «داستانی درباره‌ی سینما» ■ روح الله آبسالان

کودک و نوجوان

۵۱/ نقش ادبیات کودک و نوجوان در شکل‌گیری نگرش نسبت به عدالت اجتماعی ■ امیرارسلان حدیدی
۵۵/ برادران کارامازوف و فلسفه‌ی کودکی ■ یحیی قائدی
۵۷/ جستار؛ از ایوان تا سن■ نیّر پیکام
۵۸/ نقش تربیتی قصه‌ها در پرورش خودباوری و اعتماد به نفس کودکان ■ دکتر رقیه نوروزی
۶۳/ المر و چرخ دنده‌ها ■ سولماز نصرآبادی

ادبیات داستانی

۶۶/ ناعدالتی اجتماعی در قهرمان پردازی زنان در ادبیات داستانی ■ رویا مولاخواه
۶۸/ شیوه‌هایی برای گسترش مضمون در داستان با مروری بر داستان «کمونیست» نوشته‌ی ریچارد فورد ■ پروانه مهرگان
۷۰/ تحلیلی بر «کوری» اثری از ژوزه ساراماگو ■ شیما سلطانی‌زاده
۷۴/ نگاهی به «رمان مرگ مرموز همسایه» ■ فریبا صدیقیم
۷۷/ یادداشتی تحلیلی بر رمان «پوست انداختن»اثری از کارلوس فوئنتس ■ مهری رحمانی
۸۰/ خوانشی بر مجموعه داستان «رویای عشق» ■ سارا محمدی نوترکی

داستان

۸۲/ داستان «یک دور دیگر» ■ امیر یوسفی
۸۸/ داستان «شاید سه دقیقه!» ■ مریم ناصری
۹۰/ داستان فریادهای سخط شکن ■ حمید نیستی

نقد شعر

۹۲/ «فروشدن در صدایی به‌قطع یقین، روشن» «بازخوانی مجموعه‌شعر نوزدهم با نام صدای یورتمه‌رفتن اسب گره‌خورده می‌آید از فاطمه ملک‌زاده» ■ وسعت‌الله کاظمیان‌دهکردی
۹۳/ یادداشتی بر شعر «برخورده» سروده زنده یاد حسن مرتجا ■ سولماز نصرآبادی
۹۵/ نقد سامان فغان دریا بر شعری از دکتر هادی بابا قصابها

ترجمه

۹۸/ دو نوشته‌ی کوتاه از بثینه‌العیسی، رمان‌نویس مشهور کویتی، با ترجمه‌ی عیسی دورقی
۹۹/ بازی قایمباشک یا خانه شعری از: «دیتی رونن» ■ ترجمه رُزا جمالی

شعر

۱۰۰/ کامیل قهرمان اوغلو
۱۰۰/ عبدالکریم ایزدپناه
۱۰۰/ نزهت عبدالهی
۱۰۱/ زهرا چشم براه
۱۰۱/ مرضیه رشیدپور
۱۰۱/ امیر حسن خاکشور
۱۰۱/ مهناز نیکفر
۱۰۲/ هوشنگ رئوف
۱۰۲/ امیرحسین تیکنی
۱۰۲/ زهرا بهرامی
۱۰۳/ حمید نسیم
۱۰۳/ محمدرضا سلطانی
۱۰۳/ رها فلاحی
۱۰۳/ بدری دهنوی
۱۰۴/ سیمین بابائی
۱۰۴/ ارغوان وثوق انصاری

سخن سردبیر

رؤیا مولاخواه

«موقعی که می‌پرسیم آیا عدالت در جامعه‌ای برقرار است؛ درواقع به‌دنبال تحلیل ارزش‌هایی مانند درآمد و دارایی، اختیارات و فرصت‌ها، مقام‌ها و افتخارات، حقوق و وظایف تمامی افراد آن جامعه هستیم.»

مایکل سندل

در عصری که کنش‌ورزی برای ایجاد عدالت اجتماعی و تطابق سهم هر فرد از منابع ملی با میزان تلاش و کنش‌های وی صورت نمی‌پذیرد، جایی است که حافظه‌ی جمعی به نوستالژی پناه می‌برد و قهرمان‌ها سر از کتاب‌ها بر می‌آورند تا آن‌چنان‌که وعده داده شده است جهان را از شر نیروی شر برهاند و شر به مفهوم تطاول حق ستم‌دیده از ظالم بازستانده شود. در چنین زمانی قهرمان‌های مرده چون می‌توانند برساخته شوند و هیبتی نو از آنچه اجتماع طلب می‌کنند، بپوشند سر از انقیاد مرگ درمی‌آورند و اسطوره‌ی «اِر» بازخوانی می‌شود.

میل عاطفی جمع برای بازخوانی اسطوره‌ها در ادبیات کلاسیک با بازپروری آن‌ها به‌صورت ابرقهرمان میل به انتقام فرودستان را در حافظه‌ی تاریخ به یاد اجتماع می‌آورد. در ادبیات کلاسیک دانای کل، قهرمان را از مسیرهای صعب‌العبور گذر می‌دهد. کنش‌های وی را به‌رغم زمانه‌ی دشوار برخلاف مسیر رود و جبر حکومت‌ها و حتی در داستان‌های عاشقانه به‌رغم مخالفت‌ها و سختی‌های راه بر قهرمان داستان، تسهیل می‌کند تا کلان‌واژه‌ی امید سر از انقیاد درآورد و روح تاریخ با بازخوانی قهرمان‌ها، انفعال ملت را به کنش درآورد.

در جامعه‌های شرقی مخصوصاً در تمامی انقلاب‌ها و وضعیت‌های کنش‌ورزی مدنی که به اعتراض یا اغتشاش می‌انجامد. اسطوره‌ی کاوه و درفش از حافظه‌ی تاریخ سربرمی‌آورد؛ زیرا در بنیان تفکر جمعی مای ایرانی ظهور موعود یا قهرمان یا منجی نقشی است که مدام بازخوانی می‌شود و در دوران جنگ نیز برای ایجاد کنش در ایجاد تهییج اسطوره‌ی شهید فهمیده برساخته می‌شود یا در دوران پیش از انقلاب، مرگ شریعتی یا بهرنگی برای قهرمان‌سازی برساخته می‌شود تا روح تهییج کنش‌های عقیم ملت را احیا کند.

در چنین زمانه‌ای، رمان‌ها، ادبیات عاشقانه، ادبیات اعتراض و فیلم‌ها کاراکترهایی را به جهان عرضه می‌کنند که قرار است تغییری بزرگ را در هژمونی جهان ایجاد نماید. در چنین وضعیت، رسانه‌ها با تأسی بر میل جمعی برای برسازی عدالت با کنش ورزی‌های اجتماعی سعی در تدقیق و توجه جامعه به این گفتمان می‌شوند و با هم‌رسانی مقالات داستان‌هایی بر محور موضوع عدالت ایجاد پرسشگری می‌کنند.

توتم با مسئله‌های جامعه‌ی ایرانی کنش‌های خود را هم‌سو کرده، با انتخاب موضوع عدالت و عدالت اجتماعی سعی در ایجاد پرسشگری و مطالبه‌گری در مخاطبین و همراهان خود دارد تا فضیلت‌هایی که سبب‌ساز احترام‌اند آن‌چنان‌که کانت آن را در عقل عملی واجد ذهنی می‌نمایاند در فردیت انسان‌ها مشترک شده، مسئله‌مند گردد.

لذا برآن شدیم موضوعات خود را با این مهم همسو کرده و سازه‌های ادبی اجتماعی هنری را با عیار فضیلتی چون عدالت برچینیم.

این شماره با سنجش آرای همراهان به‌صورت مستمر در سایت هم‌رسانی خواهد شد و برنامه‌های زنده و مصاحبه‌ها و تعاملات بینارسانه‌ای نیز زین پس به‌صورت زنده یا آنلاین در فضاهای مجازی توتم اجرا خواهد شد. در این راستا توتم از تمام اندیشه‌ورزان در جهت اعتلای کیفی پویش‌های خود استقبال می‌کند.

گفت‌وگوی اختصاصی مجله‌ی هنری‌ادبی‌اجتماعی توتم با
رحیم مولاییان (نقاش)

گفت‌وگوگر: رؤیا مولاخواه (سردبیر)

درود بر شما آقای مولاییان هنرمند، مجله‌ی توتم بسیار خرسند است از امکان گفت‌وگو با شما و اختصاص این شماره از مجله که محور آن عدالت اجتماعی است به مصاحبه با شما هنرمند ارزشمند. ابتدا خواهشمندم خودتان را به‌طور اجمال برای مخاطبان مجله معرفی بفرمایید.

با سلام و درود خدمت شما و همکاران محترمتان در مجله‌ی توتم. مرسی و خوشحالم که در این گفت‌وگو در خدمت شما هستم و امیدوارم سهمی داشته باشم در این حرکت فرهنگی قشنگ شما و بتوانم نقشی کوچک داشته باشم. من رحیم مولاییان هستم متولد ۱۳۳۹ از شهر بابل، جد و آباءم ترک بودند؛ البته ترک اردبیل بودند. به شمال مهاجرت کردند؛ ولی در شمال به دنیا آمدم. توی طبیعت سرشار از سبزی و همین جا بزرگ شدم و دبیرستان رفتم. در دانشکده هنر تهران رشته نقاشی خواندم. بعد از آن چون بستر آموزشی‌اش مرا ارضا نمی‌کرد، به‌دلیل اینکه قبل از آن به‌شکل حرفه‌ای با چند تا استاد کار کرده بودم بعد از اینکه لیسانسم را گرفتم، آمدم و کارگاه خودم را زدم و کارم را ادامه دادم تا سال‌ها بعد دوباره رفتم و بر مبنای نیازهای خودم روان‌شناسی خواندم. روان‌شناسی شخصیت و فوق لیسانس هم گرفتم و ادامه دادم و دیگه الان هم عمدتاً به‌شکل حرفه‌ای نقاشی می‌کنم و مجسمه‌سازی می‌کنم و گاه‌گاهی هم شعر می‌گویم. این خصوصیات و رزومه‌ی ساده و کوچک از من است، با این‌همه خوشحالم که در خدمت شما هستم.

۱.هنر به‌مثابه‌ی موجود، هستی خود را از نیت هنرمند مسترد می‌نماید؛ اما به‌محض حضور، خود را از تعین نیت‌مند هنرمند رها می‌کند، در آثار شما باید چه نیتی را استنتاج کرد؟

طبیعتاً یک اثر هنری امری نیتمندی‌ست که از طریق نیت هنرمند شکل می‌گیرد و بعد تبدیل به یک امکانی می‌شود که از حیطه‌ی نیت و خواسته‌ی هنرمند خارج می‌شود و توسط مخاطب شکل می‌گیرد. طبیعتاً این یک امر نسبتاً درستی است؛ چون بحث نیت، بحث پیچیده‌ای است؛ ولی در بحث دومی ما به سادگی می‌توانیم بگوییم اثر هنری پدیده‌ای مستقل از هنرمند است که به‌واسطه‌ی مخاطب تعمیم و گسترش پیدا می‌کند و شکل حیات خودش را عملاً از سطح دانایی و شناخت مخاطب پیدا می‌کند؛ به همین خاطر نیت هنرمند که خودش باز امری بسیار پیچیده است و امری نیست که خارج از تنش‌های آگاهانه و ناخودآگاه هنرمند به وجود بیاید و از سطح آگاهی هنرمند، یک امر قطعیِ نیت به همین خاطر مثل خلق‌کردن شعر می‌ماند. درست است اما در کلیت شاید یک شعر عاشقانه بخواهیم بگوییم؛ ولی زمانی که به شعرگفتن اقدام می‌کنیم یا شعری قرار است گفته شود، از اول تا آخر متن نمی‌دانیم چه اتفاقی قرار است بیفتد؛ بلکه یک چارچوب کلی در ذهن هست؛ ولی اگر منظور شما از نیت همان است خب، بله. یک نیت کلی هست، که این نیت ماحصل زیست هنرمند و ماحصل تنش‌هایی که با محیط زیستی خودش، محیط جهانی خودش، دغدغه‌های شخصی، خصوصی، فکری و فلسفی خودش دارد و همه‌ی این‌ها در ذات و در بستری

تبدیل به گلوله‌ای ذهنی می‌شود و مرکزیت می‌یابد که شاید همان طلب نیت را بشود برایشان قائل بشویم؛ ولی وقتی شروع می‌کند به خلق یک اثر، مثلاً یک مهندسی نیست که نقشه‌ای از قبل تعیین‌شده با نیت مشخصی قابل تعریف باشد و بعد این بیاید...نه، کلیت کار حفظ می‌شود. ماهیت کار حفظ می‌شود؛ اما اتفاق‌هایی که می‌افتد می‌شود گفت در روند کار نیت را گسترش می‌دهد. پَروبال می‌دهد و حتی گاهی وقت‌ها اتفاق‌های فوق‌العاده می‌افتد.

پیکاسو جمله‌ی قشنگی دارد. می‌گوید من می‌خواهم سیب بکشم آخرش می‌بینم مثل توپ شد. مهم نیست. نیت من هم آن گردی بود که می‌خواستم ازش به دست بیاورم. این است که در ذات قضیه این اتفاق می‌افتد؛ ولی اینکه ما نتیجه‌ی این نیت شخصی هنرمند را بخواهیم تعمیم بدهیم در مخاطب چون مخاطب خودش یک امر انتزاعی است و ما نمی‌دانیم اصلاً مخاطب کیست یا سطح دانایی و گرایش و سطح سوادش چیست. مثلاً باید در نظر بگیریم که اگر زمین را برش بزنیم با انواع طبقات سروکار داریم و این طبقات دقیقاً مصداق اجتماعی است؛ یعنی دقیقاً جامعه هم همین است. از باسوادِ بی‌سواد گرفته تا بی‌سوادِ باسواد گرفته از آن بالا تحصیل‌کرده‌های متنوع گرفته تا پایین پایینش بیا یک آدمی که اصلاً سواد علمی یا دانشی ندارد؛ اما شاید خیلی درک شهودی دارد. وقت‌هایی پیش آمده که کنار چوپان می‌نشینم و نقل‌قول‌هایی از زبانش می‌شنوم که شاید کنار یک آدم مثلاً دکترای جامعه‌شناسی یا فلسفه من را مجاب نمی‌تواند بکند؛ به‌خاطر اینکه تکرار واژه‌هاست نه تکرار یاد و اتفاق تازه‌ای در هستی. این است که من نمی‌دانم مخاطب کیست یا وقتی نام مردم را می‌آوریم. این است که وقتی یک اثر هنری تعمیم پیدا می‌کند، تبدیل به یک بستر دیگری می‌شود، داوینچی یک چیزی مثل مونالیزا را کارکرد و امروز ما هزاران تفسیر و تعبیر از او داریم. یکی از خاصیت‌های هنر همین است که قابلیت گستردگی به‌واسطه‌ی سطح دانایی ما را دارد؛ مثل فال حافظ گرفتن است. هرکسی از ظن خود شد یار من، است. این است که نیت قطعی برای هنر در ابتدا و در انتها وجود ندارد و به‌خاطر همین است که درباره‌ی یک اثر هنری ده‌ها نقد نوشته می‌شود و خیلی از این نقدها هم هیچ ربطی به هم ندارند؛ به‌دلیل اینکه به سطح دانایی نقاد یا سطح نگرش یا سطح شناخت و شعور بصری‌اش مربوط می‌شود.

شماره ۱۱ رحیم مولاییان
ترکیب مواد روی مقوا
اندازه: ۲۲ در ۳۰

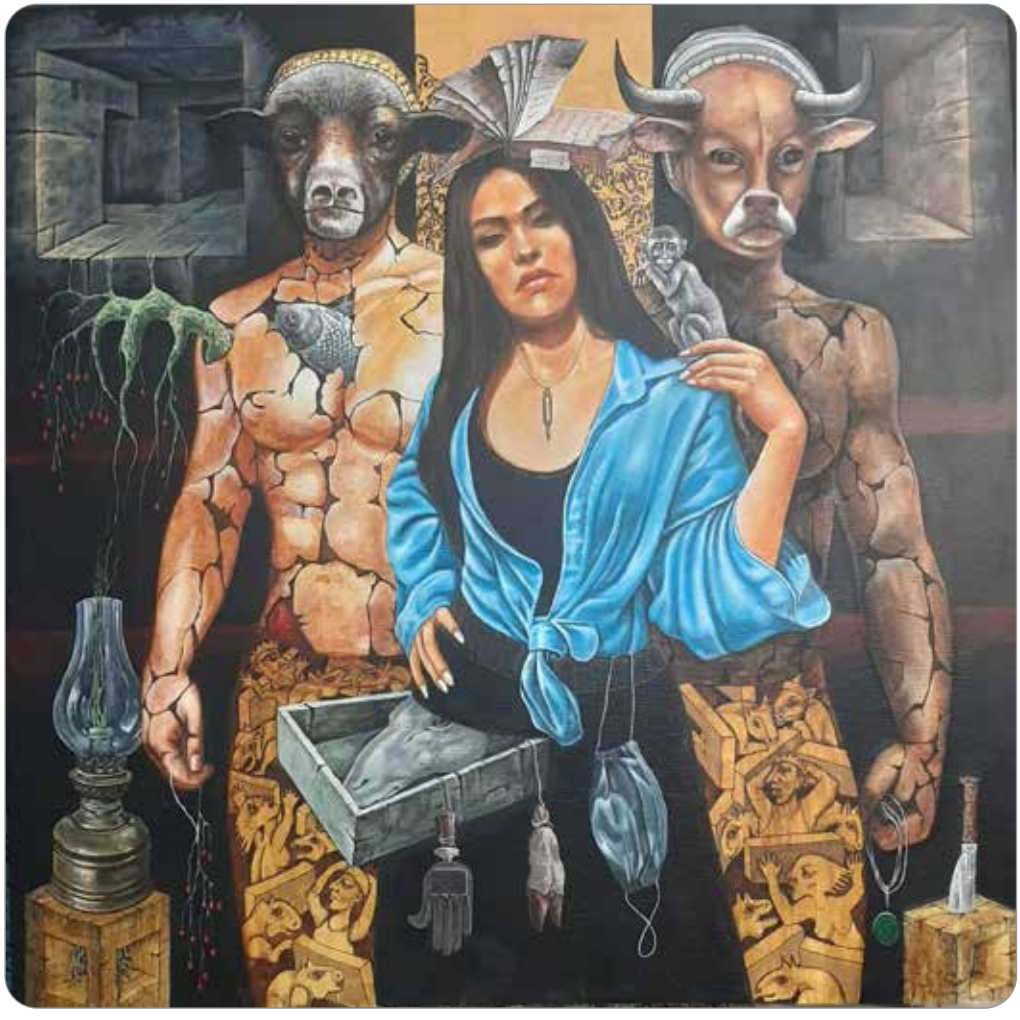
۲. آفرینش از جنس خیال، شاید کلیدواژه‌ی درستی برای خوانش و ورود به جهان آثار شما باشد. از نحوه‌ی ورودتان به این عالم خواب‌و خیال‌گونه و انتخاب رسانه‌ی بصری برای بیان آن بفرمایید.

درخصوص سؤال دوم که کار من را به‌نوعی به خیال‌ورزی و خواب و خیال هم تطبیق داده بودید، نخست اینکه، خواب و خیال دو مصداق مجزا هستند. خیال امری بیرونی و عینی است و گسترش آن از مصداقِ تجربه‌ی زیستی هنرمند به وجود می‌آید؛ اما گسترش آن در حیطه‌ی هنر به تخیل وابسته است و خواب هم در حیطه‌ی روان‌شناسی از مجموعهٔ خیال و تخیل است که شکل می‌گیرد. از هر دوی این‌هاست که به‌اصطلاح خاصیت خودش را پیدا می‌کند؛ به همین خاطر برای هنرمند آن معنای خواب تا اندازه‌ای گزینه‌ای به‌نظر من دور از دسترس است. خب، برای من دست‌کم این نیست، شاید اتفاق‌هایی که بر من در بیرون می‌افتد به‌عنوان یک امکان خیالی بعداً در پروسه‌ی زیستی من تبدیل به تخیل می‌شود و از طریق حمایت تخیلم آن را بستر، گسترش، تعمیم و پروبالش می‌دهم و به آن چیزی که شاید در ذهنم کنش‌ها و تنش‌های مرا پاسخ می‌دهد، نزدیکش می‌کنم و بعد طبیعتاً در روند کار، زبانی برایش انتخاب می‌کنم. زبانی بصری که بتواند مرا پاسخ‌گو باشد. حالا آن زبان بصری که می‌گویم طبیعتاً امکانات تصویری مثل: رنگ، خط، سطح، حجم، بافت، شیوه‌ی اجرا، متریال و امکانات مختلف که بتواند من را به آن نیتی که توی امکان کار

هست نزدیک بکند و طبیعتاً این مجموعه، بیشتر برای من همان بخش دوم است؛ یعنی اتفاقی که در حیطه‌ی تخیل می‌افتد برای من مهم است و این وضعیت به‌شکل خیلی مالیخولیایی‌وار هم هست. من خودم گاهی وقت‌ها دچار می‌شوم؛ یعنی چیز ساده‌ی عینی بیرونی، گاهی وقت‌ها مرا این‌قدر درگیر می‌کند که در شب گاهی حتی نمی‌توانم بخوابم؛ چون مدام ذهنم را درگیر می‌کند و خیال‌ورزی می‌کنم. فردایش متوجه می‌شوم از درون این جدال دوطرفه‌ی ما، یک آنتی‌تز از این تز و سنتزم درآمده است که مرا به مرحله‌ی تازه‌ای از نگاه رسانده است که خیلی حتی گاهی وقت‌ها پیچیده‌تر و نامتعارف‌تر از آن به‌اصطلاح خیال اولیه بوده و تخیل راه را باز می‌گذارد برای اینکه من بتوانم خیلی گسترده‌ترش کنم؛ به همین خاطر این توسعه برای من همین‌جوری اتفاق می‌افتد و در روند کار هم طبیعتاً به‌دلیل اینکه هنرمند شناختی به عناصر بصری دارد، به زبان اجرائیات خودش دارد، یک‌جوری این دو را باهم منطبق می‌کند و لایه‌های اجرایی را پیدا می‌کند و بعد اونها را ثبت و ضبط می‌کند روی یک اثر هنری، ولی باز هم می‌گویم حین زمان ثبت و ضبط بسیاری از اتفاقات در خود اجرا می‌افتد؛ یعنی بین دانستن و اجراکردن همیشه فاصله‌ی بسیار طولانی است. همیشه من یاد فیلم زیبای رگبار می‌افتم که پرویز فنی‌زاده تمام مدت می‌خواست به خانمی (پروانه معصومی) به‌عنوان مادر یا خواهر آن پسر درس اخلاق بدهد و ساعت‌ها تمرین می‌کند که به این بگوید ماکارنکو چه گفت، این چه می‌گوید، روان‌شناسی چه می‌گوید؛ ولی همین که چشمش توی چشم‌های پروانه معصومی یا آن خواهر می‌افتد، می‌گوید دوستت دارم. این است که بین اتفاقی که بعداً می‌افتد و تعاریف و تصمیم‌هایی که هنرمند از قبل می‌گیرد، همیشه خاصیتی معماری‌گونه و قطعی وجود ندارد.

۳. ایده‌های تجربه‌گرایانه‌ی شما چگونه در دوره‌های مختلف هنری‌تان به بلوغ رسید و توانست خود را از قیدوبند آموزش‌های آکادمیک آزاد کند و به دست‌خط و رویکردی شخصی دست یابد؟

شاید یکی از شانس‌های بزرگ من این بود که هرگز خودم را وابسته به مکانیزم آموزش‌های آکادمیک نکردم و یکی از شانس‌های زندگی‌ام این بود که در شانزده‌سالگی با استادی آشنا شدم به‌نام علی‌اکبر صفاییان. من آن وقت در شهرستان زندگی می‌کردم و هریک هفته در میان می‌رفتم پیش ایشان. الان آلمان هستند و از نقاشان و مجسمه‌سازهای بزرگ آنجاست. من پیش ایشان می‌رفتم در خیابان پاسداران و به‌عنوان بچه‌ای شهرستانی تو شانزده‌سالگی با ایشون کار می‌کردم و ایشان هم دیوانه‌وار از من کار می‌کشید و به من می‌گفت هر دو هفته پانصد تا طراحی باید بیاری تا راهت بدهم. یک بخش تجربه‌ی من این بود که من آکادمیک به‌شکل دانشگاهی کار نکردم بعداً رفتم دانشکده ولی زمانی هم که رفتم دانشکده جزء کسانی بودم که از کلاس‌ها فرار می‌کردم؛ برای اینکه احساس می‌کردم چیزی برای من ندارد؛ چون من درست همان سالی که دانشگاه قبول شدم، سال بعدش در گالری



سیحون که یکی از مشهورترین گالری‌های ایران بود، نمایشگاه گذاشته بودم. مسئله دوم این بود که من باز درست در همان شانزده‌هفده‌سالگی با دوست محققی که سی‌چهل کتاب گفت‌وگو با هنرمندان و نویسندگان و شاعران دارد، ارتباط داشتم و هر روز غروب در بابل باهم کتاب می‌خواندیم. ایشان نابینا بود و الان هم رئیس انجمن بیماران سرطانی ایران است، آقای ناصر حریری. ایشان در آن زمان تصمیم گرفته بود که یک سری به‌اصطلاح مصاحبه‌هایی را با شاعران را انجام بدهد به نام گفت‌وگو درباره‌ی حیطهٔ ادبیات و شعر و یکی از چیزهای جالب برای من این است که در آن سن به‌دلیل اینکه ایشان نابینا بودند، من همراه ایشان با بخش زیادی از شاعران و نویسندگان نقاشان و محققان و ادیبان کشور از شاملو گرفته تا براهنی، سپانلو، سیمین دانشور، بهبهانی، زرین‌کوب و اخوان ثالث و ابتهاج و خیلی‌های دیگر از نزدیک آشنا شده بودم و در آن سن این‌ها خب محرکه‌های فوق‌العاده‌ای بود برای ایده‌سازی برای من. یادم است که خانم دانشور آن موقع دانشکده‌ی هنرهای زیبا تدریس می‌کرد و جزوه‌ی زیبایی‌شناسی را به من کادو داد و گفت حتماً این را بخوان و این چیزها خب خیلی تعیین‌کننده بود در روند کار من.

بخش دیگری از کارهای من که با این‌ها آشنا شدم متوجه شدم که خب می‌تونم از مرز داشته‌ها و دانسته‌های هنر غرب عبور کنم؛ چون توی همان سن و سال، شانزده سالم که بود برادرم کتابی را به من داد که آن موقع در ایران خیلی گران بود و آن موقع اگر کارمند پانصد تومان حقوق می‌گرفت، این دو جلد کتاب ۱۲۶ تومن بود. کتابی بود به نام نقاشی نوین از احسان یارشاطر بود که بررسی دقیقی از تاریخ هنر مدرن بود. آن کتاب هم خب، خیلی به من کمک کرد و با زاویه‌های متعددی از هنر معاصر آشنا کرد؛ اما طبیعتاً با شناختی که از این مجموعهٔ رابطه‌ها داشتم، حس کردم باید مسئله را جای دیگری پیدا کنم و اولین چیزی که مرا جذب کرد، پرده‌خوانی‌های تکیه‌ها و مسجدها بود که در دسترسم بود. درست بغل خانه ما تکیه بزرگی داشت که تمام دیوارهایش پر از پرده‌های تاریخی بود. از حماسه‌های شاهنامه و داستان‌های شهیدان کربلا و...از طریق آن، با بخش دیگری در مازندران آشنا شدم به‌نام سقانفار که خودش یکی از مراکز بزرگ تصویری در ایران است که مختص عمدتاً مازندران است و من چند هزار عکس از آنجا گرفته بودم و چند سال در خصوصش خواندم و تحقیق می‌کردم و کمی‌گفت‌وگو و مصاحبه هم داشتم. این‌ها خب، خودبه‌خود من را با یک‌سری از امکانات بومی آشنا کرد. بعد با شاهنامه و نقاشی‌های آنجا آشنا شدم. نقاشی‌های دهه‌ی ۴۰ ایران، نقاشی‌های سقاخانه ایران که ما ل قندریز و دیگران بود و با هنر انتزاعی آشنا شدم.

ناگزیر رفتم خوش‌نویسی کار کردم و برای اینکه بتوانم این هنر ایران را بشناسم. من با مدرک ممتاز خوش‌نویسی را هم گرفتم و این لایه‌های مختلف تجربه‌ای که من در حیطه‌های خارج از سیستم آکادمیک کردم دستم را باز گذاشت برای تجربه‌گرایی. به همین خاطر خیلی زود در دهه ۶۰ که اولین نمایشگاهم را در سیحون گذاشتم، که بازتاب فوق‌العاده‌ای داشت، شدیداً تحت‌تأثیر هنر دهه ۴۰ ایران بودم تا غرب. یعنی نقاشی سقاخانه‌ای این مناطق مرا تحت‌تأثیر قرار داده بود و بعد ادامه‌اش هم نقاشی‌های سقانفارهای مازندران بود که عاملی شد در ایجاد ذهنیت‌های بصری و تصویری من و این ادامه پیدا کرد و با اینکه الان خب بحث بر مبنای شرایط‌ها و تنش‌های اجتماعی این روزهای ایران

خیلی فیگوراتیو است؛ ولی ته‌مایه‌ی آن تخیل فراواقعی حماسی‌اسطوره‌ای و تاریخی را دقیقاً در روند کاری خودم دارم و می‌بینم که همیشه با من است.

۴. نقاشی‌های رحیم مولاییان حکایت از طبیعتی زیستنی دارد که برخاسته از زیستن طبیعی مولاییان در سیال‌ترین فرم طبیعی هنری اوست. المان‌های به‌کاررفته در آثار شما گویای عناصر درونی‌شده‌ی طبیعت‌اند؛ آن‌چنان‌که گویی از درون پیکره‌های انسانی (گاه انسان‌نما)، طبیعتی زاده شده، به جهان بیرون اثر سرک می‌کشد. از ارتباطتان با طبیعت بگویید.

استادم به من جمله‌ی خیلی خوبی گفت و آن اینکه؛ نمی‌شود آدم در کویر بنشیند و از شمال نقاشی کند. خیلی احمقانه است. باید آن گرمای آفتاب بر ملاج آدم بخورد تا درک کند. وقتی که سربازی زاهدان بودم این را خیلی خوب فهمیدم؛ چون آنجا وقتی من درختی می‌دیدم، تازه قدر بی‌نهایت سبز مازندران را می‌فهمیدم و می‌دیدم آن تک‌درخت چقدر برای آن‌ها حرمت و تقدس دارد؛ درحالی‌که ما عادت کرده بودیم به داشته‌های سبزینه‌ی جنگل‌های خودمان و آن لذتی را که از آن تک‌درخت می‌بردم شاید آن همه در شمال نبود. این باعث شد که شاید آرام‌آرام برای اینکه خب، در طبیعت بزرگ شدم و در شمال بزرگ شدم. بچه مازندران بودم. از کودکی در خانواده‌ی پرجمعیتی بودیم. هر روز ما را به‌دلیل جمعیت زیاد می‌فرستادند توی کوچه و زمین من از شش‌هفت‌سالگی توی مرداب محله‌مان شنا کردن را یاد گرفتم.

لابه‌لای آن باغ و طبیعت آنجا بودم از دیوارها می‌پریدیم، کاهودزدی می‌رفتیم و باقالی‌دزدی می‌رفتیم و دنیای زیستی من لابه‌لای این علفزار و گرفتن قورباغه و مار و لاک‌پشت و زیست با این‌ها بود و این‌ها بخشی از تخیل و بازی‌های کودکانه ما را می‌ساخت، چون ما اسباب‌بازی نداشتیم مثل بچه‌های امروز. این است که آن دنیا، دنیایی بود که با من بوده و هنوز هم هست و من همین الان هم یکی از شانس‌های بزرگ زندگی‌ام این است که توی طبیعت زندگی می‌کنم. توی باغ نسبتاً بزرگی زندگی می‌کنم. هر روز صبح که بلند می‌شوم به تعداد زیادی مرغ و خروس که دارم رسیدگی می‌کنم. به درختان می‌رسم. بیل می‌زنم و با عطر بهار نارنج که همین چند روز اخیر بود هم‌خوانی داشتیم و لذت‌بخش بود برای ما و بستر عجیبی در زیست من است؛ این رویش چندگانه که من می‌بینم تو این محله. مثلاً گاهی وقت‌ها روستایی‌ها ماده‌ای هست با نام رانداب ریشه‌سوز و برای اینکه علف درنیاد مثلاً رانداب را به زمین کوچه‌ای می‌زنند تا علف‌هایش بسوزد. تمام علف‌ها را می‌سوزاند. از ریشه می‌سوزاند؛ ولی درست سه ماه بعد شما دوباره می‌بینید از تمام همان زمین‌هایی را که این‌ها رانداب زدند، پرگیاه شده و اتفاقاً نوع جدیدی رشد می‌کند و از زمین می‌زند بالا. به همین خاطر می‌شه گفت که طبیعت و این رشد خوش‌قواره و حتی گاهی بی‌قواره‌ی طبیعت همیشه با من بود و من این را لمس می‌کردم، می‌دیدم و خوشبختانه در آثار من از گذشته‌ی دور بود؛ یعنی از کارهای توی دهه۶۰ من، (اگر لازم باشد چند تا برایتان می‌فرستم) تا به امروز همیشه این فرم انتزاعی طبیعت در همه‌ی آثار من بود که تبدیل‌شدن چندگانه انسان به حیوان و حیوان به گیاه، گیاه به انسان و این لایه‌ی سه‌گانه‌ی انسان حیوان و طبیعت در طول تاریخ در کارهای من بود و مدام توی چرخش زیستی خود در تناسخ هستی‌شان تبدیل شدند به همدیگر. بله در همه‌ی کارهای این دوره من بوده است.

۵. در دهه‌های اخیر ما شاهد فعالیت گروه‌های هنری هستیم که به‌طور دغدغه‌مند به موضوع محیط زیست به‌عنوان بن‌مایه‌ی آثار خلقی خود پرداخته‌اند و تلاش کردند حول این محور، جریان‌ساز باشند، به‌نظر شما چه میزان این طیف فعالیت‌ها نظاممند و هدفمند بوده، در روند رشد جامعه‌ی هنری مازندران مفید فایده بوده‌اند؟ یا فقط جنبه‌ی فرمایشی و نمایشی داشتند؟

درباره‌ی سؤال ۵ که سؤال قشنگ و مهمی است، باید بگویم من یک بار توی جلسه‌ای در شهر آمل سخنرانی داشتم، درباره‌ی هنر مدرن صحبت می‌کردیم. یکی از دوستان پرسید: «آقای مولاییان پست‌مدرن چیست؟» من جوابی که دادم این بود؛ دوست عزیز ما هنوز در بستر اجتماعی هستیم که تکلیف خودمان را با مدرن روشن نکردیم. به همین خاطر واردشدن به این قضیه نوعی شیطنت است. معمولاً هنر از دغدغه‌های زیستی به وجود می‌آید؛ در غیر این صورت مطمئن باشید که فرمایشی و تعریف‌شده است که از طریق سازمان‌ها و جریان‌های خاصی هدایت می‌شوند و به‌شکل هدفمند به وجود می‌آیند و الاّ ما هیچ‌وقت نمی‌توانیم فکر کنیم که هنر را که ذاتاً از محیط زیستی خودش چه در حیطه‌های سبک، چه در حیطه‌های هنر پریمیتو و بدوی و چیزهای دیگر به وجود می‌آید، تفکیک کنیم و این را در حیطه‌ی نظری به‌عنوان یک امر قالب قرار بدهیم. نه، باید اول هنر را باور کنیم که امری زیستی است و هنرمند به‌دلیل زیستش در یک محیط و تنش‌ها، کنش‌ها و واکنش‌های محیطی‌اش به یک امکانی از حیطه، در حیطه‌ی تخیل خودش بعد از آن به دریافت خیال می‌رسد که از طریق همان، آن را گسترش می‌دهد. با سطح دانایی‌اش و تبدیل به یک

امکان می‌کند که این امکان بتواند در رشد نیازهای بصری یا زیبایی‌شناسی اجتماع کمک کند. به همین خاطر درباره‌ی بحث‌هایی که درباره جنگل هیرکانی و مباحث مختلف دیگر به وجود آمده، من تا اینجا که در جریان بودم و یک بار هم به‌عنوان میهمان رفتم. با اینکه به‌عنوان داور دعوت شده بودم؛ ولی نپذیرفتم داوری کنم به دلایل خاص خودم؛ چون احساس می‌کردم مثلاً بحث، بحثی هنری نیست. بحث دیگری است ولی به‌عنوان مهمان که رفتم داستان همین بود؛ یعنی مثلاً من می‌دیدم افراد نشستند و با اینکه با نیت جنگل هیرکانی آمده‌اند؛ ولی اتفاق دیگری می‌افتد. این با بحث هنر محیطی که امروز ما در هنر کانسپتچوالیست در هنر غرب داریم، فرق می‌کند. آن زیست در محیط وقتی ما برمی‌گردیم می‌بینیم مال هنر محیطی است؛ یعنی ما با اقوام مختلف که تحت‌تأثیر همین قضیه است؛ یعنی تحت‌تأثیر هنر بدوی و پریمتیو بوده که اقوام در محیط‌های مختلف بر مبنای متریال و مواد و شرایط مختلف برای اینکه به محیط لطمه نزنند چیزی را به محیط اضافه نمی‌کنند؛ بلکه از امکانات و فرآیند متریال‌ها و مواد داخل خود محیط ساخت‌وساز می‌کنند. چه ارزش‌های زیبایی‌شناسی‌شان را چه ارزش‌های عقیدتی و آرمانی‌شان را چه امکانات زیستی‌شان را با آن می‌سازند؛ یعنی کسی که توی جنگل پردرخت زندگی می‌کند با چوب‌های اضافی آنجا مثلاً کلبه‌اش را می‌سازد و کلبه‌های چوبی مال همین منطقه است یا ببینید از منظر بحث‌های زیبایی‌شناسی توی مازندران قدیم وسیله‌ای بود به اسم «تلم» که باهاش مثلاً شیر را در آن می‌ریختند آن قدر می‌زدند تا مثلاً تبدیل به کره می‌شد و اضافه‌اش هم دوغ می‌شد که خوردنی بود و خیلی خوشمزه است. خب این تلم چی بود؟ تنه‌ی پوسیده درخت بود که درونش را خالی می‌کردند، تروتمیزش می‌کردند و استفاده‌اش می‌کردند؛ یعنی این استفاده از متریال محیطی با عنوان زیرساخت کار، کاری که در هنر کانسپتچوالیسم است. به‌خصوص به دلیل اینکه در فضای پسامدرن توجه به هنرهای کوچک و هنرهای بومی خیلی اهمیت دارد و از آن آرمان‌گرایی کلی که ما در سده‌های قبل، دهه‌های قبل داشتیم که مثلاً سبکی به وجود می‌آمد و یک دوره۲۰ ساله را می‌گرفت، عبور کردیم و بعد از ۱۹۶۰ و بعد با آغاز هنر پسامدرن به‌نوعی دیگر عبور کردیم. این‌قدر سطح ارتباطات و تجربیات بشری و به‌خصوص بحث رسانه‌ای زیاد شده است که ساده‌ترین اطلاعاتی که امروز مثلاً در یک کشور دیگر اتفاق می‌افتاد، به من هم می‌رسد. به همین خاطر است که آن بحث کلیت در هنر کاملاً حذف شده و هنر یک امر بومی، کوچک و ساده‌تر شده است و به همین سبب در خیلی از این کارها مثلاً از ویدئو آرت گرفته که از متریال‌های تلفیقی هنرهای مختلف استفاده می‌کند یعنی خیلی از هنرها الان با هم تلفیق می‌شوند، ترکیب می‌شوند برای بیان یک امکان تازه‌ای. یکی‌اش همین هنر محیطی بوده است که خب بدبختانه در مازندران جا افتاده و یک اتفاق‌هایی... شما مثلاً یک دوره‌ای هم در مازندران هنر مجسمه‌سازی با شن‌های کنار ساحل و ماسه‌ای داشتیم که چندین دوره اجرا شد. من آنجا داور بودم که آن بحثش جدا بود اصلاً. آن بحث مجسمه‌سازی بود با متریالی به‌نام ماسه و هیچ ربطی به هنر محیطی نداشته ولی اتفاق‌هایی که در جنگل‌های مازندران به‌نام حمایت و دفاع از جنگل‌های هیرکانی و...افتاده این‌ها بحث‌های محیط زیستی است و ربطی به ارزش‌های زیبایی‌شناسی ندارد. قابل نفی نیست برای من. هرچیز که بتواند بخش‌های دیگه را ...حتی از بخشی از هنر استفاده کنیم برای حمایت از بخش دیگر ارزشمند است. بحث‌هایی در این باره هست؛ ولی بحث، بحث هنری نیست؛ چون آنجایی که من رفتم نود درصد از کارها را که نگاه کردم نه ربطی به جنگل داشت نه ربطی به حمایت از طبیعت داشت، طرف نشسته بود فقط توی طبیعت و اگر درختی بود آن را نقاشی کرده بود. عین آن درخت را کشیده بود و بعداً به نمایش گذاشتند. اینکه حالا این نقاشی را در هر باغی دیگری هم کشید، هیچ ربطی به جنگل هیرکانی نداشت.

۶. به‌عنوان هنرمندی نقاش، شما در سایر حوزه‌های هنرهای تجسمی طبع‌آزمایی و حتی آثار شاخصی خلق کرده‌اید. اتصال این جریان هنری به ادبیات و شعر، حکایت از چه دارد؟ آیا نشانه‌ی چندرسانه‌ای‌شدن رحیم مولاییان است؟ آیا اهداف و رسالتی را در این طبع‌آزمایی میان‌رشته‌ای برای خود متصورید؟

بله درباره آن بحث چندرسانه‌ای‌بودن، یک بخش از آن برمی‌گردد به خود طبیعت تجربه‌گرای من. من خب از دوره‌ی نوجوانی تیپیکال عمل‌گرایی بودم؛ یعنی برای دوروبری‌های من هم عجیب بود. آدم بیکاری نبودم؛ یعنی شاید واقعاً گاهی وقت‌ها روزی ۱۷ یا ۱۸ ساعت کار می‌کردم و این کار فقط نقاشی نبود. من گفتم خوش‌نویسی کردم. مدرک ممتاز گرفتم. من تنبک می‌زدم. تار می‌زدم دف می‌زدم و سه‌تار می‌زدم و الان دوتار می‌زنم. آن موقع فوتبال بازی می‌کردم و دروازه‌بان تیم‌ملی جوانان ایران بودم. در لیگ دست دوم در مخابرات بازی می‌کردم. تئاتر کار می‌کردم. دو سال به‌عنوان بهترین بازیگر مازندران و یک سال بهترین بازیگر جشنواره یونسکو ایران که آن موقع آقای اسکویی با گروه تئاتر آناهیتا سرپرستش بود و در میدان شهیاد اجرا شده بود، شرکت کرده بودم. جزء چندین جشنواره تئاتر

بودم. کارهای مختلفی را انجام می‌دادم. به‌دلیل سنم بود و نیاز به این همه تجربه‌گرایی داشتم و این یک کاراکتر شده بود توی من تا بعد که با هنر معاصر آشنا شدم. خب، البته یک بخش هم مربوطه به زمانی که با شاعران و نویسندگان در آن سن کم رفت‌وآمد کرده بودم. برادر بزرگم شعر می‌گفت. جزء اولین کسانی بود که در مازندران، قبل از انقلاب دهه ۴۱ کتاب شعر چاپ کرد به‌نام تقدیر و خب این تأثیر زیادی روی من داشت. اصلاً ایشان من را کتاب‌خوان کرده بود. از هشت‌سالگی دستم کتاب داده بود و مرتب در خانه‌ی ما کتاب بود و از عشق‌های خانه‌ی ما و لذت‌های زیبایی‌شناسی خانه‌ی ما کتابخانه‌های خانه ما بود. اینکه این یک بخش گذشته برای من داشت به همین خاطر من شعر را خیلی زودتر از موعد مقرر شروع کردم و با حمایت برادرم و بودن با انجمن‌های شعر و شاعر شهر ارتباط داشتم تا بعد که این اتفاق افتاد و در شانزده سالگی به بعد این را ما تعمیم دادیم؛ یعنی با شناختی که از آن شاعرها، نشستن پای گفت‌وگوهاشان، نشستن پای صحبت‌هاشان، در ویراستاری کتاب‌هاشان بودم و در چاپ کتاب‌هاشان بودم و خب تأثیر به‌سزایی بر من گذاشت و باعث شد که با خیلی از شاعران بعدها هم ارتباط داشته باشم. من تا همین اواخر با سپانلو ارتباطات خیلی نزدیک داشتم. شمس لنگرودی هنوز از دوستان نزدیک من است. ما رابطه‌ی خاانوادگی داریم یا خیلی‌های دیگر هستند. رسول یونان از دوستان خیلی خوب من‌اند وخیلی‌های دیگر که الان نمی‌توانم بگویم؛ ولی بچه‌هایی که با هم ارتباط داشتم و شعر می‌خواندیم و ارتباط نزدیکی با هم داشتیم و این چندرسانه‌ای‌شدن من خب یک بخش‌اش همین بود.

مجسمه‌سازی هم برای من همین بود. من زمانی که با دانشکده بودم یکی از چیزهایی که رویَش تأکید کردم کمتر از نقاشی، مجسمه‌سازی بود و با استاد ذابحی و با استاد فیاض آشنا شدم که مقداری کار نقش‌برجسته با من کار کرد. بعد من با استاد شهلاپور، سعید شهلاپور، که در کلاردشت است آشنا شدم و تا اندازه‌ای به‌شکل دیمی می‌رفتم. هر از چند گاهی پیش ایشان مجسمه‌سازی کار می‌کردم تا اینکه مجسمه‌سازی را جدی گرفتم.

دقیقاً سال ۱۳۷۵ بود که به‌عنوان ۷۴ مجسمه‌ساز بزرگ دنیا انتخاب شدم. در موزه‌ی اوزاکای ژاپن بود که از سراسر دنیا شرکت کرده بودند و یک کار از ایران انتخاب شد و آن هم از من بود. از بین ۲۲ هنرمند ایرانی یک اثر انتخاب شد که کار من بود که کتابشان را زحمت کشیدند با جایزه‌ها و هدیه‌ها برای ما فرستادند. این است که من بعد از آن ادامه دادم و چندین نمایشگاه انفرادی و مجسمه‌سازی و چیزای دیگه داشتم.

اینکه چندرسانه‌ای‌شدن من یک بخش‌اش همین بود. در نقاشی‌های من جاهایی خوش‌نویسی می‌آد. موتیف‌های خوش‌نویسی هست. از نقاشی هست و حتی یک دوره‌ای من بخشی از کارهایم تحت‌تأثیر سقانفارها بود. مجسمه‌سازی به من کمک کرد و من هم یک مقداری نقاشی‌هایی دارم که باز اگر خواستید برایتان می‌فرستم که همه از چوب است. به‌شکل نقش برجسته و چندبعدی است که از آن کارها استقبال فوق‌العاده‌ای شد و تقریباً می‌شود گفت ۹۹ درصد کارها فروخته شد؛ ولی خب بعد من به‌دلیل همان خاصیت تجربه‌گرایی‌ام از آن عبور کردم و نگذاشتم مرا اسیر خودش کند و وارد مراحل تازه‌ای از کارم شدم. بله، چندرسانه‌ای‌شدن یک بخشی ازآن از ذات تجربه‌گرایی من برآمد و یک بخش زیادی از آن هم به‌خاطر جهان معاصر است که این حق را به من داده که وارد حیطه‌های متریال‌های مختلف بشوم، تلفیق کنم و از ارتباط میان آن‌ها به تجربه‌ی تازه‌ای دست بیابم که این مهم‌ترین چیز است.

۷. شاید بتوان دوره‌ی نقاشی‌های سقاخانه را دوره‌ی طلایی و شاه‌بیت شناسنامه‌ی هنری شما دانست. آیا انتخاب چنین موضوعی از ریشه‌های مذهبی و اعتقادی شما منشأ گرفته شده است؟

من بالا توضیح دادم که علل گرایش من چه بوده است و اصلاً ربطی به مباحث گرایش‌های مذهبی من نداشته، نه، بینشش از ابتدا بوده؛ ولی اصلاً من گرایش مذهبی ندارم. آن چیزی که در سقاخانه و در بیس ذهنی من است، بحث آیین است. من آن چیزی که در اسطوره در حماسه و در بخش‌های خیالی برای من نقش اساسی دارد آیین‌گرایی انسان است. آیین قبل از مذهب وجود داشته و هنوز هم برای انسان وجود دارد. انسان با ساده‌ترین چیزها برای خودش یک آیینی می سازد و مناسکی و مراسمی را می‌سازد که آن مراسم به‌اصطلاح بسترساز احوال خوش انسانی است و بعداً مذهب از این آیین‌ها استفاده کرده است. آمد حالا این‌ها را گرفت و در محدوده خودش قفلش کرد و تبدیل به یک حصار کرده است. یکی از خوبی‌های سقانفار همین است که فراتر از مذهب است؛ یعنی خیلی‌ها فکر می‌کنند که مثلاً نقاشی‌های سقانفار بیشتر بحث سیدالشهدا و ماجراها و داستان‌های عاشورا و تاسوعا و این‌هاست، اصلاً این‌طور نیست.

وقتی روی سقانفار برخورد می‌کنیم، می‌بینیم مثلاً وسط نقاشی‌ها جایی زنی نشسته و گاوی را می‌دوشد یا بغل دستش مثلاً شما داستان‌هایی را می‌بینی: نبرد اژدها و رستم را یکی از خان‌های مثلاً هفت‌خان شاهنامه را و و و اتفاق‌های زیادی می‌افتد و حتی گاهی وقت‌ها در بعضی از این نقاشی‌ها شما نگاه

می‌کنی بسیاری از نمادهای اسطوره‌ای و مذهبی اصلاً با هم قاتی شده‌اند و تلفیق شده‌اند با هم موجودات از آن‌ور آمدن این‌ور و از این‌ور رفتند آن‌ور. یعنی حتی همان نقاشی که داشته آنجا را می‌کشیده، چون آدمایی که سفارش می‌داد در آن موقع بیشتر بر مبنای عِرق مذهبی سفارش می‌دادند و بر مبنای همان یک کلیت بینش آیینی و اعتقادی‌شان چون این کار را انجام می‌دادند و نقاش آنجا دستش باز بود، خیال‌ورزی می‌کرد و رؤیابینی می‌کرد و کار خودش را پیش می‌برد.

اتفاق جالبی که سال‌های قبل برای من افتاد، وقتی که درباره‌ی سقانفارها تحقیق می‌کردم، هفده‌هجده تا از این سقانفارهای مناطق مختلف را که می‌رفتم، هرکدام یک متصدی داشتند و همه‌شان هم قصه‌ی جالبی دارند. همه‌شان می‌گفتند. مثلاً می‌گفتم از معجزات اینجا برای من بگویید، می‌خواستم ببینم این‌ها چی توی ذهنشان است. اکثرشان این قصه را تعریف می‌کردند که بله، اینجا روی طاقچه یک چراغ گردسوز قدیمی و روشن بود. من شب اینجا آمده بودم مثلاً نماز بخوانم بعد زلزله آمد. این‌قدر شدت زلزله زیاد بود که این چراغ از آن بالا افتاد؛ اما این چراغ آرام، یواش بدون اینکه پرت شود انگار کسی دست گرفته باشد، آورد و گذاشت روی تاقچه چون اگر می‌افتاد نفتش می‌ریخت و بعد آتش می‌گرفت و سقانفار می‌سوخت و این نشان‌دهندهٔ این بود که دستی از اینجا حمایت می‌کند. در صورتی که سقانفارها ریشه مذهبی ندارد؛ چون اصلاً ریشه‌ی تاریخی این‌ها آتشکده‌های قدیم بوده است که بعداً این آتشکده‌ها را تبدیل به سقانفار کردند و بغلش هم تکیه درست کردند که مسئله را مربوط کنند به داستان شیعه که این هم باز دوباره از زمان قاجار به بعد بوده است. تکیه‌ها را هم که می‌دانید قبل از اسلام اصلاً تکیه نداشتیم. از دوره‌ی شاه عباس صفوی باب شدند و اولین تکیه، تکیه‌ی دولت بود که روضه‌خوانی و ماجرای این‌جوری درست کرده بودند و بعد در هر روستایی معمولاً یکی از این آتشکده‌ها بود در گذشته. به‌خصوص در مازندران و این‌ها آمده بودند جاهای مختلف کنار آتشکده‌ها این‌ها را تبدیل به سقانفار کرده بودند و از همان چوب‌های بومی که در بحث هنر محیطی گفتم استفاده می‌شد، به کار بردند و فوق‌العاده زیبا و کنارش تکیه‌ها را زدند که مراسمشان را برگزار کنند و جالب قضیه این است که در تمام مراسم تاسوعا و عاشورا که در تکیه‌ها انجام می‌دهند، اصلاً هیچ کاری به سقانفار ندارند. سقانفار یک بخش زنانه است و گاهی وقت‌ها مریضی را می‌خواهند شفا دهند، می‌آورند آنجا می‌خوابانند دورتادورش هم باز و را به دشت و طبیعت است. طرف که دراز می‌کشد آن وسط با مالیخولیای آن تصاویر برای خودش رؤیابینی می‌کند و می‌خوابد؛ این است که برای من هم دقیقاً این پروژه مدنظر بوده است و اصلاً وجه مذهبی در کارهای من ندارد.

۸. روایت عدالت‌خواهی و مظلومیت نهفته در آثار به‌جای‌مانده در سقاخانه‌های ایران و بازخوانی آن به قلم رحیم مولاییان از یک‌سو و تقارن آن با جغرافیای سیاسی‌اجتماعی ایران پس از انقلاب، آیا نوعی همراهی و حمایت از جریان سوسیالیسم مذهبی باب روز بوده است؟

سؤال بسیار هوشمندانه‌ای است. در اول انقلاب با نوع گرایش‌ها دوگانه‌ای در ایران سروکار داشتیم؛ یعنی یک بخش قشر مذهبی بودند که در حاکمیت بودند و بخش دیگر هم که آن جریان‌های روشنفکری گرایش به سوسیالیزم بود و بچه‌های چپ که حالا با بخش زیادی از آن در ارتباط بودیم. کتاب‌خوانی می‌کردیم و جلساتی داشتیم. طبیعتاً نوع نگاه به بومی‌گرایی بود؛ اما طبق توضیحاتی که قبلاً دادم، من هم در سنی وارد حیطه‌ی تجربی شدم با آدم‌های مختلفی که این گرایش به فضای بومی که برای من مثلاً روی پارچه‌های مازندران تحقیق کرده بودم، روی فرش‌های مازندران تحقیق کردم و نقاشی‌های دهه‌ی شصتم را اگر برایتان بفرستم و اگر دم دستم باشه، می‌بینید چون کاملاً تحت‌تأثیر قالی‌های مازندران است و ربطی به سقانفار ندارد. سقانفار برای من از دهه اواخر تقریباً هفتادوهفت هفتادوهشت بود که شکل گرفت. من وارد آن حیطه شدم؛ ولی قبل از آن من شدیداً روی نقوش ایرانی، پارچه‌های ایرانی، گلیم ایرانی، جاجیم ایرانی و هنر بچه‌های چپ دهه چهل از قندریز و دیگرانی که کار می‌کردند، قرار گرفته بودم و با آن‌ها کاری می‌کردم که طبیعتاً بعد هم رجوع من به این‌ها نوعی گرایش شاید همان اصطلاحی که به نام سوسیالیسم مذهبی پیگیری کردید وجود داشت؛ ولی نهایتاً درنهایت نه، کنش اصلی من با این اتفاق هم‌خوانی ندارد؛ ولی شاید در گفت‌وگوهایی که درباره‌ی کارهایم شده و مثلاً آقای محمود معتقدی جاهایی دیدگاه‌هایی داشت. شاعر گران‌قدر هم که نقدی را بر کارهایم نوشته بود، در ارتباط با موقعیت زن تو این آثار، به‌اصطلاح می‌شود گفت نقدی هم به این فضا زده بود و در کل نه، من چنین گرایشی نداشتم و برای من بیشتر حیطه‌های زیبایی‌شناسی بصری و تجربیاتی که اینجا اتفاق افتاده بود و جنبه‌ی نوع اجرا، نوع کارکرد که گفتم روی آن کارهای چوبی من که اگر خواستید بعد براتون می‌فرستم خیلی تأثیر به‌سزایی داشته است.

۹. باتوجه‌به پتانسیل بالایی که در حوزه‌های مختلف هنری و ادبی به نمایش گذاشته‌اید، هیچ‌گاه از خود

پرسیده‌اید که آیا انتخاب نقاشی به‌عنوان حوزه‌ی اصلی بیان آرا و احساستان، انتخاب مناسبی برای یک عمر فعالیت بوده است یا خیر؟

در ارتباط با سؤال نهم اینکه آیا نقاشی توانسته سؤال‌برانگیز باشد برای من و اینکه آیا انتخاب مناسبی هست یا نه، من رجوع می‌دهم به یک جمله‌ی بسیار زیبایی که از آندره مالرو خوانده بودم، فکر کنم در ضد خاطراتش بود که می‌گفت از من سؤال کردن دوستی چیست؟ گفت: من دوستی می‌کنم و هیچ وقت به دوستی و روابط میان دوستی فکر نمی‌کنم. من فقط دوستی و عاشقی می‌کنم. به‌نوعی می‌شود گفت که در روند زندگی شاید من انتخاب نکردم. من لذت بردم و همیشه هم به هنرجویانم هم می‌گویم، مهم نیست که شما بگردید و پیدا کنید. همان بهترین چیز پشت نیسان‌های ،قدیمی خودمان بود که می‌نویسند «گشتم نبود نگرد نیست»، باید برای آدم اتفاق بیفتد. دیگر من مثلاً تئاتر که کار می‌کردم، گریمور تئاتر بودم. با بچه‌های فوتبال که می‌رفتیم من پرتره بچه‌ها را طراحی می‌کردم. خیلی کارهای دیگر هم که می‌کردم عمدتاً گرایش من گرایش تصویری بود و روزی شاید باورتان نشود در سال ۶۲ بود دقیقاً، آره، آقای حریری که ما باهم کتاب می‌خواندیم. یک روز گفت: «مولاییان می‌خوام باهات حرفی بزنم.» گفتم: «بگو.» گفت: «مولاییان می‌دونی تو شبیه چی شدی؟» گفتم:« نه.» گفت: «تو به‌قول مازندرانی‌ها شبیه جغول‌بقولی یعنی همه‌چیز توی تو هست و نمی‌دونی چی می‌خوای. نقاشی کار می‌کنی، تئاتر کار می‌کنی، فوتبال کار می‌کنی، ساز می‌زنی، خط می‌نویسی، این کار را می‌کنی، آن کار می‌کنی، عاشقی می‌کنی و اصلاً تکلیفت باید روشن شود. این‌جوری نمی‌شود در سطح حرفه‌ای و جهان معاصر کار کرد. باید یک مرکز ثقل داشته باشی که همه‌چیز حول محور آن بگردد.» خب، ما در مورد این حرف خیلی صحبت کردیم. اول خب من نقطه‌نظراتی داشتم. بعد آرام‌آرام وقتی چندین جلسه گفت‌وگو کردیم و دیدم این حرف درست است و مخصوصاً هم می‌خواستم آن سال دانشکده شرکت کنم. شرکت هم کردم و بعد آن موقع به‌دلیل فعالیت سیاسی چپ اخراج شدم؛ یعنی به‌اصطلاح تأیید نشدم، بااینکه رتبه‌ی خوبی هم آورده بودم، مجبور شدم به سربازی بروم و بعد دوباره شرکت کنم که بعد خب با رتبه‌ی بسیار خوب، رتبه یک طراحی ایران و رتبه سه کنکور انتخاب شدم؛ ولی اصل قضیه این است که این صحبت خیلی بر من تأثیر گذاشت و پس از مشورت‌های زیاد به یک‌باره شاید به شکل باورنکردنی همه‌چیز را گذاشتم کنار و نشستم به نقاشی‌کردن و جالب است که سال بعدش توانستم در موزه‌ی هنرهای معاصر ایران ۳۰ تا از آثارم انتخاب بشود و در موزه‌ی هنرهای معاصر ایران به نمایش بگذارم. این شاید به‌قول آقای حریری که می‌گفت، شاید موسیقی را هم اگر انتخاب می‌کردی موسیقی‌دان خوبی می‌شدی، یا این جمله از ادیسون برای من ملاک عمل است: «نبوغ از ۹۹ درصد کار و ۱ درصد استعداد به وجود می‌آید.» و من اعتقاد داشتم یک درصد استعداد را دارم فقط مهم این بود که پشتکار داشته باشم که من این پشتکار را هم داشتم؛ به همین خاطر اگر هر کدام را انتخاب می‌کردم، فکر می‌کنم این خودخواهی را نسبت به خودم دارم که بگویم مطمئناً در هر کدامشان می‌توانستم موفق باشم و جایگاه بهتری پیدا کنم؛ ولی عملاً نقاشی را هنوز هم که هنوزه یکی از خاص‌ترین اتفاق‌های زندگی‌ام است. در بدترین و بهترین شرایط وقتی پشت سه‌پایه‌ی نقاشی می‌نشینم، آرام‌ترین لحظات زندگی من است و ازش لذت می‌برم و چه چیزی بهتر از این و چرا باید فکر کنم و ببینم آیا درست بود انتخابم یا نبوده وقتی احوال آدم خوب است با یک چیزی، مگر مرض داری...مثل اینکه شما عاشق دختری شدی و دیوانه‌وار دوستش داری بعداً بیای بشینی و فکر کنی که می‌توانستی خوشگل‌تر از این را هم ببری و این احمقانه‌ترین کاری است که شخص می‌تواند انجام دهد؛ به همین خاطر من حالم با نقاشی خوب است. معشوقه‌ی خوب من است. ما باهم لحظات خوبی را داریم. هنوز از هم دل‌گیری و دل‌تنگی نداریم.

حال ما خیلی خوب است. آره و این انتخاب، انتخابی اصلح بود و برای من به‌خاطر حال خوب خود من.

۱۰. جناب مولاییان به‌غیر از فعالیت هنری، شما تجربه‌ی تأسیس گالری را داشته‌اید؟ به‌عنوان هنرمندی که در عرصه‌ی مدیریت فرهنگی استان مازندران چهره‌ای اثرگذار و شناخته‌شده هستید، مهم‌ترین نقاط ضعف و قوت جامعه‌ی هنری استان مازندران و در کل ایران را در چه می بینید؟

در خصوص گالری داری، بله. من تا زمانی که در مازندرانم... خب خیلی‌ها اعتقاد داشتند که من باید بروم تهران، ولی من همیشه فکر می‌کردم باید بمانم اینجا و اینجا اگه می‌توانم مفید باشم، خیلی بهتر است تا بروم تهران. من دوستی دارم، آقای میناسکانیان، بزرگ‌ترین پیانیست آسیاست و توی ایران زندگی می‌کند. پسر آرزومان کالباس‌فروش قدیمی ایران است. هنوز هم در ۸۵ سالگی‌اش در ایران و تنها هم زندگی می‌کند. یک بار ازش پرسیدم: «رافائل چرا از ایران نرفتی؟» برگشت و به من گفت: «رحیم آن‌قدر اونجا نوازنده‌ی پیانو زیاده که من فقط توی ایران و آسیاست که آدم هستم.» اینکه من خودم هم آن موقع می‌دیدم خیلی‌ها جاهای دیگر دارند کار می‌کنند؛ ولی من توی

مازندران ماندم، برای اینکه فکر کردم اینجا می‌توانم مفیدتر باشم.

و جایی که به‌دردم خورد من هم می‌خواهم به‌درد یک مجموعه بخورم و شاید ادعا بکنم راحت که هشتاد درصد از نقاش‌های جدی که بچه‌ها که در مازندران دارند کار می‌کنند امروز، شاگردان کلاس من بودند و با من کار کردند. با من ارتباط داشتند. چه در نقاشی، چه در مجسمه و بسیاری‌شان افتخارات من و دوستای من هستند. گالری‌داری من هم برای همین تأسیس شده بود و شاید من یکی از معدود گالری دارهایی بودم

که حق‌الزحمه‌ای که می‌گرفتم از بچه‌ها، خیلی برایشان عجیب بود؛ یعنی من بحث نمایشگاه را می‌گذاشتم بعد از نمایشگاه اگه کاری هم می‌فروختم، درصدش را ازشان نمی‌گرفتم؛ بلکه به جایش باز کار می‌خریدم

ازشان برای حمایت از بچه‌ها و یک آرشیو خیلی خوب از نسلی در مازندران دارم و یک بار هم کتابی را با همت خودم و بچه‌های مازندران چاپ کردیم که در نوع خودش بی‌نظیر است. اسمش هنرمندان نوگرای مازندران که جزء بی‌نظیرترین کتاب‌هایی است که تا حالا در مازندران چاپ شده از مجموع شاید صد هنرمند جوان که الان هرکدامشان و خیلی‌هاشان آرتیستی هستند که در سطح حرفه‌ای کار می‌کنند و این کتاب هست و من خودم هم توی کارگاهم زیاد دارم و منبع بسیار خوبی برای آینده، برای رجوع به اتفاقی است که اینجا افتاده است. من این کار را در گالری‌داری کردم. قشنگ‌ترین اتفاق هم این بود که تا یکی دو ماه اخیر بعد از این جنبش زن‌زندگی‌آزادی، اداره‌ی ارشاد اسلامی‌کل، گالری من را برای همیشه بست؛ یعنی کلاً مجوزم را کنسل کرد و اجازه‌ی هیچ‌گونه فعالیت نه گالری‌داری را، نه کار دیگری را به من نداد؛ به همین خاطر من محل گالری را که چهل‌سال سی‌سال با بچه‌ها در آن کار کرده بودم، تبدیل کردم به خانه‌ی بازی برای کودکان. اینکه شما نقص کلی را چی می‌بینید. جمله‌ای را یک روز استاد من گفت: «که هروقت سیاست خوب شد، فوتبال ما خوب می‌شود. هروقت سیاست فوتبال ما خوب شد، هنر ما هم خوب می‌شود.» در کل هر وقت سیاست، فوتبال و هنر هم خوب شده است، اقتصاد ما خوب می‌شود. طبیعتاً ماحصل کار برمی‌گردد به مدیریت. من از اول انقلاب تا الان هیچ‌وقت یک نفر آدم فرهنگی که باسواد فرهنگی باشد در حیطه مدیریت اداره کل ارشاد یا حتی شهرستان نبود؛ به همین خاطر اکثراً می‌شود گفت سیستم سیستم پلیسی بوده و هنوز هم هست. روزبه‌روز هم بدتر می‌شود و به همین خاطر تا زمانی که مدیریتی که هم شعور فرهنگی داشته باشد و هم شناخت فرهنگی داشته باشد، نتواند در جای خودش قرار بگیرد، ما با این بحران و ناهنجاری‌ها سروکار داریم و نمی‌شود یکی دوتا نقص را برشمرد به دلیل اینکه منطقه فعلاً منطقه‌ی کوتوله‌بازار است. هرکسی که گندکاری‌های این‌ها را تأیید بکند، می‌شود الگوی فرهنگی و هرکسی که بخواهد از ارزش‌های والای هنری و ارزش‌های فرهنگی این کشور حمایت بکند، می‌شود اجنبی و غربی و آخرین اتفاق و حادثه‌ای که بدانید خیلی جالب این است که یکی از بزرگ‌ترین موزه‌های ایران که یک موزه‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی است و در نوع خود تک بود در اطراف محمودآباد به‌نام گالری‌نگارخانه موزه‌ی دیدی توسط شخصی به‌نام آقای توسلی تأسیس شده بود. عید امسال حمله شد بهش و ریختند و تعطیلش کردند. یکی از شاهکارهای بزرگ ایران بود.

افتخاری برای ایران و حتی مازندران بود که ما هر ماه شاگردها را فوج‌فوج می‌بردیم برای دیدن آثار تمام هنرمندان شاخص ایران ولی آن را به‌راحتی با یک تهمت ساده یکی از بهترین موزه‌های ایران را هم بستند. اینکه اصلاً بحث مدیریتی نکنید که دلمان خون است و بهتر است چیزی نگویم؛ چون همه می‌دانیم داستان چیست و از همه مهم‌تر اینکه چون مدیرانِ مدیریت‌ها گوششان کر است، سمعک هم چون استفاده نمی‌کنند برای همین حرف‌زدن درباره‌اش کمی به‌نظر من نامعقول است.

۱۱. آیا توجه مخاطبان خارج از کشور یا هنردوستان غیرایرانی را بر آثارتان معطوف می‌بینید و ایده‌ی مشارکت نمایش آثارتان در خارج از کشور بر مبنای عدم توجه مخاطبان به مقوله‌ی هنر می‌تواند باشد؟

طبیعتاً نه، من عدم توجه مخاطبم را به‌دلیل به‌اصطلاح بی‌توجهی خود مخاطب نمی‌دانم؛ چون هنر یک امر چندرسانه‌ای است و دیگر وقتی نقدی توی جامعه نداری، وقتی شما یک مجله‌ی فرهنگی و هنری نداری و وقتی خبری و اتفاقی هنری را که در کشور می‌افتد، تعداد افراد خاصی فقط از آن مطلع می‌شوند، این ربطی به مخاطب ندارد. مخاطب ما طبیعتاً مخاطب هوشمندی است. ما زمانی بود در مازندران نمایشگاه می‌گذاشتیم آن‌قدر جمعیت زیاد می‌آمد که توی خیابان وای‌می‌ایستادند و در گالری جا نبود؛ ولی الان شما نمایشگاه می‌گذاری با حداقل جمعیت هم ازش دیدار نمی‌شود. همان چند تا نقاش با جد ابائش و فامیل‌هایش برای دیدن قضیه می‌آیند. یک بخش زیادی‌اش به بستر ارتباطی که ایجاد می‌شود مربوط است. حتی همین الان اگر دقت کنید واقعاً یک مجله یا هفته‌نامه، روزنامه‌ی هنری که شما می‌توانید در هفته‌ای نقدی بخوانی تحلیلی بخوانی، متنی از یک هنرمند بخوانی یا از گفت‌وگویی که با یک هنرمند داشته باشند بتوانی بخوانی، وجود

ندارد. این باعث می‌شود که رسانه‌های اینترنتی هم که خب شلم‌شوربا در آن‌ها زیاد است؛ یعنی هزار اتفاق می‌افتد و غلط از درستش که زیادتر است؛ به همین خاطر این خودبه‌خود راه را می‌بندد. من در سال ۷۰ یکی از کارهایی که در مازندران کرده بودم در همان گالری که خیلی هم بعدش تقاص دادم با چشم بسته و باز من را بازجویی بردند و این‌ها... این بود که من ماهی یک‌بار یکی از نویسندگان و شاعران و هنرمندان کشور را دعوت می‌کردم. زیرزمینی با صد تا صندلی داشتیم. دعوت می‌کردیم و صد تا آدم دعوت می‌کردیم و مثلاً آقای ابتهاج آمد اینجا، شمس لنگرودی آمده بود اینجا، آقای عابدینی درباره‌ی صادق هدایت صحبت کرد و مشیری آمده بود و درباره‌ی فروغ فرخزاد صحبت کرد. ابتهاج آمده بود و درباره‌ی معماری و موسیقی ایران صحبت کرد. خیلی‌ها آمده بودند؛ یعنی ما ماه یک‌بار با هزینه شخصی این‌ها را دعوت می‌کردیم. می‌آمدند و خب آخرش هم ریختند و ما را دست‌وپا بسته بردند که شما از کجا پول می‌گیری. از آمریکا پول می‌گیری این‌ها را دعوت می‌کنی و دیگر آن بساط را هم بستند. این است که ما با بستری سروکار داریم و نمی‌شود داستان را آن‌جوری کرد.

اما درباره‌ی کارهای خود من در خارج از کشور، بله. دقیقاً می‌شود گفت که بخشی از مخاطبان خارج از کشور دارند به کارهای ایرانی توجه می‌کنند و امروز می‌بینند و ارتباط برقرار می‌کنند. نمایشگاه می‌گذارند. خب، من چندین نمایشگاه خودم در خارج از کشور داشتم. همین الان هم کلکسیونر بزرگ ایرانی که پزشک است و در امریکا زندگی می‌کند، پنجاه تا از کارهای من را مدت این دو سال اخیر جمع‌آوری کرده و خریده است و تا دو ماه آینده کتابی از کارهای من توی امریکا چاپ می‌شود که ان‌شاءالله به ایران هم می‌رسد و دوسه ماه آینده بعد از چاپش در اختیار من هم قرار می‌گیرد و این نشان‌دهندهٔ این است که زبانی که ما اینجا برای خودمان انتخاب کردیم، آن ور هم برای آن‌ها مخاطب دارد. من یادم نمی‌رود یک سال سازمان یونسکو دو تا از هنرمندان ایران را انتخاب کرد و گفته بود که دو تا از آثارتان را بفرستید ما می‌خواهیم تمبر کنیم در سطح بین‌المللی و هزینه‌ی کلانی هم به این‌ها بدهند. یکی‌اش آقای پرویز کلانتری بود خدابیامرز و یکی‌اش بهرام دبیری، که خب کار پرویز کلانتری بلافاصله انتخاب شد.

به دلیل اینکه تمی که داشت از عشایر ایرانی گرفته بود با بیانی تازه و مدرنی ارائه داده بود و کار تازه بود برای آن‌ها با نوع مضمونش. اما کار بهرام دبیری رد شد؛ به‌دلیل اینکه کار شبیه طراحی پیکاسو بود و جوابی هم که به او دادند این بود؛ گفتند ما شبیه چیزی که تو کشیدی زیادی اینجا داریم. چیزی به ما بده که نشانه‌های فرهنگ خودت را داشته باشد. من هم زمانی که یک‌سری از کارهای سقانفارم را و بعد از آن در بسترهای کاری دیگر هم کار کرده بودم، خب بازتابش خیلی زیاد بود. خیلی از کارهایم را خریدند. در دو سال قبل دو تا کارم به فلورانس ایتالیا رفت. یک کارم در نیویورک فروخته شد. دو تا کارم در چین فروخته شد. دو تای دیگر در بلاروس فروخت شد. در جاهای مختلف، ایتالیا مثلاً بولونیای ایتالیا کارم بود که آنجا انتخاب شد. جاهای مختلف رفت؛ برای اینکه برایشان جذاب بود؛ چون یک شاخصه‌هایی از فرهنگ خودم، فرهنگ بومی خودم را داشت ولی با زبان جهان معاصر. این آقا هم که الان کارهای من را انتخاب کرده و خب، این کار را انجام می‌دهد و به‌زودی کتابش چاپ می‌شود و می‌آید بیرون، این هم یک امکانی‌ست؛ چون دو تا نمایشگاه من در پاریس و نیویورک هم با کارها و روگشایی کتاب هم می‌گذارند که این‌ها خودش بازتاب مثبتی از نگاه هنرمندان این منطقه در جامعه خارج از ایران دارد.

۱۲. هنر اعتراض یا کنش مدنی را چگونه می‌توان با انگیزه‌ی زیبایی‌شناختی برای مخاطبان در آثار هنری منعکس کرد و اصلاً آیا هنر می‌تواند ابزاری برای کنش‌های مدنی در راستای عدالت اجتماعی باشد؟

بله، هنر در طول تاریخ کنشی اجتماعی بوده است و همین‌طور واکنش اجتماعی بوده است و به‌عنوان زبان اعتراض بود و حالا اینکه نوع زبان اعتراض را در زبان بیانی، ما باید تعریف کنیم.

ساده‌ترین چیز که شاید در قرن بیستم معروف‌ترین بازتاب را داشته، گرانیکای پیکاسو بوده و ما نگاه می‌کنیم که این اثر وقتی برای اولین‌بار در آلمان به‌نمایش گذاشته می‌شود، دو تا ارتشی از آقای پیکاسو می‌پرسند: این کار شما خیلی زیباست. کار شماست دیگه؟ پیکاسو گفت: «نه، کار شماست.» چون گرانیکا شهری بود که آلمانی‌ها در اسپانیا بمباران کرده بودند و مردمش را کشته بودند؛ به همین خاطر هنر می‌تواند.

ولی اینکه ما چطور بتوانیم آن واکنش را با زبان زیبایی‌شناسی بیان بکنیم که یک ارزش شعارگونه و پوستری که نقشش را در حیطه‌ی نقاشی، گرافیک به‌عهده گرفته یعنی یکی از شاخص‌هایی که مثلاً ما نگاه می‌کنیم تا قرن بیستم تصویرسازی کتاب یا مثلاً گرافیک و انیمیشن همه‌ی این‌ها از نقاشی جدا می‌شوند؛ برای اینکه در غرب یک خاصیت تفاوتی بین هنر محض و هنر کاربردی را برایش قائل می‌شوند. هنر کاربردی، هنر کوتاه‌مدت است؛ ولی هنر محض، هنر کوتاه‌مدت نیست؛ مثل دو تا پوتین ون‌گوگ که دو تا پوتین

قراضه‌ی پاهای خودش را کشید و در طول تاریخ دو تا پوتین به‌گونه‌ای کار شده که می‌تواند نماد فقر و نماد بدبختی باشد؛ ولی این‌قدر این پوتین درد دارد. خود شکل پوتین انگار چهره‌های انسانی‌ست و بیشتر از اینکه دو تا پوتین و عکس ساده‌ی پوتین باشد، انتخاب زاویه، انتخاب سایه روشن، انتخاب پررنگ کم‌رنگی‌ها حتی خود آن خاکستری‌های سردِ رنگ روی پوتین باعث شده است که آدم هروقت به پوتین نگاه می‌کند این بدبختی را با تمام وجود لمس کند. در بخش‌های دیگر هم بوده؛ اما اگر هنر نتواند در حیطه‌ی محض عمل کند، خب طبیعتاً وارد حیطه‌ی کاربردی می‌شود؛ مثل یک‌سری از کارهایی که خب بنکسی الان می‌کند. این‌ها در جهان معاصر مخاطب خودش را دارد بیشتر از اینکه تأثیر اجتماعی داشته باشد، ظاهراً کلکسیونرها برایش پول خوب می‌دهند و خودش هم پول خوبی در می‌آورد؛ ولی خب تأثیر اجتماعی‌اش این‌قدری حاد و شدید نیست؛ چون در حد شعارگونه است و شعار هم خیلی کوتاه‌مدت دوام دارد و جایگاه خودش را با ارزش‌های زیبایی‌شناسی ادغام نمی‌کند و از دست خواهد داد؛ ولی تا مقطع خاصی هم می‌ماند. حتماً پاسخ‌گوست و حتماً هم تأثیرگذار است؛ ولی اینکه ما آن را به‌عنوان یک ریشه فرهنگی بخواهیم تعمیم و گسترش بدهیم و به‌عنوان یک رشد فرهنگی ازش بهره ببریم نه، و من این را باور ندارم؛ یعنی ندیدم که این اتفاق در حیطه‌های هنر کاربردی بیفتد؛ ولی در هنر محض همین اتفاق افتاده است. در طول تاریخ خیلی زیاد داریم.

و از تابلوهای زیادی که در حیطه ی جنگ کشیده شده از کارای داوید، انکس در دوران نئوکلاسیک گرفته تا دوران بعد از امپرسیونیست‌ها که یک‌سری جنگ‌های فرانسه بود با بحث‌های آلمان یا بعد از آن هم حتی اکسپرسیونیست‌ها خیلی خوب توانستند آن وقاحت درونی انسان را در جنگ جهانی دوم و اول به رخ بکشند و آن نهیلیسم هولناک را که انسان دچارش می‌شود، به تصویر بکشند و شاید به‌نظر من هنوز که هنوزه شاید یکی از تأثیرگذارترین دوران نقاشی جهان بوده است. و هنوز هم هست. اینکه بله، می‌تواند یک جاهایی اگر از زبان بصری و ارزش‌های زیبایی‌شناسی اثر دور نشود و مخاطب را مستقیم در حیطه‌ی شعار قرار ندهد و شکل را و موضوع را غالب بر ارزش‌های حسی و بصری نکند، می‌تواند به‌نظر من دوام بیاورد و اتفاقاً بیفتد.

۱۳. چرا در جامعه‌ی هنری نیروهای انسانی عمر کوتاهی دارند و دچار پیری زودرس می‌شوند؟ دلیل آن سیستم آموزشی است یا سیستم هدایت و مدیریت هنری یا دلیل دیگری دارد؟

سؤالی بسیار هوشمندانه وخوبی است. خب ببینید، ما با دو تا دوره سروکار داریم. درباره زودرس‌بودن و دیررس‌بودن این مبحث شاید رجوع به گذشته و حال معنادارتر باشد. ما زمانی که با هنری به‌نام هنر مدرن سروکار داشتیم، تا اندازه‌ای زمان طولانی‌تر طی می‌شد؛ برای اینکه حیطه‌ی تجربه‌گرایی مثل امروز نبود؛ به همین خاطر خیلی از هنرمندان شاید تا بیست سال هم می‌توانستند توی سبکی کار کنند، بمانند تا در بورس خبرگزاری‌ها باشند و تعداد هنرمند هم این‌قدر زیاد نبوده و همین‌طور تعداد رسانه‌هایی که سطح شناخت و تجربه‌گرایی را به هم انتقال بدهند این‌قدر نبود؛ اما امروز دنیا تغییر کرده است. آن خانم...من اسمش را یادم رفته... ماریا ابراموویچ جمله‌ی فوق‌العاده زیبایی گفته که؛ هنرمند در دنیای معاصر یک بار براش پیش می‌آید تا بنشیند جشن موفقیت خودش را بگیرد و روندی در کار خودش پیدا کند. یک نابغه شاید دو بار. شاید دوبار، نه دو بار هم قطعاً. به همین خاطر شاید عمر کوتاه هنرمندان یک علتش تجربه‌گرایی بی‌نهایت زیادشان است که آن ماهیت اصلی که باید پی بگیرند و دنبال کنند، از دستشان درمی‌رود. دقت می‌کنید، وقتی شما بین صد تا آدم یک لباس قرمز را ببینی به چشم می‌آید؛ ولی وقتی بین صد تا آدم لباس قرمز همه لباس قرمز باشند انتخاب برایت دشوار است.

امروز یک بخشی برای بچه‌هایی که از گروه ما، نسل جوانی که زود هنر را رها می‌کنند، همین‌طور است. من وقتی متوجه می‌شوم، می‌بینم همه‌شان همه‌چیز را تجربه می‌کنند یا بسیاری مواقع چیزی را تجربه می‌کنند که فکر می‌کنند درآمد بیشتری دارد. در یک زیرساخت آموزشی آسیب‌دیده یکی از آسیب‌های بزرگ، سطح دانشکده‌هاست که ناهنجاری بسیار زیادی در رابطه‌ی هنری، رابطه‌ی حس هنری، بین اثر هنری و زیست هنری ایجاد کرده و اقتصاد هنر را نقطه‌ی مرکز ثقل کار قرار داده است و همین باعث شد که شاید آن نقطه‌ی کلیدی که آبراموویچ می‌گوید که یک بار در زندگی هنرمند به وجود می‌آید، برای هنرمند پیش می‌آید؛ ولی او نمی‌تواند تفکیک کند و نمی‌تواند تشخیص بدهد؛ به همین خاطر یک دوره بال‌بال می‌زند و کارهایی را انجام می‌دهد و چهار تا نمایشگاه می‌گذارد و بعد برای او همه‌چیز دورانش تمام می‌شود. روی یک بحثی لم نمی‌دهد، روی یک بحثی عاشقانگی نمی‌کند، روی بحثی تحقیق و پیگیری و تفحص نمی‌کند و همین باعث می‌شود که زود از آن امکان عبورکند و این باعث به‌اصطلاح داشتن پیری زودرس و ازدست‌دادن دوران هنری می‌شود. اگر من سؤالتان را درست فهمیده

باشم این است؛ ولی اگر درباره‌ی عمر هنرمندان است، نه. هنرمندان خوب ما عمر زیادی می‌کنند و اکثرشان هم سن بالایی دارند، هم دوام داشتند و عمرکردند؛ چون خلوت می‌کنند و به‌تبع بدنشان هم سالم است خوشبختانه. ورزش زیاد نمی‌کنند و برای همین سالم می‌مانند.

۱۴. آیا در آثار شما نگاه جنسیتی تفکیک شده است و آیا زنان و تأثرات کنش‌ورزی مدنی آنان در آثار شما موقعیت ابراز داشته‌اند؟ یا به‌گونه‌ای دیگر، آیا آثار شما قبل از پرداختن به عدالتی فراجنسیتی، توانسته‌اند از مرحله‌ی عدالت جنسیتی عبور کرده، در جهان هنریِ‌تان نسبت به سهم مدنیت زنانه، ادای دین کرده باشند؟

درخصوص موقعیت زن توی آثار من خب، زنان دو تا نقش دارند یک بخش تاریخی برای من هستند. خب من در خانواده‌ای بزرگ شدم که زن و مادر هم از کودکی نقش اساسی در زندگی‌مان داشته است و تأثیرگذارترین کاراکتر به‌خصوص بر شخصیت من بود. بااینکه زن بی‌سوادی بود و به‌اصطلاح قدیمی، سواد قرآنی داشت، ولی زن بسیار هوشمند و مدیری بود. خلاق بود. چهل‌تکه‌دوزی‌هایش هنوز در خانه‌ی من هست بااینکه مادر فوت کرده‌اند. خیاط بسیار قابلی بود و به‌نام خانم حسینی معروف بود و خیاطی می‌کرد و طبیعتاً مجموعه حضورش. پدرها آن موقع نقش خیلی کمی توی زندگی داشتند. من یادم است یک بار پدر را مامان به‌زور فرستاد مدرسه درس من را بپرسد، واقعاً نمی‌دانست ما کلاس چندم هستیم. گفت سومی یا چهارم. ولی مادر نه، نقش کلیدی و اساسی داشت و زنانگی‌اش غالب بر مدیریت فضای منزل بود و من یادم است فوتبال بازی می‌کردم و یک زن چادری همیشه پشت نرده‌ها ایستاده بود و به من نگاه می‌کرد. تئاتر کار می‌کردم جلوِ جلویِ سن، مادر همیشه نشسته بود و بازی‌ها من را تماشا می‌کرد و به تمام نمایشگاه‌های

من می‌آمد. اظهارنظری نمی‌کرد؛ ولی می‌دانست که حضورش چقدر تعیین‌کننده است برای من. یک نقش تاریخی داشت برایم که همین بود و یکی دیگر نقش آگاهی بود. حالا من در شرایط اجتماعی خودم آرام‌آرام متوجه شدم که زنان جدا از ریشه‌های اسطوره‌ای‌شان، باروری‌شان، تقدسشان و از ریشه‌های مختلف تاریخی که در فرهنگ خود ما هم هست، یک نقش اساسی در زندگی خانوادگی و اجتماعی دارند و برخلاف موقعیت اجتماعی‌شان که در جامعه شدیداً به‌عنوان موجود دسته دوم، حتی دست چندم شناخته می‌شوند؛ چون دست دوم هم نیستند. در ارث بردن، پسرها بیشتر از مادرشان ارث می‌برند و آن جایگاه دست سوم هم می‌شود گفت هست و حقیقت قدرتمندشان نشان داده نشده و به همین خاطر من توی تابلوهای خودم از گذشته هیچ وقت سعی نکردم روی آن هنجار رمانتیک زنانه تأکید کنم. زن به‌نظر من موجودی قوی‌ای بوده است.

در بسیاری از کارهای الان و جدید من هم که نگاه می‌کنید، که همین اواخر هم کار کرده‌ام، مرد یک سمت سن هست و زن در کنارش قرار دارد با همان ستبری با همان قدرت با همان صلابت و با همان نگاه و هستی به جهان نگاه می‌کند و خیره در چشم ما آدم‌هاست و دقیقاً نقش قدرتمندبودنش را نه به‌عنوان مردبودن، به‌عنوان یک انسان قدرتمند. من حتی قدرت را در عضلات، مردانه و زنانه نمی‌کنم؛ چون قدرت یک امر انسانی و ضعف هم امری انسانی است؛ به همین خاطر این ماهیت را من به تمام زنان خودم دادم که هیچ کم‌وکسری از جنبه‌ی موقعیت و وضعیت در آثارم نسبت به مردها ندارند. در کنار اینکه نوعی ملاحت نوعی زنانگی در آن‌ها هست و در بسیاری از کارهای من مثلاً نگاه می‌کنیم مرد لم داده و خوابیده؛ یعنی نقش حضوری‌اش را کم می‌کنم و زن ایستاده و دارد عمل می‌کند. و این به نوعی شاید در زیست اجتماعی ما (من کاری ندارم که حالا مرد حقوق‌بر خانواده است و خرج خانه را می‌دهد؛ اما من فکر می‌کنم اگر مرد می‌زایید، می‌مرد.) نقش دردناک قدرتمند زن در زیست انسانی بسیار بالاست و من این باور را دارم. به آن اعتقاد دارم و هرچند این‌قدر تفکیک جنسیتی ندارم، شدید زنانه و مردانه نمی‌کنم؛ ولی خب به‌دلیل اینکه از جنبه‌ی تاریخی در فرهنگ ما این موقعیت همیشه از زنان گرفته شده و من پیش از آنکه به زنان فکر کنم به مادرم نگاه کنم. به خواهران و دخترانم نگاه می‌کنم. گذشته و آینده‌اش را نگاه می‌کنم و به این مظلومیت و معصومیت که از حضور خودشان دارند و به روزهایی که به‌خاطر روسری ساده و به‌خاطر چهار تار مو چطور تحقیر می‌شوند، چطور آزار می‌بینند. این‌ها خب چیزهایی است که تعمیم پیدا می‌کند به کارهایی از من و

به‌نوعی تبدیل به یک موجود حماسی و اسطوره‌ای می‌شود و در آثار من نقش عملی پیدا می‌کند. کاراکتر جسورتری پیدا می‌کند تا بتواند ابراز وجود داشته باشد. این هست، بله. در کارهای من نقش زنانه نقش هات و قوی دارد در کنار مردها، ولی نه حذف دیگری، نه تأکید بسیار زیاد بر دیگری. شرایط ایجاب کرده که چه موقعیتی ایجاد بشود.

با تشکر از وقتی که در اختیار مجله‌ی ادبی‌هنری توتم قرار دادید. امیدواریم تعامل همچنان مستدام باشد.

«ویراستار: کبری صادقی»

میزگرد مجازی

تأثرات و تعاملات انسان معاصر با محیط‌زیست

گفت‌وگوگران: رؤیا مولاخواه، ایمان نمدیان‌پور، مهدی اساسیان، مریم بخشی، امیرارسلان حدیدی

رؤیا مولاخواه: طبیعت همواره به‌عنوان یک هستی، در معرض مکاشفه قرار گرفته و از نگاه زیبایی‌شناختی در هنر و علوم نظری سوژه‌مند بوده است. پرداختن به تأثر انسان بر طبیعت یا برعکس آن در تاریخ با نگاه‌های گوناگون مورد تحلیل قرار گرفته است و من در این مقاله از اراده‌ی معطوف به قدرت انسان معاصر در تصاحب زمین و تلاش وی برای پالودن این میل متغاصب را در تاریخ ادبیات با نگاه تطابقی بر چند داستان بازنمایی می‌کنم.

ماهیت تناقض‌آمیز میل به طبیعت و از سویی آموزه‌های دینی انسان موجود اشرف، تصویری از انسانی را پیش رویمان ترسیم می‌نماید که با پارودی، مصرف‌زدگی صرف را با زیبایی بصری طبیعت، در هم می‌آمیزد تا با بورژوای تملک محور، ضمن پشتوانه‌ی ایدئولوژیکی، مناسبات و توازن طبیعت را برهم بزند.

در رمان‌ها و داستان‌های ناتورالیستی تخیل به‌واسطه‌ی امر زیبایی‌شناختی از تحمیل برفضای طبیعی روایت، کنار می‌رود و طبیعت و انسان در فضایی برابر روایت می‌شوند و در این داستان‌ها، انسان از طبیعت جدا نیست و به‌زعم اندیشه و وجدان در محاصره‌ی طبیعت است.

داستان «قفس» نوشته‌ی صادق چوبک از مجموعه‌ی انتری که لوطی‌اش مرده بود، رنج‌های متأثر از هژمونی قدرت انسان را بر حیوانات روایت می‌کند و آن را به جامعه انسانی تعمیم می‌دهد.

کم‌کم شیوه‌های روایت در داستان‌ها از توصیفات تخیلی طبیعت به‌سمت نمادگرایی پیش می‌رود و مؤلف با کدهایی معنامند از داده‌های طبیعت، ضمن تلاش برای ترسیم جهانی واقعی نقدی را بر تصاحب رادیکال انسان بر جهان را، اشاره می‌کند.

این نازیبایی یا ماهیت تناقض‌آمیز زیبایی‌شناسی، سرشت نظام سرمایه‌داری را با کهن‌الگوهایی که در داستان‌های معاصر به‌صورت نماد برجسته شده، درواقع انسانی را پیش رویمان ترسیم می‌کند که یک روز از خواب بیدار می‌شود و دنیا را نابود می‌بیند. در انیمیشن ای‌تی، پرورش دنیایی با هوش مصنوعی را بعد از متلاشی‌شدن جامعه‌ای بورژوایی با عدم توازن فلج‌کننده‌اش که دشمن تفکر زیبایی‌شناختی است می‌بینیم.

اما بهترین تطابق برای تأثر انسان معاصر در برهم‌زدن نظم طبیعت، انیمیشن «لوراکس» است که از کتابی با همین عنوان ساخته شده است.

«داستان از شهری عجیب و غریب آغاز می‌شود که در آن همه‌چیز مصنوعی است. از گل و گیاه و درخت گرفته تا چشم‌اندازهای طبیعی. کارخانه‌ای در این شهر به نام «او هِیر» (O'Hare)، مسئول تأمین هوای تازه برای ساکنان شهر است و رئیس این کارخانه (که نام خود را بر کارخانه گذاشته است)، قدرتمندترین فرد در این شهر محسوب می‌شود. همه‌چیز خوب است تا اینکه «تد» یک پسر ۱۲ساله از دختر مورد علاقه‌اش درباره‌ی درخت‌ها می‌شنود و با پرس‌وجو می‌فهمد که کلید پرسش‌هایش درباره درختان، در اختیار مردی به نام ««وانس لِر» است که در بیرون شهر زندگی می‌کند.

خروج از شهر تقریباً ناممکن است؛ اما تد بالاخره از شهر خارج می‌شود و به خانه‌ی عجیب و غریب وانس لر می‌رود. وانس لر از داستان زندگی‌اش می‌گوید که در زمان جوانی با سودای میلیونرشدن، لباسی طراحی کرده که از جنس برگ درختان است. او برای یافتن ماده‌ی اولیه که همان برگ درختان باشد، پس از سفری دور و دراز، سر از جنگلی زیبا درآورده و آنجا ماندگار شده است.

وانس لر که خود را در چند قدمی تحقق رویایش می‌بیند، در اولین اقدامش، یکی از درختان جنگل را قطع می‌کند؛ اما قطع درخت همانا و تیره و تارشدن آسمان همان. ناگهان با تیره و تار شدن آسمان، موجودی ظاهر می‌شود که خود را «نگهبان درختان» می‌نامد. نامش لوراکس است.

لوراکس تلاش می‌کند وانس لر را از قطع‌کردن درختان منصرف کند؛ اما اشتیاق وانس لر برای تولید و ثروتمندشدن، سیری‌ناپذیر است و طولی نمی‌کشد که همه‌ی درختان جنگل قطع می‌شوند و چیزی جز برهوت باقی نمی‌ماند. با قطع آخرین درخت، کارخانه ساخت لباس وانس لر هم از رونق می‌افتد و سایرین او را ترک می‌کنند. لوراکس هم که دیگر درختی برای نگهبانی ندارد، به آسمان‌ها می‌رود.

از بین رفتن جنگل و فعالیت کارخانه وانس لر، باعث

آلودگی هوا می‌شود و اُو هیر جوان را که ساکن شهر است، به فکر تولید اکسیژن و هوای تازه می‌اندازد؛ به‌این‌ترتیب شهر محصور می‌شود و کارخانه‌ی جدید، هوای تازه به مردم عرضه می‌کند؛ البته کسی حق خروج از شهر را ندارد و پاسخ کنجکاوی افراد هم با این جمله که «آن بیرون هیچ‌چیز نیست» داده می‌شود.»

داستان لوراکس اثر دکتر سوس در سال ۱۹۷۱ نقدی روایی بر نظام سرمایه‌داری و مصرفی انسان معاصر و یک نشانه‌مندی زیبایی‌شناسی حقیقتاً رادیکال به‌عنوان نقدی اجتماعی است که با سویه‌هایی سیاسی در قالبی پارودیک اشکال تازه‌ای از نگاه انتقادی را به تصویر می‌کشد و چون در رده‌ی سنی کودکان و نوجوانان روایت شده است، امتیاز تلنگر و آموزش را برای نسل‌های بعد داراست.

ایمان نمدیان‌پور:

مسئله‌شدن موضوعی یا پدیده‌ای در ذهن یا عینیت اجتماعی، آن پدیده را در معرض دید متفکران قرار می‌دهد. مسئله‌ی محیط‌زیست و طبیعت از آن نوع موضوعاتی است که امروزه برای بشر واجد اهمیت شده است و انسان‌ها را از زوایای مختلف درگیر خود کرده است. از این حیث، یک پدیده می‌تواند در روزگاری مسئله نباشد و انسان‌ها در مناسبات خود با آن پدیده زندگی مسالمت‌آمیز داشته باشند؛ ولی همان پدیده می‌تواند در دورانی دیگر، بسیاری از انسان‌ها را درگیر خود کند و به بحرانی در میدان اجتماعی تبدیل شود.

ما انسان‌ها قرن‌ها با طبیعت در حال زندگی بودیم و طبیعت جزئی از جهان وجودی و درونی ما بود؛ یعنی انسان‌ها احساس جدایی از طبیعت را احساس نمی‌کردند و طبیعت را قسمتی از ساختار زندگی خود می‌دانستند. دوگانگی من و بیرون یا به زبان دیگر من و طبیعت همان نگاهی است که در پارادایم شئی‌انگاری به جهان متولد شد. نگاهی که ما به طبیعت داشتیم عموماً در حد توان ما و توان طبیعت بود. یعنی آدمیان به‌اندازه‌ی نیاز خود از منابع طبیعت استفاده می‌کردند. تجارتی‌کردن طبیعت که امروزه در میدان تفکر ما برساخته شده است، رویکردی است که بعد از انقلاب صنعتی و با افزایش جمعیت و تقسیم کار در زندگی انسان‌ها شکل گرفته است. هرچند در گذشته نیز نگاه سودمحور به طبیعت وجود داشت و انسان‌ها تلاش می‌کردند از آن سود ببرند؛ ولی این نگاه رویکردی حداقلی بود.

با انقلاب صنعتی در سده هجدهم ما با تحولی در جریان زندگی روزمره انسان‌ها مواجه شدیم. انقلاب صنعتی همان تحولی بود که به‌واسطه‌ی جایگزینی نیروی موتور به جای نیروی دست شکل گرفت. اساس و بنیاد این تفکر به‌واسطه‌ی مفهومی به‌نام خردگرایی و توجه به طبیعت و ماده سامان یافت. مؤلفه‌ی اساسی این تفکر، نوعی جداسازی من از دیگری است. من همان فاعل شناسای انسانی است که به‌وساطت تکنیک و خرد ابژه بیرونی که همان طبیعت است را می‌کاود. چنین تفکری تلاش دارد تا جهان را به‌واسطه‌ی تعقل، تجربه و آزمایش مورد وارسی و واکاوی قرار دهد. ازاین‌حیث، طبیعت به موجودی قابل شناختن و از طرفی صرفاً برای خدمت به انسان در نظر گرفته شده است. شاید بتوان ریشه‌های این نگاه را در این تقسیم‌بندی مشاهده کرد که انسان سرور موجودات جهان است و موجودات دیگر در سلسله مراتبی عمودی، در آن سوی انسان قرار دارند. چنین نگاهی انسان را موجودی ازیک‌حیث کامل‌تر از موجودات دیگر تبدیل کرده است.

نتایج چنین نگاهی به طبیعت، رویکرد کارکردگرایانه و به‌زبانی دیگر سودمداری محض به طبیعت است؛ یعنی انسان مواد خام را از طبیعت استخراج می‌کند و آن را برای مصرف و سود به خود اختصاص می‌دهد. تعریف طبیعت در ایده‌ی اجتماعی، یعنی همان مواد خامی که انسان آن را استخراج و برای منافع خود استفاده می‌کند. در این نگاه، امر زیبایی‌شناسی و عاطفی نسبت به طبیعت و لذت دیداری از طبیعت به امر مصرف‌گرایانه تقلیل می‌یابد. تخریب محیط‌زیست از چنین بنادهای ریشه می‌گیرد؛ یعنی ما جنگل، کوه و دریا را صرفاً از منظر سود و تولید انرژی برای خود خوانش می‌کنیم.

تخریب طبیعت صرفاً به خود طبیعت ضربه نمی‌زند؛ بلکه طبیعت نیز در برابر چنین تخریبی واکنش نشان داده است. بحران آب، بحران خشک‌سالی، آلودگی‌های شهری و شیوع انواع بیماری‌ها، نشانه‌های از ضربه طبیعت به انسان است. هرچند که انسان برای مقابله با زیادت‌خواهی خود، نهادهایی همانند سازمان‌های محیط‌زیستی را بنا نهاده است و جنبش‌های محیط‌زیستی، دست به نقد رویکرد انسان‌محور زده‌اند؛ ولی گفتمان غالب سبکِ زندگی انسان‌ها، همان نگاه دست دومی به طبیعت است.

امروز منطق نئولیبرالیزم به‌واسطه‌ی خوانش سودمحور از مناسبات زندگی انسان‌ها، طبیعت را نیز چونان شئی‌ای مصرفی و برای منافع فردی خود می‌نگرد. در نگاه منطق نئولیبرالیزم، آن چیزی که برای انسان سودمند و مفید نباشد، قابل اعتنا نیست. در چنین منظری، طبیعت باید برای انسان تبدیل به کالایی سودآور شود تا بتوان آن را وارد مناسبات زندگی کرد. منطق مصرف و مصرفی‌کردن

تمام اجزایی طبیعت، روح طبیعت را در مناسبات تجاری خلاصه کرده است.

انسانِ جهان معاصر، تخریب طبیعت را با ایده‌ی توسعه، یکسان پنداشته است. امروزه هر کجا که رد پای انسان، خود را آشکار کرده است، طبیعت امکان هستی خود را به نیستی داده است. نیستی طبیعت هم در سطحی دیگر امکان هستی و بودن انسان را تبدیل به مخاطره کرده است. شاید راهکار هستومندی طبیعت و انسان، پذیرش بودن هریک در جهان‌های خودشان است؛ یعنی انسان خود را نه برتر از طبیعت بلکه موجودی هم‌سطح آن بنگرد. در این وضعیت هم‌بودگی انسان و طبیعت ممکن خواهد شد.

مهدی اساسیان: همواره توجه به طبیعت الهام‌بخش هنرمندان سبک‌ها و دوره‌های مختلف هنری بوده است. در دوره‌ی معاصر نیز از ۱۹۶۸ جریانی منسجم‌تر و گاه اعتراض‌گونه تحت عنوان هنر بوم‌شناختی یا هنر زیست‌محیطی شکل گرفته است و خود شامل چندین رویکرد و فرم مختلف هنری است که به تعامل با محیط‌زیست پرداخته یا آن را بازنمایی می‌کنند. هنر اکولوژیک، هنرارگانیک و هنر سبز از گرایش‌های برگرفته از این نحله‌ی هنری است.

ازجمله دغدغه‌های زیست‌محیطی این گرایش هنری می‌توان به بحران‌هایی همچون: انقراض گونه‌های حیات وحش، گرمایش زمین و بحران زباله اشاره داشت. از میان آثار ارائه‌شده در هنر زیست‌محیطی می‌توان به نمونه‌هایی مثل: «مارا در میان زباله‌ها» اثر «ویک مونیز» و«کلکسیون کاکتوس» اثر «ورونیکا ریچتروا» در سال ۲۰۰۳ پرداخت. «اطلس اقیانوس» اثر «جیسون دی‌کاریرزتیلر» چیدمان شاخص دیگری است که با نگاهی انتقادی، به موضوع برداشت بی‌رویه از منابع دریایی می‌پردازد. «حمید فاتح» نیز ازجمله هنرمندان معاصر است که المان‌های بوم‌شناختی و زیست‌محیطی در آثارش مشحون است.

رویکرد اخلاق‌مدارانه این گروه از هنرمندان به عناصر سازنده طبیعت، همچون پاکیزه‌نگاه‌داشتن آب، هوا و خاک و اهمیت حسن بهره‌برداری از آن چیزی است که در هنر معماری ایرانی چه قبل از اسلام، چه پس از آن به‌وفور دیده می‌شود. معماران ایرانی همواره آثاری خلق نموده‌اند که می‌توانند از مصادیق هنر بوم‌شناختی باشد. آب‌نماها و بادگیرهای باشکوه به‌کاررفته در آثار تاریخی یزد و اصفهان از نمونه‌های بارز زیبایی‌شناسی ایرانی است. «باغ دولت‌آباد» یزد و «هشت بهشت» اصفهان از جایگاه مقدس طبیعت و تعامل پایدار انسان و محیط‌زیست از نگاه ایرانیان در قرون پیشین حکایت دارد. ازاین‌حیث می‌توان ایرانیان را در زمره‌ی پیشگامان هنر زیست‌محیطی برشمرد.

مریم بخشی: در بحث محیط‌زیست، به نظر می‌رسد حتی بیشتر از مسائل چالش‌برانگیز روز، (زن، حجاب، دلار، انرژی و...) قصور و اجحاف صورت گرفته...

شکل فرهنگ مصرف‌گرایی در جامعه‌ی ما نهادینه شده و این مصرف‌گرایی سبب تولید بیشتر از حد مدیریت زباله شده است. این نخستین چالش برای بهزیستی در اقلیم ماست! نه با شیوه‌های بازیافت منطقی زباله آشنایی داریم، نه با دانش کاستن از زباله‌سازی قرین و قریبیم. انباشت زباله، جدا از اشمئزاز ذاتی، یکی از محورهای تولید گازهای گل‌خانه‌ای و نخستین منبع آلودگی ذخیره‌های آب زیرزمینی است که به‌گونه‌ی سرسام‌آوری در حال اتمام هستند. اثرات مخرب آن بر سطح و پوسته‌ی زمین بماند.

باوجود ارتقای دانش دام‌پروری و اقدامات قابل توجهی که به‌واسطه‌ی توسعه‌ی علم و فناوری در این حوزه انجام گرفته، اغلب مزارع دام‌پروری موجود در کشور ما به‌شیوه‌ی سنتی اداره می‌شود که اثرات مخرب زیست‌محیطی این شیوه بر کسی پوشیده نیست.

در مصرف سوخت و انرژی نیز باوجود رهیافت‌ها و رهنمودهای حوزه‌ی فناوری، هنوز در زمره‌ی پرمصرف‌ترین‌ها بلکه بدمصرف‌ترین‌ها هستیم و هیچ دقت نظری در ارتقای دانش مدیریت مصرف خود نداریم.

در بخش‌های خودمراقبتی و انتقال فرهنگ حفاظت از محیط‌زیست نیز با بدسلیقگی کامل، به بدترین شیوه منفعلیم.

حالِ محیط‌زیست در اقلیم ما وخیم است و منابع طبیعی روزبه‌روز بیشتر در خطر اضمحلال...

تغییر رویکرد در مدیریت زیست‌محیطی و پرورش نسلی که از ابتدا ارتباط شایسته‌ای با طبیعت داشته و چالش‌ها و خطرات آن را بشناسد و دنبال کند، قدم اول در بهزیستی انسان و طبیعت است.

مدیریت تولید و امحا و بازیافت زباله و فاضلاب، می‌تواند از تراکم بحران در این حوزه کاسته و به بهره‌وری آن منجر شود.

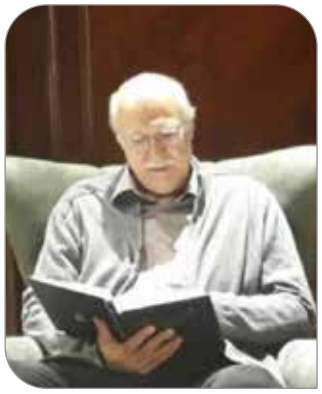
استفاده از دانش روز برای ارتقای سطح دامپروری‌ها و کاهش تأثیر آن‌ها در تولید گازهای گل‌خانه‌ای، یکی دیگر از قدم‌های مثبت در راه نجات محیط‌زیست است.

مدیریت مصرف سوخت و انرژی که خروجی آن هوا و خاک و آب آلوده است، هم در حوزه‌ی اقتصاد، هم توسعه‌ی فرهنگ حفاظت از محیط‌زیست دخالت دارد.

گرچه به‌عنوان یک شهروند، تک‌تک ما وظایفی در قبال محیط‌زیستمان داریم؛ اما نکته‌ی مهم، سیاست‌های کلان در این حوزه است که ازسوی حاکمیت‌ها پی‌ریزی و دنبال می‌شود. نخست بایستی اراده و دغدغه‌ی حفظ محیط‌زیست وجود داشته باشد تا به برنامه‌ریزی و هدفمندی دانش‌ها و راه‌کارها رسید.

اگر هم‌زمان و هم‌گام با توسعه‌ی فرهنگ مطالبه‌گری اجتماعی، مطالبات زیست‌محیطی و اقلیمی و طبیعی خود را افزایش می‌دادیم، تا کنون بخش قابل توجهی از راه را رفته بودیم.

ما در قبال ظلمی فاحش که بر محیط‌بانان و فعالان زیست رفت، مرگبار سکوت کردیم و متأسفانه ایراد دغدغه در این حوزه، اولویت و مشروعیت و وجاهت خود را از دست داد.



امیرارسلان حدیدی: بر اثر تغییرات اقلیمی، آلودگی هوا و آب، کاهش تعداد گونه‌های حیاتی و نابودی زیستگاه‌ها، محیط‌زیست جهانی در وضعیت بحرانی قرار دارد و انسان‌ها نیز به‌طور مستقیم و غیرمستقیم در این وضعیت دخیل هستند.

تأثیرات مختلف انسان‌ها بر محیط‌زیست از افزایش گازهای گل‌خانه‌ای تا صنایع آلاینده و تخریب جنگل‌ها را شامل می‌شود.

یکی از تأثیرات بزرگ انسان بر محیط‌زیست، افزایش گرمایش جهانی است که به‌دلیل انتشار گازهای گل‌خانه‌ای به وجود می‌آید. این گازها از فعالیت‌های انسانی مانند سوزاندن سوخت‌های فسیلی، تولید صنعتی و حمل و نقل به وجود می‌آیند. این تأثیرات باعث افزایش دمای جهانی، تغییر الگوی بارش‌ها و تغییرات آب و هوایی در سراسر جهان شده است.

آلودگی هوا و آب نیز از دیگر تأثیراتی است که انسان‌ها بر محیط‌زیست دارند. این آلودگی‌ها می‌توانند برای حیات حیوانات و گیاهان، انسان‌ها و حتی خود محیط‌زیست خطرناک باشد. صنایع آلاینده و تولیدات انسانی از جمله دلایل اصلی آلودگی هوا و آب هستند.

بیشترین تأثیر انسان بر محیط‌زیست در شکل‌گیری هویت انسانی در مقابل طبیعت است. این امر باعث تخریب جنگل‌ها، نابودی زیستگاه‌های حیاتی و کاهش تعداد گونه‌های حیاتی در سراسر جهان شده است؛ همچنین بسیاری از انسان‌ها به‌دلیل عدم آگاهی از تأثیرات خود بر محیط‌زیست، به ناچار در این تخریب‌ها دخیل شده‌اند.

با انجام اقدامات شخصی می‌توان تأثیرات مثبتی بر محیط‌زیست گذاشت. در زیر، چند مثال از اقدامات شخصی در تعامل با محیط‌زیست به‌جهت حفظ آن آمده است:

۱. استفاده از خودروهای برقی یا هیبریدی به‌جای خودروهای سوختی؛

۲. استفاده از دوچرخه یا پیاده‌روی به‌جای رانندگی خودرو؛

۳. جمع‌آوری و بازیافت زباله‌ها به‌جای دورانداختن آن‌ها در محیط‌زیست؛

۴. استفاده از کیسه‌های غیردورانداختنی برای خرید اقلام مختلف؛

۵. استفاده از لامپ‌های LED به جای لامپ‌های رشته‌ای؛

۶. کاهش مصرف آب با انجام فعالیت‌هایی مانند بستن شیر آب در حین مسواک‌زدن یا شستن ظرف‌ها؛

۷. استفاده از لوازم آرایشی و بهداشتی بدون مواد شیمیایی ضایعاتی مانند ترکیبات سولفات و پارابن؛

۸. کاهش مصرف انرژی با خاموش‌کردن دستگاه‌های الکتریکی در حین خروج از منزل؛

۹. کاهش مصرف آب با نصب سیستم‌های صرفه‌جویی در مصرف آب مانند دوش‌های صرفه‌جویی‌کننده؛

۱۰. پرورش گیاهان در منزل به‌جای خرید گل و گیاه از فروشگاه‌ها؛

۱۱. استفاده از حمل و نقل عمومی به‌جای خودرو شخصی؛

۱۲. خرید محصولات با بسته‌بندی کمتر و قابل بازیافت؛

۱۳. کاهش مصرف مواد غذایی با پختن مقدار مناسبی از غذا.

این اقدامات شخصی، گام‌هایی کوچکی هستند که هر فرد می‌تواند برای حفظ محیط‌زیست انجام دهد؛ بااین‌حال، برای کاهش تأثیرات منفی بر محیط‌زیست، نیاز است که همه افراد و سازمان‌ها از جمله دولت‌ها، شرکت‌های بزرگ و مردم عادی، در اقدامات بزرگتری نیز مشارکت کنند.

این اقدامات شامل کاهش مصرف سوخت‌های فسیلی، استفاده از انرژی‌های تجدیدپذیر، حفاظت از زیستگاه‌های حیاتی و کاهش تولید صنعتی آلاینده‌اند؛ همچنین، باید آگاهی‌های لازم در خصوص محیط‌زیست و تأثیرات انسان بر آن، به دیگران منتقل شود.

درصورتی‌که این موارد نادیده گرفته شود، به‌زودی به‌جای صفحه‌ی تلویزیون و سینما، در محیط اطراف خود شاهد صحنه‌های آخرالزمانی خواهیم بود.

علل و عوامل غم تاریخی و برساخته‌شدن رنج‌ها در امتداد شکست‌های تاریخی ما ایرانیان چیست؟

گفت‌وگوگران:

رؤیا مولاخواه، دکتر ایمان نمدیان‌پور، مسعود جاوید، مجید شریفی، مریم بخشی، نوشین جم‌نژاد، امیرارسلان حدیدی

ایمان نمدیان‌پور:

ریشه‌های غم‌های «مای ایرانی» از چه پس‌زمینه‌هایی منتج می‌شود؟ غم و رنج‌ها از چه مناسباتی ساخته می‌شوند؟ از حیث جامعه‌شناسی، تبار تاریخی غم و رنج‌ها برساخته‌ی شرایط اجتماعی هر جامعه محسوب می‌شوند. نمی‌شود گفت غم و رنج در ذات ملتی نهفته است و یک ملت در ذات خود شاد یا غمگین است.

باید گفت رنج‌های تاریخی نسبتی با شرایط اجتماعی و اقتصادی آن ملت و جامعه دارند. به‌طور مشخص، جنگ ممکن است عنصری برای برساخته‌شدن رنج‌ها و شکل‌گیری مناسک رنج باشد. در ایران با شروع جنگ ایران و عراق ما با شوک‌های شدیدی روبه‌رو شدیم. شما تصور کنید در همسایگی شما یا در محله و شهرتان انسان‌های که با آن‌ها در تماس بوده‌اید و خاطراتی داشته‌اید از دنیا بروند. آیا فضای رنج و غم بر ساختارهای شهری استیلا نمی‌یابند؟ کمی به عقب برگردیم و خاطرات مشروطه را بازخوانی کنیم. بعد از سرکوب مجلس و به‌توپ‌بستن آن به‌دست محمدعلی‌شاه، مای ایرانی و روان‌های اجتماعی دوباره با غم و رنجی تاریخی روبه‌رو شد و آن شکستِ مشروطه بود. مثال‌های زیادی را می‌شود از دل مناسبات تاریخی به میان آورد که بعد از شکست و کشته‌شدن یا ناکام‌شدن جامعه از خواسته‌ای اجتماعی، ما و به‌طور مشخص، روح جامعه دچار کدورت شده است و فضای غم، کلیت فضای جامعه را دربرگرفت.

غم‌ها و رنج‌ها از منظری دیگر در مناسبات فرهنگی یک جامعه نیز می‌تواند ریشه داشته باشد. استبداد فرهنگی و زیستی نیز می‌تواند مولد و سازنده‌ی رنج‌های مای ایرانی باشد. مرادم نظام پدرسالاری است که ریشه در فرهنگ تاریخی ما ایرانیان یا دقیق‌تر بگویم، ریشه‌های انسان‌شناختی جهانی دارد. ساختار جهانی اساساً به نظام پدرسالارانه و اگر دقیق‌تر بخواهم بگویم، مردسالارانه، دست‌کم در ایران مدرن مواجه بود و امروز هم در حال روبه‌روشدن است. این نظام مردسالارانه فرای دلایل تاریخی، قدرت، سلطه و نظام تصمیم‌گیری را به مردان واگذار می‌کند و امکان کنش‌ورزی زنانه را با محدویت‌هایی مواجه می‌کند. چنین رویکردی به‌گمان من، می‌تواند به رنج‌های تاریخی زنان دامن بزند و زن را به‌مثابه‌ی انسانی حاشیه‌ای بنگرد. حاشیه‌ای‌شدن می‌تواند تولید فضای رنج و غم‌ها را تشدید کند؛ زیرا انسان را با تمام موجودیتش به امر جنسی فرومی‌کاهد. چنین نگاهی روح خوداتکایی، بالندگی و خلاقیت را از زنان خواهد گرفت و آن‌ها را به ساختارهای رنج نزدیک می‌کند.

به‌گمان من رویکرد روان‌شناسانه قادر نخواهد بود روح غمگنانه‌ی تاریخی انسان را تسکین دهد. تسکین دردهای جامعه با تغییر مناسبات نهادی و وضع قوانین کمتر رنج‌آور ممکن خواهد شد. «وبر» از بروکراسی نام می‌برد و آن را عقلانیتی سودمحور تعبیر می‌کند که انسان را اسیر مناسبات زجرآور اداری کرده است. بروکراسی و ساختارهای بروکراتیک، چه در دانشگاه، چه در نظام‌های اداری، سوژه را با رفتاری خشمگینانه و غمگینانه مواجه می‌کنند. درگیرکردن سوژه‌ها با مناسباتی کسالت‌بار، در نظام اداری و در کلیت جهان عقلانی‌شده، انسان را از حیث هستی‌شناختی دچار رنج و کسالت کرده است. دلایل چنین نگاهی از ابزاری دیدن و گسترش بیش از حد نظام پولی در مناسبات زندگی انسان‌هاست. پول در جهان جدید نقش خدا را برای آدمیان بازی می‌کند و انسان‌ها برای به‌دست‌آوردن پول (خدا) بسیاری از مناسبات اخلاقی را با مناسبات سودمحور تحلیل می‌کند. این لحظه‌ی بت‌وارگی پول، همان لحظه‌ی آغاز رنج‌های بشری است؛ زیرا همه‌چیز به یک‌چیز فروکاسته می‌شود و آن مناسبات پولی است.

پرسش اساسی این است که چگونه می‌توان بر این رنج‌ها غلبه یافت. می‌دانیم که جنگ، بروکراسی و نظام مردسالارانه، مختص یک کشور نیست و تمام کشورها کم‌وبیش با چنین کنش‌هایی مواجه بودند. جنگ جهانی اول و دوم در اروپا رخ داد و آن‌ها این جنگ‌ها را به‌صورت بسیار خشن تجربه کردند و میلیون‌ها انسان در این جنگ‌ها کشته شدند؛ ولی باید گفت امروز ما در اروپا کمتر نسبت به کشورهای دیگر شاهد رنج و غم هستیم. پرسش اساسی این است که غربیان چگونه بر رنج‌های خود غلبه کرده‌اند یا دقیق‌تر بگویم، چگونه می‌توان علاوه‌بر رنج‌ها و تاریخ شکست‌ها بر رنج و غم‌های

تاریخی غلبه یافت؟

من گمان می‌کنم، بازخوانی و خوانش غم و ایجاد فضاهای شاد می‌تواند غم و رنج‌ها را در روح جامعه کاهش دهد. پرسش از غم و نقدهای تاریخی و آگاهی تاریخی از غم و رنج، بنیادهای آن را از درون آشکار می‌کند. باید گفت برای رهایی و کاستن غم باید تاریخ آن‌ها به‌صورت شفاف خوانش کرد و دقیق بررسید. نکته مهم برای بازسازی شادی، ایجاد فضا به‌معنای مکانی برای گشایش شادی است. انسان‌ها به واسطه‌گریِ فضاها، خود را نمایش می‌دهند. امکانمندی دموکراسی دقیقاً از برساخته‌شدن شهرها خود را به نمایش گذاشته است.

فضای روستا کمتر به روح دموکراسی تمایل دارد؛ ولی فضای شهری به‌خاطر پیچیدگی و تنوع مناسبات اقتصادی و تکثر مناسبات فرهنگی، نیازِ به تقسیم کار را به‌صورت خودجوش کشف کرد. به‌معنای دقیق‌تر پذیرش دیگری‌های متنوع در فضاهای متکثر شکل می‌گیرد؛ یعنی تفکر محض و فلاسفه و جامعه‌شناسان نیستند که غم یا رنج را می‌کاهند؛ بلکه مناسبات فضا و شکل‌گیری فرم‌های جدید است که می‌تواند روح جامعه‌ای را غمگین یا شاد کند. فیلسوفان تغییردهندگان مناسبات اجتماعی و اذهان نیستند؛ بلکه آن‌ها در بهترین حالت، روایت‌هایی از جهان و کنشگران را به‌واسطه‌ی متن‌ها بازنمایی می‌کنند.

رؤیا مولاخواه: من معتقدم ذهن ما ایرانی‌ها در ترسیم شکست اول تاریخی‌مان (از عرب‌ها) و تحت‌تأثیر نگاه ناسیونالیستی که بر هویت تاریخی‌مان داریم، دچار سوگواری است. در جایی خواندم هگل گفته بود همان‌طور که آفتاب از شرق طلوع می‌کند تاریخ نیز از شرق شروع شده است؛ اما این سؤال مطرح می‌شود که ما که مهد تمدن بودیم و آغاز تاریخ، چگونه عقب ماندیم و این عقب‌ماندن‌ها چگونه روح ملی ما را دچار دیسترس کرد؟

مریم بخشی: عصر حاضر، چکیده‌ای از اوهام و عقاید اسلاف ماست. آنان که همیشه بزنگاه‌هاشان جنگ و اشغالگری بوده و برخورد توده‌ای با عوام، در شکل اجتماعی این ساختار، بیش از هرچیزی با نوعی پلورالیسم اندوه مواجه‌ایم که به‌گونه‌ای مرموز و پدیدار، کل شأن قشربندی اجتماع را دربرمی‌گیرد. از دیر باز، فرهنگ و تمدن این اقلیم، در تیررس سایر فرهنگ و تمدن‌ها قرار داشته است. اینکه برتری از آن کدام فرهنگ باشد،

بماند! اما نگرش تهاجمی بدین بوم، گاه با رویکردهای فرهنگی و اجتماعی، سوای مسائل ژئوپولتیکی بوده است. این همواره تهاجم‌ها، یکی از نخستین عوامل دیدگاه شگفتانه به شادابی است و آمال عام پیرامون آن.

در ادبیات ماسوگ‌نامه‌های غنی و تأمل‌برانگیزی با محوریت تهاجم و دفاع و قتل و غارت و...به چشم می‌آید، به جز این، آیین‌های سوگ‌سازی و غم‌نوازی نیز در انتقال این ادبیات به عامه تأثیر به‌سزایی دارند. ما مردم، این‌قدر که بر ادبیات سوگ و غم‌نامه‌ها اشراف داریم به دیگر محتواهای ادبیات، اقبالی نشان نمی‌دهیم، که این حاکی از حضور غمی عظیم در نهاد مردم این اقلیم است.

زیستن خارج از فنون عقیدتی و سیر با پندارهای پویا و روان هستی، همیشه در ستیز با ایدئولوژی مکتبی بوده و انحطاط روح نشاط از همین مسئله ناشی می‌شود. ما، مبلغان سوگواره‌ها و مشوقان مجامع تعزیت و اندوه و منکران حضور شادمانه و پویا در اجتماعیم که از فرط مصیبت دیدگی، اندوه را لایق و هم‌راستای روح می‌دانیم و شادمانی را مترادف غفلت و سرخوشی! برای ما جنگ و غارتگری و چپاول هم که نباشد، یادمان‌ها کفایت تولید انبوه اندوه را می‌کند و شکارچی اقبال و عنایت عام می‌شود. ملتی که گره‌درگره، به امتداد فراق و غربت و درد و هجران می‌اندیشد، در اندیشه‌اش جایگاهی برای پویایی روان و مشاطه آنان نیست.

مسعود جاوید: رنج یا احساس آن در پی شکست و شکست یا احساس آن در پی رنج، چرا؟ ما با ذهن خود، پدیده‌ها و اتفاقات را تحلیل می‌کنیم و اگر این پدیده‌ها، حوادث، اتفاقات و...تأثیر جمعی یا تکرار طولانی و

عمیقی در زندگی روزمره ما داشته باشند، تبدیل به جزئی از حافظه‌ی ما شده، کم‌کم در ناخودآگاه فردی و جمعی ما حک خواهند شد.

شاید بتوان از این منظر تأثیر حوادث سهمگین در تاریخ جوامع، تولید رنج و شکست یا رنج در پی شکست را توضیح داد.

تاریخ ما ایرانیان سراسر رنج و شکست است. کمتر حادثه‌ای تاریخی نشان از پیروزی، خوشی یا امنیت دارد و البته در این میان کمتر حاکم یا پادشاهی توانسته چنین باشد؛ چه اینکه معمولاً تاریخ ما پُر است از داستان‌های وحشتناک و بعضاً عجیب از ظلم و ستم حاکمان، زمامداران، خان، کدخدا، بزرگ ایل و طایفه و...بر جامعه‌ی زیردست.

آنجا که حاکمی هرآنچه دلش خواسته بر رعیت روا داشته، بدون ذره‌ای پشیمانی یا بازخواست مافوق از او. چنین رَویه‌ای (ارباب و رعیت؛ خان و رعیت؛ شاه ورعیت) و بعضاً طبقاتی‌شدن جامعه در برهه‌هایی از تاریخ ما این برداشت را در حافظه بلند مدت تاریخی ما ایجاد کرد که: «همین است و چاره‌ای نیست. ما بدبختیم و...» نوعی درماندگی آموخته‌شده، احساس رنج عمیق در پی آن و البته شکست درنتیجه‌ی مبارزه با وضع موجود. در تاریخ ما انگشت‌شمار رویدادهای تاریخی می‌توان نام برد که به ثمر نشسته‌اند.

انقلاب مشروطه، ملی شدن صنعت نفت در تاریخ معاصر از این دسته‌اند. سوای همه‌ی آنچه که نوشته شد، تاخت و تاز اقوام مختلف در طول تاریخ چون: مغول، عرب، افغان و...به سرزمین ما و متعاقب آن ویران‌شدن ساخت اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی جامعه و حاکمیت موجود، تولید رنج و احساس شکست در پی آن را صدچندان کرده است.

چنان‌که مثلاً با حمله‌ی مغول بسیاری از شهرها سوخته و مردمان بسیاری کشته شدند. چیزی بدتر از زلزله و سیل. تا مدت‌ها نه شهری بوده، نه روستایی، نه دادو ستدی، نه معاشرتی و...

زندگی در چنین شرایطی رنج را تبدیل به زندگی روزمره می‌سازد؛ گویی اگر نباشد زندگی هم نخواهد بود.

مجید شریفی: به‌لحاظ هستی‌شناسی، انسان در دو وجه قابل شناسایی است: وجه اول مرتبط با وجود و هستومندی، وجه دوم هم که معرف جایگاه و موقعیت او به‌عنوان شهروند است که به آن موجودیت یا هویت افراد می‌گویند؛ اما ساختار ایدئوژیک، موجودیت را در گرو وجود، یعنی بازتابی از وجودی دیگر (مُثُل افلاطون) در نظر می‌گیرد. در پی این نگرش، عموم جامعه نسبت به موجودیت خویش دچار ابهام می‌شود و سردرگم از پیش‌وپس خویش، هیجان‌زده به زندگی ادامه می‌دهند.

هیجان‌زدگی ناشی از آن است که هر لحظه متأثر از محرک‌های محیط به‌وجد آمده؛ اما به‌دلیل نبود هویت مستقل قادر به حفظ حالت شادی نخواهند بود و دیگربار به خود باز می‌گردند تا مگر خود را بازیابند؛ اما در هر مرتبه از این چرخش فقط تحریک و تهیج بیشتر حاصل می‌شود؛ به‌این‌ترتیب القای احساساتی‌بودن ما مردم ایران از جانب طبقه‌ی حاکم در اصل و از این منظر تخریب و تحمیق و تحقیر به شمار می‌رود.

رویا مولاخواه: نظر من این است که هر یادآوری و به‌خاطرآوردن رنج تاریخی، معلول رنج یا شکست تازه‌ای است؛ یعنی هر بار که شکست یا رنجی بر تاریخ و بر جبین ملت ما می‌نشیند، گذشته دوباره در معرض حضور قرار می‌گیرد و شکست‌ها بازخوانی می‌شوند و در ادبیات حلول می‌کنند. ادبیات دهه‌ی سی و چهل بازتاب کدام شکست تاریخی است؟ و حضور و فعالیت‌های ادبی متکثر زنان در ادبیات امروز نشانه‌ی کدام تأثر است؟ یادآوری شکست‌ها و سرایت آن در آثار ادبی و هنری برای گسستن از تسلیم‌شدگی در آشویتسی است که شکست‌ها تحمیل کرده‌اند. روح اعتراض به وضعیت، راهی برای گذر از نبات‌شدگی و افسردگی اجتماعی است.

نوشین جم‌نژاد: زندگی انسان در دنیا همواره مقرون به رنج‌های مختلف بوده و هست؛ به همین دلیل در طول تاریخ اندیشه‌های بشری یکی از دغدغه‌های قابل بحث در حوزه‌های «انسان‌شناختی» مسئله رنج بوده است. این همان رنجمندی انسان است که می‌بایست پذیرفته شود؛ زیرا رنج همیشه با زندگی بشر عجین شده و از آن گریزی نیست.

افلاطون، هیچ لذتی را در این دنیا خالص نمی‌داند و معتقد است همه‌ی لذت‌های دنیوی آمیخته به رنج است. نیچه رنج را ارزشمند می‌داند. برخی نیز با تأکید بر ابعاد اجتماعی، رنج را به ابعاد سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی نسبت می‌دهند که به‌نظرم این موضوع در عصر حاضر به‌وضوح دیده می‌شود؛ درواقع مشکلات شکست‌های تاریخی ما به همین نمونه‌ها گره خورده است. شوپنهاور، به جهت تمرکز فلسفه‌اش بر مسئله‌ی رنج، که فیلسوف رنج نامیده می‌شود معتقد است تا وقتی در این جهان هستیم چیزی جز رنج نصیبمان نیست؛ البته برخی دیگر چنین نگاه بدبینانه به رنج را در جهان هستی منتفی می‌کنند و نمی‌پذیرند. دهخدا، رنج را به معنی درد، آزار، زحمت، مشقت، اندوه و حزن بیان کرده است. ویکتور فرانکل، رنج را ویژگی خاص انسان می‌داند و معتقد است اگرچه رنج به‌تنهایی آزاردهنده است؛ اما اگر همراه با نوعی حس فداکاری و صبر باشد

موجب معنابخشی به زندگی خواهد شد. فردریکسون، رنج را ساخته‌ی خود انسان می‌داند. ابن سینا، رنج را نوعی ادراک می‌داند که ویژه‌ی موجودات زنده است.

چارلز بوکوفسکی، شاعر و داستان‌نویس آمریکایی، می‌گوید: «ما برای رنج‌کشیدن آفریده شده‌ایم؛ ولی به‌دنبال لذت‌بردن می‌گردیم. باید پذیرفت که تنها راه ادامه دادن، لذت بردن از رنج‌هایی است که می‌کشیم.»

اکنون شخصا به این نتیجه رسیده‌ام که رنج نباید باعث غمگینی مردم شود. این همان چیزی است که اغلب مردم اشتباه می‌کنند. باید به این باور برسیم که زندگی نیاز به تغییر دارد؛ پس باید برای درک رنج به‌گونه‌ای برخورد کنیم تا هوشیارتر شویم و این مسئله را دریابیم. زمانی انسان هوشیار می‌شود که زخمی شود. آنچه حائز اهمیت است این‌که رنج را نباید تحمل کرد یا احساس درماندگی و بیچارگی کرد؛ بلکه باید آن را درک کرد و این مهم زمانی به واقعیت نزدیک می‌شود که با فکر و اندیشه‌ای وسیع به جنگ با رنج ایستادگی کنیم و بجنگیم. این فرصتی است برای بیداری، وقتی آگاه شوی عجز و ناتوانی تمام می‌شود.

امیر ارسلان حدیدی:

تاریخ ایران یکی از پیچیده‌ترین و غم‌انگیزترین تاریخ‌های جهان است. برای قرن‌ها، ایرانیان طیفی از غم و اندوه و رنج‌های تاریخی را تجربه کرده‌اند که اغلب به‌دست حاکمان خود یا قدرت‌های خارجی بوده است. این تجربه‌ها، زخم‌های عمیقی در روح و روان ایرانیان ایجاد کرده، چشم‌انداز سیاسی، فرهنگی و اجتماعی کشور را شکل داده است. در این مقاله به‌بررسی برخی از علل و عوامل کلیدی که منجر به این شکست‌های تاریخی و ایجاد رنج برای مردم ایران شده است می‌پردازم:

۱. یکی از مهم‌ترین عواملی که در غم و اندوه و رنج تاریخی ایرانیان مؤثر بوده، دخالت‌های بیرونی است. ایران در طول تاریخ خود مورد تهاجم و اشغال قدرت‌های خارجی از جمله: اسکندر مقدونی، خلافت عرب، مغول‌ها و انگلیسی‌ها بوده است. هریک از این هجمه‌ها ویرانی، تلفات و رنج برای مردم ایران به همراه داشت. جدیدترین نمونه از این مداخله‌گری، کودتای مورد حمایت آمریکا در سال ۱۹۵۳ بود که دولت ملی ایران را سرنگون کرد. این مداخله نه‌تنها منجر به چندین دهه سرکوب و نقض حقوق بشر شد؛ بلکه احساسات ضد غربی را در میان ایرانیان دامن زد. در حمله‌ی مغول نیز به یک‌باره با روی‌آوردن اقشار روشنفکر به عرفان و صوفی‌گری افراطی مواجه هستیم.

۲. یکی دیگر از عواملی که در شکست‌های تاریخی ایران نقش داشته، نابرابری اقتصادی کشور است. درحالی‌که ایران از نظر منابع طبیعی غنی است. ثروت آن به‌طور مساوی بین جمعیت آن توزیع نشده است. شکاف بین فقیر و غنی در طول زمان افزایش یافته است و جمع کوچکی بسیاری از ثروت‌ها و قدرت کشور را کنترل می‌کنند. این نابرابری اقتصادی باعث ایجاد حس بی‌عدالتی و نابرابری حقوقی در بین مردم ایران شده، به اعتراضات ضد دولتی و ناآرامی‌های سیاسی دامن زده است.

۳. ظهور رهبران اقتدارگرا، چه در ایران، چه در خارج از ایران، عامل مهمی برای غم و اندوه و رنج تاریخی در ایران بوده است. ایران در طول تاریخ خود ازسوی سلسله‌ای از خودکامگان، از امپراتوری هخامنشی تا امروز، اداره می‌شده است. این رهبران اغلب قدرت و منافع خود را بر منافع مردم ایران ترجیح داده‌اند که منجر به فسادگسترده، سرکوب و نقض حقوق بشر شده است.

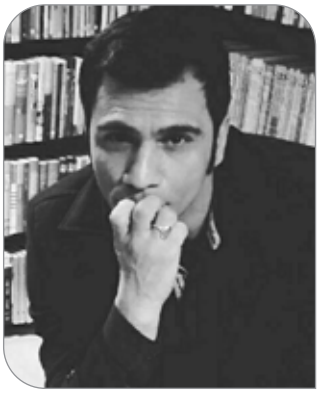
۴. عوامل مذهبی و فرهنگی نیز در ناکامی‌ها و مصائب تاریخی ایران نقش داشته‌اند. ایران کشوری عمدتاً شیعه‌ی مسلمان است و مذهب همیشه نقش مهمی در جامعه و سیاست ایران داشته است؛ بااین‌حال، این هویت مذهبی ازسوی برخی از رهبران برای اهداف فردی و گروهی دستکاری شده، منجر به درگیری و تفرقه در جامعه ایران شده است. عوامل فرهنگی مانند رواج خشونت مبتنی بر ناموس و تبعیض علیه زنان و اقلیت‌ها نیز به ایجاد رنج در ایران کمک کرده است.

۵. در نهایت، موقعیت پیچیده ژئوپلیتیکی ایران نیز در غم و رنج تاریخی آن نقش داشته است. ایران که در تقاطع شرق و غرب قرار دارد، مدت‌هاست دستخوش هوس‌های دولت‌های قدرتمندتر همسایه بوده است. این امر باعث ایجاد احساس آسیب‌پذیری در بین ایرانیان شده است؛ زیرا احساس می‌کنند کشورشان دائماً در معرض تهدید قدرت‌های خارجی است.

این ناامنی به ناسیونالیسم و بی‌اعتمادی به بیگانگان دامن زده است و به رویکرد تفرقه‌انگیز و اغلب تقابل‌آمیز در سیاست خارجی که ایران در سال‌های اخیر اتخاذ کرده است، کمک کرده است.

علل و عوامل غم و اندوه تاریخی و ایجاد مصائب در امتداد ناکامی‌های تاریخی ایرانیان بسیار و پیچیده است. از مداخله بیرونی گرفته تا نابرابری اقتصادی، حکومت استبدادی تا درگیری مذهبی و فرهنگی و ناامنی ژئوپلیتیکی. این مسائل مسیر تاریخ ایران را شکل داده‌اند و بر زندگی مردم آن تأثیر می‌گذارند. پرداختن به این عوامل زمینه‌ای، ضروری خواهد بود اگر ایران بخواهد به جلو حرکت کند و آینده‌ای بهتر، عادلانه‌تر و موفق‌تر برای همه شهروندانش بسازد.

نقطه‌عطف فلسفه‌ی سیاسی در قرن بیستم و نظریه‌ای در باب عدالت



آیدین آریایی

جان (جک) بوردلی رالز (۲۰۰۲-۱۹۲۱) به‌زعم بسیاری از اندیشمندان، بزرگ‌ترین و مهم‌ترین چهره‌ی فلسفه سیاسی قرن بیستم محسوب می‌شود. جاناتان وولف در وصف او چنین می‌گوید: «هرچند بر سر این نکته اختلاف هست که در میان فیلسوفان سیاسی سده‌ی بیستم رتبه‌ی دوم از آن کیست، همه یک‌صدا اذعان دارند که رتبه‌ی نخست برازنده‌ی کسی نیست جز جان رالز» بی‌تردید تمام این اعتبار و افتخار مربوط می‌شود به عظیم‌ترین و مهم‌ترین اثر سیاسی سده‌ی بیستم، یعنی «نظریه‌ای در باب عدالت» که تمامی طرف‌داران و منتقدانش متفق‌القول‌اند که روحی تازه در فلسفه‌ی سیاسی دمید و بسیاری از فیلسوفان و استادان فلسفه‌ی سیاسی را برانگیخت تا به آرا و نظرات او توجه خاص کرده، در موافقت یا مخالفت با آن سخن بگویند. جان رالز در سال ۱۹۲۱ در خانواده‌ای از طبقه متوسط در بالتیمور به دنیا آمد. لیسانسش را در علوم انسانی در سال ۱۹۴۳ از دانشگاه پرینستون گرفت و در همین سال به خدمت نظام رفت. در طول جنگ جهانی دوم در حوزه‌ی اقیانوس آرام جزء پیاده‌نظام بود. رالز هم همانند بسیاری از هم‌نسلانش شاهد مستقیم خطرات ناسیونالیسم و شری بود که افراد گرفتار در دام تعصب می‌توانند به بار آورند. پس از مرخصی از ارتش در ۱۹۴۶ به دانشگاه پرینستون بازگشت تا تحصیلاتش را در رشته‌ی فلسفه پی بگیرد و در ۱۹۵۰ موفق به دریافت درجه‌ی دکتری در فلسفه شد. پس از آن در همان دانشگاه مشغول تدریس شد و بعد هم فولبرایت فلوشیپ دانشگاه آکسفورد را گرفت. پس از بازگشت به آمریکا در دانشگاه کورنل مشغول به کار شد و تا ۱۹۵۹ در همان جا تدریس می‌کرد. در سال ۱۹۶۲ به دانشگاه هاروارد رفت. در این دانشگاه استاد تمام شد و تا پایان عمر عضو پیوسته‌ی این دانشگاه بود. درباره‌ی تأثیر کتاب نظریه‌ای در باب عدالت هیچ جای اغراق و تعارض نیست. سه سال پس از انتشار این کتاب، رابرت نوزیک، که خود فیلسوف برجسته‌ای است، درباره‌ی جایگاه و اهمیت کتاب رالز چنین نوشت: «نظریه‌ای در باب عدالت، اثری است نیرومند، عمیق، ظریف، پردامنه و سیستماتیک در فلسفه‌ی سیاسی و فلسفه‌ی اخلاق که از زمان نوشته‌های جان استیوارت میل تاکنون و حتی شاید پیش از آن، نظیر نداشته است. این کتاب چشمه‌ی جوشانی است از اندیشه‌های روشنایی‌بخشی که به‌هم تنیده‌اند و بدل به یک کل دل‌چسب و دل‌پذیر شده‌اند. اکنون فیلسوفان سیاسی یا باید در محدوده‌ی نظریه‌ی رالز نظریه پردازی کنند یا باید توضیح دهند چرا چنین می‌کنند.» ارزیابی نوزیک از اهمیت نظریه‌ی رالز امروز هم به قوت خود باقی است. تعداد کتاب‌ها و مقالاتی که بر پایه‌ی این نظریه، در پاسخ و تفسیر آن یا متأثر از آن نوشته می‌شوند بی‌شمار است و تقریباً کتاب جدیدی در زمینه‌ی فلسفه‌ی سیاسی نمی‌توان یافت که ارجاعات متعددی به آثار رالز نداشته باشد؛ درواقع این ادعای جاناتان وولف که فلسفه‌ی سیاسی امروز در جهان انگلیسی زبان از ۱۹۷۱، سال انتشار کتاب نظریه‌ای در باب عدالت رالز، آغاز می‌شود، سخنی به گزاف نیست. رالز جزء معدود فیلسوفانی است که آثارش تأثیری جدی در رشته‌های دانشگاهی، جز فلسفه، هم داشته است. آثار رالز را اکنون در دپارتمان‌های اقتصاد، علوم سیاسی، جامعه شناسی و حقوق در اقصی نقاط جهان تدریس می‌کنند و اندیشه‌های او در تکوین و بسط این حوزه‌های تحقیقی تأثیر چشمگیری داشته است. مهم‌تر از این افتخارات، احترامی‌است که رالز در بیرون از حوزه‌ی دانشگاهی به دست آورده است. در سال ۱۹۹۹ بیل کلینتون رئیس جمهور وقت آمریکا، نشان ملی علوم انسانی را به رالز اهدا کرد. کلینتون هنگام اعطای نشان درباره‌ی رالز چنین گفت: «جان رالز شاید بزرگترین فیلسوف سیاسی قرن بیستم باشد. در سال ۱۹۷۱ زمانی که من و هیلاری در دانشکده‌ی حقوق درس می‌خواندیم، مثل میلیون‌ها نفر دیگر از خواندن کتاب نظریه‌ای در باب عدالت او به هیجان آمدیم، کتابی که حق آزادی و حق عدالت را بر پایه‌ای تازه و درخشان از خرد و منطق استوار می‌کرد. جان رالز به‌تنهایی و یک‌تنه جان تازه‌ای به فلسفه‌ی سیاسی

و فلسفه‌ی اخلاق بخشید. او ایمان یک نسل از فرهیختگان آمریکایی را به نفس دموکراسی احیا کرد.»

جان رالز تقریباً سه دهه‌ی آخر عمر خود را به پاسخ‌دادن نقدها و تعدیل و بازسازی نظریه‌ای در باب عدالت اختصاص داد. کوشش فکری این سه دهه نشان از تحولاتی در درون‌مایه‌ی فکر سیاسی رالز و نوعی تجدید نظر در برخی از عناصر نظریه‌ی عدالت وی دارد. برخی از منتقدان و صاحب نظران تمایل دارند که فعالیت‌های فکری رالز پس از نگارش نظریه‌ای در باب عدالت را به دو دوره‌ی اصلی تقسیم کنند: دوره‌ی اول تا سال ۱۹۸۲ ادامه دارد. در این مدت رالز معطوف به دفاع از رویکردهای اصلی خویش در کتاب نظریه‌ای در باب عدالت و پاسخ به منتقدان خویش است. دوره‌ی دوم از سال ۱۹۸۲ تا پایان عمر او و انجام سخنرانی‌های رالز که به سخنرانی‌های دیویی موسوم‌اند، شروع می‌شود .در این سخنرانی‌ها وی به صراحت اعلام می‌کند که دیگر به‌دنبال ارائه معیارها و اصول عامی برای ترسیم پایه‌های اخلاقی ساختار اجتماعی نیست؛ بلکه می‌کوشد که اصول همکاری اجتماعی را در بستر اجتماعی خاصی، یعنی جوامع لیبرال‌دموکرات معرفی کند. در این دوره رالز بر آن است که تصویری از لیبرالیسم و عدالت عرضه کند. در این دوره رالز بر آن بود که خوانشی از لیبرالیسم و عدالت عرضه کند که بر هیچ دیدگاه فلسفی و اخلاقی خاصی استوار نباشد. با این رویه و حذف پشتوانه‌ی فلسفی و دکترین خاص اخلاقی از اصول عدالت خویش امید دارد که این اصول مبنای همکاری همه‌ی صاحبان اندیشه‌های فلسفی و عقاید اخلاقی متفاوت در یک جامعه‌ی دموکرات‌لیبرال قرار گیرد. بدین ترتیب عدالت سیاسی جانشین تلقی پیشین او از عدالت به‌عنوان مجموعه‌ای از اصول عینی و واجد شرایط ارزشی و عقلانی لازم جهت تکوین جامعه ایدئال می‌شود. باتوجه‌به این چرخش فکری، اندیشه‌ی رالز را می‌توان به دو دوره‌ی متقدم و متأخر تقسیم کرد. رالز متقدم تفکری است که در کتاب نظریه‌ی در باب عدالت و مقالات پس از آن تبلور یافته است. وی در این دوره اصول عدالت به‌عنوان اصولی که پشتوانه استدلالی و اخلاقی قابل قبول و قانع‌کننده برخوردارند و نسخه‌ای عام برای هرکسی که طالب تأسیس نظام اجتماعی عادلانه است در اختیار می‌نهند، تصور می‌کند؛ اما در رالز متأخر این اصول بدون آنکه برخاسته‌ی صاحب‌نظران و اندیشمندان فلسفی و اخلاقی خاصی باشند، تنها به‌عنوان راه‌حلی سیاسی جهت تداوم نظمی‌که بر محور ارزش‌های حاکم بر فرهنگ سیاسی معاصر غرب و فردیت لیبرال پذیرفته‌شده در جوامع لیبرال دموکرات شکل گرفته است،مورد تأکید قرار می‌گیرند. این چرخش فکری و در رالز متأخر دارای اهمیت است. همچنان که در نگاه اول، تلاش وی در کتاب نظریه‌ای در باب عدالت مبنی بر ارائه طرحی نو از لیبرالیسم در چارچوبی استدلالی و برخوردار از پشتوانه‌ی فلسفی و اخلاقی بسیار جذاب می‌نمود و برای هواداران تفکر لیبرالی رضایت‌بخش و امیدآفرین، به همان اندازه تحول فکری رالز و دست برداشتن از دعاوی پرطمطراق نظریه‌ای در باب عدالت و اکتفاکردن به تقریری صرفاً سیاسی از اصول عدالت و لیبرالیسم دل‌سردکننده و یأس‌آفرین بوده است.

تا جایی که به بحث اصول عدالت و پایه‌های اصلی نظام اجتماعی مربوط می‌شود، در زندگی علمی، رالز تحول مهمی در محتوای این اصول پایه برای تکوین ساختار اساسی جامعه، پای می‌فشارد. آنچه رالز متأخر از رالز متقدم متمایز می‌کند تغییر جهت‌گیری او در مقولاتی نظیر شأن و جایگاه این اصول و پیش‌زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی لازم برای مؤثربودن نظریه‌ای در باب عدالت مذکور می‌باشد. درک تحولات و تغییر دیدگاه‌های به‌عمل‌آمده در دوره‌ی دوم تفکر وی بدون لیست‌کردن اهم دعاوی وی در مورد نظریه‌ی عدالت در نگاه رالز متقدم میسر نیست، برای همین می‌بایست ابتدا خطوط اصلی اندیشه‌ی رالز را از نگاه گذراند که محور آن کتاب نظریه‌ای در باب عدالت و مقالاتی که پس از آن در دفاع، روشن‌سازی و ارتقای نگرش‌های اصلی او نگاشته شده است. رالز در مواضعی از کتاب نظریه‌ای در باب عدالت از این واقعیت پرده برمی‌دارد که نگرش اخلاقی و فلسفه‌ی اخلاق معاصر غرب عمیقاً تحت‌تأثیر برخی گونه‌های نفع‌انگاری است که بر اثر مساعی اندیشمندان بزرگی نظیر دیوید هیوم، جان اسیتوارت میل و آدام اسمیت شکل گرفته است. این اندیشمندان با طرح مباحثی در حوزه‌ی انسان‌شناسی، اقتصاد، اخلاق و سیاست عملاً موفق شده‌اند که دیدگاه فلسفی‌اخلاقی جامعی را رقم زنند که توانسته است برای مدتی طولانی نظریه‌ی اخلاقی غالب و مسلط غرب را تشکیل دهد؛ بنابراین نظریه فلسفی‌اخلاقی فایده‌گرایی در مقوله‌ی عدالت توزیعی و ساختار اجتماعی تأثیر خاص خویش را داشته است و عملاً ساختار اساسی جوامع دموکراتیک و لیبرال معاصر به پشتوانه‌ی این نظریه‌ی سیستماتیک فایده‌گرایی سامان یافته است و پنداشت که تصور از عدالت اجتماعی تحت‌تأثیر این نظریه‌ی اخلاقی شکل گرفته است. از نگاه رالز، به‌رغم وجود نقاط ضعف در این دیدگاه اخلاقی جامع و فایده‌گرا، منتقدین و نظریه‌های اخلاقی رقیب موفق نشده‌اند که سیستمی فلسفی و اخلاقی جانشین برای فایده‌گرایی ارائه دهند. رالز هدف اصلی نظریه‌ی

عدالت خویش را ارائه‌ی نظریه اخلاقی سیستماتیک رقیب و جانشین برای این جریان نفع‌انگار مسلط و قالب معرفی می‌کند. وی معتقد است که در برابر اندیشمندان جامع فایده‌گرا که نظریه‌ی مسلط اخلاقی‌فلسفی دوران مدرن است و پشتوانه‌ی اخلاقی و فلسفی لازم در زمینه‌ی نظم اجتماعی و عدالت توزیعی را در اختیار می‌نهد، دو نظریه‌ی اخلاقی رقیب مطرح شده است که به‌علت ضعف و فتوری که دارند نمی‌توانند این رقیب قدرتمند را از میدان به در کنند. شهودگرایی و کمال‌گرایی دو نظریه‌ی اخلاقی رقیب فایده‌گرایی قلمداد می‌شوند. به‌زعم جان رالز، این دو مکتب فلسفی‌اخلاقی نمی‌توانند دیدگاه قابل قبول و اغناکننده‌ای در زمینه‌ی سنجش اصول عدالت و تشخیص مبنای اساسی عدالت اجتماعی عرضه نمایند. وی اصطلاح شهودگرایی را در معنایی وسیع‌تر از آنچه در فلسفه‌ی اخلاق به‌عنوان یک مکتب اخلاقی شناخته شده است، به کار می‌برد. شهودگرایی به دیدگاهی اطلاق می‌شود که مفاهیم اساسی اخلاق و قضایای پایه‌ی اخلاق را اموری شهودی می‌داند که ما ضرورت صدق آن‌ها را وجدان و شهود می‌کنیم. در میان فلاسفه اخلاق غرب در قرن بیستم «جورج ادوارد مور» مدافع جدی این دیدگاه است. در کاربرد وسیع این واژه ازسوی رالز، شهودگرایی به‌معنای دیدگاهی است که از ارائه‌ی معیارهای ثابت و مشخص و تغییرناپذیر جهت داوری در مقولات ارزشی، ازجمله مبحث اصول عدالت طفره می‌رود. بااین‌وجود، شهودگرایی به‌سبب عدم ارائه‌ی اصول و معیارهای مدون و مشخص به‌عنوان ضابطه‌ی روابط اجتماعی عادلانه هرگز نتوانست جانشینی جدی برای فایده‌گرایی محسوب شود و این جریان مسلط را از میدان به در کند؛ اما رالز امیدوار است که نظریه‌ی عدالتش با جبران نقص و تأکید بر اصولی خاص به‌عنوان اصول عدالت پشتوانه اخلاقی و فلسفی جدیدی برای نظم اجتماعی عادلانه ارائه دهد و رقیب فکری مسلط را کنار زند. کاری که شهودگرایی به‌سبب تدوینگر و اساس‌گرانبودن از عهده بر نیامد و کمال‌گرایی نیز به‌سبب نواقصی که دارد قادر به انجام آن نیست.

شکل معتدل‌ترکمال‌گرایی به اصل کمال و سعادت بشر به‌عنوان معیاری برای تنظیم حیات فردی و اجتماعی توجه می‌کند؛ اما نه به‌عنوان یگانه معیار این‌گونه‌ای کمال‌گرایی که در میان متفکران مشهور و برجسته‌ای نظیر ارسطو طرفدارانی دارد، ضمن تأکید بر اهمیت کمال‌گرایی به لزوم برقراری تعادل میان کمال‌گرایی و دیگر غایات و مطلوبیت‌های زندگی انسانی سفارش می‌کنند. از منظر این رویکردَ، تعادل تنها به طریق شهودی امکان پذیر است و قاعده‌ی ثابت و تدوین شده ای وجود ندارد. به همین دلیل مقوله‌ی کمال‌گرایی و تأثیر آن در حوزه‌ی تنظیمات اجتماعی و توجیه روابط و نهادهای موثر در حیات اجتماعی متفاوت خواهد بود و این تفاوت وابسته به نقشی است که در فرایند متعادل‌کردن معیارها و انگیزه‌های متباین خویش با عنصر کمال‌گرایی به این عنصر می‌بخشیم. در یک حالت ملایم‌تر از کمال‌گرایی ممکن است کسی به این اصل متمسک شود تا عطف توجه بیشتر به بازتوزیع ثروت در یک نظام مبتنی بر قانون اساسی و افزایش مالیات بر اقشار غنی را عادلانه و موجه بنماید، با این استدلال که این امر موجب کمک به تأمین مقدمات رشد و ارتقای پاره‌ای کمالات می‌شود.

نظریه‌ی عدالت رالز را اگر از زاویه‌ای دیگر مورد بررسی قرار دهیم، درخواهیم یافت که رالز متقدم به‌گونه‌ای رنگ‌وبوی کانتی دارد؛ البته درباره‌ی تأثیرپذیری رالز از امانوئل کانت نباید اغراق کرد و چنین پنداشت که نظریه‌ای در باب عدالت بازخوانی و تفسیری نو از نظریه‌ی عدالت کانت است؛ زیرا از برخی جهات تفاوت جدی میان این دو نظریه‌ی عدالت وجود دارد. این دو نظریه هم به‌لحاظ نتیجه‌گیری و محتوای اصول عدالت و هم به جهت روش از هم متمایزند؛ گرچه از برخی جهات کانت برای رالز مبدأ الهام بوده است و او می‌کوشد که تقریر خویش را از نظریه‌ی عدالت را با اصطلاحات کانت و بعضی جنبه‌های رویکرد او درآمیزد. یکی از محورهای اصلی آثار رالز در فاصله‌ی میان انتشار کتاب نظریه‌ای در باب عدالت تا سخنرانی دیویی، برجسته‌کردن جنبه‌ی کانتی نظریه‌ی عدالت و آشکارکردن وجوه تمایز خود با نظریه‌ی عدالت کانت است، به‌گونه‌ای که نقدهای وارد برکانت بر تفسیر کانتی وی از نظریه‌ی «عدالت به‌مثابه‌ی انصاف» آسیبی وارد نیاورد. به هرآینه، وی در موارد مکرر در کتاب نظریه‌ای در باب عدالت به شباهت دیدگاه خویش با کانت اشاره می‌کند. رالز بر آن است که اصول عدالت پیشنهادی او شبیه امر مطلق در «نقد عقل عملی» کانت است. وی چنین می‌نویسد: «اصول عدالت ما با اوامر مطلق شباهت دارند؛ به‌دلیل اینکه کانت به‌واسطه‌ی امر مطلق درصدد درک اصل و قاعده رفتاری بود که بر فرد به‌حسب سرشت او به‌عنوان یک موجود عاقل، آزاد و برابر تطبیق‌پذیر باشد. برای اثبات اعتبار چنین قاعده و اصلی، به پیش‌فرض‌گرفتن وجود تمایل یا هدف خاصی برای افراد نیازی نیست.» جان رالز تصریح می‌کند که اصول عدالت را می‌توان بر تفسیری کانتی از استقلال فردی مبتنی ساخت. وی ضمن اشاره به اصل اول عدالت خویش یعنی آزادی برابر افراد و مقدم‌بودن آزادی‌هایی که این اصل تعریف می‌کند، که منظور

آزادی‌های اساسی است، بر دیگر اصول مدعی می‌شود که این اصل از تفسیری کانتی از عدالت قابل استنتاج است. رالز می‌نویسد: «درباره‌ی این نکته مناسب است که توجه دهم تفسیری کانتی از مفهوم عدالت وجود دارد که از آن این اصل (آزادی برابر) قابل تفریق و استنباط است. این تفسیر مبتنی بر تصور و تلقی خاص کانت از استقلال فردی است.» وی در برخی مواضع، تمامی نظریه‌ی عدالت خویش را قابل برای تفسیری کانتی می‌شمارد. نظر به اهمیت این بحث از جهت آنکه تأکید فراوانی از طرف رالز متقدم بر تأثیر کانتی داشتن نظریه عدالت وی وجود دارد و از سوی دیگر یکی از چرخش‌های اساسی رالز متأخر فاصله‌گرفتن از کانت و تفسیر کانتی از نظریه‌ی عدالت است. لازم است پیش از برشمردن وجوه اشتراک و افتراق نظریه عدالت وی با اندیشه عدالت کانت، به اجمال نکته‌های برجسته‌ی نگاه کانت به مقوله عدالت را مرور کنیم؛ زیرا بدون آن، این بخش از اندیشه‌ی رالز متقدم کاملاً مبهم باقی می‌ماند. فلسفه‌ی کانت دارای دو بخش اصلی است: بخش نخست که در کتاب سنجش خرد ناب متبلور است، معطوف به نقد و ارزیابی جایگاه و توان معرفتی عقل نظری بشر است. بخش دوم اما به حکمت یا فلسفه عملی موسوم است و به‌نوبه‌ی خود شامل دو حوزه‌ی اخلاق و نظریه‌ی عدالت می‌شود که به سنجش و نقد عقل عملی معروف است. هدف اصلی کانت از نقد اول و دوم، نشان‌دادن این نکته‌ی قابل توجه است که هر دو حوزه‌ی معرفت عملی و نظری به احکام و قضایایی مستقل و مقدم بر تجربه استوار است. این احکام و قضایا محصول عقل محض است. احکام و قضایای عقل محض در هر دو حوزه، احکامی ضروری و مطلق و غیرمشروط است. کانت، ضمن قبول نظر دیوید هیوم که تجربه و استقرار نمی‌توانند دانش و معرفت مطلق و ضروری را در اختیار نهد، بر آن بود که عقل محض بدون شائبه‌ی دخالت عنصر تجربه، قادر به درک قضایایی ترکیبی و مطلق و ضروری است. وی بر این نکته قویاً تأکید داشت که هر دو حوزه‌ی اخلاق و مبحث عدالت ریشه اصلی خویش را در قضایایی عملی پیدا می‌کنند که محتوای آن توسط عقل محض داوری و شناخته شده است. این قضایای پایه و اساسی حکمت عملی را «عوامل مطلق» می‌نامید؛ در مقابل عوامل مشروط که مقید و مشروط‌اند؛ بنابراین می‌توان این‌گونه استنباط کرد که کانت داور نهایی و درک‌کننده‌ی اصول پایه‌ی اخلاق و عدالت را عقل محض می‌داند. عقل محض تفصیل همه‌ی قوانین عام و پایه است که کانت آن‌ها را اوامر مطلق می‌نامند. این اوامر ضروری و مطلق تحت هر شرایطی باید محترم شمرده شوند؛ زیرا صدق و حقانیت آن‌ها مشروط و مقید به شرایط خاص یا آگاهی‌های تجربی مشخص نیست که با تغییر آن‌ها یا اثبات عدم صحتشان از اعتبار آن اوامر کاسته شود. نکته‌ی بسیار مهم در نظریه‌ی عدالت کانت که خیلی مورد استفاده رالز قرار می‌گیرد و شاید بیشترین تأثیر را از کانت به این جهت پذیرفته باشد، تصویر کانت از وضعیت فرد است؛ زمانی که قادر به درک این بایدهای اخلاقی و حقوقی می‌شود. از نظر کانت زمانی فرد انسانی به داوری عقلانی محض می‌پردازد و می‌توان ادعا کرد که حکم و شناخت او فلسفی محض و تأثیرناپذیرفته از دریافت‌ها و درک‌های تجربی است که آن فرد خود را از قید تعلق به اهداف و اغراض و امیال فردی خویش رها کند و مستقل و آزاد از این دریافت‌های تجربی و مشخص به مقتضای خرد ناب خویش در حوزه‌ی عمل به داوری و حکم بنشیند. احکامی که در این وضعیت توسط خرد محض صادر می‌شود عین اخلاق و عین عدالت است و ضروری و مطلق است. رالز آشکارا از برخی نکته‌های کلیدی نظریه‌ی عدالت کانت وام می‌گیرد؛ لیکن به‌شیوه‌ای متفاوت و برای اهدافی متفاوت‌تر. کانت اصول عدالت را برای هدفی مشخص و محدود دنبال می‌کند که همان تنظیم چهارچوبی اساسی و حقوقی برای مقوله‌ی آزادی‌های فردی و مشروع است؛ بدین جهت کانت هرگز با کلیت عدالت اجتماعی و توزیعی مشغول نمی‌شود، حال آنکه رالز پی‌ریزی ساختار اساسی اجتماع عادله را مدنظر دارد و از روش‌شناسی نظریه‌ی عدالت خویش این انتظار را دارد که پایه‌های ارزشی و اخلاقی یک نظم اجتماعی عادلانه و عقلانی را در اختیار نهد.

منابع:

رالز، جان، نوری، محمد، (۱۳۹۳)، نظریه‌ای در باب عدالت، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
رالز، جان، ثابتی، عرفان، (۱۳۹۴)، عدالت به مثابه انصاف،چاپ پنجم، تهران: انتشارات ققنوس.
رالز، جان، اکرمی، موسی، (۱۳۹۸)، لیبرالیسم سیاسی، چاپ سوم، تهران: نشر ثالث.
سندل، مایکل، افشار، حسن، (۱۴۰۰)، عدالت: کار درست کدام است، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
کانت، ایمانوئل، ادیب‌سلطانی، میرشمس‌الدین، (۱۳۹۱)، سنجش خرد ناب، چاپ چهارم، تهران: نشر امیرکبیر.
کانت، ایمانوئل، حسینی، سیدمسعود، (۱۴۰۱)، نقد عقل عملی، چاپ اول، تهران: نشر نی.

فراموشی و انکار؛ راهی به‌سوی عدالت

نوشته: «احسان پویافر»

۱.فراموش می‌کند، فراموش شده‌است. حضور و هستی چیزی از یادها رفته‌است. یادش رفته که چیزی با او بوده‌است و یا این‌که می‌توانست اینک با او باشد، اما اکنون اینجا - آنجا نیست؛ آن چیز از یادها رفته‌است.

شاید حواسش نبوده و فراموش کرده‌است، شاید دلمشغول چیزهای دیگری بوده و آن چیز را ندیده و نشنیده‌است، شاید هم با توجه به زمان نتوانسته هستیِ کش‌دار آن چیز را با خودش هم‌ساز و هم‌آوا کند و اندک‌اندک از یادها رفته باشد. اما اکنون خاطره‌ای که از آن چیز برجا مانده را به یاد می‌آورد و آن را می‌فهمد. این فهم مبهم نشان می‌دهد که همّ و نه-هنوزی از آن چیز هنوز دلمشغولش کرده‌است؛ ردّپایی را که حاضر نیست. دلهره می‌گیرد، نگران می‌شود، مصمّمم می‌شود شاید بتواند فهمش را از سرگیرد.

نگرانش شده‌است، نگرانِ نبودنش، نگران عدم حضورش، نگران راه رفته و راه برجا مانده‌اش، نگران هستی‌اش شده و می‌خواهد پیدا - آشکارش کند. می‌خواهد نه - هنوز آن چیز را فعال کند، تا باخبر شود از امکان آن چیز و در این تلاش قسمی از سرگذشت خویش پیدا کند.

پس باید برگردد و به یاد آورد و کار - راه نرفته را از سرگیرد و امر از یادرفته آشکار سازد. هنگامی که امر پوشیده - فراموش‌شده به یادها آمد و آشکار شد؛ در این صورت است که آن چیز می‌تواند خود را به شیوه خودش آشکارکند، این آشکارگی می‌تواند شور و شوق تازه‌ای را ممکن سازد. چنین آشکارگی‌ای مجال دادن است به حضور دیگری؛ به راه ناپیموده.

در فراموشی و سپس یادآوری ما درپی چیزی از یاد رفته هستیم، تفکر می‌کنیم، می‌پرسیم، جستجو می‌کنیم، جستجویی که گونه‌ای لایه‌برداری از تاریخ رخداده است. این لایه‌برداری و زیر و رو کردنِ امر فراموش شده گونه‌ای به صحنه آوردن امکانِ چیزهاست، لایه‌برداری گامی از ساخت‌گشایی است، که امکان حضور دیگری را فراهم می‌کند.

برای حضور دیگری باید جا یا توپسی (topos) باز شود، تا نه-هنوزی را ممکن کند و این امر رخ نمی‌دهد. مگر اینکه جا-توپس مسلط و موجود ویران‌سازی شود. ویران‌سازی امر مسلط همچنین نیاز به ساخت‌گشاییِ معنای حقیقت به‌مثابه‌ی مطابقت با واقع دارد تا معنای سرآغازین حقیقت به‌مثابه‌ی آشکارگی (آلثیا) فهم شود؛ یعنی باید«حقیقتی که به اُرثوتس یعنی درستی[1] دریافت و بیان تبدیل شد»؛ (هایدگر۲۳۱ :۱۹۷۶ جلد ۹) ویران شود تا بدواً چیزها بتوانند خود را فارغ از درستی و نادرستیِ منطبق کردن بر یک امر واقَع مسلط و متافیزیکی رها و خود را آشکار و نامستور(آلثیا) کنند، تا سپس از درستی و نادرستی چیزی و یا مطابقت چیز با چیزی سخن رود.

براین اساس ویران‌سازی معنای حقیقت مسلط گامی برای رفتن به سوی امکان دیگر است تا امر از یاد رفته یا ناآشکار به‌مثابه‌ی نه-هنوز خود را به شیوه خودش نشان دهد. رفتن به‌سوی نه - هنوزِ پرده‌برداری از عدالت است، زیرا مجال حضور دیگری در آن فراهم می‌شود.

بنابراین وقتی فراموش می‌کنیم؛ چیزی که باید مورد توجه باشد مورد توجه و التفات نبوده و نیست و چون مورد توجه نبوده از یادها رفته‌است و بعد که بیاد می‌آوریم تازه متوجه می‌شویم که چیزی از یادمان رفته‌بود، براین اساس باید رفت و امر فراموش‌شده را از سرگرفت و به صحنه آورد و مجال آمدنش را فراهم کرد. تا با این مجال‌دادن، امکان حضورُ یک زندگی دیده نشده، دیده شود. پدیدار کردن چیزها حقیقت-عدالت است، حقیقت-عدالت به‌مثابه‌ی الثیا که گونه‌ای ناپوشیدگی است.

ساخت‌گشایی امر متصلب سبب می‌شود؛ امر ناپوشیده امکانش از سرگرفته و نه تکرار شود، البته از سرگیری پس‌روی نیست بلکه آزاد کردن امکان است تا چیزها بتواند خود را آزاد کند. برای یادآوری باید از ساخت‌گشایی و لایه‌برداریِ تاریخ و سنت رخداده و زندگیِ واقع‌بوده آغاز کرد. با تخریب و لق‌سازی امر متصلب شده‌است که امکان حضورِ چیز فراموش شده از سرآغازش امکانمند می‌شود. امکانمندی در پرتاب‌شدگیِ طرح‌افکنانه سرآغاز دیگری از زندگی را گشوده می‌کند، گشودگی که رو به‌سوی

۱. Richtigkeit .

هستی چیزها دارد.

۲. انکار می‌کند، انکار کرده‌است، انکار شده‌است. از ابتدا می‌داند که چیزی هست و حضور دارد و انکارش می‌کند. می‌داند و می‌دانیم که چیزی آشکار است و حضور دارد و حضورش بر دوش ما سنگینی می‌کند. در اینجا به نفع یک امکان متصلب شده آن چیز را می‌پوشانیم و نادیده‌اش می‌گیریم تا شاید از یادها برود و حضور سنگینش دیده نشود. اما حضورش سنگین است و چیزی که حاضر است و به یادمان آمده را نمی‌شود به‌راحتی از یادها برد و هستی‌اش را پنهان کرد.

گاهی همگی با هم سعی می‌کنیم چیزی را انکار می‌کنیم، تا عادلانه و حقیقتی‌تر دیده شود، چون با انکار همگانی روال زندگی برهم نمی‌خورد و یک تسلی‌بخشی جمعی نیز حاضر می‌شود البته امر انکار شده همچون امر فراموش‌شده نیست، امر انکارشده خودش دوباره برمی‌گردد و گریبانمان را می‌گیرد. وقتی که انکار می‌کنیم در راستای پوشاندن و پس‌زدن دلبخواهانه حرکت می‌کنیم.

انکار کردن گونه رفتار - نسبت ناحقیقت‌گونه - ناعادلانه نسبت به امکان حضور چیزها است، اما مجال حضورشان سرکوب می‌شود. چیزهایی که به پس می‌روند، می‌توانند خود را لحظه آشکار کنند، زیرا که حقیقت چیزها امری سوبژکتیو و تحت کنترل نیست.

هنگامی که خونی ریخته می‌شود و همگی دارند می‌بینند نمی‌شود نادیده‌اش گرفت، سر را که برمی‌گردانیم باز هم به سراغمان می‌آید، حتی این‌بار بیش‌تر. خون حضور دارد و هست اما برای اینکه از زیر بارش رها شویم نمی‌بینیمش، می‌گوییم؛ اساساً به حق گشته شده و با این حق‌پنداریِ مبتنی بر صدق و کذب یا درست و نادرست امکان انکارش فراهم می‌شود، یا می‌گوییم؛ زندگی همین است، خون‌ریزی قسمی از همین زندگی است؛ یعنی متافیزیک و حضور امر حاضر پذیرش و مجال امکان دیگر پس‌می‌زده می‌شود. با اظهارات پیش‌گفته می‌توان گفت؛ در مفهوم انکار چیزی هست اما تبدیل به چیزی دیگر می‌شود تا دیده نشود و مجال حضورش به نحو سوبژکتیو ربایش شود تا نه - هنوزش از یادها برود.

پس در انکار اساساً امکان یادآوری وجود ندارد؛ چون امر انکار شده در یادها حاضر است و چیزی را که در یادها حضور است، نمی‌شود انکار کرد، باید سرکوبش کرد و رویش را پوشاند و تبدیل‌اش کرد به چیزی دیگر تا دیده و شنیده نشود. در فرایند انکار، امر انکارشده همواره انکار رو به‌سوی سرکوب، خشم، خشونت، افسردگی و درنهایت رو به‌سوی نیهلیسم به‌مثابه‌ی فروبستگی در یک امکان و هستی خاص و گشوده نبودن به امکان‌های دیگر دارد.

کسی که توان مواجهه با امکانات گشوده را ندارد، در سیکل یک امکان از زندگی می‌چرخد، چرخشی خود - دیگری ویران‌کننده. امر انکار شده همچنین از حیث روان‌کاوانه در ناخودآگاه حاضر است و از حیث فلسفی نیز هستی دارد. بنابراین رفتار - نسبتِ انکارگونه که هیچ امکانی برای امر انکار شده نمی‌بیند مگر سرکوب و نادیده انگاشتنش و ناگشودگی و فروبستگی را نشان می‌دهد. چنین نسبت - رفتاری ناحقیقت‌گونه است که سرکوب عدالت به‌مثابه‌ی مجال دادن به امکانات دیگر فراهم می‌کند. تا وقتی که در نسبت انکارگونه باشیم حقیقتِ چیزها امکان حضورش از دست خواهند داد و مواجهه با گونه‌ای دیگر از هستی - زندگی فراموش خواهد شد.

۳. فراموشی با انکار تفاوت بنیادین دارد، در فراموشی امری بی‌خبرانه و از روی بی‌توجهی از یادها رفته است، من چیزی را به‌گونه‌ای بی‌خبرانه فراموش کرده‌ام، حالا تفکر می‌کنم و به یاد می‌آورم. تفکر اساساً یادآوری و گشودگی به نسبت‌ها و امکان‌های دیگر از هستی است. وقتی که چیزی یا نسبتی به یادم آمد، برمی‌گردم و آن را با توجه به حیث زمان‌مندی و تاریخ‌مندی‌اش از سرمی‌گیرم، این از سرگیری «از سرگیری امرممکن است نه اعادة امر سپری شده و نه پیوند رجعی، «حال حاضر» با امور «منسوخ»، از سرگیری‌ای که برخاسته از خودفرافکنی‌ای مصممانه باشد؛ نمی‌گذارد «امر سپری شده» قانع‌اش کند که به آن مجال دهد تا صرفاً به همان صورتی که قبلاً فعلیت داشت برگردد. ازسرگیری نه خود را به امرگذشته وامی‌نهد نه پیشرفتی را هدف خود قرار می‌دهد»؛ (هایدگر، ۱۳۸۹، ۴۸۲) این ازسرگیری به‌مثابه‌ی چیزی در لحظه عمل می‌کند و امکانی از زندگی و هستی را به ما منتقل می‌کند. با تفکر و یادآوری امکانی از سرآغازی دیگر از هستی - زندگی ممکن می‌شود.

با این شیوه از مجال بروز دادن به چیزها، هستنده و امکان خاص، جای هستی و امکان کلی را نمی‌گیرد، هرنوع تصلبِ یک امکان و انکار سایر امکان‌های هستی، به متافیزیکی و مطلق‌شدن گونه‌ای از زندگی می‌انجامد که به نیهلیسم ختم می‌شود.

بنابراین فراموشی یادآورانه نوعی نسبت - رفتار است که آماده برای مجال‌دادن به چیزهاست، یادآوری با لایه‌برداری و گشودگی به چیزها فراهم

می‌شود. یادآوری، تفکر را ممکن می‌سازد و تفکر شیوه‌ای پاسداری عدالت است که می‌تواند مجال دهد چیزهای که نیست، براساس یادآوری هستی یابند.

فراموشی با امکانِ تفکر یادآورانه‌اش گونه‌ای تاریخ جبرانِ از سرگیرانهٔ خویش است، در این تاریخ جبران امکان نهفته در زندگی- هستی مجال بروز می‌یابد. در انکار اما از تفکر خبری نیست و ما چیزها را از یادها می‌بریم. در انکار آنچنان در یک نحوه از هستی غرقه می‌شویم که هر نوعِ دیگر از هستی را انکار و پس می‌زنیم. در انکار با حالتی ارادی و سوبژکتیو روبه‌رو هستیم که نه تنها چیزی فراموش نشده است، بلکه در یادها هست و چیزی که در یادها هست نادیده و پنهان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که آن چیز با قصد و توجه خاصی پنهان می‌شود، انکار یک فروبستگی پیوسته است که تفکر را به پس می‌زند. انکارکننده عدالت را فراموش کرده‌است. انکارکننده شجاعت مواجهه با چیزها و زندگی را از یاد برده‌است، او گشودگی هستی را فراموش کرده‌است و در یک فروبستگی متعین‌شده مستقر شده‌است.

مفهوم ترس و خوف در انکار و فراموشی مهم است، انکار کننده می‌ترسد اما او از یک چیز خاص و گونه‌ای متعین از هستنده می‌ترسد، ترس[1] او از یک امکان معین از زندگی است که می‌ترسد از دست برود و هویت و ماهیت ساخته‌شده و فروبسته‌اش ویران شود، ترس انکارکننده او را فروبسته‌تر می‌کند، اما فراموش‌کننده هم می‌ترسد، نه ترس از یک چیز خاص بلکه از کلیت ملال و فروغلتیدن در یک امکان خاص از زندگی و فراموشی هستی خوف[2] بر او مستولی می‌شود، می‌ترسد.

فراموشی که امکان او را محدود به یک امکان از هستندهٔ مشخص می‌کند و گشودگی‌اش را از او می‌رباید، بنابراین ترسش او را به سوی مصمّمیت[3] می‌برد؛ مصمّم شدن به گشودگی[4] و فراهم کردن نه - هنوزی دیگر. ترس فراموش کننده او را آری‌گو به امکانت زندگی و هستی می‌کند، آزادش می‌کند، انکارکننده اما آزادی را هم انکار و از یاد می‌برد چون او در یک امکان از هستی فروبسته است و آزادی اساساً به کارش نمی‌آید. آزادی امکان محدودش را از او می‌رباید، پس آزادی را باید انکار کند و پس زند. انکارکننده هم آزادی به‌مثابه‌ی مجال‌یافتگی به دیگری به آشکارگی هستی گشوده کند و هم عدالت به‌مثابه‌ی رفتن به‌سوی زندگی- هستی دیگریِ نادیده انگاشته شده‌است و تیمارخواهی بروز دیگری را پس می‌زند.

آزادی به‌مثابه‌ی گشودگی‌ای و مجال دادن به چیزها و دیگری هم‌راستا با عدالت به‌مثابه‌ی آشکار کردن دیگریِ سرکوب شده‌است. نسبت - رفتاری که با هستی و زندگی آغشته است؛ رخدادی است که امکانات را از سرآغازهای دیگر رونمایی می‌کند. اساساً در حال و هوای فراموشی، یاد و تفکر ممکن می‌شود اما در حال و هوای انکارگونه یاد و تفکر ممکن نیست.

آنکه زندگی را از یاد برده‌است، می‌تواند برگردد و دوباره زندگی را از سرگیرد زیرا که از بنیاد به زندگی و هستی گشوده و آری‌گو است. اما آنکه زندگی را انکار کرده باشد، اساساً نمی‌تواند زندگی را از سرگیرد، چون به زندگی و هستی فروبسته شده است و اساساً نمی‌خواهد یا نمی‌تواند یاد و تفکر کند.

ماندلا پس از رسیدن به قدرت گفته بود؛ «می‌بخشم اما فراموش نمی‌کنم». یعنی همواره به یاد می‌آورم که در چه حال و هوایی و نحوه‌ی حضور و هستی‌ای تبعیض ورزیده شد و سیاهان به حاشیه رانده و انکار شدند، به یاد می‌آورم تا خودم را هم‌ساز با سرکوب شدگان نگاه‌دارم و در راه سرکوب‌گری نغلتم و سرکوب نکنم تا تاریخ نژادپرستی دوباره تکرار نشود، اما البته که انکار نمی‌کنم و قرار هم نیست که فراموش کنم.

باید به‌یادآورد و رفت و تاریخ جبران چیزهای از یاد رفته را احضار کرد، باید زندگی را به یادآورد و مجال بروز به آن داد. باید همنوا شدن با زندگی سرکوب شده و یا زندگی هنوز نیامده، که این تنها با به‌سوی سرآغاز دیگر از امکانمندی هستی رفتن و مجال امر ممکن را همواره گشوده نگه داشت، ممکن می‌شود. براین اساس عدالت با ساخت‌گشایی و ویران‌سازیِ امکان متصلب و متافیریکی و رفتن به‌سوی امکان‌ها و مجال‌های دیگری از چیزها و دیگری‌ها ممکن است، این یعنی راه مواجهه عادلانه با به چیزها با مجال دادن به چیزها ممکن است تا چیزها بتوانند خود را به شیوه خود آشکارکنند.

۱. Furcht
۲. Angst
۳. Entschlossenheit
۴. Erschlossenheit

ویراستار: «مریم هندوزاده»

منابع:
۱.هایدگر، مارتین؛ (۱۳۸۹) هستی و زمان، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشر نی.
Heidegger, Martin.۲ (۱۹۷۶) (Band (۹ Wegmarken Frankfurt am Main, Vittorio Kolostermann.

«خصوصی‌سازی و ناعدالتی آموزش در ایران»

ایمان نمدیان‌پور

از حیث تاریخی، بعد از انقلاب اسلامی‌ایران، در سال ۵۸ مدارس خصوصی به‌منظور توزیع و توسعه‌ی عادلانه امکانات آموزشی تعطیل شد؛ زیرا قرار شد در راستای امر عدالت اجتماعی، نوعی نظام آموزشی یکسان در امر آموزش در جامعه بسترسازی شود؛ ولی در سال ۶۷ به دلایلی اقتصادی، لایحه‌ی تدوین مدارس خصوصی در مجلس تصویب شد. حاکمیت از مشارکت بخش خصوصی در آموزش به‌خاطر مشکلات مالی دولت حمایت کرد.

مسائل مالی به‌عنوان یکی از عوامل و زمینه‌های اساسی رفتن به‌سوی مدارس خصوصی‌سازی در ایران بوده است و رد پای این امر را می‌توان در ساختار بودجه‌بندی دولت تحلیل و تبیین کرد؛ بنابراین برای نشان‌دادن روندهای منطق نگاه حاکمیت به مدارس، این‌گونه به نظر می‌رسد که باید نگاه اقتصادی حاکمیت را در قبال مدارس مشاهده کنیم. طبق آمارهای به‌دست‌آمده، دهه‌ی پنجاه، ۳۰ الی ۲۵٪ دهه شصت، ۲۰الی ۲۵٪ دهه هفتاد ۱۵الی ۲۰٪ دهه هشتاد ۱۲الی ۸٪ از کل بودجه دولت و کسری ۲۷ درصدی بودجه آموزش و پرورش در دو دهه گذشته را می‌توان از عوامل تمایل به خصوصی‌سازی نام برد (مرکز پژوهش‌های مجلس، ۱۳۶۸).

پیامدهای روند خصوصی‌سازی آموزش و پرورش

الف: طبقاتی‌شدن

پیامدهای خصوصی‌شدن یکی از مسائلی است که هر پژوهشگر باید برای فهم تاریخی ایده‌ی خود، به آن بپردازد. در پیامدها اساساً آن چیزی که واجد اهمیت است، تأثیرات یک پدیده در روند تاریخمندی آن در بستر جامعه است. چه از خصوصی‌سازی دفاع کنیم، چه منتقد آن باشیم در یک نقطه از تاریخ ناچاریم دستاورد ایده خود را واکاوی کنیم. پیامد، همان واکاوی تاریخمند یک ایده در وضعیت اجتماعی و زیست جهان است.

در طبقاتی‌شدن[۱] جامعه، فضای اجتماعی از بُعد اقتصادی به نفع یک طبقه که صاحب مناسبات سرمایه‌اند متمایل می‌شود و از طرف دیگر، عده ای فاقد مناسبات و رانت‌های اقتصادی در وضعیت نامناسبِ فرودست قرار می‌گیرند. در این ساختار، روندهای توسعه و مناسبات فرهنگی در خدمت طبقه‌ی صاحب سرمایه قرار می‌گیرد (باتامور، ۱۳۸۷).

یعنی ساختارِ طبقه و مناسبات اقتصادی امکان رشد و بالندگی را از دانش‌آموز گرفته و مدرسه در اینجا به‌مثابه‌ی بازتولید ساختار طبقاتی، خود را برای دانش‌آموز بازنمایی می‌کند. کسانی در مدارس خصوصی ثبت‌نام می‌کنند که از طبقه‌ی خاص باشند. در مصاحبه با یکی از مخاطبان او بیان کرد: «معمولاً در این نوع از مدارس، پزشکان مطرح، مهندسان برتر، وکلا و بازاریان بزرگ ثبت‌نام می‌کنند.» این همان معنای فاصله‌گذاری و تمایز است که در این ساختار خود را آشکار می‌کند.

نگاهی به آمارها و طبقاتی‌شدن دانش

در سال تحصیلی ۱۳۹۹-۱۴۰۰ آمار کل دانش‌آموزان در سه مقطع طبق آمار وزارت آموزش و پرورش ۱۵۶۹۴۷۴۱ که سهم مدارس خصوصی از این تعداد ۱۷۱۷۲۶۴هزار نفر است؛ به‌عبارتی ۱۱،۶۴٪ در مدارس خصوصی درس خوانده‌اند.

تجربیات و تحلیل گفتمان این گزاره‌ها نشان می‌دهد، موفقیت یک دانش‌آموز، به نوع طبقه و ساختارهای طبقاتی و اینکه فرد از کدام قشر اجتماعی به دنیا می‌آید، وابسته است. تجربیات و گزاره‌ها نشان می‌دهد خانواده‌های طبقات بالا حساسیت بیشتری به آینده‌ی شغلی و نوع شغل فرزندان خود دارند و تلاش می‌کنند بیشتر از اقشار دیگر به مدرسه فرزندان خود بیایند و بیشتر درگیر فرزندان خود هستند؛ بنابراین معنای این گزاره‌ها، رفتن به یک مدرسه مطلوب از ابعاد رفاهی و آموزشی است که مدارس خصوصی این توانایی را برای ارائه خدمات مطلوب در اختیار دارند.

یکی از مصاحبه‌شوندگان بیان می‌کند: «عموماً فرزندان پزشک، قضات، مخابرات، مهندسان و اقشار برخوردار جامعه در این نوع از مدارس ثبت‌نام می‌کنند.»

پدران و مادران طبقات فرادست این امکان را دارند که فرزندان خود را در سلسله‌مراتب طبقاتی

۱. [۱] Classification

محفوظ نگه دارند و روی دیگر سکه این است که پدران و مادرانی که در طبقات فرودست هستند، توانایی کمتری برای خرید فضاها و امکانات آموزشی دارند (مالجو،۱۴۰۰).

ب: نابرابری

نابرابری آموزشی یکی از مفاهیمی است که مخاطبان و متخصصان در امر آموزش در تحلیل پیامدهای برساخته‌شدن مدارس خصوصی به‌طور مستقیم و غیرمستقیم به آن اشاره می‌کردند. به‌طورکلی مؤلفه‌ها و شاخص‌های نابرابری در منابع، نسبت معلمان واجد شرایط، سرانه‌ی فضای آموزش و نسبت معلم به دانش‌آموز، شاخص‌های کلان نابرابری در سواد و شاخص فقر آموزش، مؤلفه‌ها و شاخص‌های نابرابری در دسترسی به آموزش، شاخص‌های نابرابری در خروجی‌های یادگیری، کیفیت یادگیری، میزان قبولی در امتحانات کنکور، به‌مثابه‌ی گزاره‌های به حساب می‌آیند که مخاطبان در روایت‌های خودشان تلاش کردند به آن‌ها اشاره کنند. نابرابری یکی از مهم‌ترین مقوله‌های است که عدم تحقق آن می‌تواند ضربات سهمگینی به آینده‌ی فرد وارد کند.

نابرابری در آموزش طبق تحلیل یونسکو با نابرابری‌های دیگر تفاوت اساسی دارد؛ زیرا نابرابری آموزشی با روابط توسعه انسان‌ها در ارتباط است. برای سخن‌گفتن در باب مسئله‌ی فقر و نابرابری در ابتدا از حقوق ابتدایی انسان سخن به میان می‌آید؛ برای مثال: حق زندگی، حق انتخاب، حق بهداشت، حق امکانات به مواد غذایی و سرپناه و حق آموزش. در این رویکرد آنچه معیار فقر قرار می‌گیرد، تأمین حداقل‌هاست؛ ولی آموزش با تمام این حقوق اولیه تفاوت بنیادین دارد. آموزش علاوه بر اینکه یک مسئله پایه‌ای است، تأثیرات ثانویه بر نظام منفعت اجتماعی و اقتصادی آدمیان دارد و واجد اهمیت بودنِ چنین پیامدی است که آموزش را مبنای توسعه انسانی قرار داده است (یونسکو، ۲۰۱۸).

بنیادها و علل اساسی نابرابری را می‌توان در تخصیص بودجه نیز تحلیل کرد. برنامه‌های تعدیل اقتصادی در آموزش و پرورش و در راستای آن تقلیل معنادار (۵۰درصدی) سهم آموزش و پرورش از بودجه‌ی عمومی‌کشور مهم‌ترین علل گسترش نابرابری‌های آموزشی محسوب می‌شوند. بی‌شک زمانی که تقاضای عمومی برای آموزش با کیفیت محقق نشود، آموزش به کالایی خصوصی تبدیل می‌شود و در این صورت سرمایه‌ی افراد و خانواده‌ها تعیین‌کننده‌ی کیفیت آموزش دریافتی آن‌ها خواهد بود (گزارش فقر و نابرابری آموزش و پرورش،۱۳۹۹).

آمارها در ایران در باب بودجه آموزشی به‌صورت دقیق مشخص نیست؛ ولی به‌طورکلی، از نگاه یونسکو می‌توان گفت:

در گزارشی که یونسکو در سال ۲۰۱۹ ارائه داد از این امر گواهی می‌داد که در کشورهای مرفه دولت بیش از ۸۵٪ هزینه‌های آموزش عمومی را متقبل می‌شود. در کشورهای با درآمد متوسط بالای ۷۰٪ و در کشورهای فقیر در حدود ۶۰٪ و در ایران حدود ۶۲٪ را شامل می‌شود (یونسکو،۲۰۱۹).

عضو کمیسیون آموزش و تحقیقات مجلس سهم آموزش و پرورش از بودجه عمومی در دنیا را ۱۴ درصد اعلام کرده است. در باب عوامل تأثیرگذار در کاهش این بودجه می‌توان اینگونه تحلیل کرد که، این نگاه در دولت به وجود آمد که آموزش و پرورش را به‌سمت بخش خصوصی ببرند. در بحث سهم آموزش و پرورش از تولید ناخالص ملی در ایران و جهان هم باید گفت که سهم آموزش و پرورش در دنیا از تولید ناخالص ملی ۴.۶ درصد است، در حالی که در کشور ما کمتر از دو درصد است (سایت صنعت و معدن،۱۳۹۹).

ج: کالایی شدن[1]

یکی از مفاهیمی‌که در گفت‌وگو با صاحب‌نظران، مدیران مدرسه و مخاطبان در باب پیامدهای خصوصی‌شدن آموزش و پرورش مورد تأمل و تکرار قرار گرفت، مفهوم کالایی‌شدن دانش بود؛ البته این مفهوم در پاره‌ای موارد به‌صورت مستقیم و در بیشتر موارد در لفافه و با کنایه و ایهام به‌کار رفته است و مخاطبان با زبان‌های خاص و باتوجه‌به زمینه‌های تجربه‌ی خویش در امر آموزش و پرورش، به این مفهوم اشاره کرده‌اند.

اساساً کالایی‌شدن به یک فرایندی گفته می‌شود که امر بیرونی همچون، فرهنگ، روابط انسانی، اخلاق و غیره همانند یک امر کالاواره و به‌مثابه‌ی یک شئی مورد توجه قرار می‌گیرد. به‌طور مشخص، در کالایی‌شدن، یک شئی یا موجود از حیث کالای مصرفی مورد توجه واقع می‌شود و می‌توان آن را به‌عنوان یک امر پولی و قابل مبادله مورد توجه قرار داد (آرماندو، ۲۰۱۶).

چنانچه یکی از مصاحبه‌شوندگان در تحلیل کالایی‌شدن مدارس خصوصی بیان می‌کند: « من به‌عنوان مدیر و کارکنان مجموعه غیردولتی، باید بازاریابی کنیم تا بتوانیم هم معلم و هم خانواده‌ها را راضی کنیم. من قسمتی از آموزش را به‌عنوان امری تجاری نگاه می‌کنم.»

مصاحبه‌شونده‌ی دیگری بیان می‌کند: «ارگان‌های بزرگ مثل دانشگاه آزاد، پاره‌ای از

۱. Commodification

دانشگاه‌های مادر، شرکت نفت و گاز و کارخانه‌های بزرگ مدارس غیردولتی تأسیس کرده‌اند.» یا در منطق کالایی‌شدن، یکی از مصاحبه شوندگان معتقد است:

«مدرسه در ساختار غیردولتی به‌عنوان یک کالای مادی عرضه می‌شود و صاحبان آن، مدرسه را چونان یک بنگاه اقتصادی در نظر می‌گیرند.»

منطق بازاری‌شدن و کالایی‌شدن، برنامه‌های ویژه‌ای برای بدست‌آوردن سرمایه فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی برای دانش‌آموزان مهیا می‌کند. در صورتی که فرزندان طبقات فرودست از به‌دست‌آوردن این کالای فرهنگی بی بهره خواهند ماند. می‌توان گفت بازار آزاد که به‌واسطه‌ی منطق نئولیبرالیزم بسط یافته است، مدارس را به کالایی تجاری برای خریدوفروش تبدیل کرده است که باید برای کشف خریداران بیشتر که عموماً از اقشار متوسط جامعه‌اند روش‌ها، کیفیت و نحوه متفاوتی از دانش را ارائه دهد. این وضعیت در روند تاریخی تمام کشورهایی را که به‌سوی نئولیبرالیزم گرایش داشتند، دربرگرفت (اپل،۲۰۰۴).

باتوجه‌به تحلیل‌ها و نظرات بیان شده در این حوزه باید گفت، مدارس خصوصی در نگاه منتقدان این مدارس به بحران‌های ساختاری، همچون طبقاتی‌شدن دانش، کالایی‌شدن، تمایزگذاری بین دانش‌آموزان و به بازتولید سیستماتیک نابرابری در جامعه منتج می‌شود و این روند، نابرابری را در جامعه نهادینه می‌کند؛ درنهایت، این امر، روح جامعه و فرزندان را برای جامعه‌ای سالم و اخلاقی در خطر فروپاشی قرار می‌دهد.

به گمان من آموزش و پرورش باید به کودکان اجازه دهد بازی کنند و کودکی بدونِ استرسِ آزمون‌گیری استانداردسازی‌شده و رها از وضعیت متصلبِ حساب‌وکتابی را تجربه کنند. مدارس خصوصی در بنیادهای معرفتی خود، به این دلیل که برساخته‌ی عقل سودمحور است، مدرسه و سازوکارهای آن را در بستر تکنولوژی‌های سودمحور و کنکورمحور طرح‌ریزی می‌کند و این امر به زوال دیگرپذیری[1] خواهد انجامید؛ بنابراین خصوصی‌سازی و گزینش با هر اسمی در مدارس، بر اساس طبقه، دین یا نژاد به جداسازی آدمیان می‌انجامد؛ زیرا مدارس باید به جوانان زندگی‌کردن را از طریق جریان پرورش، آموزش دهند و به آن‌ها بیاموزد که آن‌ها متفاوت‌اند و ما در این تفاوت‌ها باید همدیگر را به رسمیت بشناسیم. باید گفت، اختلاف دو دیدگاه طرف‌داران مدارس خصوصی و مدارس دولتی در نگاهشان به انسان نهفته است.

انسانی که جهان را به‌مثابه‌ی یک امر اقتصادی یا همان «اقتصاد جداسازی[2]» می‌نگرد، اقتصاد جداسازی یعنی اینکه ما انسان‌ها را به‌واسطه‌ی ثروت و نظام‌های اقتصادی بنگریم. مدارس خصوصی همان فرایند اقتصاد جداسازی را در مدرسه و در بین دانش آموزان نهادینه می‌کنند.

در رویکرد انسان‌مدارانه، مدرسه نباید بازتولیدکننده‌ی امر اقتصادی باشد؛ بلکه مدرسه باید به شناخت ما و پیرامون ما، برای فهم جهان و مناسبات انسانی به کار آید. در یک نگاه، مدرسه ابزار اقتصاد خواهد شد و در نگاه دیگر نفسِ مدرسه به تجربیات انسانی می‌افزاید، نه به مناسبات کالایی و تقلیل آن به امر کنکوری. زیرا نگاهی که به کنکور و امر کنکوری می‌نگرد تلاش می‌کند مناسباتی در مدرسه حاکم کند تا به نتایج کنکوری مطلوب دست یابد. مدرسه‌ی خصوصی در راستای چنین عقلی خود را سامان می‌دهند، و تلاش می‌کند فضاها و روح کلاس و چینش معلمان را به‌سمت کالایی‌شدن، امر اقتصادی و سود حداکثری تقلیل دهد.

۱. Otherness

۲. segrenomics

منابع

باتامور، تام (۱۳۸۷)، معصوم‌بیگی، اکبر، فرهنگ‌نامه اندیشه مارکسیستی، تهران: انتشارات بازتاب نگار.

سایت صنعت و معدن، ۱۳۹۹/۱/۹.

گزارش فقر و نابرابری در آموزش و پرورش (۱۳۹۹)، ناشر: دفتر مطالعات رفاه اجتماعی.

مالجو، محمد، (۱۴۰۰)، مصاحبه با پایگاه خبری و تحلیلی صدای معلم.

مرکز پژوهش‌های مجلس اسلامی (۱۳۶۸)، قانون برنامه اول توسعه اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی جمهوری اسلامی ایران.

موف، شانتال، (۱۳۹۸)، محسنی‌دره‌بیدی، جعفر، درباره امر سیاسی، تهران: نشر شب‌خیز.

هاروی، دیوید، (۱۳۹۱)، عبدالله‌زاده، محمود، تاریخ مختصر نئولیبرالیزم، تهران: نشر دات.

Armando, H- .(۲۰۱۶) quality and out comes frame work. New york.Routledge

Unesco- .(۲۰۱۸) Institute for statistics. Oxford policy

مبانی توسعه‌ی عدالت اجتماعی

نوشته: «مریم بخشی»

هر جامعه‌ای با وجود دیدگاه‌های پلورال، به‌نوعی با نظریه پردازی‌های دگراندیشان دست و پنجه نرم می‌کند. در بحث تئوریزه کردن حقوق اقلیت‌های فکری - عقیدتی، ناگزیر از پذیرش اندیشه‌های سایرین هستیم و این امر مستلزم به رسمیت شناختن تفکر آنهاست، که محور تولید محتواهایی خارج از عرف اعتقادی ماست.

در عصر حاضر، عصر کثرت اندیشه‌ها و عمق‌بخشی به تفکرات، سوای فرهنگ‌سازی برای درک و پذیرش دگراندیشان ، از حاکمیت انتظار توسعه‌ی روابط بین اندیشه‌ها و حوزه‌های مختلف می‌رود. در غیر این صورت، جامعه و راهبری آن، در دام دترمینیسم گرفتار شده و سد راه دموکراسی فعال خواهد بود.

حقیقت اینکه از ابتدای توسعه‌ی تمدن و باگسترش اندیشه‌سازی، نظریات اقماری نیز حول محور آنها تشکیل شد که ناشی از برش‌های اجتماعی رفتار تفکراتی هر قشر یا هر طبقه بود. در این طرح توسعه، بنا نبود دیدگاهی حذف یا تعدیل شود، بلکه منجر به این می‌شد که بر مدار عدالت اجتماعی، اگر بنا به پذیرش یا پویش سامانی در اندیشه‌ای باشد، ارائه‌ی دیدگاه‌های گسترده، جلوه‌ای ناپیدا از توسعه‌ی عدالت و به تبع آن، تمدن خواهد بود. علم پذیرش تکثر، علم بیرون کشیدن و فاصله‌ی انتقادی یافتن از حاکمیت دیکتاتوری و پادزهر بلامنازع توتالیتاریسم است.

در گسترش ساختار تمدن و ایجاد تعالی اندیشه‌ها، نمی‌توان عدالت اجتماعی و توسعه‌ی آن را در بخش‌های مختلف چارت تفکراتی یک جامعه، نادیده گرفت. گاهی، جوامعی که بیم فروافتادن در ورطه‌ی دیکتاتوری را دارند، دغدغه‌هایشان به سمت و سوی تولید و بازنشر عدالت اجتماعی هدایت شده و بر سامان‌دهی فرهنگی این زمینه پافشاری دارند.

واقع امر اینکه، در مباحث مختلف سیاسی - اجتماعی، سخن گفتن از عدالت و گسترش زوایای آن، پیوسته به باز تولید نگرش‌های انتقادی سرک کشیده است! چرا که همواره می‌بایست در پرتو پروار گشتن یک طبقه، طبقه یا طبقاتی حذف شوند؛ چرا که در حوزه‌ی سخت‌افزاری موضوع، استفاده از منابع انسانی و تولید تفکر، تا موقعیت‌های ملموس‌تر، از دسترس این طبقه/ طبقات خارج است!

موضوع مورد مناقشه‌ی این جوامع نیز پیوسته برخورداری و انتفاع از این منابع بوده و هست.

برای سمت و سو بخشیدن به آرمان‌های توسعه‌ی عدالت اجتماعی، ابتدا به نقد و بررسی فرهنگ‌سازی جوامع باید پرداخت و سپس به دنبال ارائه‌ی راه‌کار و تجزیه‌ی فضای موجود به آرمان‌های مطمئن‌تر بود.

نخستین قدم در تبیین و بسط عدالت اجتماعی، آشنا شدن با جلوه‌های آن و دریافت حق مطالبه‌گری است . انسان مطالبه‌گر، با حقوق خود آشناست و راه‌های دست‌یابی به آنها را آموخته است. مطالبه‌گری، به‌معنای نقد وضعیت موجود و ارتقای آن به سطحی که قابل قبول کلیت یک نظام باشد!

وقتی حاکمیت مدیریت منابع موجود را از دسترس ویژه‌خواران خارج کرده و آن را در اختیار عموم قرار دهد، می‌توان تصور کرد که قدم‌هایی را به سمت توسعه‌ی عدالت در حال اجرایی شدن است.

منابع انسانی و سیاسی ـ اجتماعی، در مسیر توسعه، باید هموند مطالبات عمومی در اقبال رویکردهای رفورمیستی نقش پویاتری داشته باشند که هدف از توسعه‌ی عدالت نیز محقق شده و در پرتو آن بتوان به دایره‌ی شمول آن چیزی افزود.

ضمن اینکه جامعه نیز به‌گونه‌ای باید فرهنگ‌پذیری را آموخته باشد که در قبال رفتار اجتماعی حاکمیت، پرسش‌گر و مطالبه‌گر باشد. همیشه راه رهایی از وضعیت موجود، رفتارهای آگاهانه‌ی مدنی است.

تولید و توسعه‌ی عدالت اجتماعی، پیوسته در اندیشه‌ی بخشی از جامعه پنهان است که از حاکمیت فاصله گرفته و در اکثریتی مشهود شناورند. همین امر سبب ساز ایده‌های انتقادی این قشر نسبت به حکومت و از طرفی عدم توانایی در فرهنگ‌سازی عمومی شده است. هرچند

می‌توان قبض و بسط این رفتار اجتماعی را به چالش کشید، اما به‌هرحال در لایه‌سازی و قشربندی جامعه هیچ تغییری حاصل نخواهد شد. نهایت امر اینکه ما مردمی هستیم که خواستار ایجاد تفکرات عدالت‌محور و توسعه‌ی فرهنگی عدالت در ارکان مختلف جامعه‌ایم.

برای دست‌یابی به عدالت و نزدیک شدن به آرمان‌های عمومی، فرصت‌های ایجاد شده را باید مغتنم شمرده و آنها را در آرزوی بهترین فرصت نبایست از دست داد. تا همین اندازه که آگاهی جامعه از آرمان‌های توسعه‌ی عدالت به واقعیت نزدیک شده است، می‌توان خیزهای جدی در جهت اخذ مطالبات عمومی در این حوزه برداشت. در این بین کارگروه‌های تحقیقاتی و مراکز تبادل فرهنگی نیز می‌بایست به گونه‌ای فعال و فراگیر پیگیر سطح مطالبات عمومی باشند.

تا در ذهنیت عمومی جامعه، ضرورت سخت‌افزاری و نرم‌افزاری توسعه‌ی عدالت اجتماعی تعریف و تبیین نشود، هرگز ذهن پرسش‌گر و روحیه‌ی مطالبه‌گری نیز شکل نخواهد گرفت و به‌تبع آن انتظار توسعه‌ی پیشرفت و تمدن را نیز نباید داشت.

ویراستار: «مریم هندوزاده»

نقش عدالت اجتماعی در زندگی افراد با بیماری‌های روانی و خاص

نوشته: «سیده نیره جمالی؛ دکتری تخصصی روانشناسی»

تاریخ باید به روانشناسانی که عدالت اجتماعی را رسالت خود می‌دانند، افتخار کند. عدالت اجتماعی به «کلیدواژه فرهنگی» تبدیل شده است و در نتیجه، چه روانشناسان بدانند یا نه، استناد به این اصطلاح آنها و این رشته را وارد بحث گسترده‌تری درباره‌ی آزادی انسان، مسئولیت فردی و جمعی می‌کند.

مفهوم عدالت اجتماعی موضوع جدیدی نیست. فیلسوفان و نویسندگان قرن‌هاست که درباره‌ی عدالت اجتماعی صحبت کرده و می‌نویسند. مفهوم عدالت اجتماعی بر ایجاد و تقویت نهادهای اجتماعی متکی است، که ممکن است به برابری در تعدادی از متغیرها کمک کند.

عدالت اجتماعی فضیلتی است که ما را در ایجاد سازمان‌هایی به‌نام انجمن مردم‌نهاد راهنمایی می‌کند. هنگامی که این نهادهای اجتماعی به‌طور عادلانه سازماندهی شوند، برای ما دسترسی به آنچه برای فرد خوب است، هم به صورت فردی و هم در ارتباط با دیگران، فراهم می‌کنند. بنابراین، عدالت اجتماعی بر همه‌ی ما مسئولیت شخصی برای همکاری با دیگران و طراحی و بهبود نهادها را تحمیل می‌کند. این مؤسسات مسئولیت بهبود جامعه را به شیوه‌ای عادلانه به‌دوش می‌کشند.

سیستم‌های مراقبت‌های بهداشتی در سرتاسر جهان بر اساس تعدادی پارامتر از در دسترس بودن تا هزینه‌های مالی و شخصی که ممکن است از سوی افرادی که از آنها استفاده می‌کنند، باشد متفاوتند. این تغییرات می‌تواند نتیجه‌ی درجات مختلف سرمایه‌گذاری از سوی دولت‌ها باشد. چالش‌های خاصی برای مراقبت‌های بهداشت روان و خدمات در سراسر کشورها وجود دارد. در بسیاری از سیستم‌های مراقبت‌های بهداشتی، افراد مبتلا به بیماری‌های روانی شدید به زندان‌هایی می‌روند که ممکن است بدون درمان و فقط پناهگاه باشد که در آنجا کار کنند.

از سوی دیگر انگ بیماری، می‌تواند کمک‌جویی و همچنین درگیری درمانی بعدی را به تأخیر بیندازد. علاوه بر این، انگ می‌تواند منجر به تبعیض و این تبعیض به صورت قانون شود و در نتیجه می‌تواند بر درمان‌های ارائه و پذیرفته شده تأثیر بگذارد.

این روند معیوب به تأخیر در کمک‌جویی منجر می‌شود؛ در نتیجه بر تعامل درمانی تأثیر می‌گذارد و منجر به نتایج ضعیف در روند درمان می‌شود. علاوه بر این، تبعیض می‌تواند باعث پایمال شدن حقوق اولیه‌ی انسانی افراد مبتلا به بیماری روانی شود. حقوق اساسی که بسیاری از ما در بسیاری از کشورها آن را بدیهی می‌دانیم، می‌تواند برای گروه‌های خاصی از مردم، اعم از اقلیت‌های مذهبی یا جنسی، یا افراد دارای معلولیت و بیماری‌های روانی، از سوی سیاست‌گذاران و سایر ذینفعان به‌راحتی نادیده گرفته شود.

مفهوم عدالت اجتماعی به‌ویژه در رابطه با بیماری‌های روانی درکشورهای پیشرفته درحال تکامل است. منصفانه نیست که کسانی که به اختلالات روان‌پزشکی مبتلا می‌شوند، از نظر قانونی مورد تبعیض قرار گیرند. درکشورهای

پیشرفته، چالش‌های برابری اجتماعی و به‌کارگیری عدالت اجتماعی بسیار زیاد است و در فرهنگ‌ها به‌ویژه در مورد افرادی که با بیماری‌های روانی زندگی می‌کنند، جا افتاده است.

روانشناسان سایر کشورها باید برای کاهش اقدامات و سیاست‌های تبعیض‌آمیز، کشورهای پیشرفته را الگو قرار دهند تا افراد مبتلا به بیماری‌های روانی بتوانند زندگی و عملکرد کاملاً عادی داشته باشند. متخصصان بهداشت وظیفه‌ای اخلاقی دارند که از افراد بیماری که ممکن است انجمنی حمایتی نداشته باشند، دفاع کنند. آنها باید دقت کنند و اگر قرارداد اجتماعی وجود ندارد، آن را شکل و توسعه دهند. این امر تضمین می‌کند که انتظارات بیماران و در کنار آن انتظارات خانواده‌ها و مراقبین آنها به‌طور مناسب برآورده می‌شود، منابع کافی در دسترس قرار می‌گیرد و اصول عدالت در قانون گنجانده خواهد شد. متخصصان بهداشت، صرف‌نظر از اینکه به چه رشته‌ای فعالیت دارند، مسئولیت دارند تا اطمینان حاصل کنند که شرایط قرارداد اجتماعی مورد توافق قرار می‌گیرد و در نتیجه، نقش‌ها، وظایف، حقوق و مسئولیت‌ها روشن و درک شود. دراین‌صورت، تنها می‌توان با تبعیض مقابله کرد و افراد مبتلا به بیماری‌های روانی می‌توانند با رعایت اصول برابری سلامت، زندگی عادی و کاملی داشته باشند.

ویراستار: «مریم هندوزاده»

سقف شیشه‌ای و نابرابری جنسیتی

نوشته: «اعظم کشاورز؛ کارشناس ارشد روانشناسی»

چکیده

مقاله‌ی حاضر به‌منظور بررسی مفهوم سقف شیشه‌ای از منظر روانشناسی اجتماعی است. در واقع سقف شیشه‌ای رویکرد فرهنگی است که زنان را برای ورود به بازار کار و پست‌های مدیریتی دچار چالش می‌کند و هر چه جوامع دارای بافت سنتی‌تری باشند، موانع برای حضور زنان در پست‌های مدیریتی بیشتر می‌شود. در این مجال تا حدودی به این مسأله پرداخته شده است.

مقدمه

اگر بخواهیم میزان توسعه‌یافتگی یک جامعه را بسنجیم، می‌توانیم نگرش فرهنگی و اجتماعی و سیاسی‌اش را نسبت به جایگاه زنان و میزان مشارکت فعالشان در جامعه درنظر بگیریم.

نگرش‌ها در واقع واکنش‌هایی خودکار به جهان اطراف‌اند، آنها می‌توانند ضمن قرار گرفتن ما در معرض نگرش به‌سرعت شکل بگیرند و بر پاسخ‌های گرایشی و اجتنابی اساسی تأثیر بگذارند. (بارون و همکاران، ۲۰۰۶، ص.۲۰۲)

نگرش جامعه نسبت به ورود زنان به بازار کار چگونه است؟ اگر معیار ورود به بازار کار و پست‌های مدیریتی بر مبنای شایستگی و قابلیت باشد، زنان تا چه میزان می‌توانند در پیشبرد اهداف اجتماعی راه‌گشا باشند و جامعه چه مقدار از قابلیت‌ها و ظرفیت‌های موجود در زنان را مدنظر قرار می‌دهد و با نادیده گرفتن این قابلیت‌ها چه بهایی می‌پردازد؟

ضرب‌المثل پشت هر مرد موفق زنی قرار دارد

ضرب‌المثل "پشت هر مرد موفق زنی قرار دارد" را بارها شنیده‌ایم. اگر بخواهیم جای واژه‌های مرد و زن را تغییر دهیم، دست‌کاری انجام داده‌ایم که دور از انتظار نیست و بارها شاهد چنین امری بوده‌ایم. حال اگر به‌جای واژه‌ی مرد جامعه بگذاریم چطور؟

پشت هر زن موفقی جامعه سیال وجود دارد. جامعه‌ای که در آن "حرف اول و آخر را من می‌زنم" معنی ندارد، اینجا همه حق حرف زدن دارند، می‌توانند باشند؛ اظهار نظر کنند و فراموش کنند که حرفشان فارغ از زن یا مرد مورد قضاوت قرار می‌گیرد. پا را فراتر از حرف بگذاریم و وارد عرصه‌ی عمل شویم.

به تعبیر مولانا:

«این جهان کوه است و فعل ما ندا

سوی ما آید نداها را صدا»

می‌توانی باشی و عمل کنی، تا معیار درست‌تری را به نمایش بگذاری. به قول معروف؛ "حرف باد هواست." رد پای عمل تو را همه می‌بینند؛ در تغییراتی که در محیط اطرافت ایجاد می‌کنی، با برداشتن قدم‌های کوچک اما راه‌گشا، می‌توانی باشی؛ بدون آنکه نگران سقف شیشه‌ای بالای سرت باشی.

همان سقف شیشه‌ای که بسیاری از بانوان در اوایل ورود به بازار کار و محیط‌های اجتماعی و پست‌های مدیریتی فکرش را هم نمی‌کنند. سقفی شیشه‌ای اما به‌شدت ضخیم، ضخامتی تشکیل شده از باورهای جنسیتی و کلیشه‌ای دم‌دستی و دغدغه‌های فرسوده اجتماعی.

سقف شیشه‌ای

پدیده‌ی عدم توفیق زنان به سطوح عالی مدیریت را در اصطلاح سقف شیشه‌ای می‌گویند. این اصطلاح نخستین بار در سال ۱۹۸۶ به‌وسیله‌ی مجله وال استریت ژورنال به‌کار رفت. (میرغفوری، ۱۳۸۵).

رویکردی به‌ظاهر فرهنگی

که کاسه‌ی داغ تر از آش است، که نکند خانم با پا گذاشتن در محیط‌های اجتماعی و فعالیت‌های شغلی غذای روی گازش ته بگیرد یا مبادا اظهار وجود کند و در آینه‌ی روبه‌رویش زنی بایستد که نمی‌خواهد با وجود برخوردهای قهرآمیز جا بزند.

سقف شیشه‌ای می‌گوید خانم محترم شما از لحاظ بیولوژیک قدرت و توانایی لازم را ندارید که در پست‌های بالای مدیریتی باشید. اصلاً به این ربط ندارد که جامعه از لحاظ فرهنگی مرد سالار است! و اینکه زنان همیشه بعد از صف مردان ایستاده‌اند تا پاسخی به نیازهای روانی، اجتماعی و فرهنگی خود بیابند. شاکله اصلی این افکار و نگرش‌ها باوری است که جامعه بنابر بستر تاریخی و فرهنگی که دارد برای افکار عمومی می‌دوزد و کاری به این ندارد که ممکن است این باور آنقدر تنگ و غیر قابل استفاده باشد که جوهره‌ی سیال اندیشه در آن جان دهد. گویی این باورها در ناخودآگاه جمعی جامعه ریشه دارد و این امر باعث می‌شود جامعه از همه‌ی ظرفیت‌ها و سرمایه انسانی خود استفاده نکند.

در واقع سرمایه اجتماعی خصوصاً در شکل جمعی آن می‌تواند افراد جامعه را در حل مشکل کنش اجتماعی یاری برساند و در آن صورت همه‌ی افراد جامعه از برکات آن برخوردار گردند. (موسوی، ۱۳۹۶)

سقف شیشه‌ای نامرئی است؛ مثل همان پنجره‌ی اتاق نشیمن که پرنده‌ای با ذوق و با تمام وجود بال گشوده تا به ادامه‌ی آسمان بپیوندد اما با شیشه‌ای ضخیم، بی‌رحم و فریب‌کار مواجه می‌شود. شیشه به ضربه و ترومایی که به بال‌های پرواز پرنده وارد می‌شود؛ کاری ندارد به گیجی اندیشه و نگاه پرنده بعد از هوشیاری نصف و نیمه‌اش. کاری هم ندارد به باور و به طرح واره‌ی تثبیت شده‌اش هم نمی‌پردازد. شیشه تنها به نرفتن و در جا زدن فکر می‌کند.

کلیشه‌های به‌وجود آورنده‌ی سقف شیشه‌ای

۱. یکی از کلیشه‌های جنسیتی این است؛ برداشت زنان از بازخوردهای حرفه‌ای جنبه‌ی شخصی دارد.

۲. اینکه زنان احساسی هستند و پرخاشگری لازم را در مواجهه با محیط ندارند.

۳. مقدم دانستن وظایف خانوادگی بر مسائل کاری در زنان

۴. ارتباطات محدودتر زنان با صاحبان قدرت

۵. زنان در محیط کار همیشه مجبور به ثابت کردن خود به میزان بیشتری نسبت به مردان‌اند.

۶. اینکه زنان نمی‌توانند تعادلی بین مسئولیت‌های خانوادگی و محیط کاری خود به‌وجود بیاورند و اگر در محیط کار پر رنگ باشند، در خانه دچار ضعف و نقصان نسبت به مسئولیت‌های خود می‌شوند

از جمله عوامل دیگر می‌توان به وجود الگوهای مردانه در سبک‌های مدیریتی که زنان مسئولیت آن را بر عهده دارند، اشاره کرد. زنان برای ایجاد فضای خلاق و مختص به روحیات خود در محیط، کاری با چالش‌هایی به مراتب بیشتر از مردان روبه‌رو خواهند بود و اگر توجه داشته باشید تمایل زنان برای ایجاد حرفه‌های مستقل و خارج از چارچوب اداری بیشتر شده؛ زیرا زنان در این فضاها قدرت ریسک بیشتری دارند و می‌توانند از فعالیت‌های خلاقه خود بهره ببرند.

سطوح سقف شیشه‌ای:

سازمان‌ها، معمولاً سه سطح برای سقف شیشه‌ای در نظر می‌گیرند.

الف- سطح کارآموزی: برای زنانی که در سطح کارآموزی هستند، ترکیب موقعیت پایین و مشکل ناشی از ارتباطات، مسائل خاصی را به همراه می‌آورد.

ب- سطح قبل از مدیریت عالی: این سطح شامل شغل‌هایی است که قبل از مشاغل رده‌های بالای سازمان قرار دارند. یکی از مسائلی که در این سطح وجود دارد و سقف شیشه‌ای را در این سطح تقویت می‌کند، شکاف پرداخت و بی‌عدالتی بر اساس جنسیت است.

ج- آلیس در سرزمین عجایب: در این سطح زنان با توجه به توانمندی‌ها و شایستگی‌های لازم، مسیرهای پر پیچ و خم را طی کرده و به سطوح بالای سازمانی رسیده‌اند. (قاسمیان مقدم، ۱۳۹۶).

چند راه‌کار برای برطرف کردن سقف شیشه‌ای

- ۱. ایجاد فضاهای مناسب برای گردهمایی زنان و آگاهی رساندن در مورد استعدادهایشان
- ۲. برگزاری همایش‌ها و دوره‌هایی برای ارتقای روابط بین جامعه زنان
- ۳. ترغیب زنان برای سرمایه‌گذاری در بخش‌های خصوصی
- ۴. برگزاری همایش‌ها با حضور مردان و بانوان و ذکر فواید حضور زنان در سطوح بالای سازمانی.
- ۵. ارزیابی مشاغلی که از مدیران زن برای پیشبرد اهدافشان کمک گرفته‌اند و نقد و بررسی مزایا و معایب آن نسبت به شغل‌های مشابه.
- و در نهایت بررسی این موضوع که حضور زنان در پست‌های بالای مدیریتی نه تنها برای زن‌ها، بلکه برای کل جامعه نیز سودمند خواهد بود؛ زیرا جامعه در این شرایط از هر دو دست خود برای به جلو بردن اقتصاد کشور استفاده می‌کند.

بحث:

سقف شیشه‌ای با نادیده گرفتن قابلیت‌ها و شایستگی‌های فردی به نگاه جنسیتی دل می‌بازد. در کشورها با توجه به روند توسعه علاوه بر منابع مالی و سرمایه‌ی مادی، نیروی انسانی نقش اساسی را دارد. زنان بخش قابل توجه از سرمایه انسانی

را تشکیل می‌دهند، که سزاوار برخورداری از امکانات و فرصت‌های برابر برای تحقق اهداف خود هستند. در واقع برابری جنسیتی یکی از مهم‌ترین نشانه‌های ارتقای جوامع محسوب می‌شود و وجود موانعی همچون سقف شیشه‌ای در عوامل مختلف فرهنگی، اجتماعی، روانشناختی و غیره ریشه دارد،که هر کدام نیازمند تفسیرهای مفصل و همه‌جانبه از سوی اساتید حوزه‌ی علوم انسانی است.

منابع:

بارون، ر. بیرن، د. برنسکامب، ن؛ (۲۰۰۶). روانشناسی اجتماعی، ترجمه: کریمی، ی، تهران: نشر روان.

قاسمیان مقدم، شوکت؛ (۱۳۹۶)، سقف شیشه‌ای و جایگاه سازمانی زنان، چالش‌ها، راهکارها و پیشنهادها، دومین کنگره زنان موفق ایران.

موسوی، میرطاهر؛ (۱۳۹۶) مشارکت اجتماعی یکی از مؤلفه‌های سرمایه اجتماعی، فصل‌نامه علمی- پژوهشی رفاه اجتماعی، سال ششم، شماره، ۲۳، ص، ۷۲

میرغفوری، سید حبیب الله؛ (۱۳۸۵) ، شناسایی و رتبه‌بندی عامل‌های مؤثر در گماشته نشدن زنان به پست‌های مدیریتی در سازمان‌های دولتی استان یزد، مجله مطالعات زنان، سال چهارم ، شماره۱.

ویراستار: «مریم هندوزاده»

چهره‌ی زن به‌عنوان معشوق در شعر کلاسیک و معاصر فارسی

نسرین تقی‌زاده‌دزفولی

ادبیات بستر آمیزش فرهنگ و تاریخ یک جامعه است و نمودی از هویت جمعی و سازوکار اجتماعی یک ملت است. برای بررسی معشوق در شعر بر ما واجب است که به چند نکته توجه داشته باشیم.

نخست: شاعران همواره بلندگوی احساسات یک جامعه در نقاط تاریخی‌اند و چه پیش روی جامعه باشند و چه دنباله‌رو در دادوستدی مدام با جامعه، همواره احساسات مقبول جامعه را نمایش می‌دهند پس زمانی که از زن به‌عنوان معشوق در شعر سخن می‌گوییم درواقع از نگاه یک جامعه که شاعرِ نوعی سخن‌پرداز آن است، هویت زنانه‌ی مورد پسند جامعه تشریح می‌شود.

دوم: عشق یک پدیده‌ی فرهنگی است که در جوامع مختلف برحسب مسائل گوناگون انسانی و اجتماعی، رویکرد متفاوتی نسبت به آن پذیرفته می‌شود و تعریف متفاوتی از آن ارائه می‌شود.

سوم: احساسات انسانی آمیزه‌ای از جوشش‌های درونی و آمیزه‌های اجتماعی‌اند. عشق به‌عنوان بزرگ‌ترین تعامل فرد با خودش و انسان، رخدادی است که باوجود ابعاد بزرگ تاریخی، فرهنگی و اجتماعی آن، بیشتر از هر فعل و خواستی تداعی‌کننده‌ی نگرش فرد به انسانیت است.

پس با این پیش‌فرض که فرد عاشق مظهر تمام آموزه‌های اجتماعی و فرهنگی و ناخودآگاه جمعی در پیشگاه انسان است باید باور داشت که چگونه عاشق‌شدن و چگونه از معشوق سخن‌گفتن درواقع ستایش خود و ستایش انسانیت است.

در ادبیات کلاسیک آنچه از معشوق دیده می‌شود یک شبح است که به انواع صفات پسندیده مدح می‌شود تا جایی که در برخی سروده‌ها به نظر می‌رسد معشوق چنان فاقد تن زمینی است که مخاطب می‌تواند خدا، طبیعت، یا هر موجودی را به‌عنوان معشوق تصور کند. به نظر می‌رسد که این‌گونه شعرها تحت‌تأثیر آموزه‌های دینی و بیشتر مربوط به دوره‌ای است که انسان جسم خود را فانی و فاقد ارزش معنوی و مانع بلوغ معنوی خود می‌داند؛ ازاین‌رو به‌هنگام پرداختن سخن عاشقانه آن را فاقد ارزش مدح می‌بینند و هرجا سخن از روی و تن معشوق به میان می‌آید غالبا استعاره‌ای است برای نشان‌دادن شکوه و فرخندگی معشوق و آن‌قدر همه‌گیر و استعاره‌پذیر است که فردیت‌پذیر نیست و بین معشوق شاعران گوناگون چندان نمی‌توان تمایزی قائل شد.

این دوره که بیشتر در آثار شاعران قرن پنجم تا هشتم مشاهده می‌شود در اکثر غزلیات هرجا از محبوب سخن گفته می‌شود و تن زنانه‌ای برای آن تصویر شده است اغلب بر شاخصه‌های تکراری استوار است. از چشم نرگس‌گون تا تن سیمین‌گون و زلف در باد و معشوق با عناوین استعارین بت و صنم نامیده می‌شود.

معشوق در این دوره معمولاً چنان فریبنده است که با یک نظر هر بیننده‌ای را از خود بی‌خود می‌کند و اصل در عشق بر هجران است و حتی اگر وصالی حاصل شود چنان کوتاه و نافرجام است که عاشق با آن وصال کوتاه

به‌جای به‌کام‌رسیدن بیشتر بی‌قرار می‌شود. این همان دوره‌ای است که هنوز ادبیات تحت‌تأثیر عرفان و تصوف است و ریاضت، ناکامی و رنج ارزش محسوب می‌شود و روح انسان را برای رسیدن به عشق الهی صیقل می‌دهد.

نمونه از سعدی:

چنانت دوست می‌دارم که وصلم دل نمی‌خواهد
کمالِ دوستی باشد مُراد از دوست‌نگرفتن
مُرادِ خسرو از شیرین کناری بود و آغوشی
محبّت کارِ فرهاد است و کوه بیستون سُفتن

در میان استثنائاتی هم وجود دارد که از میان آن‌ها می‌توان به شیرین در منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی یاد کرد. که در آن نظامی با الهام‌گرفتن از همسر خود آفاق و شخصیت‌پردازی درست به معشوقِ سروده‌های خود، هویت و فردیت می‌دهد. هرچند به نظر می‌رسد باز هم توصیف‌های زنانه‌ی شیرین تازه و بدیع نیستند؛ اما ظرافت در توصیف و شخصیت‌پردازی قوی و جایگاه شیرین در قصه باعث می‌شود که نظامی چهره‌ی متفاوتی از زن به‌عنوان معشوق در ادبیات کلاسیک نمایش دهد.

بخشی از توصیف شیرین:

موکل کرده بر هر غمزه غنجی
زنخ چون سیب و غبغب چون ترنجی
رخش تقویم انجم را زده راه
فشانده دست بر خورشید و بر ماه
دو پستان چون دو سیمین نار نوخیز
بر آن پستان گل بستان درم ریز
ز لعلش بوسه را پاسخ نخیزد
که لعل ار واگشاید دُر بریزد
نهاده گردن آهو گردنش را
به آب چشمه شسته دامنش را.....

برای مطالعه‌ی بیشتر در مورد نقش شیرین به‌عنوان معشوق در ادبیات کلاسیک از شما دعوت می کنم مقاله‌ی نعمت‌الله پناهی تحت عنوان «شخصیت شیرین در منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی» منتشرشده در نامه‌ی پارسی، سال دهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۸۴، صص۵۵-۳۳ را که در اینترنت به راحتی در دسترس عموم است، مطالعه بفرمایید.

محرز است در ادبیات کلاسیک جامعه طبق باور به تقدیر و بُعد روحانی انسان که ازلی است برای عاشق دلباختگی خارج از اراده توصیف می‌کند و برای معشوق دل‌ربایی جادویی؛ به‌جز شیرین که به نظر می‌رسد هم معشوق است و

هم عاشق و هم طی قصه حق انتخاب دارد، بقیه‌ی زنانی که معشوق توصیف می‌شوند خارج از اراده‌ی خود و بر اساس ماهیت جدایی‌ناپذیر زنانه‌ی خود فتنه‌انگیزی می‌کنند و برحسب تقدیر قادر به وصال نیستند و شاید اگر برای زن در جامعه می‌شد حق انتخابی متصور بود، گمان می رفت که وصال صورت می‌پذیرفت؛ البته گاهی نیز زن نمادی از شر می‌شود که فتنه‌انگیزی می‌کند. دل‌بری می‌کند و به وصال تن نمی‌دهد تا عاشق را هرچه بیشتر شیدا و رسوا کند که می‌توان گفت تن زن نماد شهود و شرارت پنداشته می‌شود و آلت دست شیطان. هرچند در اکثر غزلیات عاشقانه مستقیماً این موضوع مطرح نمی‌شود؛ اما در مضمون اشعار می‌توان آن را جست‌وجو کرد.

نمونه غزلی از حافظ:

بخت از دهان دوست نشانم نمی‌دهد
دولت خبر ز راز نهانم نمی‌دهد
از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی‌دهم
اینم همی ستاند و آنم نمی‌دهد
مردم در این فراق و در آن پرده راه نیست
یا هست و پرده‌دار نشانم نمی‌دهد
زلفش کشید باد صبا چرخ سفله بین
کان جا مجال باد وزانم نمی‌دهد
چندان که بر کنار چو پرگار می‌شدم
دوران چو نقطه ره به میانم نمی‌دهد
شکر به صبر دست دهد عاقبت ولی
بدعهدی زمانه زمانم نمی‌دهد
گفتم روم به خواب و ببینم جمال دوست
حافظ ز آه و ناله امانم نمی‌دهد

به نظر می‌رسد با گذشت زمان و تغییر نگرش انسان به خودش و جامعه، شعر فارسی چنان که لازم است تغییر نکرده است. پای‌بندی به غزل قرن ششم و هفتم به‌عنوان عاشقانه‌ترین سروده‌ها و سرآمد و بهترین، بدون توجه به واقعیت‌های انسان روز و جامعه، تا مدت‌ها بانی تکرار مضامین رایج است. در دوره‌ی مشروطه و هم‌زمان با ظهور شعر نو شاعر فارسی شروع به بازتولید خود برمبنای واقعیت روز می‌کند که البته باتوجه‌به تازگی همه‌چیز از قالب شعری تا نگاه به انسان، مرد و زن، عاشق و معشوق خلاء تطبیق‌پذیری با کهن‌الگوها و به یک‌باره زیرو روشدن نگرش‌ها تا مدت‌ها معشوق را همچنان سایه‌وار ادامه می‌دهد و شعر عاشقانه بیشتر شرح احوالات عاشق است تا توصیف معشوق.

انسان نو زمینی است و ماهیت ازلی و آسمانی خود را رها کرده است. دوران توصیف زنخدان چانه و ابروی کمان یا قد سرو قامت تمام شده است یافتن توصیفاتی که زن امروزی را به‌عنوان معشوق توصیف کند کار دشواری به نظر می‌رسد و شعر از جامعه جا می‌ماند که البته عوامل مختلفی دارد از خودسانسوری تا دیگرسانسوری و همچنان ارادتِ تقدسگون برای شعر قائل شدن و هر معشوق و توصیف و تشبیهی را نپذیرفتن. به نظر می‌رسد شعر نو با درآمیختن با وقایع جامعه با تداعی مشکلات، احساس یأس یا خشم یا تداعی مفاهیم ظلم و ظلم‌ستیزی و توصیف و ارادت به طبیعت سعی در همراهی با جامعه می‌کند؛ اما در بُعد عاشقانه لنگان و سرگردان است. معشوق امروزی هرچند زیبایی‌های بصری دارد و می‌تواند صاحب چشمان رنگی یا موی بلند و بور یا مشکی باشد؛ اما آنچه سبب دلبری و شایستگی جایگاه معشوقش می‌کند قطعاً زیرکی یا شوخ طبعی یا هنرمندی اوست. انسان امروز بیشتر از هر زمان دیگری نیاز به نمایش فردیت خود دارد؛ اما شاعر امروز جسارت سرودن درباره‌ی معشوق خاص خود را با ویژگی‌های مختص خود ندارد. به نظر می‌رسد با پناه‌بردن به کلی‌گویی و در سایه نگه‌داشتن معشوق، امید بیشتری برای پذیرفته‌شدن بین عموم مردم را دارد. یا شاید شاعر همچنان برای معشوق خیالی خود می‌سراید!

از معدود شاعران معاصر که معشوق در شعر او نام دارد، تصویر دارد و توصیف می‌شود شاملو است. شاید از اعتمادبه‌نفس یا از مقبولیت اجتماعی است که او در به روی خصوصی‌ترین احساسات خود می‌گشاید و با توصیفاتی بدیع، جهانی عاشقانه و شاعرانه می‌آفریند.

جهانی که بیشتر از اینکه توصیف بدن معشوق باشد توصیف حالات اوست.

نمونه:

۱

با لبانی متبسم به خوابی آرام فرومی‌رود
چنان چون سنگی
که به دریاچه‌ای

۲

لبانت
به ظرافت شعر
شهوانی‌ترین بوسه‌ها را به شرمی چنان مبدل می‌کند
که جان‌دارِ غارنشین از آن سود می‌جوید
تا به‌صورتِ انسان درآید.

شاعر امروز باید بیشتر از قبل تجربه‌های شخصی خود را شعر کند و انسان امروزی را به مأمن عشق بخواند. در روزگاری که عصر ارتباطات نامیده می‌شود وظیفه‌ی شاعر است که براساس جامعه و انسان امروز عشق را بازتولید کند. انسان امروز، انسان کام‌جوست. شعر عاشقانه نیاز دارد تداعی لطافت وصال و به نوید عشق بعد از وصال.

رئالیسم سوسیالیستی،
هنری از عدالت‌خواهی تا استبداد

نویسنده: «مهدی اساسیان»

با گسترش اندیشه‌های مارکسیستی در شرق اروپا، انقلاب کمونیستی شوروی رویکردی عدالت‌خواهانه و برابری‌طلب در نظام حکمرانی کشورهای جهان بود. در پی انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، لنین شالوده تفکری سیاسی تحت آرمان برابری اجتماعی و احقاق حقوق طبقه‌ی ستم‌دیده جامعه را بر نظامی سوسیالیستی بنا نهاد که در سال‌های بعد دایره‌ی نفوذ آن نه تنها در حوزه سیاست بلکه به حیطه‌های اقتصادی - اجتماعی و حتی حریم خصوصی افراد تسری پیدا کرد.

امری که ماشین رهبری اتحاد جماهیر شوروی را بر دکترین برانگیختن احساسات طبقه‌ی مستضعف و محروم کارگر بر ضد نظام سرمایه‌داری زاده شده از تحولات جامعه صنعتی آن روز پی‌ریزی نمود.

ار آنجا که تحولات اجتماعی سیاسی رستنگاهی برای جریان‌های هنری است، از ۱۹۳۰ این گرایشات سوسیالیستی فرزندان خود را در عرصه‌های هنری نیز تحت عنوان رئالیسم سوسیالیستی به جهان عرضه داشت. این نهضت هنری در مسیر تکامل انقلاب، از پتانسیل جامعه‌ی هنرمندان برای ترویج آرمان‌های عدالت‌خواهانه، برابری‌طلب و ضد طبقاتی حزب بهره جست.

مکتبی فکری که برمحور تکریم کارگر، حزب کمونیست، رهبری ملی قرار داشته و پس از بلوغ، در طول

جنگ جهانی بن‌مایه‌های آثار هنری انقلابی- مبارزاتی آن روز را تشکیل داد.

پس از گذار از دوران انقلاب، با تحکیم قدرت سیاسی حزب کمونیست در میان توده‌های مردم، آثار هنری این حوزه نیز رشد ارگانیک خود را ادامه داده و در ژانرهایی همچون آرمان‌گرا، شعاری، پروپاگاندا و حماسه‌پرور به ایجاد شور مبارزه با سیاهی حاکم بر جامعه، پرستش مام وطن، ایثار و نوع‌دوستی، ارزش‌های انسانی و مشارکت عمومی مردم تحت رهبری واحد حزب پرداختند.

این جوشش فرهنگی-هنری زمینه‌ی استیلای گروه‌های چپ‌گرای سیاسی منتقد نظام طبقاتی را در عمق جامعه فراهم نمود و جنبه‌های آرمان گرایانه حزب را در اذهان عمومی با رویکردهای هنری رسوخ داد.

در این میان هنرمندان بسیاری بر موج رئالیسم سوسیالیستی سوار شدند که خود از طبقه بورژوا بوده ولی به نحله هنری خدمت رساندند که استالین آن را «مهندسی روح انسان» نامید. این مهندسان روح در آثارشان تصاویر عینی واقعیت را در راستای تکاملی انقلابی-کمونیستی بر اساس احقاق حقوق طبقه کارگر (و دهقان) به نمایش می‌گذاشتند.

انقلاب خلقی مکزیک رخداد اجتماعی-سیاسی دیگری بود که نشان داد گرایشات سوسیالیستی سبک رئالیسم، پا را فراتر از مرزهای روسیه گذاشته؛ چین، شرق اروپا و سایر کشورهای تحت نفوذ اندیشه‌های مارکسیستی را فرا گرفته است. این جنبش در مکزیک با نقاشی‌ها و کاریکاتورهای هنرمندانی چون «دیگو ریورا»، «داوید آلفاروسی که ایروس» و «خوزه کلمنته اوروسکو» دوران طلایی خود را آغاز کرد.

آنها توده مردم را مالکان واقعی هنر دانسته؛ موزه‌ها و کاخ‌ها را نفی و نقاشی دیواری را رسانه گفتمان و تبلیغ آرمان‌های حزبی کردند. آثار ارائه شده با حفظ سه ویژگی ساده، مردمی و تهییج کنندگی، توده مردم را به مبارزه با بی‌عدالتی و سیاهی حاکم بر جامعه، نابرابری طبقاتی و اتحاد کارگران و کشاورزان حول آرمان‌های حزب دعوت می‌کرد، تا اهداف مبارزاتی و تشکیلاتی را هر چه بیشتر در لایه‌های زیرین جامعه تزریق نماید.

درون‌مایه‌های این آثار همه بر اصل تقدیس و تکریم توده مردم عادی استوار بوده و از رنج کارگران و دهقانان حکایت می‌کرد. در جنبه‌های فرمی نیز چهره‌های ستم‌دیده جامعه در بهترین نقاط ترکیب‌بندی جای داده شده‌اند تا حس تجلیل را به مخاطبان رنج‌دیده خود القا نمایند. مشت‌های گره کرده، حلقه فیگورهای خسته و مستضعف به دور رهبران حزب کمونیست کارکرد شعاری و سمبولیک این آثار را به‌خوبی عیان می‌نماید.

«ریورا» که خود در مکتب هنرمدرن اروپا طبع آزموده بود با دست‌اندازی به نگارگری آیینی اقوام آزتک و المان‌های فرهنگ سرخ‌پوستان آن ناحیه، سویه‌ای مردمی-بومی به آثار رئالیستی خود داد تا اهداف سوسیالیستی حزب را هرچه بیشتر در لایه‌های رنج‌دیده جامعه تبلیغ نماید.

در سال‌های بعد در پی پاکسازی‌های گسترده عقیدتی-سیاسی حزب حاکم، قدرت و تسلط هنرمندان پیرو سبک رئالیسم سوسیالیستی بر سایر جریان‌ها و تفکرات هنری شوروی افزایش یافت. قدرتی که به‌ویژه با تصمیمات افراطی‌گرایانه رهبران حزب در ۱۹۳۲ مبنی بر انحلال همه‌ی گروه‌های مستقل هنری شوروی و رسمیت بخشیدن به رئالیسم سوسیالیتی تنها سبک هنری مورد تأیید حزب کمونیست هرچه بیشتر تثبیت شد.

بدین ترتیب میراث قدرت، در حوزه‌های هنری، جریان عدالت‌خواهی آغازین را به سمت همان چیزی هدایت کرد که در عرصه سیاسی آن را «دیکتاتوری پرولتاریا» نامیدند.

از آنجا که قدرت استبدادی همواره زایندگان خودرا می‌بلعد، دوران طلایی اتحاد هنری سه هنرمند مکزیکی نیز با بروز اختلافات درون حزبی پایان یافت. همان‌طور که رفتارهای افراطی‌گرایانه زمامداران حزب کمونیست شوروی که در آغاز باعث اضمحلال و فروپاشی جامعه هنری آن زمان و استیلای رئالیسم سوسیالیستی در روسیه شد، پس از مرگ استالین افول کرد و به هنر فرمایشی حزب بدل شد. چیزی که در چین با مرگ مائو رقم خورد.

ویراستار: «مریم هندوزاده»

«سویِ زردیِ زنبق‌ها»

«یادداشتی بر فیلم پادشاهان جهان[۱] به کارگردانی لورا مورا اورتگا[۲]»

امیرحسین تیکنی

سپیده‌دم هول‌انگیزی است. تمام مردم شهر خوابیده‌اند. جز صدای حشرات و قطره‌های جامانده از باران شب پیش، که از پشت‌بام‌ها و ناودان‌ها می‌چکد، صدایی نیست. اسبی سفید در خیابان خلوت ایستاده است. اسب سفید در خیابان‌های بی‌عابر قدم می‌زند. آیا تمام مردم جهان برای همیشه به خوابی ژرف فرو رفته‌اند؟! اسب در میان خنزرپنزرهای محله‌ای پایین‌دست در بوگوتا پایتخت کلمبیا به راه می‌افتد. تمام آنچه به چشم می‌آید، سرمایه‌ای است که به پشیزی نمی‌ارزد؛ اما همه‌چیز انسان‌هایی است که گویی در جایی از زمین محکوم به زندگی یا بهتر بگوییم زنده‌ماندن‌اند؛ اما آیا به زندگی‌کردن نیز می‌توان محکوم شد؟! این پرسشی است که بشر در طول تاریخ بارها از خود پرسیده است و هرگز به پاسخی قطعی که برای همگان قابل اعتنا باشد، دست نیافته است. فیلم با این جمله آغاز می‌شود: «روزی تمام مردم جهان به خواب فرو می‌روند و تمام حصارها شکسته می‌شود.» به‌ناگاه اسب را می‌بینیم که «را»[۳] شخصیت اول فیلم بر گُرده‌یِ آن خوابیده است. ناگاه را برمی‌خیزد، پا از حریم رؤیا بیرون می‌گذارد و وارد جنب‌وجوش شهری شلوغ و پرهمهمه می‌شود.

پادشاهان جهان چهارمین فیلم بلند لورا مورا اورتگا است. او تجربه سه سریال تلویزیونی نیز در کارنامه دارد. خانم اورتگا کارگردان جوانی است که پیشینه‌ی سینمایی او نشان می‌دهد، بیشترین دغدغه‌اش عدالت اجتماعی فراموش‌شده و تحریف‌هایی است که از این مفهوم در جوامع رادیکال صورت گرفته است. داستان فیلم‌های او در کشورهای آمریکای جنوبی و در میان قشر فقیر مردم این کشورها رخ می‌دهد. پادشاهان جهان، داستان چند نوجوان است که در شهری بزرگ، بی‌خانمان هستند و روزها در خیابان‌ها پرسه می‌زنند. به هر دری می‌زنند تا پولی برای گرسنه‌نماندن به دست بیاورند. آن‌ها برای زنده‌ماندن، تلاش می‌کنند و طبیعی است که حاضر به دست‌زدن به هر کاری هستند تا از موجودیت فیزیکی خود دفاع کنند. آغاز فیلم با اتفاقی است که ممکن است سبب تحول در زندگی را شود. سیاست‌های دولتی که شعار تبلیغاتی‌اش عدالت محوری است، زمینی را که زمانی از مادربزرگِ را غصب شده است، به او باز می‌گرداند. نامه دادگاه به دست را می‌رسد و او تصمیم می‌گیرد به روستای اجدادی‌اش بازگردد. جایی که تکه زمینی از آن خود اوست. مکانی به روی این کره خاکی تا دیگر برای نداشتن سرپناه تحقیر نشود. حس مالکیت بر این زمین، حال هرجا که باشد باتوجه‌به وضعیتی که را در آن زندگی می‌کند، بسیار شعف‌انگیز است. را به‌همراه چندین نوجوان که دوستان صمیمی‌اش هستند، پا به سفری جاده‌ای و اودیسه‌وار

۱. . The kings of theworld (original title: Los reyes delmundo)
۲. . Laura mora ortega
۳. .Ra

می‌گذارد تا پس از گذر از حوادثی سخت و دهشتناک به سرزمین موعود خود برسد. داستان گزنده و تلخ پادشاهان جهان همچون سبک مورد علاقه نویسندگان و هنرمندان آمریکای جنوبی مثل بورخس و مارکز، میان رئالیسم جادویی و سوررئالیسم معلق است. داستان فیلم سیر سیالی دارد و فیلم از ساختار متداول فیلم‌سازی خارج است؛ درحقیقت آنچه خانم اورتگا را به‌سمت ساخت این فیلم سوق داده است، به تصویر کشیدن چهره‌ی حقیقی جامعه‌ای است که حکومتش پشت شعارهای عدالت‌محور پنهان شده است؛ اما در بطن جامعه، ساختار بسیار نامنظمی از سرمایه‌داریِ مافیایی حاکم است که خشونت آن بسیار آشکار در خیابان‌ها و محله‌های شهر دیده می‌شود و قربانیانش ضعیف‌ترین طبقه‌های اقتصادی جامعه هستند. آنچه در روح فیلم پادشاهان جهان نهفته است و در تمام طول فیلم به‌صورت محسوسی از طرف کارگردان به بیننده گوشزد می‌شود، جدال نابرابر امید و ناامیدی است که همواره وزنه‌یِ این نبرد به‌سمت ناامیدی سنگینی می‌کند. را نوجوان اول فیلم که در مرکز داستان قرار دارد و به‌شکلی رهبر این جمع است، امیدوارانه برای هدفی تلاش می‌کند که به دستیابی‌اش، امیدی ندارد. تصویری که جامعه از عدالت برای او ترسیم کرده است آن‌چنان خشن و هولناک است که او هرگز گمان نمی‌برد با وجود بختی که به او رو کرده است در آینده از شادی نصیبی ببرد.

سفر اودیسه‌وارِ را و دوستانش با ازدست‌دادن دو نفر از نوجوان سخت‌تر می‌شود و به‌مرور و در مواجه با سختی‌های راه، رسیدن به هدف، تبدیل به تنها راه زنده‌ماندن آن‌ها می‌شود. را، شبیه سربازی تنها مانده می‌شود که راهی جز نبرد، در جنگی نابرابر با سرنوشت ندارد. محکوم‌بودن به شکست و عدم اعتماد این نوجوانان خیابانی به عدالت اجتماعی‌ای که نه به‌عنوان یک آرمان، بلکه به‌عنوان شعاری سیاسی در جامعه تبلیغ شده است، در گفتگوها، رفتارهای نابه‌هنجار اجتماعی و حتی شکل شادمانی غیرمعمول آن‌ها دیده می‌شود. لورا مورا اورتگا با استفاده از بازیگرانی آماتور، کار سختی را پیش برده است. هرچند فیلم در کنار جاذبه‌های طبیعت و دکوراسیون شهری خوبش، جاذبه‌های تجاری ندارد؛ اما فرم سینمایی آن به‌گونه‌ای است که اندیشه‌یِ کارگردانش در بیانی فرمالیستی به‌وضوح به چشم می‌خورد.

را و دوستانش لب پرتگاهی جاده‌ای، روبه‌روی جنگلی مه‌آلود نشسته‌اند. پشت سر آن‌ها جهانی دست‌ساز بشر است. آسفالتی سفت و اتومبیل‌هایی که هرازگاهی با سرعت می‌گذرند. را و دوستانش پشت به چنین جهانی نشسته‌اند و مبهوت جنگل مه‌آلود هستند. گویی حقیقت در میان گیاهان است و مه نمی‌گذارد آن‌ها پیدایش کنند. در چهره‌یِ تک‌تکشان حیرت شگفت‌انگیزی نهفته است. اورتگا در نگاهی دقیق و در میزانسن‌هایی حساب‌شده، بی‌آنکه سعی در ساخت تصاویری صرفاً جذاب داشته باشد، از طبیعت زیبا به‌مثابه‌ی مفهومی شاعرانه و استعاری استفاده کرده‌است که زیبایی آن هر لحظه شگفتی هول‌آوری را در دل مخاطب ایجاد می‌کند. را و دوستانش خیره به جهانی زیبا هستند که به‌شکلی غیرقابل دسترس، در نزدیکی آن‌هاست. خانم اورتگا در این سکانس مخاطب را با پرسش‌هایی مهم روبه‌رو می‌کند: چقدر از مسیر تمدنی که بشر آن را با فراز و فرود بسیار طی کرده است، می‌تواند درست بوده باشد؟! آیا برای این پرسش می‌توان اهمیتی قائل بود؟! آیا تمدن با تمام دستاوردهایش وقتی به شرایط انسانی در گستره‌یِ جمعیتی جهان نگاه می‌کنیم، ارزشمند است؟! به ناگاه صدای ترمز اتومبیلی ما را از خیال جدا می‌کند. نژادپرست‌ها آمده‌اند تا کار یکی از نوجوان‌ها را که سیاه‌پوست است، یکسره کنند؛ چراکه شب گذشته در یک کافه‌بار، سفیدپوستی از شکل نگاه‌کردن او خوشش نیامده است.

فیلم در یک‌چهارم پایانی خود به مهم‌ترین چالش داستانی می‌رسد. جایی که این نوجوانان، جاده‌ای بیرون

شهری را می‌بندند و مسیر را آتش می‌زنند. و به یک‌باره در محاصره خیل عظیم جمعیتی قرار می‌گیرند که آماده دریدن آن‌هاست. تصویری که بیشتر کنایه و اشارتی به درگیری‌های سیاسی اجتماعی معترضان شهری است. در این بین و درحالی‌که تماشاگر منتظر است تا این نوجوانان نتوانند راهی به گریز بیابند، یکی از آن‌ها بشکه‌ی بنزینی را روی خود خالی می‌کند. او اکنون آماده خودسوزی در برابر دیدگان مهاجمان است. به ناگاه فیلم قطع می‌شود و تماشاگرِ سردرگم می‌بیند که این نوجوانان سالم و تن‌درست در جاده، به سفر خود ادامه می‌دهند. از این لحظه فیلم با دو لایه‌ی داستانی موازی پیش می‌رود. آیا این نوجوانان از حادثه شب پیش رهایی یافته‌اند؟! یا این ادامه حیات نافرجام آن‌هاست که بی‌وجود آن‌ها، خود را ادامه می‌دهد. در جست‌وجوی زمین موروثی، آن‌ها به مرد و زن سال‌خورده‌ای می‌رسند که آدرس زمین و نشانی‌هایی از مادربزرگ دارند. در پایان این سکانس دوربین به داخل منزل این دو نفر می‌رود. خانه‌ای متروک که همه جای آن را غبار گرفته است و حتی بر رختخواب گیاهان خودرو رسته است. پرسشی که از شب پیش با ماست همچنان تکرار می‌شود. آیا ما در واقعیت به سر می‌بریم یا ادامه‌ی ماجرا را با یاد و خیال شخصیت‌ها پی گرفته‌ایم؟

مهم‌ترین‌ترین بخش فیلم، سکانس‌های پایانی فیلم است. جایی که خانم لورا مورا اورتگا تمام تلاش خود را می‌کند که به تماشاگر نگاهی روشن‌تر از ساختار نامنظم سرمایه‌داری مافیایی شده یک نظام به‌ظاهر متکی بر ایدئولوژی را به نمایش بگذارد. زمینی که را به ارث برده است، زمینی غنی از طلاست. دولت زمین را رها کرده که به صاحبش برسد؛ چراکه دیگر توان بهره‌برداری از این زمین را ندارد و مافیا بر آن دست گذاشته است، مافیایی که با اقتصادی قوی‌تر، اقتصاد دولتی را در چنگ گرفته است و از سهم جامعه، استفاده شخصی می‌برد. خوشبختی هیچ نسبتی با را ندارد؛ چراکه او در فقر رها شده است و سهمش از دنیا، حقارتی است که ثروت دیگران بر او تحمیل کرده است. باز می‌گردیم به چالشی که می‌تواند مرگ را و دوستانش را رقم زده باشد. به نظر می‌رسد آن‌ها دو راه پیش رو دارند که هر دو به مرگ منجر خواهند شد. می‌توانند خیابان‌ها را ببندند و اعتراض خود را با خشم نسبت به جهان و مردمانش به نمایش بگذارند. شیشه‌ها را بشکنند، اتومبیل‌ها را از بین ببرند و با هرآنچه بین آن‌ها و دیگران شکافی اجتماعی‌فرهنگی ایجاد کرده است، سر ستیز داشته باشند و درنهایت نیز قربانی این جنگ باشند. راه دیگر این است که در آرزوی زمینی پر از طلا باشند، زمین یا در معنای صریح‌تر سرزمینی که حتی می‌تواند میراث اجدادیشان باشد؛ اما نصیب آن‌ها از آن، دیوار خرابه و متروکی نیز نیست. خوابیدن زیر آسمان باز آن برای آن‌ها آرزویی دست‌نیافتنی‌است. را و دوستانش از ابتدا به خوشبختی ایمان نداشته‌اند. آن‌ها نومیدانه به فردایی بهتر امید بسته بودند، در رفتارهای نابهنجارشان، در چشم‌های بی‌رمقشان و در کلام تلخ و شادی‌های بی‌دلیلشان این حقیقت نهفته بود که آن‌ها هرگز هیچ بختی در این جنگ نابرابر نداشته‌اند.

را، بارها در خیال خود، اسب سفیدی را می‌بیند که می‌تواند شبیه خوشبختی باشد. او می‌خواهد در این خیال بماند؛ اما ناگاه رویای اسب سفید او برهم می‌خورد و پیش رویش اندوه ازدست‌دادن کسی است؛ گویی تعبیر خوشبختی برای او باژگونه است. در سکانس پایانی او بار دیگر اسب را می‌بیند؛ اما این بار اسب در خیال او نیست. اسب حضوری فیزیکی دارد. خیال او بدل به واقعیت شده است. اسب سفید که خیالش برای او به مرگ دوستانش تعبیر می‌شد،

در واقعیت دیگر برای او چه سرنوشت شومی را تدارک دیده است. واقعیت بر سر را، آوار می‌شود. بار دیگر به چالش حادثه‌ی آتش‌کشیدن جاده باز می‌گردیم. آیا لمس واقعیتی که با سررسیدن اسب سفید به تصویر کشیده شده است، گواهی بر خیالی‌بودن وجود را و دوستان پس از شب حادثه است؟! پاسخ این پرسش ممکن است برای هریک از ما نتیجه‌ای متفاوت داشته باشد؛ اما حتماً خانم لورا مورا اورتگا سر یک نکته با آلن پو هم عقیده بوده است که هرآنچه می‌بینیم یا به نظر می‌رسیم؛ جز رویایی در رویایی دیگر نیست.[۱]

۱. .All that we see or seem is but a dream within a dream (Edgar Allen Poe)

یادداشتی بر فیلم "در حال و هوای عشق" به کارگردانی کار وای وُنگ:
«داستانی درباره‌ی سینما»

نوشته: «روح الله آبسالان»

در میان هزاران روز کسالت‌بار زندگی گاهی اوقات به این موضوع فکر می‌کنم که فکر کردن در مورد وجود چیزهای کوچک تا چه اندازه می‌تواند دشوار باشد.

زن جوانی خانه‌ای برای خود و همسرش اجاره می‌کند. همزمان مردی روزنامه‌نگار اتاقی دیگر را برای خود و همسرش اجاره می کند. شوهر زن و همسر مرد بیشتر در بیرون از خانه مشغول کار هستند.

یک رابطه‌ی عاشقانه بین این دو برقرار می‌شود و به‌زودی آنها متوجه می‌شوند که همسرانشان با هم سروسری دارند. پچ‌پچ‌های مردم بالا می‌گیرد و آنها به اجبار از هم دور می‌شوند.

اگر شما هم در جایگاه مخاطب فیلم را برای کسی بازگو می‌کردید شاید به این صورت آن را تعریف می‌کردید و این یعنی فروکاستن فیلم به زمینه‌های معنایی و محتوایی.

امروز برای دومین بار موفق به دیدن فیلم " درحال و هوای عشق" اثر تحسین‌برانگیز" وونگ کار وای" شدم.

متأسفانه بسیاری از منتقدان فیلم، هرگز فراتر از محتوای آن پیش نرفتند و مخاطب هم با این نوع نگاه فست فودی تا حدودی همراه شده است؛ با این حال شیوه‌ی بازگویی هر داستان، در درون آن نهادینه شده است.

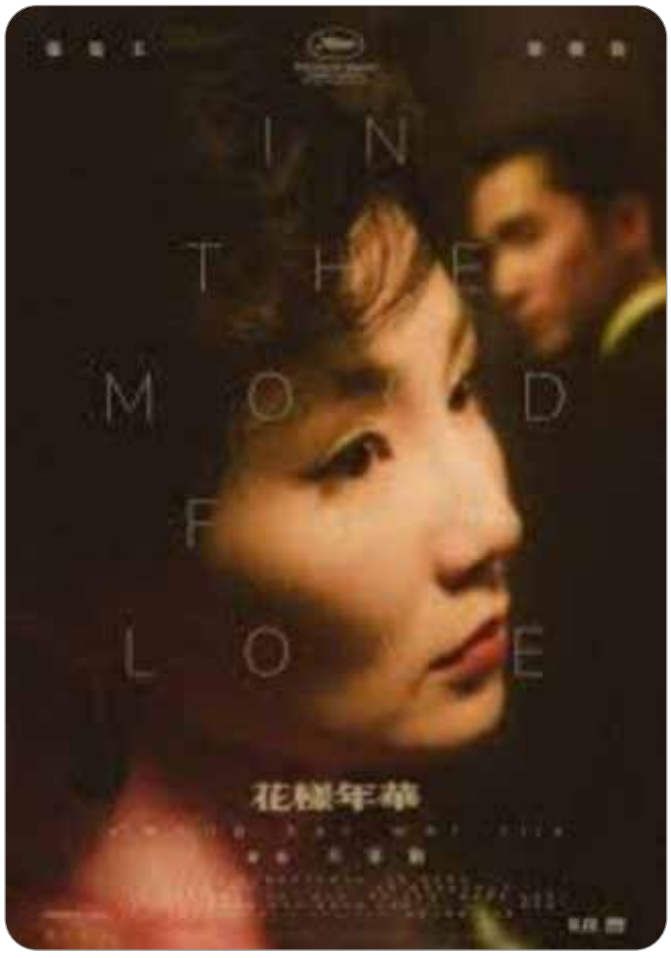
فیلم در حال و هوای عشق قبل از اینکه داستانی در تجلیل عشق باشد، داستانی درباره‌ی خود سینماست. همان‌گونه که مک لوهان خاطرنشان کرده: «محتوای یک رسانه همواره خلق رسانه‌ای دیگر است.» به تعبیری، شیوه‌ی ارزش‌گذاری، در فرم اثر نهفته است و مشخصاً در سینما مشاهده‌ی کمپوزیسیون، نور، رنگ، موازنه‌های هارمونیک و... می‌تواند تعیین کننده باشد.

به‌نظر می‌رسد تکرار تجربه، برای مخاطب نه از طریق محتوای فیلم بلکه از خلال عناصر عمده‌ی فیلم در یک کلیت همبسته، قابل شناسایی است. فیلم "در حال و هوای عشق" پدیده‌ی روانشناختی را در استفاده از نور و رنگ به‌کار می‌گیرد و به شکلی حیرت‌انگیز در این کار موفق است.

به‌طور مثال اگر رنگ سرخ را نمایانگر عشق بدانیم هرگاه رنگ سرخ بر پرده عیان می‌شود، مخاطب ناخودآگاه ارتباط نمادین آن را درک می‌کند. بنابراین از حیث روانشناختی، رنگ، جلوه‌ای غریزی در فیلم دارد و زمینه‌های عقلانی و رئال را تا حدودی به‌محاق می‌برد.

در فیلم شخصیت چاو(تونی لیانگ) را هنگامی که بر تخت بیمارستان است، اگر به‌دقت نگاه کنیم متوجه این تأثیر خواهیم شد. نورپردازی راهروها، رنگ پرده‌ها و کنتراست‌های پی‌درپی و تند و تیز و همچنین رنگ لباس زن همگی بر این مدعا صحه می‌گذارد. خطوط و رنگ‌ها سرتاسر مفاهیم‌اند.

به‌همان اندازه که کراوات‌ها نشانه‌ی خیانت و باران‌ها بهانه‌ای برای گفت‌وگو و صمیمیت‌اند، به‌همان اندازه رنگ‌ها، نشانه‌ای از حضور



بی‌تکلف عشق‌اند.

از نقاط قوت فیلم می‌توان به مفهوم زمان اشاره کرد؛ نوعی عدم قطعیت که سیر خطی زمان را درهم می‌شکند. به‌طور مثال تصویر فریز شده‌ی ساعتی که در هر بار نشان دادن، کارکرد مکانیکی آن نمایان می‌شود، بدون اینکه مخاطب درک کند در چه بازه‌ای از زمان قرار گرفته است. به تعبیری؛ گذشته و حال به‌هم می‌آمیزند.

هنوز بسیاری بر این باورند که سینما را یارای مقابله با کلمات نیست و در جمیع جهات از منظر روانشناختی و فلسفی، فیلم از کتاب عقب می‌ماند. بااین‌حال فیلم «در حال و هوای عشق» به‌خوبی نشان می‌دهد که سینما لمس می‌کند و هر چه را که بخواهد می‌تواند بیان کند.

در فیلم، زوایای خاص یک خانه‌ی قدیمی به تصویر کشیده می‌شود؛ راه پله ها، راهروهای تنگ با حرکت دوربین و رفت‌وآمد مداوم شات از کلوز آپ به مدیوم به همراه رقص نور و رنگ، مخاطب را مسحور خود می‌کند و ذهن را به بازی می‌گیرد.

به‌نظر می‌رسد نوع مواجهه‌ی مخاطبان با یک فیلم، بر اساس دنیای زیستی هر مخاطب تفسیر می‌شود، بااین‌حال لمس کردن مفهوم عشق از منظر سینما و مشخصاً از خلال صحنه‌هایی که کارگردان به ما نشان می‌دهد، تجربه‌های زیستی را کنار می‌زند و در سکوت، گوشزد می‌کند که مفهوم عشق را جز به‌واسطه‌ی تصویر نمی‌توان انتقال داد.

گرچه فیلم با نوشتن آغاز می‌شود و مرد به زن می‌گوید که می‌خواهد داستانی بنویسد، اما نمی‌داند از کجا آن را شروع کند. بااین‌حال، ما می‌دانیم که دوربین در لحظه‌ای که روشن می‌شود، داستان را آغاز کرده و رابطه شکل گرفته است.

داستان «در حال و هوای عشق» شاید به‌زعم خیلی‌ها ، کلیشه و دم‌دستی باشد، ولی همان‌طور که در بالا اشاره شد نوع پرداخت به آن است که متمایزش می‌کند؛ بی‌شک، رابطه‌ای خاص در میان است و عشق مرسومی که ما در پس زمینه‌ی ذهنمان داریم شکل نمی‌گیرد و همه‌چیز به صورت قطره‌چکانی نشان داده می‌شود.

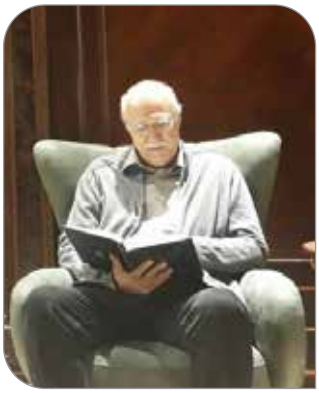
گویی کارگردان به‌خوبی می‌داند این رابطه در لحظه‌ی شکل‌گیری پایان گرفته است. پس نهایت سعی خود را می‌کند که تصاویر را طوری کات و به هم وصل کند که کوچک‌ترین حرکت، حامل پیامی بزرگ باشد.

اینکه در لانگ شات‌ها و مدیوم شات‌ها، زن را در مرکز کادر قرار نمی‌دهد و همواره قسمت اعظم کادر خالی می‌ماند؛ نشان از انزوای درونی اوست. نکته‌ی جالب توجه در این فیلم حضور قاطع چیزها به‌جای کاراکتر هاست و اشیائی که حالا مفهوم تازه‌ای برای ما دارند.

فیلم به ما می‌گوید که قدری عمیق‌تر نگاه کنیم و ببینیم که باران همانی نیست که تا امروز دیده‌ایم؛ پله‌ها، راهروها، دیوارها، پرده‌ها و چراغ‌ها... قدم زدن‌ها و آیا تابه‌حال چه اندازه به رابطه‌ی عمیق اشیا با خود اندیشیده‌ایم.

ویراستار: «مریم هندوزاده»

«نقش ادبیات کودک و نوجوان در شکل‌گیری نگرش نسبت به عدالت اجتماعی»



امیرارسلان حدیدی

عدالت اجتماعی مفهومی است که به توزیع یکنواخت و عادلانه منابع، فرصت‌ها و امتیازات در یک جامعه اشاره دارد. هدف آن ترویج برابری، شمول و احترام به تنوع، با به‌چالش‌کشیدن موانع سیستمی و نابرابری‌های ساختاری است که افراد و گروه‌ها را از دسترسی به حقوق خود و به ظهوررساندن پتانسیل کامل خود بازمی‌دارد.

در اصل، عدالت اجتماعی حصول اطمینان از دسترسی برابر همه‌ی اعضای یک جامعه به نیازهای اولیه‌ی انسانی مانند: غذا، سرپناه، مراقبت‌های بهداشتی، آموزش و اشتغال است. این به‌معنای پرداختن به مسائل فقر، تبعیض، نژادپرستی، جنسیت‌گرایی، توانایی‌گرایی و سایر اشکال به‌حاشیه‌رانده‌شده است که بی‌عدالتی اجتماعی را تداوم می‌بخشد؛ به‌عنوان مثال، جامعه‌ای را تصور کنید که در آن دسترسی به آب سالم به‌دلیل عواملی مانند موقعیت مکانی، تغییرات آب و هوایی یا نابرابری اقتصادی، محدود است یا وجود ندارد. این وضعیت به‌طور نامتناسبی بر گروه‌های حاشیه‌نشین مانند خانواده‌های کم‌درآمد یا افراد دارای معلولیت که ممکن است منابع مالی یا فیزیکی برای دسترسی به منابع آب جایگزین را نداشته باشند، تأثیر می‌گذارد. رویکرد عدالت اجتماعی مستلزم شناسایی و رسیدگی به علل اصلی این مشکل، مانند زیرساخت‌های ناکافی، عدم حمایت دولت یا تخریب محیط‌زیست است تا اطمینان حاصل شود که همه به آب سالم و تمیز دسترسی برابر دارند.

نمونه‌ی دیگری از بی عدالتی اجتماعی، شکاف دستمزد جنسیتی است که به دستمزدهای نابرابر زنان در مقایسه با مردان برای کارهای مشابه اشاره دارد. بر اساس گزارش جهانی شکاف جنسیتی مجمع جهانی اقتصاد در سال ۲۰۲۱، زنان در سراسر جهان تنها ۶۸ درصد از درآمد مردان را دریافت می‌کنند؛ درحالی‌که تقریباً به همان میزان کار انجام می‌دهند. این نابرابری را می‌توان به عوامل مختلفی ازجمله: هنجارهای اجتماعی، شیوه‌های تبعیض‌آمیز استخدام و عدم دسترسی به آموزش نسبت داد. چشم‌انداز عدالت اجتماعی مستلزم اجرای سیاست‌ها و اقداماتی است که به این نابرابری‌ها رسیدگی می‌کند.

عدالت اجتماعی علاوه بر ترویج عدالت و انصاف، حمایت از حقوق و صدای جوامع به‌حاشیه‌رانده‌شده و توانمندسازی آن‌ها برای مشارکت کامل در جامعه را نیز شامل می‌شود. این به‌معنای شناخت و بهادادن به تنوع و ایجاد فضاهای فراگیر است که در آن همه بتوانند احساس امنیت کنند، شنیده شوند و با ارزش باشند.

اهمیت موضوع

ادبیات کودک و نوجوان در شکل‌گیری نگرش، نسبت به عدالت اجتماعی به چند دلیل حائز اهمیت است: نخست اینکه، ادبیات نقش مهمی در شکل‌دهی به درک ما از جهان پیرامون و تأثیرگذاری بر نگرش‌ها و ارزش‌های ما دارد. ادبیات کودک و نوجوان، به‌ویژه می‌تواند تأثیر عمیقی بر خوانندگان جوان بگذارد؛ زیرا آن‌ها هنوز در مرحله‌ی شکل‌گیری هویت و توسعه‌ی حس همدلی و آگاهی اجتماعی خود هستند.

با بررسی روش‌هایی که ادبیات کودک و نوجوان مسائل مربوط به عدالت اجتماعی را به تصویر می‌کشد، می‌توانیم بینشی در مورد چگونگی شکل‌دهی این کتاب‌ها به نگرش‌ها و باورهای خوانندگان جوان به دست آوریم؛ برای مثال: تحقیقات نشان داده است که قرارگرفتن در معرض ادبیات چندصدایی می‌تواند منجر به افزایش همدلی و درک فرهنگ‌ها و دیدگاه‌های مختلف شود و می‌تواند به مقابله با کلیشه‌ها و سوگیری‌هایی که کودکان ممکن است در محیط خود درونی کرده‌اند، کمک کند.

از سوی دیگر این مطالعه می‌تواند قدرتی را که در صنعت نشر وجود دارد و راه‌هایی را که در آن صداها و تجربیات خاص در ادبیات حذف یا به حاشیه رانده می‌شوند، روشن کند. با تجزیه‌وتحلیل الگوهای بازنمایی و طرد در ادبیات کودک و نوجوان، می‌توانیم

خلأها و زمینه‌های بهبود را شناسایی کنیم و از تنوع و فراگیری بیشتر در کتاب‌هایی که در دسترس خوانندگان جوان است، حمایت کنیم.

این پژوهش همچنین می‌تواند پیامدهای عملی برای مربیان، والدین و مراقبینی داشته باشد که علاقه‌مند به ایجاد محیط یادگیری فراگیر و عادلانه‌تر برای جوانان‌اند. با درک روش‌هایی که می‌توان از ادبیات برای آموزش مفاهیم مرتبط با عدالت اجتماعی مانند: انصاف، برابری و احترام به تنوع استفاده کرد. این افراد می‌توانند تصمیمات آگاهانه‌تری در مورد انواع کتاب‌هایی که برای خواندن با کودکان انتخاب می‌کنند، بگیرند و می‌توانند از تحلیل ادبی به‌عنوان ابزاری برای تسهیل بحث‌های انتقادی درباره‌ی مسائل اجتماعی استفاده کنند.

برای مثال: پژوهشی که در مجله‌ی ادبیات کودکان منتشر شد، نشان داد که خواندن کتاب‌های مصور درباره‌ی موضوعات عدالت اجتماعی، مانند فقر، گرسنگی و بی‌خانمانی، می‌تواند به افزایش آگاهی کودکان خردسال درباره‌ی این مسائل کمک کند و آن‌ها را تشویق کند تا برای غلبه بر این مسئله اقدام کنند؛ به‌طور مشابه، پژوهش دیگری که در مجله‌ی سوادآموزی نوجوانان و بزرگسالان منتشر شد، نشان داد که خواندن رمان‌های نوجوان که به موضوعات مرتبط با عدالت اجتماعی، مانند نژادپرستی، هویت جنسیتی و نابرابری طبقاتی می‌پردازد، می‌تواند به خوانندگان نوجوان کمک کند تا مهارت‌های تفکر انتقادی بیشتر و عمیق‌تری برای درک مسائل پیچیده‌ی اجتماعی پیدا کنند.

یافته‌ها و خلأهای کلیدی

۱. مسائل مربوط به بازنمایی: پژوهش‌های مکرر نشان داده‌اند که قرارگرفتن در معرض ادبیات چندصدایی می‌تواند درک و همدلی خوانندگان جوان را نسبت به افراد با پیشینه‌ها و تجربیات مختلف افزایش دهد؛ به‌عنوان مثال، تحقیقات نشان داده است که خواندن کتاب‌هایی با شخصیت‌هایی با پیشینه‌های نژادی، قومی و فرهنگی مختلف می‌تواند به کاهش تعصبات و کلیشه‌ها کمک کند و نگرش‌های مثبت نسبت به تنوع را ارتقا دهد.

۲. کیفیت مهم است: درحالی‌که بازنمایی مهم است، به‌تنهایی کافی نیست. پژوهش‌ها همچنین بر اهمیت داستان‌سرایی و نوشتن با کیفیت در جذب خوانندگان و ترویج تفکر انتقادی در مورد مسائل عدالت اجتماعی تاکید کرده‌اند؛ به‌عنوان مثال: تحقیقات نشان داده است که کتاب‌هایی که دیدگاه‌های متعدد را باهم ترکیب می‌کنند، از تصاویر و زبان زنده استفاده می‌کنند و روایت‌های مرسوم را به چالش می‌کشند، می‌توانند به‌ویژه در ترویج آموزش عدالت اجتماعی مؤثر باشند.

۳. موضوع چندوجهی بودن: جنبه‌های هویت مانند نژاد، جنسیت و توانایی به‌هم پیوسته و چندوجهی‌اند و ادبیات کودکان باید این واقعیت را منعکس کند. مطالعات اهمیت به‌تصویرکشیدن شخصیت‌هایی با هویت‌های پیچیده و چندوجهی را که ممکن است انواع مختلفی از ظلم یا امتیاز را تجربه کنند، برجسته کرده است؛ به‌عنوان مثال: یک کتاب ممکن است شخصیتی را نشان دهد که هم سیاه‌پوست و هم معلول است یا اینکه بیش‌فعال و از خانواده‌ی کم‌درآمد است.

۴. زبان مورد استفاده برای توصیف گروه‌های مختلف در ادبیات می‌تواند بر نگرش خوانندگان تأثیر بگذارد. تحقیقات نشان داده است که انتخاب زبان می‌تواند بر ادراک گروه‌ها تأثیر بگذارد و به کلیشه‌ها کمک کند؛ برای مثال، مطالعه‌ای توسط محققان دانشگاه تورنتو نشان داد که زبان جنسیتی در کتاب‌های کودکان و همچنین افسانه‌های سنتی پریان نقش‌های جنسیتی سنتی را تقویت می‌کند و می‌تواند آرزوهای کودکان به‌خصوص دختران را محدود کند. استفاده از زبان خنثی جنسیتی در ادبیات می‌تواند نگرش‌های فراگیرتر و عادلانه‌تر نسبت به جنسیت و هویت را ترویج کند.

۵. زمینه‌ای که ادبیات در آن خوانده می‌شود نیز می‌تواند بر نگرش خوانندگان نسبت به عدالت اجتماعی تأثیر بگذارد.

یک مطالعه نشان داد که بحث درباره‌ی ادبیات حاوی مضامین عدالت اجتماعی در محیط کلاس درس می‌تواند مشارکت و درک دانش آموزان از این موضوعات را افزایش دهد. این مطالعه همچنین نشان داد که معلمانی که درباره‌ی گنجاندن مضامین عدالت اجتماعی در برنامه‌ی درسی خود آموزش دیده بودند، بیشتر احتمال دارد از ادبیات چندصدایی استفاده کنند و درباره‌ی مسائل عدالت اجتماعی در کلاس‌های درس خود بحث کنند.

۶. ادبیات می‌تواند در ترویج تفکر انتقادی و به چالش‌کشیدن روایت‌های مسلط نقش داشته باشد. مطالعات نشان داده‌اند که خواندن ادبیات دارای دیدگاه‌ها و تجربیات به‌حاشیه‌رانده‌شده می‌تواند خوانندگان را تشویق کند تا روایت‌های غالب را زیر سؤال ببرند و دیدگاه‌های جایگزین را در نظر بگیرند.

۷. ادبیات می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای ترویج عدالت اجتماعی و کنشگری مورد استفاده قرار گیرد؛ برای مثال: پژوهشی که ازسوی محققان دانشگاه ایلینویز انجام شد، نشان داد که خواندن رمان‌های نوجوان با شخصیت‌هایی که در فعالیت‌های عدالت اجتماعی درگیر هستند، خوانندگان را تشویق می‌کند تا خودشان دست به اقدام بزنند. این مطالعه همچنین نشان داد که بحث درباره‌ی این رمان‌ها در یک محیط کلاسی باعث افزایش درک دانش‌آموزان از مسائل پیچیده‌ی عدالت اجتماعی و ترویج تفکر انتقادی می‌شود.

خلأهای مهم:

۱. توجه محدود به پویایی قدرت در انتشارات: درحالی‌که تحقیقات، الگوهای بازنمایی و طرد را در ادبیات کودکان و نوجوانان بررسی کرده است، توجه کمتری به نقش پویایی قدرت در خود صنعت نشر و تأثیر نیروهای بازار بر انواع ادبیات منتشرشده، داشته است.

۲. کوتاه‌مدتی پژوهش‌ها: بسیاری از پژوهش‌ها در این زمینه ماهیت مقطعی دارند؛ به این معنی که نگرش‌ها و باورها را در یک مقطع زمانی مورد بررسی قرار می‌دهند. برای درک اینکه چگونه قرارگرفتن در معرض ادبیات عدالت اجتماعی بر نگرش‌ها و ارزش‌ها در درازمدت تأثیر می‌گذارد، به پژوهش‌های طولانی‌تر نیاز است.

۳. عدم تنوع در میان محققان: مانند بسیاری از زمینه‌های تحقیقاتی، مطالعه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان تحت سلطه محققانی با زمینه‌های تخصصی متمایز بوده است که می‌تواند دامنه و ارتباط یافته‌های تحقیق را محدود کند. توجه بیشتری لازم است تا اطمینان حاصل شود که تحقیقات توسط و برای جوامع مختلف انجام می‌شود و صداهای به‌حاشیه‌رانده‌شده شنیده می‌شوند.

نظرات و توصیه‌های نهایی

مطالعه در مورد نقش ادبیات کودکان و نوجوانان در شکل‌دهی نگرش به عدالت اجتماعی کمک‌های مهمی به درک ما از چگونگی استفاده از ادبیات به‌عنوان ابزاری برای ترویج عدالت و برابری اجتماعی کرده است. این مطالعه اهمیت بازنمایی، استفاده از زبان، زمینه، عوامل فردی و چندوجهی‌بودن را هنگام ایجاد ادبیاتی که عدالت و برابری اجتماعی را ترویج می‌کند، برجسته می‌کند؛ بااین‌حال، محدودیت‌ها و زمینه‌های بالقوه‌ای برای بهبود نیز وجود دارد که باید در تحقیقات عملی آتی مورد توجه قرار گیرد.

بنابراین توصیه می‌شود که سیاست‌گذاران، مربیان، نویسندگان و صنایع نشر برای ایجاد ادبیاتی که عدالت اجتماعی و برابری را برای همه ترویج می‌کند، اقدام کنند. مراحل اقدام می‌تواند شامل موارد زیر باشد:

۱. اولویت‌دادن به تنوع و گنجاندن آن در انتخاب و تبلیغ کتاب: ناشران و کتاب‌فروشان می‌توانند دیدگاه‌ها و تجربیات چندصدایی را در انتخاب و تبلیغ کتاب خود در اولویت قرار دهند تا این اطمینان حاصل شود خوانندگان به ادبیاتی دسترسی دارند که نشان‌دهنده‌ی جوامع مختلف است و عدالت و برابری اجتماعی را ترویج می‌کند؛ علاوه بر این، ناشران و کتاب‌فروشان می‌توانند برای ترویج بازنمایی بیشتر گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده و به چالش‌کشیدن کلیشه‌ها در ادبیات کودکان و نوجوانان با یکدیگر همکاری کنند.

۲. ایجاد زمینه‌های حمایتی برای تعامل با ادبیات: مربیان و سیاست‌گذاران می‌توانند زمینه‌های حمایتی را برای درگیرشدن با ادبیاتی ایجاد کنند که عدالت و برابری اجتماعی را ترویج می‌کند که می‌تواند شامل گنجاندن مضامین عدالت اجتماعی در برنامه‌های درسی، فراهم‌کردن منابعی برای تحلیل انتقادی و تأمل و ترویج بحث و گفت‌وگو پیرامون موضوعات عدالت اجتماعی باشد.

برای مثال، مطالعه‌ای که ازسوی محققان دانشگاه ایلینویز انجام شد، نشان داد که خواندن رمان‌های نوجوانان با شخصیت‌هایی که در فعالیت‌های عدالت اجتماعی درگیر هستند، خوانندگان را تشویق می‌کند تا خودشان دست به اقدام بزنند. این مطالعه پتانسیل ادبیات را برای ترویج کنشگری عدالت اجتماعی برجسته می‌کند؛ اما همچنان بر اهمیت ایجاد زمینه‌های حمایتی برای بحث در مورد موضوعات عدالت اجتماعی در ادبیات تأکید می‌کند.

۳. ترویج همکاری بیشتر بین نویسندگان، مربیان و سیاست‌گذاران: نویسندگان می‌توانند نقش مهمی در خلق ادبیاتی داشته باشند که دیدگاه‌ها و تجربیات چندصدایی را نشان می‌دهد؛ درحالی‌که مربیان و سیاست‌گذاران می‌توانند زمینه‌های حمایتی را برای تعامل با این ادبیات ایجاد کنند. با همکاری بیشتر بین این گروه‌ها می‌توان اطمینان حاصل کرد که ادبیات در ترویج عدالت و برابری اجتماعی مؤثر است.

۴. پرداختن به عوامل فردی و چندوجهی‌بودن: توجه به عوامل فردی مانند سن، جنسیت، نژاد/قومیت و چندوجهی‌بودن در هنگام ایجاد ادبیاتی که عدالت و برابری اجتماعی را ترویج می‌کند، مهم است. تحقیقات آتی می‌تواند تأثیر ادبیات را بر خوانندگان

با هویت‌های حاشیه‌ای متعدد بررسی و راهبردهای مؤثری برای ارتقای عدالت اجتماعی و برابری برای همه را شناسایی کند.

در اینجا ۱۰کتاب برای کودکان و نوجوانان آورده شده است که به مسائل عدالت اجتماعی می‌پردازند:

۱. نفرت را دور بنداز نوشته‌ی «انجی توماس»، به خشونت پلیس و نژادپرستی از طریق داستان دختر جوان سیاه‌پوستی می‌پردازد که شاهد قتل دوستش توسط افسر پلیس است.

۲. دختر قهوه‌ای در خواب، نوشته‌ی «ژاکلین وودسون»، نژاد، طبقه و جنسیت را از طریق تجربیات خود نویسنده که دختری آفریقایی‌آمریکایی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است، نشان می‌دهد.

۳. پیاده‌روی طولانی تا آب اثر «لیندا سو پارک» به دسترسی به آب سالم و آموزش از طریق داستان پسر جوانی در سودان می‌پردازد که باید هر روز کیلومترها راه برود تا برای خانواده‌اش آب بگیرد.

۴. بزرگ‌شدنِ اسپرانزا، اثر «پام مونوز رایان» به مهاجرت و حقوق کار از طریق داستان دختر جوان مکزیکی می‌پردازد که در دوران رکود بزرگ با خانواده‌اش به کالیفرنیا نقل مکان می‌کند.

۵. فریادم را بشنو، نوشته‌ی «میلدرد دی. تیلور» نژادپرستی و جداسازی را از طریق داستان خانواده‌ای آفریقایی‌آمریکایی که در دهه ۱۹۳۰ در می‌سی‌سی‌پی زندگی می‌کردند، می‌پردازد.

۶. یک داستان واقعی از مبارزه برای عدالت، (اقتباس‌شده برای نوجوانان) توسط «برایان استیونسون» نژادپرستی سیستماتیک و سیستم عدالت کیفری را از طریق داستان واقعی وکیلی که برای عدالت به بازنمایی از افرادی که به اشتباه محکوم شده‌اند به چالش می‌کشد.

۷. پناهنده، نوشته‌ی «آلن گراتز» به بحران پناهندگان و مهاجرت از طریق داستان‌های سه کودک پناهنده مختلف از دوره‌های زمانی مختلف و نقاط مختلف جهان می‌پردازد.

۸. درون بیرون و دوباره برگشت، نوشته‌ی Thanhha Lai به جنگ و آوارگی از طریق داستان دختر جوان ویتنامی می‌پردازد که در طول جنگ ویتنام به‌همراه خانواده‌اش به ایالات متحده فرار می‌کند.

۹. من ملاله هستم، چگونه یک دختر برای آموزش ایستادگی کرد و جهان را تغییر داد (نسخه‌ی خوانندگان نوجوان) توسط «ملاله یوسفزی و پاتریشیا مک کورمیک» به نابرابری جنسیتی و دسترسی به آموزش از طریق داستان واقعی دختر جوان پاکستانی می‌پردازد که برای حق حضور در مدرسه جنگید.

۱۰. خانم مالون توانا، نوشته‌ی «کریستوفر پل‌کورتیس» به فقر و نژادپرستی از طریق داستان دختر جوان آفریقایی‌آمریکایی و خانواده‌اش در دوران رکود بزرگ در ایالات متحده می‌پردازد.

منابع:

1. Cho, J. (2018). Representation of marginalized groups in children's literature: A content analysis of four award-winning books published in 2016. Journal of Adolescent & Adult Literacy, 61(2), 203 213. https://doi.org/10.1002/jaal.765

2. Lee & Low Books. (2019). Diversity in publishing: Children's book publishers still overwhelmingly white. Retrieved from https://blog.leeandlow.com/2019/01/28/diversity-in-publishing-2018-diversity-baseline-survey-results/

3. Martin, C. L., Ruble, D. N., & Szkrybalo, J. (2002). Recognizing the centrality of gender identity and stereotype knowledge in gender development and moving toward theoretical integration: Reply to Bandura and Bussey. Psychological Bulletin, 128(5), 749 758. https://doi.org/10.1037/0033-2909.128.5.749

4. National Education Association. (n.d.). Read Across America. Retrieved from http://www.nea.org/grants/read-across-background.html

5. Rios, F. A., & Park, J. H. (2019). Graphic novels as catalysts for social justice engagement: The case of American born Chinese. Journal of Adolescent & Adult Literacy, 63(6), 639 647. https://doi.org/10.1002/jaal.849

6. St. Catherine University. (n.d.). Publishing industry studies. Retrieved from https://www.stkate.edu/academics/graduate-programs/publishing/publishing-industry-studies

7. Thomas, A. (2019). Young adult literature and social justice: Empowering teens through critical literacy. Journal of Adolescent & Adult Literacy, 63(3), 305 315. https://doi.org/10.1002/jaal.904

8. University of California, Los Angeles. (2018). Graphic novels can improve readers' understanding of immigrant experiences. ScienceDaily. Retrieved from https://www.sciencedaily.com/releases/2018/10/181015125025.htm

9. University of Massachusetts Amherst. (2017). YA novels featuring characters with disabilities can increase awareness and understanding among teen readers. ScienceDaily. Retrieved from https://www.sciencedaily.com/releases/2017/05/170530085618.htm

10. University of Chicago Press Journals. (2014). Reading fiction improves empathy and relationships. ScienceDaily. Retrieved from https://www.sciencedaily.com/releases/2014/10/141008111258

«برادران کارامازوف و فلسفه‌ی کودکی»

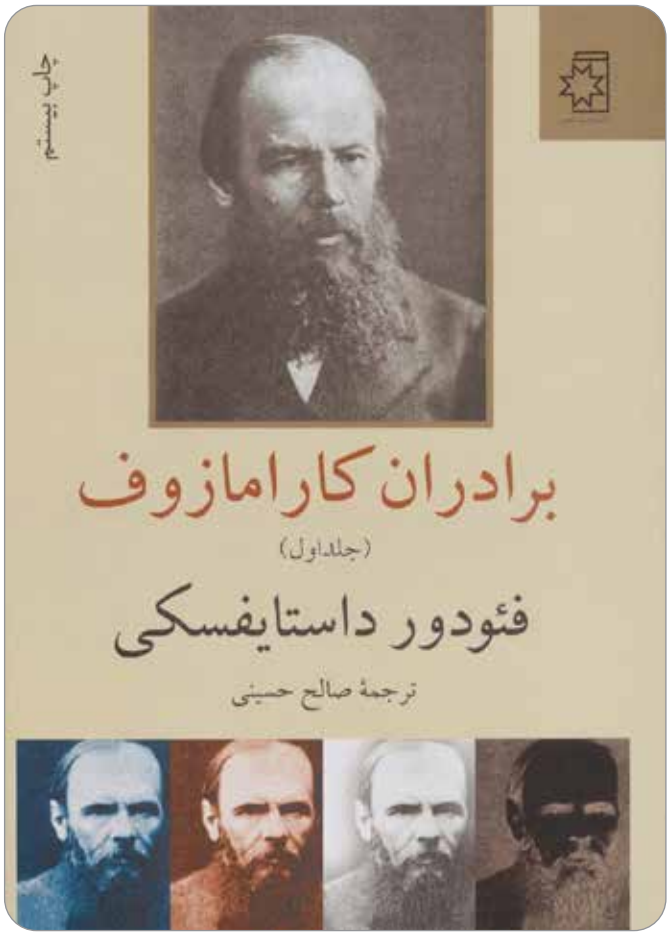
یحیی قائدی

اگر کسی زندگانی‌اش با کودکی عجین نشده باشد، ممکن است برادران کارامازوف را به پایان برساند و درکی از این قضیه به دست نیاورد که رمان بر بنیاد کودکی می‌گردد. دمیتری کارامازوف بزرگ‌سال متهم است به قتل پدر. او کودکیِ تباه‌شده‌ای داشته است. اسمیر دیاکف، فرزند نامشروع فئودور پاولوویچ و لیزاواتای بوگندو است که آشپز و نوکر پدرش بود و از هیچ حقی برخوردار نبود و روز قبل از محکومیت دیمیتری به اتهام قتل پدرش، خود را کشت و درواقع او قاتل پدر بود، او هم کودکی و بزرگ‌سالی تباه‌شده‌ای داشت. آلیوشا فرزند سوم...که دوران کودکی بهتری دارد و ایلیوشا، که دو روز پس از محکومیت دیمیتری می‌میرد، او هم که به‌سبب تحقیر پدرش به‌دست دیمیتری رنج بسیار برد. دیمتری که کودکی تباه‌شده‌ای داشت، کودک دیگر را بسی رنج داده بود.

آلیوشا که دوران کودکی بهتری دارد، اسباب آسایش ایلیوشا تا پیش از مرگ می‌شود و نیز اسباب به‌هم پیوستگی سایر کودکان با یکدیگر و نیز با ایلیوشا که به‌سبب‌هایی با همه کودکان درافتاده بود.

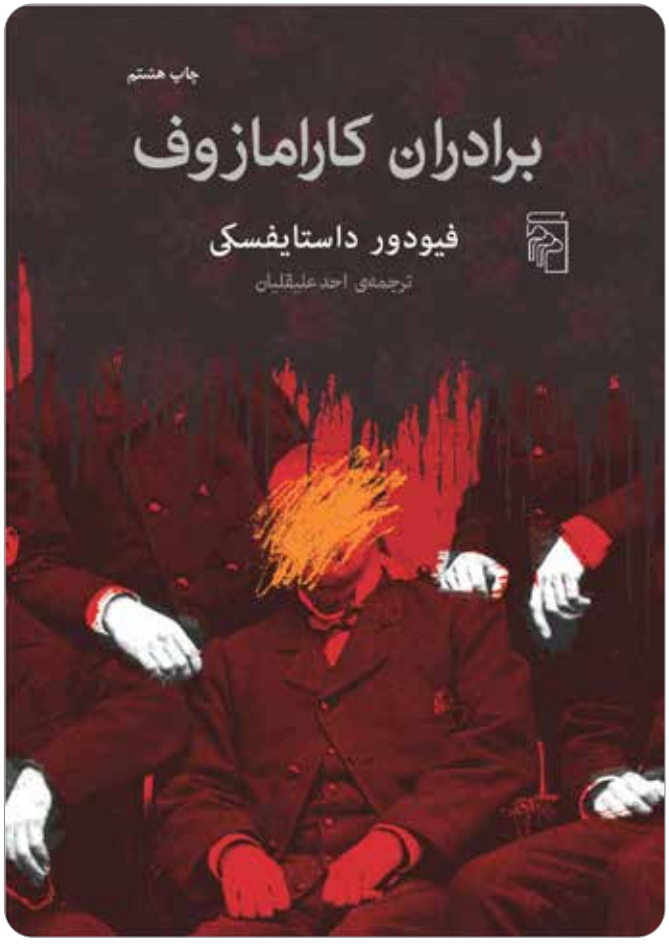
دمیتری، ایوان و الکسی (آلیوشا) سه فرزند الکسی فیودوروویچ کارامازوف، از دو زن، هر سه تقریباً بدون سرپرستی پدر و حضور کم‌رنگ و کوتاه‌مدت مادر و زیر نظر نوکر خانه، گریگوری، بزرگ شدند. همین مقدار شاید کافی باشد برای اینکه گفته شود داستایفسکی می‌کوشد دوران کودکی‌ای را نشان دهد که به میزان زیادی بزرگ‌سالی این سه فرزند را تعریف می‌کند. تفاوت این‌ها بیشتر بر سر میزانی از توجه، احترام و مهربانی‌ای است که آن‌ها از سایر بزرگ‌سالان دریافت می‌کنند. آلیوشا که داستایفسکی او را قهرمان داستان خود می‌داند، از این شانس برخوردار بود که مورد توجه بیشتری قرار گیرد و او بود که زندگانی بهتری را سپری می‌کند و این نشان از اهمیت دوران کودکی دارد و در عین حال نشان می‌دهد که تفاوت بزرگ‌سالان در بزرگ‌سالی با یکدیگر به‌سبب تفاوتی است که در دوران کودکی برایشان ایجاد شده است. «هر تفاوتی، تفاوت دیگری می‌سازد.» دمیتری که بیش از همه رنج می‌کشد، جوانی عاطل و باطل است که چشم به ثروت پدر دارد و ایوان که برادر تنی آلیوشاست، فیلسوف مسلک می‌شود؛ ولی سایه‌ی دوران کودکی چنان بر او سنگین است که از آن رها نمی‌شود. بااین‌حال داستایفسکی چیزی زیبا را در هر سه نگه می‌دارد. زیبایی دوران کودکی که هر سه با خود می‌آورند تا بزرگ‌سالی و سر بزنگاه‌ها همواره بروز می‌کند و آن زیبایی و صداقت درونی آن‌هاست که در قالب برادری نمود پیدا می‌کند. برادری‌ای بسیار زیبا و دل‌نشین. آن‌ها با اینکه زشتی‌ها و پلشت‌های یگدیکر را می‌بینند و کتمان نمی‌کنند؛ اما حمایت برادرانه خود را همواره حفظ می‌کنند. به‌نظر می‌تواند نمونه‌ای باشد برای همه‌ی برادری‌های انسانی.

داستایفسکی در عین حال در جای‌جای رمان این را نیز به بحث می‌گذارد که چه مقدار از ویژگی‌های فئودور کارامازوف پدر بر سه فرزند پسر تأثیر می‌گذارد؛



البته به‌وضوح آشکار نیست که مرادش ویژگی‌های ارثی یا محیطی است؛ اما به نظر می‌رسد داستایفسکیِ ۱۵۰ سال قبل بیشتر به کارامازوفی‌بودن توجه دارد؛ ازاین‌رو جنبه‌های ارثی قوی‌تر است. گویی که تلاش می‌کند آلیوشا را از شهوت‌پرستی پدر که در دمیتری و ایوان به‌وضوح وجود دارد، دور نگه دارد؛ اما مردمان، بیشترِ ویژگی‌های بد دمیتری و ایوان را به پدر نسبت می‌دهند.

افزون بر نمونه‌های گفته‌شده و در جایی از رمان، او استدلالی مسیحی درباره‌ی انسان چون بزرگ‌سال و چون کودک را در گفتگو با آلیوشا مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌کوشد تا نشان دهد که گزاره‌های دینی در این‌باره ناکارا هستند. زمانی که داستایفسکی می‌زیست، فرهنگ به‌طورکلی و خانواده و به‌ویژه مدرسه تحت‌تأثیر بی‌ارجی انسان به‌سبب گناه نخستین آدمِ پدرِ بشر بود. کودکان به‌ویژه بی‌دفاع‌تر بودند. آنان که به لذت و بازی احتیاج داشتند باید از آن محروم می‌شدند. آنان نباید خوشی می‌کردند تا اینکه رستگار شوند. دستگاه کلیسا این پندار را ترویج می‌کرد که در رنج است که رستگار می‌شوید. در آن صورت شاید خداوند از گناه نخستین آدم و همه‌ی نوادگانش درگذرد. محیط خانه و مدرسه نباید جایی می‌بود که کودکان از آن لذت ببرند. مدرسه باید جایی می‌بود ترسناک خشن و تاریک.



داستایفسکی آنجا که از «رنج بشریت به‌طور اعم» صحبت می‌کند، به‌سبب خوردن سیب و دانستن و خیر و شر، ترجیح می‌دهد دامنه‌ی بحث را به رنج کودکان محدود کند (ص۳۳۳). استدلالش این است که «کودکان را می‌شود از نزدیک هم دوست داشت. (در جایی گفته است اکثر بزرگ‌سالان را نمی‌شود از نزدیک دوست داشت؛ گو اینکه می‌شود دورادور دوستشان داشت)، حتی وقتی که کثیف باشند، حتی وقتی که زشت باشند. (گرچه گمان می‌کند که کودکان هیچ‌گاه زشت نیستند). دلیل دومی که چرا از بزرگ‌سالان نمی‌گوییم این است که علاوه‌بر نفرت‌انگیزبودن و استحقاق محبت‌نداشتن، مؤاخذه می‌شوند. آنان سیب را خورده‌اند و خیر و شر را می‌دانند و «چون خدا» شده‌اند و همچنان در کار خوردن سیب‌اند؟ اما کودکان چیزی را نخورده‌اند و معصوم‌اند...ازاین‌رو افراد معصوم نباید به‌خاطر گناه دیگران رنج بکشند...کودکان تا وقتی خردسال‌اند؛ مثلاً تا هفت‌سالگی، از بزرگ‌سالان بسی فاصله دارند. مخلوقاتی متفاوت‌اند؛ گویی که از تیره‌ای متفاوت‌اند» (ص۳۳۴).

داستایفسکی تلاش می‌کند تا نشان دهد که به کودکان حساس است و این حساسیت را از راه گردآوری اقوال گوناگون درباره‌ی کودکان و مشاهده زندگانی آن‌ها به دست آورده است. او می‌خواهد بگوید که ادعاها و استدلال‌هایش بی‌پشتوانه نیست. او در ادامه نقل‌های گوناگونی درباره‌ی کودکان می‌آورد تا از ادعای خود درباره‌ی کودکان حمایت کند. «اما راجع به کودکان هنوز نقل‌های بهتری دارم. راجع به کودکان روسی مطالب بسیار زیادی گردآورده‌ام..» (ص۳۳۹).

او سپس ادعایی مسیحی را می‌آورد و تلاش می‌کند تا ادعای مقابل آن ارائه دهد و دلایلی برای حمایت از ادعای خود بیاورد. «اگر همگی باید رنج ببرند تا دین خود را نسبت به هماهنگی ابدی ادا کنند، کودکان را با آن چه کار است؟...از اشتراک گناه میان انسان‌ها سردرمی‌آورم. از اشتراک قصاص هم سردرمی‌آورم؛ اما چنان اشتراکی نمی‌تواند در میان کودکان باشد و اگر به‌واقع راست باشد که آنان باید در مسئولیت جرم‌های پدرانشان سهیم باشند، چنین حقیقتی به این دنیا متعلق نیست و ورای فهم من است. شاید لطیفه‌پردازی بگوید که آن کودک بزرگ می‌شد و گناه می‌کرد؛ اما می‌بینی که او بزرگ نشد و سگ‌ها در هشت‌سالگی تکه‌تکه‌اش کردند (ص۳۴۴).

«جستار؛ از ایوان تا سن»

نیّر پیکام

شب بود مهتاب بالای سرمان می‌تابید. دیو دماغ‌دراز با پتویی روی سرش این‌طرف و آن‌طرف می‌رفت. اگر می‌خواست شکارمان کند همان لحظه در دامش می‌افتادیم و او ما را به چنگ می‌آورد. مادر بزرگ با تغییر لحن و صدا و با پتویی بر سرش نظر ما را به داستان‌سرایی خودش جلب می‌کرد. قصه‌های مادربزرگ شیرین بود و همه از شنیدن قصه‌هایش لذت می‌بردند. او داستان‌سرای ماهری بود و می‌دانست که از ابزارهای گوناگون مانند صدا، دست، صورتش یا سایر ابزارهای دم‌دستی چگونه استفاده کند. گاهی با ادا و اطوار و گاهی با تغییر در لحن و صدا به اجرای نقش می‌پرداخت و سرگرممان می‌کرد. فاصله‌ای بین ما و او نبود. او بالاتر از ما قرار نگرفته بود. این نزدیکی، هم در ارائه‌ی متن و محتوا، هم در فضای قصه‌گویی حاکم بود. رمز و رازهایی در قصه و قصه‌گویی‌اش بود که ما را آرام می‌کرد و احساس شادابی و نشاط را در ما بیشتر می‌کرد. در طول قصه نیروی تخیل ما در مواجهه با داستان‌هایش شکوفا می‌شد و این شکوفایی با استفاده از حوادث و رنگ‌وبوی خاصی بود که با صیقل‌دادن آن‌ها به‌شکلی جذاب توسط قصه‌گو پرورش می‌یافت. می‌ترسیدیم، می‌گریستیم، تعجب می‌کردیم و در پایان قصه خنده‌ای از سر شوق سر می‌دادیم و با صدای بلند به مادر بزرگ التماس می‌کردیم که ادامه بدهد.

مادربزرگ برای ساختن و پیداکردن ابزارهایش وقت زیادی نمی‌گذاشت. تشت، لگن، پرده و استکان و هرآنچه در خانه بود، ابزار قصه‌گویی‌اش بودند. شخصیت‌پردازی او با همان ابزارها انجام می‌شد و مهارت او در داستان‌سرایی ما را مجاب می‌کرد که ترکیب آفتابه و پتو همان دیو دماغ‌دراز است. تمام حواس مادربزرگ بر ما و قصه‌اش متمرکز می‌شد. هدف اصلی او متمرکزکردن ما بر قصه و نفوذ بر روح و روان ما بود. ما متوجه نمی‌شدیم که چه موقع پتو را برمی‌دارد یا کی تشت آب را کنار دستش می‌گذارد و لگن را برمی‌دارد. او بدنی آماده داشت و هر حرکتی را در کسری از ثانیه انجام می‌داد. بر تمام اجزای بدنش مسلط بود و هر حرکتی که انجام می‌داد در ارتباط با قصه بود. تجربه‌های زیسته‌اش او را برای بیان مفاهیم و حرکات یاری می‌کردند. می‌دانست که صدای کبوتر چگونه است و با چه لحنی می‌تواند به‌جای شیر یا روباه حرف بزند. او پریدن را بارهاوبارها در کودکی تجربه کرده بود و می‌توانست در ۸۰ سالگی درست مانند زمان کودکی‌اش بالا بپرد.

قصه‌های او درست در یک‌وجبی ما و روی همان فرشی اتفاق می‌افتاد که او نیز نشسته بود. فاصله‌ها در کلام بودند و کلمه بود که دوری و نزدیکی را تعریف می‌کرد. او بلندتر از ما و و روی سِنی با ارتفاع ۲ متر قرار نداشت. مجبور نبودیم برای دیدنش بایستیم یا برای مدت‌ها سرمان را بالا بگیریم. او اکثر اوقات می‌نشست تا ما راحت‌تر با او و داستان‌هایش ارتباط برقرار کنیم و به‌عبارتی، ما سوار بر صحنه‌ی اجرای قصه‌های مادربزرگ بودیم و او درون گود قصه‌گویی بود. صحنه کاملاً ساده بود و هیچ دکور، تزیینات و زرق‌وبرقی در آن وجود نداشت و به‌رغم این سادگی، او می‌توانست تمام موقعیت‌های زمانی و مکانی را با تحریک تخیل و احساسمان، برایمان مجسم سازد.

به یاد دارم که چگونه با قصه‌هایش تمام حواسمان را تحریک می‌کرد و به ما یاد می‌داد که برای چه چیزی بخندیم. چه زمانی ناراحت باشیم و برای ابراز احساس خشم، ناراحتی و...از چه حرکاتی استفاده کنیم. او تجربه‌های زندگی‌اش را در ظرف احساس می‌ریخت و با ترکیبی از تخیل و تمرکز به روح و روان ما راه پیدا می‌کرد. از قصه‌هایش یاد گرفتیم که از خوشی‌های زندگی لذت ببریم و بخندیم و از ناملایمات عبور کنیم و هر دو را بپذیریم. قصه‌های او متناسب با اتفاقات روزمره‌ی زندگی‌مان بود . قصه‌ی «پسته و هفت برادر» را وقتی که پسرعموهایم صاحب خواهری شدند برایمان تعریف کرد و قصه‌ی «کچل کفترباز» را وقتی پسر همسایه بالای بام می‌رفت و کفتربازی می‌کرد. او چگونگی عمل و عکس‌العمل‌های مختلف در برابر حوادث و وقایع را با الهام از شخصیت‌ها و اتفاقات داستان به زیبایی به ما می‌آموخت.

هر شب روی ایوان خانه‌ی مادربزرگ جشنواره‌ی قصه‌گویی بود. سن و صحنه‌ای ساده و هم‌سطح با مخاطب همان

جا روی ایوان پهن بود. لحاف و تشک هم همان جا بود و کاسه و لیوان و...در مواقع نیاز، ابزار قصه‌گویی بودند و مجسم‌کننده‌ی شخصیتی از قصه می‌شدند. مخاطبان جشنواره همان جا دور مادربزرگ می‌نشستند و او با لباس گل‌دار و سربندش شروع به قصه‌گویی می‌کرد. او یاشماق[1] را کنار می‌زند تا صدایش را بهتربشنویم و چهره‌اش را ببینیم. داورهای مادربزرگ بچه‌ها و بزرگترها بودند. از قبل برایش شیوه‌نامه ننوشته بودند و برایش کلاس توجیهی هم نگذاشته بودند. او میراث‌دار ادبیات شفاهی بود که سینه‌به‌سینه نقل شده بود و به او رسیده بود و او به اقتضای زمان و مکان قصه‌هایش را برایمان تعریف می‌کرد. برنده‌ی جشنواره‌ی قصه‌گویی کلام بود و کلمه و مادربزرگ کتابی بود که این کلمات در آن جاری بودند. جایزه‌اش هم چشمان مشتاق و خنده‌های زیبای نوه‌هایش بودند که سیبی را گاز می‌زدند.

«نقش تربیتی قصه‌ها در پرورش خودباوری و اعتمادبه‌نفس کودکان»

رقیه نوروزی

مقدمه

بزرگ‌ترین سرمایه‌ی هرکس بدون شک میزان خودباوری و اعتمادبه‌نفس اوست. شخص برخوردار از اعتمادبه‌نفس کسی است که از توانایی‌ها، استعدادها و شایستگی‌های خود آگاهی دارد و به آن‌ها متکی است. این امر عامل اصلی خوشبختی و پیشرفت در زندگی بوده، موفقیت در کار، زندگی و روابط و فعالیت‌های اجتماعی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. افرادی که کمبود اعتمادبه‌نفس و خودباوری دارند همواره در برخورد با مشکلات شهامت کمتری از خود نشان می‌دهند و ازاین‌رو احتمال اینکه از زندگی بهره‌ی کافی ببرند به همان نسبت کمتر است؛ همچنین احتمال دچارشدن به عوارض ناشی از تنش از جمله اضطراب، سوءتغذیه و مشکلات متعدد روانی برای آن‌ها بیشتر است. در بیشتر موارد، عامل اصلی این مشکل ریشه در دوران کودکی و نوجوانی دارد که در اثر برخی کم‌توجهی‌ها و حوادث در زندگی، فرد به باورهای منفی و برداشت‌های غیرواقعی از خود می‌رسد. این افراد به خاطر ترس از عدم کفایت و توانایی، از برخورد با امور و افراد اجتناب کرده و گوشه‌گیر می‌شوند. از دیگر سو، گاه دیده می‌شود اعتمادبه‌نفس بیش از حد در افراد درنهایت منجر به بروز حس خودبزرگ‌بینی و خودمحوری در زندگی می‌شود که عواقب آن به زندگی سالم و روابط اجتماعی او صدمه می‌زند. بر همین اساس شمار روزافزونی از روان‌درمانگران و متخصصان تعلیم و تربیت، بهره‌گیری از قصه و داستان را به‌عنوان یکی از راه‌های تقویت اعتمادبه‌نفس در بین کودکان و نوجوانان تلقی می‌کنند. از آنجایی که قصه، یکی از بهترین ابزارها برای خودشناسی بوده و کودک از این طریق مفاهیم و ارزش‌های موجود در آن را با مفاهیم و نظرات شخصی خود مقایسه می‌کند؛ بنابراین کودک با خواندن یا شنیدن قصه‌های خوب و متناسب با نیازهای خود، می‌تواند با همذات‌پنداری با شخصیت یا شخصیت‌های داستان، در انگیزه‌ها، کنش‌ها و تجربه‌های آنان سهیم شود. در این روند داستان، بخشی از تجربه‌های شخصی کودک یا نوجوان می‌شود و افزون بر چالش ذهنی، فرصتی برای خودآزمایی و مسئله‌گشایی ایجاد می‌کند (خدائی مجد، ۲۰۱۲: ۲۳)؛ همچنین کودک با شخصیت‌های داستان به‌طور غیرمستقیم در تعامل است و از طریق رویدادهای داستان با اطلاعاتی روبه‌رو می‌شود که ممکن است در هیچ جای دیگر با آن‌ها برخورد نکند. ازاین‌رو تلاش می‌کند آن‌ها را در طرح‌واره‌ها یا الگوی خود برون‌سازی کند. به نظر می‌رسد کودک در دوره‌ی عملیات عینی (۷ تا ۱۱ سالگی) به موجب توانایی‌های خود می‌تواند واکنش مناسب‌تری به داستان نشان دهد. کودک در این دوره، از بند خود میان‌بینی آزاد می‌شود و هم‌زمان با فراگیری مهارت خواندنِ داستان، امکان مؤثر و کارآمدی فراهم می‌کند تا دیدگاه‌های تازه‌ای را که فرصت تجربهٔ آن‌ها را نداشته است، درک کند.

از کارکردهای عاطفی و رفتاری داستان نیز می‌توان در رشد کودک بهره جست. هنگامی که کودک داستان را می‌خواند یا به آن گوش می‌دهد، سه فرآیند «همانندسازی»، «پالایش

۱. یاشماق، حالتی از بستن سربند با روسری در میان زنان ترک است که بخشی از صورت و دهان را می‌پوشاند.

روانی» و «بینش» را تجربه می‌کند. اگر داستان، مناسب حال و درخور استعداد کودک باشد، او می‌تواند خود را جایگزین شخصیت یا قهرمان داستان کند و از این طریق در انگیزه‌ها و تعارض‌های وی سهیم شود. هنگامی که کودک کشف می‌کند در مشکلات خود تنها نیست و کودکان دیگری نیز در این تجربه‌ها شریک هستند، احساس امنیت و آرامش می‌کند و از تنهایی او کاسته می‌شود. هنگامی که کودک و شخصیت موردنظر انطباق یافتند، تخلیهٔ هیجان‌ها صورت می‌گیرد. تخلیه‌ی روانی اغلب پس از رفع تعارض شخصیت‌های داستان رخ می‌دهد؛ به‌عبارتی کودک از طریق پالایش روانی، بستری برای تخلیه هیجان‌های خود پیدا می‌کند (امین دهقان، پریرخ، ۱۳۸۲: ۲۴). باتوجه‌به این موارد که حاکی از اهمیت قصه و تأثیر آن در رشد روانی و تقویت خودباوری کودک است، نگرش روان‌شناختی به داستان‌ها و قصه‌های ایرانی و به‌ویژه بررسی نقش سازندهٔ آن‌ها در تقویت اعتمادبه‌نفس در کودکان، بسیار مهم و ضروری خواهد بود. برای ارزیابی و مشخص‌کردن نقش قصه‌ها در تقویت اعتمادبه‌نفس کودکان، کتاب‌هایی از انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مورد بررسی و مداقه قرار گرفت. پژوهش حاضر نشان داده است که در محتوای قصه‌های ایرانی از هشت مؤلفه و راهبرد زیر، با فراوانی و تأثیرگذاری متفاوت در جهت تقویت اعتمادبه‌نفس کودکان استفاده شده است:

مثبت‌اندیشی

داشتن نگرش مثبت به زندگی از مهم‌ترین مهارت‌های آدمی است که سرآغازی برای انجام دیگر مهارت‌های زندگی است و می‌تواند فرد را به کامیابی و شادکامی برساند. تفکر مثبت شیوه‌ای از فکرکردن است که فرد را قادر می‌سازد نسبت به رفتارها، نگرش‌ها، احساس‌ها، علایق و استعدادهای خود و دیگران برداشت و تلقی مناسب‌تری داشته باشد و با حفظ آرامش و خون‌سردی بهترین و عاقلانه‌ترین تصمیم را بگیرد. از آنجایی که یکی از مؤثرترین راه‌های بهبود زندگی آن است که باورها و اندیشه‌های مثبت و سازنده خودمان را بشناسیم و آن‌ها را تقویت کنیم؛ لذا قصه بهترین وسیله برای تطابق اندیشه‌ها و رفتارهای فرد با رفتار شخصیت‌های مثبت و ایدئال موجود در قصه‌هاست؛ به‌عبارتی قصه‌ها می‌توانند چالش‌برانگیزترین وسیله برای فرد در جهت ارزیابی و نگریستن به خود باشد؛ بنابراین برای ایجاد و تقویت اندیشه‌های مثبت در ذهن، داشتن آگاهی و آموزش ضروری است و کودک می‌تواند از طریق خواندن و شنیدن قصه‌ها با حقایق، واقعیات و شیوه‌های رشد و گسترش مثبت‌اندیشی آشنا شود و ضریب خوش‌بینی، امیدواری و کامیابی برای بهره‌مندی از زندگی سالم و سازنده را افزایش دهد.

بر پایهٔ مطالعات انجام گرفته در این پژوهش، اکثر قصه‌ها دارای اندیشه‌های مثبت، سازنده، انگیزه‌دهنده، انرژی‌بخش و زیبا هستند که می‌توانند بهشتی در زندگی انسان ایجاد کرده و در مقابل اندیشه‌های منفی، بازدارنده، مخرب و یأس‌آور که می‌توانند جهنمی در زندگی انسان خلق کنند، صف‌آرایی کنند. بر همین اساس در اکثر قصه‌ها به‌نوعی بر پرورش افکار و رفتارهایی همچون استفاده از واژگان مثبت و امیدبخش در هنگام صحبت به‌جای عبارت منفی و یأس‌آور، تفکر قبل از عمل، کنترل رفتار و افکار، شادابی و سرزندگی، نگرش زیبا به دنیا، بهره‌مندی از مواهب زندگی، حسن ظن داشتن و کمک‌کردن به دیگران، تجسم امور و روش‌های مثبت در ذهن، راضی و خشنودبودن، چیره‌شدن بر اندیشه‌های خود، مراقبه و تمرکز، توجه به توانمندی‌ها، طرد منفی‌بافی و نمونه‌های دیگری از مثبت‌اندیشی تأکید و توجه شده است. در این داستان‌ها، قهرمان، تصویر ذهنی مثبت نسبت به خود و دیگران دارد. تصمیم‌های درستی می‌گیرد و باور دارد که اگر تلاش کند توانایی انجام هر کاری را دارد. ارائه این تصویر، الگوی مناسبی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد، به‌خصوص اگر در روند داستان، قهرمان با موقعیتی مشابه آنچه که کودک تجربه کرده است روبه‌رو شود. تصمیم صحیح قهرمان داستان در حقیقت راه گریز از آن موقعیت را به کودک نشان می‌دهد. قهرمان ممکن است در نقش یک حشره مانند پروانه، گیاه مانند درخت یا کودکی هم‌سن خودش باشد (پریرخ، مجدی، ۱۳۸۸: ۱۲) که نمونه‌هایی از آن‌ها در قصه‌های آتش‌نشان کوچولو، پسر و پروانه، پهلوان پنبه و ننه‌پنبه، خفاش کوچولو، گوسفندی که خیلی کوچک بود، عروسی و ده‌ها داستان دیگر دیده می‌شود.

هم‌ذات‌پنداری

اغلب متخصصان و منتقدان علوم انسانی و رفتاری میزان قوت یک داستان را در قابلیتش در برانگیختن حس هم‌ذات‌پنداری یا هم‌سانی با شخصیت‌های داستانی می‌دانند. هم‌ذات‌پنداری که همان تبلور احساس مشترک با دیگران در خود است، از لحاظ روان‌شناسی نقطه‌ی اوج تعامل و ارتباط انسانی و نشانه و لازمه‌ی تعالی رفتار اجتماعی فرد است که در اکثر قصه‌های کودکان ایرانی در قالب تصاویر ایدئال و اسطوره‌ای همچون قهرمان، قدیس، مبارز انقلابی، قربانی مناسبات اجتماعی یا خانوادگی و... به چشم می‌خورد و نشان‌دهنده‌ی تصاویری دقیق از درون شخصیت‌ها، نمایش هنرمندانه آدم‌های عادی، ارائه دردها و رنج‌ها و دل‌مشغولی‌های ازلی تمامی انسان‌ها و عکسی گویا از موقعیت‌های بیرونی و تحلیلی ژرف از اعماق روان

انسان است که به بهترین نحو در قالب ابزارهای معنوی و رفتارهایی چون اراده، هوشیاری، شجاعت، درستکاری، فداکاری، بردباری، هدفمندی، عشق و کمال و مجموعه‌ای دیگر از صفات برجسته انسانی در شخصیت قهرمانان اصلی متجلی می‌شود؛ به‌عنوان نمونه، این صفات و ویژگی‌ها با همانندسازی با قهرمانان قصه‌هایی چون شاهزاده ملک محمد، شاهزاده تیزتن، محمد گل بادام در قصه‌های اسطوره‌ای و افسانه دیو و دختر، پیرزن دوچرخه‌سوار، خره شیر شکار می‌کرد و ده‌ها داستان دیگر به شکل‌های خاص و متفاوتی منعکس شده است.

پرورش قوه تخیل و خلاقیت

تخیل و خلاقیت به‌عنوان دو ویژگی برتر انسان، مهم‌ترین توانایی‌های ذهنی انسان در ترسیم اهداف آرمان‌گرایانه و آفریدن آن‌هاست. از آنجایی که کودکان در طول زندگی با مشکلات جدید روبه‌رو می‌شوند که تجربه کافی برای برطرف‌کردن آن‌ها را ندارن؛ بنابراین استفاده از قوه‌ی تخیل و عنصر خلاقیت می‌تواند توانایی آن‌ها را در برخورد با مشکلات و فائق‌آمدن بر آن‌ها را افزایش دهد؛ بنابراین آموزش روش‌هایی که به تقویت این دو ویژگی در کودکان بپردازد حائز اهمیت است و استفاده از قصه و داستان به‌عنوان یک روش مؤثر می‌تواند به پرورش این قوه در کودکان کمک کند.

عمده‌ترین ویژگی قصه‌ها در بُعد تخیلی آن‌ها، سوق‌دادن تفکر کودکان به آفرینندگی از طریق پرورش ذهن است که از طریق آموزش مهارت‌های ضروری، آشنایی با مفاهیم، تشویق، بدیعه‌پردازی، شکل‌دادن به تجربه‌ها و سازمان‌بندی‌های نوین می‌تواند مدنظر قرار گیرد؛ برای مثال، در قصه‌ها معمولاً قهرمان برای حل مشکلات، خلاقانه از توانایی‌های خود بهره گرفته و هوشمندانه در جهت برطرف‌کردن مشکلات چاره‌سازی می‌کند. استفاده از این روش در اکثر داستان‌ها به‌ویژه در قصه‌های هزار و یک شب و قصه‌های چهارده معصوم به‌صورت گسترده و در آثار نویسندگان قصه‌های ویژه‌ی کودکان به‌صورت خاص همچون: رفتارهای هوشمندانه موش در فرار از چنگ گربه در داستان آقا موش باهوش و استفاده صبا از توانایی‌های فردی خویش در خلق اسباب‌بازی‌ها در داستان بادبادک زرد و رفتار خلاقانه کلاغ پیر در نجات حیوانات کوهستان از دست گرگ‌های مهاجم در داستان پلنگ سیاه و ده‌ها داستان دیگر مورد توجه قرار گرفته است و نشان از توجه آفرینندگان قصه‌ها به پرورش این حس در کودکان است.

تقویت عزت نفس

منظور از عزت نفس میزان ارزشی است که شخص برای خود قائل است. این احساس صرفاً مربوط به زمانی است که فرد خود را به‌عنوان فردی شایسته در نظر می‌گیرد و می‌تواند با چالش‌های اولیه و اساسی زندگی روبه‌رو شود. عزت نفس موجب افزایش توانایی فرد برای آموختن و گرفتن تصمیمات و انتخاب‌های عاقلانه می‌شود و اینکه به‌گونه‌ای مؤثر به تغییرات پاسخ دهیم. می‌توان گفت عزت نفس کامل و پایدار، میراثی فطری و ذاتی نیست که از طریق وراثت به فرزندان انتقال یابد؛ بلکه بزرگ‌ترها، والدین و مربیان می‌توانند با اتخاذ روش‌هایی به تقویت این حس در کودکان همت گمارند. در این میان قصه و داستان به‌عنوان ابزاری مناسب می‌تواند این حس ارزشمندی را با عناصر و مضامین خاصی به کودکان آموزش دهد. بررسی قصه‌های ایرانی نشانگر آن است که برخی داستان‌ها مانند صفر کله گنده، سفید گربه نکن، سنجابی که بزرگ شد، به القای این مفهوم می‌پردازند که ارزش در مفیدبودن فرد است و در برخی دیگر همچون داستان‌های کلاغ دم بریده، قدم یازدهم، فاخته تنها و عروسی، زاویه دید نویسنده به‌گونه‌ای است که شخصیت اصلی، خود را باور ندارد و به تقلید از دیگران می‌پردازد؛ ولی عاقبت متوجه می‌شود هویت خود او با ارزش‌تر است. در برخی دیگر از قصه‌ها نظیر: فیل کوچولو دماغت کو؟، ماه بود و روباه، آرزوی پرده حصیری توجه به اعتمادبه‌نفس افراطی مورد توجه بوده است و قهرمان دارای اعتمادبه‌نفس بیش از حد بوده و تصویر غیرواقعی و کاذب از خود نشان می‌دهد و در پایان نیز قهرمان یا خواننده متوجه بی‌ارزش‌بودن این شخصیت کاذب می‌شود. به‌طورکلی در این طیف از قصه‌ها و داستان‌ها، ایجاد انگیزه حرکت و تلاش برای مفیدبودن در خواننده مورد توجه بوده و سعی می‌شود فرد را به بسیاری از توانمندی‌های موجود در خود واقف نماید. (پریرخ، مجدی، همان).

تقویت حس مسئولیت‌پذیری

یکی از موضوعات مهمی که در حوزه‌ی تربیت فرزند و تقویت اعتمادبه‌نفس مطرح می‌شود، توجه به مسئولیت‌پذیری در کودکان است. مسئولیت‌پذیری یک عنصر برجسته در خودباوری و موفقیت انسان است و نشان‌دادن آن یک امر ذاتی نیست؛ بلکه این ویژگی در متن خانواده و روابط اجتماعی و تعاملاتی که فرد با دیگران دارد امکان رشد پیدا می‌کند و والدین و بزرگ‌ترها در این میان نقش محوری را در انتقال روحیه مسئولانه به کودک دارند. طرح این موضوع در دوره‌ای که کودکان با نیازهای متفاوتی روبه‌رو هستند بسیار ضروری است و استفاده از قصه و داستان باتوجه‌به ویژگی‌ها و خصوصیاتی که در تقویت خودباوری دارد می‌تواند زمینه‌ای برای پرورش این حس باشد. در قصه‌ها از روش‌های متفاوتی برای توجه به این حس استفاده می‌شود.

خودشناسی و آشنایی با نقاط ضعف و قوت خود و عمل براساس آن از مهم‌ترین رمزهای تقویت احساس مسئولیت در فرد بوده و در قصه‌ها و داستان‌هایی چون: خفاش کوچولو، عروسی، فاخته تنها، کلاغ دم‌بریده و در اکثر داستان‌های دینی و مذهبی خصوصاً قصه‌های چهارده معصوم به بهترین شکل ترسیم شده است و در برخی دیگر از داستان‌ها نیز از طریق توجه به کار و تلاش و حرکت در طول زندگی به تقویت این حس پرداخته شده است. آن‌گونه که در قصه‌هایی چون: فرار از مرگ، کودک حلوافروش، کار درست و کامل در قصه‌های مثنوی مولوی به آن توجه شده است. توجه به صبر، حوصله و بردباری و نهادینه‌کردن آن، روش دیگری در تقویت حس مسئولیت‌پذیری است که در داستان‌های «طوطی و بازرگان»، «کلمه ناحق»، در قصه‌های مثنوی مولوی و داستان‌هایی نظیر: «بهترین دوست»، «کفش‌های بازرگان» در مجموعه آی قصه، قصه، قصه و... مدنظر قرار گرفته و نشان از توجه و پرورش این مهارت در کودکان است.

تعدیل حس خودبزرگ‌بینی

داشتن اعتمادبه‌نفس اهمیت فراوانی دارد؛ اما افراط در این موضوع باعث ایجاد حس خودبزرگ‌بینی یا خودشیفتگی می‌شود که به‌عنوان یک اختلال روانی از آن یاد می‌کنند.

خودبزرگ‌بینی زمانی است که ما خودمان را بزرگ‌تر از اندازه‌ی حقیقی خود ببینیم و توانایی‌ها و مهارت‌های نداشته‌مان را جزو داشته‌هایمان تلقی کنیم؛ به‌عبارت دیگر آن احساس منحصربه‌فردبودن و حس مبالغه‌آمیز نسبت به توانایی و دستاوردهای خود و نیاز مبرم به توجه، تأیید و تحسین دیگران که به‌صورت گسترده در رفتار، افکار، تصورات و تخیلات خود رخنه می‌کند و در روابط بین فردی اعم از محیط خانواده، محیط کار و جامعه تأثیر منفی می‌گذارد، حس خود بزرگ‌بینی است. برای کاهش مشکلات و بی‌ثباتی‌های ناشی از این حس منفی در کودکان، داستان‌ها از زبان‌های مختلف استفاده می‌کنند تا کودکان با خودشناسی و واقع‌بینی بیشتری به رویارویی با مشکلات بپردازند. این امر به شکل مناسب در داستان بره‌سواری زاغک با به قفس افتادن زاغک به‌خاطر برداشتن گوسفند و پشیمان‌شدن پرده کرکره‌ها از رفتار خودشان نسبت به پرده حصیری در داستان آرزوی پرده حصیری و با روش‌های مختلف در داستان‌هایی نظیر: «گرگ و گوسفند» در قصه‌های بهرنگ، و کی از همه بزرگ‌تر است، بازی مدادها و ده‌ها داستان دیگر مورد توجه نویسندگان بوده است.

کاهش حس خودکم‌بینی و حقارت

حس حقارت یا خودکم‌بینی آن‌چنان‌که در نوشته‌ها به چشم می‌خورد، بار معنایی منفی دارد و در آن هیچ جنبه‌ی مثبتی لحاظ نمی‌گردد. می‌توان گفت: آن احساسی که در نتیجه شکست‌ها، طرد شدن‌ها، ناکامی‌ها و نامقبول‌شدن‌ها پیش بیاید که فرد همه را برتر از خود و خود را فاقد استعداد بیابد «حس حقارت یا خودکم‌بینی» است. این حس که به‌صورت دردناک در وجود فرد رسوخ می‌یابد بسیار مخرب و ویرانگر بوده و موجب رفتارهای نامطلوب و غیرعادی می‌شود. از آنجایی که همه‌ی افراد از عزت نفس بالایی برخوردار نیستند، در مواجهه با احساس حقارت و خود کم‌بینی اقدام به جبران کاذب یا انحرافی می‌نمایند و با استفاده از مکانیزم‌هایی چون فرار از واقعیت و روی‌آوردن به خیالات، گریز از مسئولیت، تهمت، استهزاء، جلب‌توجه، تخریب دیگران، سنت‌شکنی و... خودنمایی می‌کنند؛ ازجمله راه‌های مؤثر در کاهش این حس، تقویت حس مثبت‌اندیشی و خود ارزشمندی است که داستان‌ها به بهترین نحو در زمینه‌سازی آن مؤثر هستند و می‌توانند در کاهش حس حقارت و خودکم‌بینی مؤثر باشند. آن‌گونه که در داستان‌های خره شیر شکار می‌کند، عروسی، آسیاب، بچرخ یا در داستان «قطره و دریا» از قصه‌های بوستان سعدی، و ده‌ها داستان دیگر به آن پرداخته شده است.

خودشناسی و استفاده از توانایی‌ها

در برخی از داستان‌ها، شخصیت اصلی شناخت لازم از خود و توانایی‌های خود را داشته و براساس این شناخت به دیگران کمک کرده و مورد احترام واقع می‌شود. از طریق خودشناسی و پی‌بردن به این واقعیت که گرچه توانایی‌هایی دارد؛ ولی می‌تواند از سایر توانایی‌های خود استفاده کرده و مفید و مؤثر باشد. به این ترتیب فرد به هویت خویش پی می‌برد و با وجود ناتوانی و تفاوت‌هایش با دیگران به ارزش خود پی می‌برد (پریرخ، مجدی، همان). مانند داستان‌های: سفر جوجه طلایی، عروسی، پلنگ سیاه، کرم کوچولو، پهلوان پنبه و ننه پنبه. در برخی دیگر ممکن است که فرد به آگاهی لازم در مورد توانمندی‌های خود و ارزش آن‌ها نرسیده باشد، داستان و عناصر تشکیل‌دهنده آن به او کمک می‌کند به این آگاهی برسد نظیر داستان‌های: «بادبادک زرد»، «کلاغ دم بریده»، «خفاش کوچولو» و «قصه مارمولک سبز کوچولو» و ده‌ها قصه و داستان دیگر.

از میان ۸ مؤلفه اعتمادبه‌نفس فوق، به ترتیب ۴ مؤلفه تقویت مثبت‌اندیشی با حدود ۹۳ درصد، هم‌ذات‌پنداری با حدود ۹۱ درصد و پرورش خلاقیت با حدود ۸۹ درصد و تقویت حس مسئولیت‌پذیری با حدود ۷۲ درصد اصلی‌ترین عوامل تقویت‌دهنده اعتمادبه‌نفس از نظر راویان

و نویسندگان قصه‌های ایرانی بوده است. گرچه مشخص نیست کدام‌یک از نویسندگان و راویان، قصه و داستان را با هدف تقویت اعتمادبه‌نفس نوشته‌اند، به نظر می‌رسد پرداختن به این شاخص جزو معیارهای اساسی در پرورش سالم کودک محسوب می‌شود. در پرداختن به مؤلفه مثبت‌اندیشی که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم مورد توجه بسیاری از نویسندگان قصه‌ها بوده است، سعی شده است با ترسیم حقیقت زندگی و زیبا نگریستن به دنیا، امور و روش‌های مثبت در ذهن مجسم شود و روح تلاش و امید در کودکان نهادینه شود؛ همچنین در ارتباط با تقویت خلاقیت و هم‌ذات‌پنداری، قصه‌ها توانسته‌اند با روش‌های مناسب به تحلیل ژرف از اعماق روان انسان پرداخته و تصاویر روشن و جذاب از آفرینندگی ذهن را به معرض نمایش گذارند. در بحث خودشناسی و تقویت حس مسئولیت‌پذیری نیز با واردشدن در حوزه‌های آشنایی با تصویر بدنی، خودآرمانی، عزت نفس و تأمل در نقش اجتماعی، هویت و توانایی‌های فردی، کودک می‌تواند به خودآگاهی در مورد احساسات شخصی، اضطراب‌ها، ارزش‌ها و نظرات و افکار دیگران نسبت به خود واقف شده و از این طریق به انجام رفتارهای مسئولانه ترغیب شود.

بحث و نتیجه‌گیری

رشد شناختی، فرآیندی است که از طریق آن، شناخت کودک با دنیای پیرامون خود هم‌خوان می‌شود و به‌تدریج ساختارهای ذهنی او کامل‌تر می‌شود و این امر موجب می‌شود کودک به درک بهتری از خویش و محیط دست یابد. مطالعه جنبه‌های مختلف رشد از جمله رشد شناختی به ما کمک می‌کند نه فقط نیازها و رغبت‌های کودک را در هر دوره شناسایی کنیم بلکه مشکلات و نارسایی‌های ناشی از اختلال در رشد یا عدم ارضای نیازها را بهتر بشناسیم. با این بینش می‌توانیم از ابزارها و امکاناتی که موجب رشد یا کاهش مشکلات روان‌شناختی کودک می‌شود بهره گیریم. استفاده از قصه و داستان برای کاهش یا حل مشکلات روان‌شناختی از جمله این ابزارهاست. شنیدن داستان‌ها می‌تواند به کودکان در درک بهتر تفکرات مثبت و ابراز احساسات مثبت به دیگران کمک کند. چنین یافته‌ای می‌تواند برای والدین و مربیان این امکان را فراهم نماید که از طریق قصه‌گویی برای کودکان، سطح خوش‌بینی و مثبت‌اندیشی آنان را حتی در شرایط سخت بهبود بخشند. هم‌سو با این تحقیقات، بهره‌گیری از روان‌شناسی روایتی و مؤثربودن آن در کاهش اختلالات جسمانی و روانی روزبه‌روز بیشتر می‌شود. روان‌شناسی روایتی، دیدگاه یا موضوعی در چهارچوب روان‌شناسی است که بیشتر توجه آن معطوف به روایت طبیعت انسان از طریق تجربه و با ساختن داستان و گوش‌دادن به داستان‌های دیگران است.

باتوجه‌به این واقعیت که برخی کودکان در روند رشد طبیعی خود با مشکلاتی مواجه بوده یا به دلیل ارضانشدن نیازها و برخی از حوادث اجتناب‌ناپذیر در زندگی، دچار مشکلات روان‌شناختی از جمله اعتمادبه‌نفس پایین، ضعف در خودشناسی و عدم استفاده از توانایی‌ها، احساس مسئولیت پایین و... می‌شوند؛ لذا توجه به جنبه‌های درمانی داستان به‌ویژه در تقویت حس اعتمادبه‌نفس در کودکان ضروری به نظر می‌رسد.

بر همین اساس آشناسازی والدین با اهمیت، نقش و تأثیر قصه‌ها در رشد کودک و چگونگی بهره‌گیری از این هنر بزرگ بسیار حیاتی و مهم است؛ همچنین برگزاری کارگاه‌های آموزشی برای کسب مهارت‌های کلامی و قصه‌گویی برای والدین و مربیان مهدکودک‌ها برای استفاده صحیح و کاربردی از داستان‌ها نیز بسیار کارساز است. در عین حال باتوجه‌به نقش سازنده آموزش و پرورش در این زمینه، ایجاد ساعات درس قصه‌گویی برای دانش‌آموزان پایه‌ی ابتدایی به‌صورت فوق برنامه می‌تواند در پرورش استعدادهای کودکان و رشد روانی، عاطفی و اجتماعی آنان فوق‌العاده مفید و مؤثر باشد.

فهرست منابع

- آریا، عباس. و تبریزی، مصطفی. (۱۳۸۲). کتاب درمانی. تهران: فرا روان.
- احمدی، عزت ا... . و گروسی فرشی، میر تقی. و شیخ علیزاده، سیاوش. (۱۳۸۵). «بررسی عوامل مؤثر بر خودباوری دانش‌آموزان». فصلنامه روان‌شناسی، دانشگاه تبریز، سال اول، شماره ۲ و ۳، صص ۱۱ تا ۳۱.
- امین دهقان، نسرین. و پریرخ، مهری. (۱۳۸۲). «تحلیل محتوای کتاب‌های داستانی مناسب کودکان در گروه سنی «ب» با رویکرد کتاب درمانی». فصلنامه کتابداری و اطلاع‌رسانی، شماره ۲۴، صص ۱۹- ۵۳.
- پریرخ، مهری. و مجدی، زهرا. (۱۳۸۸). داستان‌ها، ابزاری برای کاهش مشکلات روان‌شناختی کودکان. تهران: کتابدار.
- پریرخ، مهری. و ناصری، زهرا. (۱۳۹۰). «بررسی میزان تأثیر برنامه‌های کتاب درمانی بر کاهش پرخاشگری کودکان». مجله مطالعات ادبیات کودکان، دانشگاه شیراز، سال دوم، شماره اول، صص ۳۳- ۵۸.
- سفیری، خدیجه. (۱۳۸۷). روش تحقیق کیفی. تهران: پویش.
- محمدی، مسعود. و جزایری، علیرضا. و رفیعی، امیرحسن. و جوکار، بهرام. و پورشهباز، عباس. (۱۳۸۵). «بررسی عوامل تاب‌آور در افراد در معرض خطر سوءمصرف مواد مخدر». فصل‌نامه روان‌شناسی، دانشگاه تبریز، سال اول، شماره ۲ و ۳، صص ۲۰۳- ۲۲۴.

دمیدن اندیشه‌گی به چرخ دنده ها

سولماز نصرآبادی

«چه نیرویی تفکر را آغاز می کند؟» پیر بودیو چه چیزی ما را به سمت فکر کردن سوق می دهد؟ تنهایی، زخم، سکون؟! کدام یک ما را وادار می کند تا از فرط تعمق در خود فرو برویم و گاه مچاله در خود بشویم؟!

اندیشه‌گر(Le Penseur) یا شاعر؛ تندیسی، اثر مجسمه‌ساز فرانسوی، آگوست رودن است

گذشته از اینکه شاعر معادل اندیشه‌گر در زبان فرانسه گرفته شده و خود حاوی زیر متن های بسیار است به نظر می رسد فیگور تندیسِ اندیشه گر، خود شکلی از علامت سوال را به ذهن مخاطب متبادر می کند؛ دارد به چه فکر می کند؟ کدامین پرسش او را تا این اندازه ژرف در خود فرو برده است؟ چه چیزی سر جای خودش نیست که او را تا این حد از تعمق فرواداخته است ؟ کدام آشفتگی؟ یا شاید کدام گناه؟

مردی بر روی قطعه سنگی نشسته چانه‌ی خود را بر روی دست راست‌اش گذاشته در حالی که دست راست‌اش بر روی پای چپ او است.

تندیس اندیشه‌گر طوری طراحی شده که باید از زیر به آن نگاه کرد به همین دلیل بیشتر بر روی سکو قرار داده می شود و شاید دلیل اصلی آن برتری فکر کردن است تبیین اینکه نمی توانی به کسی که در حال فکر کردن از بالا به پایین نگاه کنی او در همان حرکت نخست از تو پیش تر است زیرا در وضعیتی از تعقل است و مبادرت او به این اکت، سبب شده تو فراخوان داده شوی به تفکر به دنبال دالی که مدلول این وضعیت است!

آگوست رودن با به عینیت رساندن این فیگور، علاوه بر اینکه پرسشی بنیادین را طرح کرده دری به روی مخاطب گشوده تا ورود داشته باشد به ژرف‌اندیشی هایی مهیب با کشمکش‌هایی درونی.

یکی از تحلیل ها درباره اندیشه گر آگوست این است که پیکرهٔ آدم است در حال فکر کردن به گناه خود و آن چه بر سر نوادگان خود آورده!

آدم در این تندیس، از زمانه متن خود خارج شده و در حال نظاره جهانی است که ماحصل تصمیمات او است شاهد سکانس هایی که همگی به طریقی با او رابطه مندند و یک جور نقطه ثقل است... نشان دادن یک مواجهه با رویدای که پیش‌تر اتفاق افتاده و اکنون با استمرار اثرِ یک مواجهه، روبرو هستیم آگوست رودن ما را مجبور به فکر می کند با این تلنگر که حق نداری مسحور شوی و سرنوشت محتوم تو، شکست نیست. تقدیر و هر آنچه مقتضای جبر این جهان و مقادیر معتنابهی از قوانین است نبایستی اپرای تصمیم گیری تو را برای نیل به وضعیتی بهتر به ورطه سکوت بکشاند. اندیشه گر، گر چه در خود مچاله است ولی همین خُلق اندیشگی شاید دری به رویْ بگشاید تا جهنم را به ماضی مبدل شود.

پیرو این دغدغه مندی چه بسا طرح کلید واژه ای به نام عدالت مجال دهد به گشاده گی و جستجوی دری که البته سر جای خود است و ما هنوز به مکاشفه و رویت‌اش نائل نگشته ایم و در انبوهی از مغاک ها گم شده ایم. عدالت یا دادگری که در فلسفه گزاره ای شفاف دارد « هر چیزی در جایِ خود» به نوعی باز تعریف گناه نیز می تواند باشد؛ گناه روی دادن هر آنچه که از نظر زمانی ومکانی سرجای خود انجام نمی پذیرد و استخراج کلید واژه عدالت، شاید بدین معنا باشد که بر آنیم هر عملی را در جای درست خود، جاری کنیم. در این میان عبور از کلان روایت دادگری و دست سودن به خرده روایت هایی که زیر ساخت های عدالت هستند بی‌گمان حکم نان شب را دارد؛ یکی از زیر ساخت ها؛ محترم شمردن تفاوت های فردی است و پرهیز از تعیین ظرف ومظروف هایی یکسان. بدون تردید جامعه ای که

پروکروستِس وار بخواهد ساکنان خود را اندازه بگیرد بی آنکه توانایی سنجش و ارج گذاری به تفاوت ها را داشته باشد و در صدد همسان سازی برآید از دست یازیدن به موجودیت دادگری و میزان، ناتوان خواهد بود و آنچه به بقاءِ نیابتی خود ادامه خواهد داد چیزی نخواهد بود جز استبداد.

۶ خردادماه ۱۳۹۷ برابر با ۲۷ می ۲۰۱۸ روز جهانی «المر» نامگذاری شده است. المر فیله (Elmer Elephant)

داستان المر، روایت فردیت و خودپذیری است و جامعه ای که در صدد است این اصل را محترم بشمارد. در این جا، جامعه مد نظر، جامعه بر ساخته نویسنده است. المر دریچه ای است تا کودکان بتوانند به عنوان بزرگسالان چند صباحی بعد، به پذیرش آنچه خود هستند برسند. «دیوید مک

کی» درباره خلق «المر؛ فیل رنگارنگ» طی گفتگو با نشریه گاردین گفته: «روزی همراه همسرم و دخترم در پیاده رو می رفتیم. دختر من به سبب اینکه مادرش یک زن امریکایی هندی تبار است، رنگ پوست تیره‌ای دارد. در این هنگام از آن سوی خیابان پسرکی که همراه خانواده اش بود، فریاد زد: کاکا سیاه

فکر کردم چرا او دخترم را به این لحن شرم آور صدا می زند؟ در این هنگام چیزی در ذهن من شکل گرفت و آن داستان «المر فیل رنگارنگ» بود.»

المر زاده‌ی اندیشه‌گری است زاده آنی که دیوید مک کی به جای هر واکنش خشونت باری از خود می پرسد و در برابر این پرسش منفعل نیست. پرسشی که خالق خود را به سمت یاری سانی به عملی کردن آن چیزی می کند که سر جای خود نیست و راهی که بر می گزیند در واقع راه حلی که ارایه می دهد تا از ادامه پروسه ای خَنج و بی ثمر و شاید مخاطره انگیز،جلوگیری کند راه حلی به نام المر است المر در جامعه ای به ظاهر دادگر، چشم باز کرده و فریادی که از گلوی آن پسر بچه بیرون می پرد فریاد یک تروما‌ی تاریخی است که درمان نگشتته جامعه ای که داعیه مدارا دارد اما آنچه عینیت و مصداق پیدا می کند مابه ازایی به نام کاکاسیاهه است. کاکا سیاهه ای که برای دیوید مک کی، به مثابه یک نقطه سیاه پایان یک روایت نیست بلکه حکم یک ویرگول سیاه را دارد برای ادامه ای که قرار است خود او راوی اش باشد و آن روایت المر است که به بیش از پنجاه زبان زنده دنیا ترجمه شد و توانست جایزه هانس کریستین آندرسن را از آن خود کند. او سلوکی را ارایه کرد تا در کشورهایی که در ظاهرِ امر، صبغه ای پیشرفته دارند مردم کمتر از گذشته به خاطر رنگ پوست و نژداشان، بی مقدار شمرده شوند اگر واژه کمتر را به کار می برم به خاطر برخورد صادقانه ام با این قضیه است و پرهیز از گرفتار شدن در دام شعار و زیاده گویی. زیرا هیچ بیماری به یکباره درمان نمی شود و نیازمند تدریج و بردباری است. المر در بستری زاییده شد که طیفی از رنگ های خاکستری در حال رفت و آمد بودند ولی دیویدمک کی، به این جامعه، فیلی رنگارنگ را اهدا کرد به عنوان نمادی از پذیرش دیگری اعم از نژاد و ظاهر و در محتوا، پذیرش تفاوت در تفکر و ارجمندتر از تمام این مفاهیم؛ به رسمیت شناخته شدن تفاوت های فردی؛ لهجه، زادگاه، قوم ، زبان، پوشش و...

رفتن به سراغ کودکان یک جامعه و پرورش اندیشه‌گی آنها، گشودن آغوش آن جامعه به روی تفاوت ها است. کامو پیشنهاد قابل تاملی برای هم‌نوعانش دارد؛ « آزادی انسان چیزی نیست جز امکان بهتر بودن» و مگر دادگردی چیز جز این آزادی است! آموزش به کودکان برای نیل به بهتر بودن، هدیه دادن آزادی است و مگر نسخه ای بهتر از احترام گذاشتن به دیگری برای بهتر بودن است؟!

هر رنگی و هر تفاوتی یک جای خالی را پر می کند به هستی رنگ می پاشد و المرترویج این ارزش خواهد بود که تفاوت ها صرفا در نژاد نیست؛ در زبان، لهجه، پوشاک و پوشش نیز هست و بدین گونه جامعه؛ مدارا و تحمل دیگری را بی شک، تمرین خواهد کرد.

قصه المر؛

قصه‌ی بچه فیلی است که در میان انواع و اقسام فیل ها عبارت از

فیل بزرگ، فیل کوچک، فیل لاغر، فیل چاق، فیل جوان، فیل پیر و فیل خیلی بلند به زیست است. همه به رنگ فیلی اند به جز المر. المر با بقیه فرق دارد. المر رنگارنگ است؛ زرد، نارنجی، قرمز، صورتی، آبی، سفید، سیاه، ارغوانی. ولی او غمگین نیست با فیل های دیگر بازی می کند و شاد است. او با بقیه شاد و خندان است. یک شب المر خوابش نمی برد، فکرش خیلی مشغول است. از خودش می پرسد: چرا من با بقیه فرق دارم؟ چه کسی تا حالا یک فیل رنگارنگ دیده؟ لابد برای همین است که هرکس من را می بیند، می خندد. فردا روز، وقتی فیل های دیگر از خواب بیدار می شوند، المر را نمی بینند. او شبانه رفته است(کهن الگوی سفر) المر می رود و می رود تا به آنچه به دنبالش می گردد برسد. به یک درخت بلند می رسد با میوه های فیلی رنگ. او تنه درخت را با خرطومش می تکاند و تمام میوه ها به زمین می ریزند. روی میوه ها غلت می زند و غلت می زند تا رنگ او به فیلی می شود. القصه هنگامی که به سمت گله برمی گردد حیوانات دیگر او را می بینند می گویند؛ عصر به خیر! او هم با لبخند جواب می دهد: عصر به خیر! المر خوشحال می شود که کسی او را نمی شناسد. ولی وقتی به گله می رسد، تعجب می کند. فیل ها ساکت ایستاده‌اند. کسی متوجه نمی شود المر به آنها نزدیک شده و در کنار آنها ایستاده است.

المر از خودش می پرسد چه اتفاقی افتاده !؟ او هرگز ندیده بود که دوستانش این قدر ساکت و جدی و آرام باشند. اطرافش را نگاه کرد همان جنگل همان آسمان آبی درخشان و در گوشه اش همان ابر پر از باران که هر چند وقت یکبار با بارانش جنگل را می شست. المر نمی تواند تحمل کند برای همین خرطومش را بالا می برد و از ته دل نعره می زند. فیل ها از صدای المر به زمین می افتند و می بینند که از خنده غش کرده. صدایش می زنند و می گویند :المر تویی! و می خندند. باران شروع می شود، باران نقاب تن المر را می شوید و المر دوباره همان فیل رنگارنگ می شود. فیل

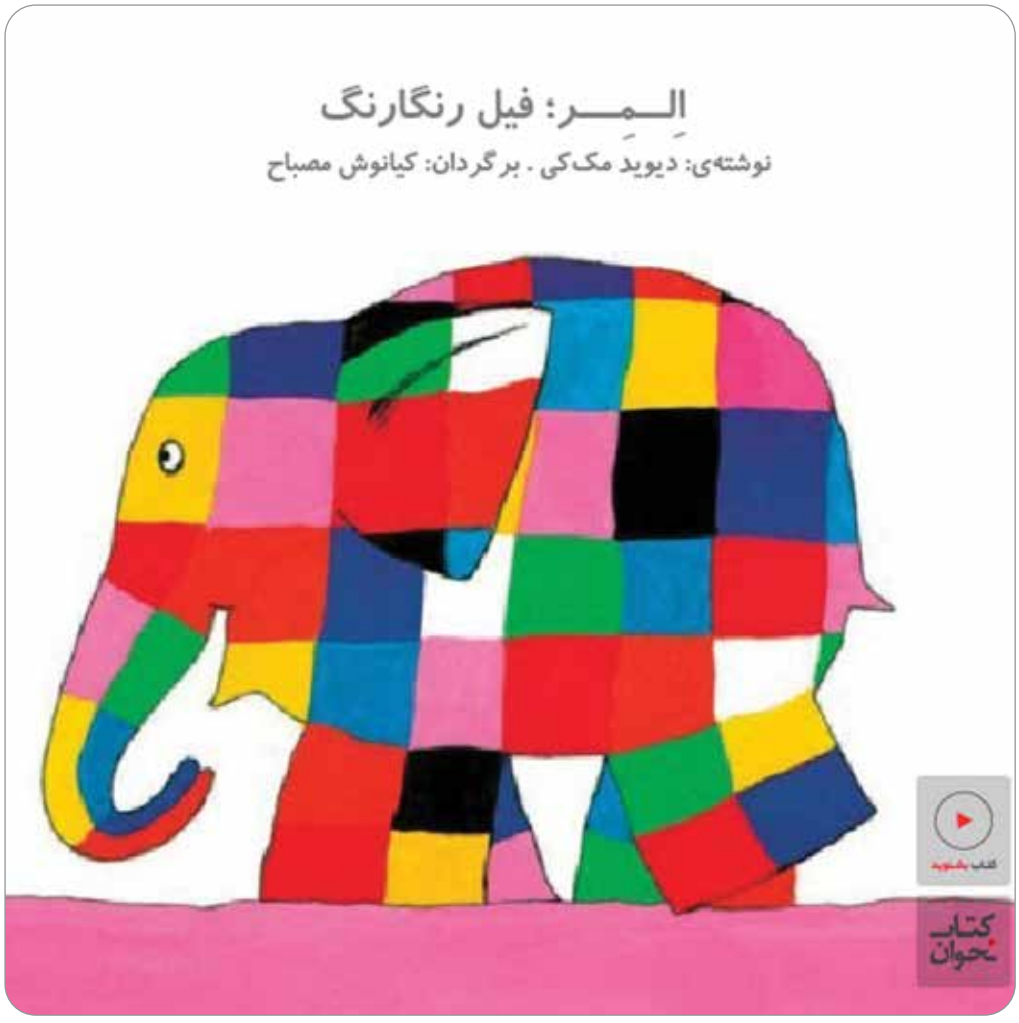
ها می خندند و از نو شادی به جمع فیل ها، باز می گردد. یکی از آنها به المر می گوید : تو همیشه باعث شادی ما هستی و یکی از فیل های پیر می گوید : به افتخار المر جشن می گیریم و خودمان را رنگ کنیم. المر هم خودش را فیلی کند. این جشن هر سال تکرار می شود تا نمادی باشد برای رضایت، اعتماد به نفس و پذیرش؛ یعنی اینکه هر آنچه هستند را به رسمیت بشناسند.

داستان المر به کودکان این فهم را هدیه می دهد که اگرچه ممکن است با دیگران متفاوت باشند ولیکن نه تنها تفاوت ها، نقطه ضعف نیستند بلکه ارزشمند هم هستند.

شاید یکی از دلایلی که المر عمیقا در جامعه ایرانی پذیرفته شده و با استقبال مخاطب عام و خاص مواجه گشته! گروهی از زنان خلاق اقدام به ساخت اسباب بازی ها و عروسک المر کرده اند به خاطر سابقه ذهنی ما از فیل است و کارکتری که مولانا در فیل در خانه‌ی تاریک و ترسیم انداموارہ حقیقت کرده و این واقعیت که هر کدام از ما کنجی از حقیقت را لمس می کنیم. پرداختن به تفاوت ها در هر رویکردی به مثابه روشن کردن شمع است زنده داشتن شعله شمع، صلح و شادی به دنبال دارد. همه ما هنوز خاطره انیمیشن دامبو به کارگردانی تیم برتون را با خود خمل می کنیم دامبو بچه فیلی با گوش های بزرگ که دقیقا از آن لحظه که گوشهای بزرگش را پذیرفت دوستشان داشت و به تفاوت اش با دیگران احترام گذاشت سکانس های زندگی برایش عوض شدند و تعادل به حیات او بازگشت.

مدتی پیش دخترم، نقاشی به من هدیه کرد آن را گذاشته بودم لای کتاب نشانه شناسی امبرتو اکو که کاملن از خاطرم زدوده شده بود. سر همین یادداشت احساس کردم نیاز به تورق کتاب نشانه شناسی دارم و نقاشی را دیدم و بیش از کتاب مورد نظرم در این یادداشت راه‌گشا شد؛ نقاشی که تصویر آن را در ذیل مطلب، می آورم نقاشی که شاید حاکی از آن است که تفاوت های فردیِ خالق اش محترم شمرده شدند از همین رو تراکمی از شادی و تعادل در آن موج می زند که المر صفت لبخندی درشت روی لب های مخاطبش می نشاند؛ عروسک خرسی لبخند به لب دارد. در پهلوی چپ او دری ایستاده که از آن سوی در چهره خندان یک عروسک دیگر و یک آدم رویت می شود. زیر پایش یک قالی دست باف است و بالای سرش قفسه ای از کتاب ها که به صورت مرتب چیده شدند. عروسک خرسی رو به مخاطب لبخندی برجسته و چشمانی بزرگ دارد او به ما نگاه می کند و این یعنی دیواری پیشروی او به عبارتی سدی در برابر او وجود ندارد اوبا لبخند مهیب اش هر دیواری را از پیش رو بر می دارد آنچه در این نقاشی خرسندم می کند دستی است که از جانب عروسک خرسی اراده به باز کردن در دارد به روی کسانی که پشت در منتظرند به این باز شدن. نشان دادن حرکت، مایه دلگرمی است دعوت! گشوده‌گی درها، میلی پنهان در ما به جانب دادگری است و روی برگرداندن از دیوار ها و دمیدن اندیشه‌گی به چرخ دنده ها و تخطی کردن از طرز استبداد...

بیش باشد



«ناعدالتی اجتماعی در قهرمان‌پردازی زنان در ادبیات داستانی»

رؤیا مولاخواه

عدالت اجتماعی و عینیت‌بخشیدن به برابری حقوقی و تساوی مدنی از برخورداری منابع عمومی و موقعیت‌های اقتصادی، اجتماعی و صنفی، از پارادیم‌ترین چیزهایی است که در نیات هدفمند هنرمندان و مؤلفان بدل به آثاری حماسی، عاطفی، سیاسی و درنهایت امیدواره‌ای منتج برای بیان آزادی بوده و هست.

در این تحلیل تطبیقی با چند داستان برجسته از ادبیات داستان ایرانی، تلاش نویسنده استرداد جایگاهی برابر یا حداقل اشاراتی بر نابرابری وضعیت اجتماعی زنان و سوژگی زن در روایت‌هایی است که مورد واکاوی قرار گرفته است.

در داستان‌های قهرمان‌محور در ادبیات داستانی، آنچه مبرهن است پیوست حضور زنی مستوره در بزنگاه قیام‌هایی از سر عدالت‌خواهی در خانواده یا اجتماع است و شور وطن‌پرستی و فریادبرآوری «زنده بادها» با توجیهاتی از عوامل عرفی یا روانی زنان به‌رغم تلاششان، اسیر دال‌های استعلایی است که دلایل تاریخی بر آن چیره گشته است.

زنان عموماً در جایگاهی نبوده‌اند که درگیر چنین فعالیت‌هایی شوند. داستان کلیدر با مارال کلید می‌خورد و به‌زعم شروع و پرداختن به وی همچنان که انتظار می‌رود، شخصیتی فرعی و مرد یعنی گل‌محمد بدل به قهرمان می‌گردد و پردازش قدرت از کاراکتر زن داستان که در مثلثی عشقی روایت شده، به‌سمت مرد بر می‌گردد. عموماً روابط عنفی و حسی در پیرامون زن، همواره موقعیت ابراز زن را در داستان‌ها داده است. در کلیدر نیز آرمان‌خواهی و مبارزه بر گُرده‌ی مرد داستان تبیین و زن‌ها در پیوست ماجرا روایت می‌گردند.

البته می‌توان استدلال کرد زنان چه در واقعیت، چه در روایت داستانی که مستندی از تاریخ است، به‌خاطر شرایط اجتماعی که بر آن‌ها حاکم بوده است و همچنین به‌خاطر ناخوداگاهی‌هایی که با بدن خود دارند، بیشتر از مردان به‌نحوی خودانگیخته ماتریالیست بوده‌اند و مردان چنانچه فروید می‌گوید به‌علت تأثیر قضیب (منطق قضیبی) به‌طور ضمنی به ایدئالیسم انتزاعی تمایل دارند و چنانکه ژاکلین رز می‌گوید: «قضیب در هرحال یک فریب است.» و درنتیجه مردان به دلایل روانی و وجود قضیب در زندگی اجتماعی و سیاسی بیشتر فریب قهرمانی و خودپسندی قدرت قرار می‌گیرند؛ اما در داستان‌هایی که سوژه به‌واسطه‌ی دردمندی و وضعیت ناعدالتی به عصیان و مبارزه برمی‌خیزد، دلایل روانی از بی‌اهمیت‌ترین استدلال‌هایی است که این خلأ نابرابری را در روایت‌های مستند یا داستانی پوشش داده است.

در رمان سووشون، عطف پرداخت داستانی به نابرابری عینی با قهرمان‌پروری بازپرداخته می‌شود. راوی داستان زنی است که در سیال ذهن خود آمالی ایدئال و عصیانی را می‌پرورد؛ اما در واقعیت مادر سه فرزند است که چهارمین فرزند خود را آبستن است و ذیل تمام افکار جسورانه و آزادی‌خواه و تابوشکنی که دارد؛ درنهایت وظیفه‌ی متجلی در روایت و نقشی که، دانشور، نویسنده‌ی داستان با تاریخی مستند از واقعیت زنان بر دوش وی گذارده است، به خانه‌داری و مطبخ برمی‌گردد.

همان‌طورکه یوسف، همسر زری، که راوی داستان است، رهبری و سازمان‌دهی مقاومت در برابر اشغالگران خارجی را بر عهده دارد، زری نیز بی‌سروصدا کارهای زنانه خود را انجام می‌دهد: مادری می‌کند، به افراد بدبخت و بیچاره کمک می‌کند، از شوهرش حمایت می‌کند؛ اما در تمام این مدت او تعداد فزاینده‌ای از سؤالات را در مورد سرکوب زنان در مواجهه با سلطه‌ی مردان در سر می‌پروراند.

در سر پروراندن ایده‌های آزادی‌خواهی، یک امتیاز برای زن ایرانی محسوب شده است و اینجا ذیل تلاش‌های نویسنده برای تکریم نقش زن آمده است؛ اما تاریخ اجتماعی زنان بیشتر از در سر پروراندن آزادی، به نویسنده مجال پرداخت نمی‌دهد.

نویسنده تلاشش را برای ابراز نابرابری اجتماعی زن در روایت، کرده است؛ زیرا بعد از حذف مرد داستان،

سکان را به زری می‌دهد تا بعد از مرد خویش قد علم نماید.

«زری به دیگران می‌گوید که یوسف مرده است؛ زیرا می‌خواست غله داخل انبارش را برای کشاورزان خودش نگه دارد. این نشان می‌دهد که زری زنی است که در عین وفادارماندن به ساختار خانواده، بسیار فراتر از نقشی که برای یک زن قائل بودند، عمل می‌کند. درحالی‌که شوهرش زنده بود، او از سرپیچی جسورانه خودداری می‌کند؛ اما پس از کشته‌شدن یوسف، به زنی جسور تبدیل می‌شود.»

لوتمن معتقد است هر اثر هنری یا ادبی دربردارنده‌ی پیامی است که از راه منش ارتباطی اثر به گیرندگان منتقل می‌شود. این ارتباط متعارف نیست؛ ولی می‌تواند الگویی از واقعیت را با شیوه‌ی روایی خود برای خوانندگان یا بینندگان خود به ارمغان آورد.

در داستان سووشون هرچند ناعدالتی در تبیین آرمان‌خواهی در زنان در مقایسه با مردان به چشم می‌خورد و با تمام تلاش نویسنده برای برجسته‌کردن راوی، درنهایت سوژگی در حضور مرد معنامند گردیده است؛ اما فراشد داستان، آفرینش زنی است که در سیال ذهن خود قهرمانی را بازپرداخته و در بدن مرد زندگی‌اش روح مبارزه را دمیده است.

در بوف کور که عطف داستان‌سرایی در ادبیات روایی ایران محسوب می‌شود، زن هویتی اثیری را در ذهن راوی بازخوانی می‌نماید و لکاتگی از شیوه‌های کهنی است که در هنر و ادبیات برای تبیین زن، بدل به مفاهیمی از استعاره و درون‌مایه گشته است.

در بوف کور روح تاریخی زن، از فریبی تاریخی بیرون می‌زند و جنسیت واقعیت واضح گناه را با نگارگری مؤلف بر گردن زن می‌گذارد تا هرمنوتیک زن در تاریخ، موتیف‌هایی جنسیتی باشد که مدام در حال موقعیت فریب و اغواکردن قرار می‌گیرد.

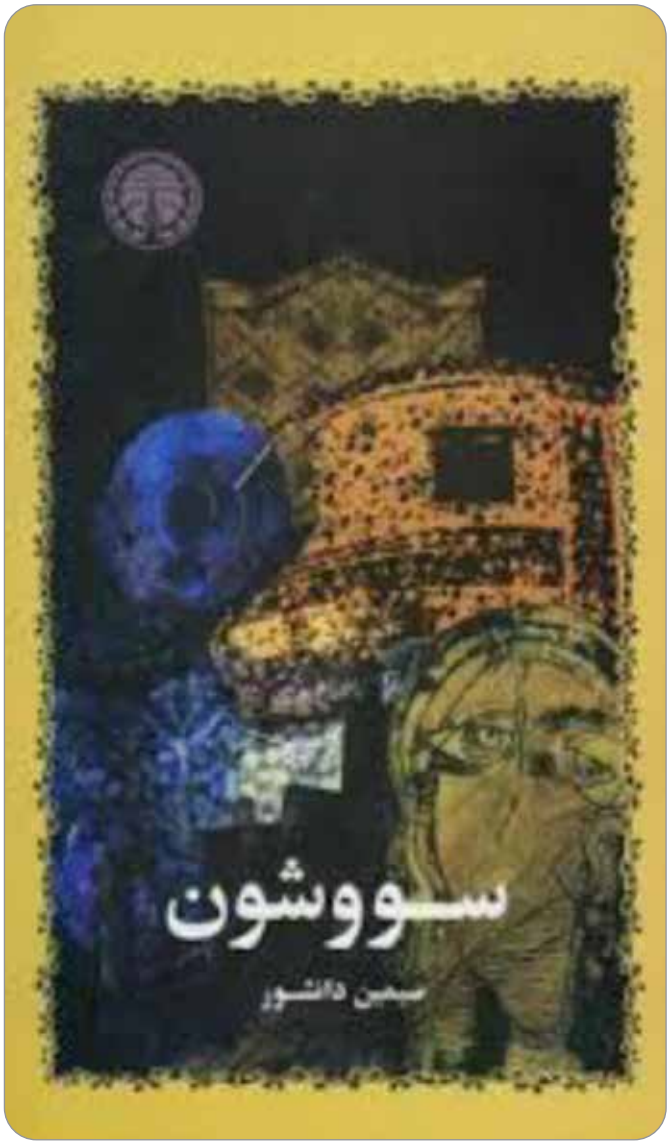
در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت، نیز زن به‌مثابه‌ی گناه‌کار مفروض تاریخی برای ایجاد گسست در آرمان‌خواهی مرد داستان محکوم به طردشدگی است و در روایت داستان تنها حقی که شامل وی می‌شود، تبیین زیبایی روح و مظلومیت وفادارانه‌ی زن در روایت است.

در داستان‌های ایرانی، با بهره‌وری از فضیلت‌های تعریف‌شده‌ی دینی و قانونی بر گرده‌ی زن مانند: مادرانگی، تعهد و تأهل، نجابت و خانه‌داری...،ضمن تصاحب ایده‌ورزی زنان در موقعیت‌های اجتماعی از آنان به‌عنوان جنس دوم یا پاورقی یاد می‌شود.

در رمان شازده احتجاب در پرش‌های ذهن شازده، دو زن متوالی بازنمایی می‌شوند: فخری و فرخنده. در سیال ذهن شازده هر دو در حکم تدقیق خاطره‌اند و در خاطره‌ی راوی با نقشی توأمان به‌دنبال خود می‌گردند.

زنان در شازده احتجاب در تصویری که بر دیوار کوبیده شده، همچنان لال و چهره‌هایی مسخ‌شده دارند و تملک مردان بر بدن‌های آنان ضمن استهلاکی که روایت شده است، در قاب عکس نیز مستند گردیده‌اند.

داستان‌ها مستندی از تاریخی وضعیتمندند که مؤلف سعی در بیان آن دارد. ناعدالتی در تبیین موقعیت زن در تاریخ، دو سویه‌ی بازنمایی را در داستان‌ها دربردارد. نویسندگان یا در تلاش برای ایجاد وضعیتی ممکن در برابری تخیلاتی‌اند که در ذهن کارکترها روایت کرده‌اند تا ناعدالتی اجتماعی را در روایت تعدیل کنند یا خود نیز به استناد تاریخ به این ناعدالتی صحه گذارده‌اند.



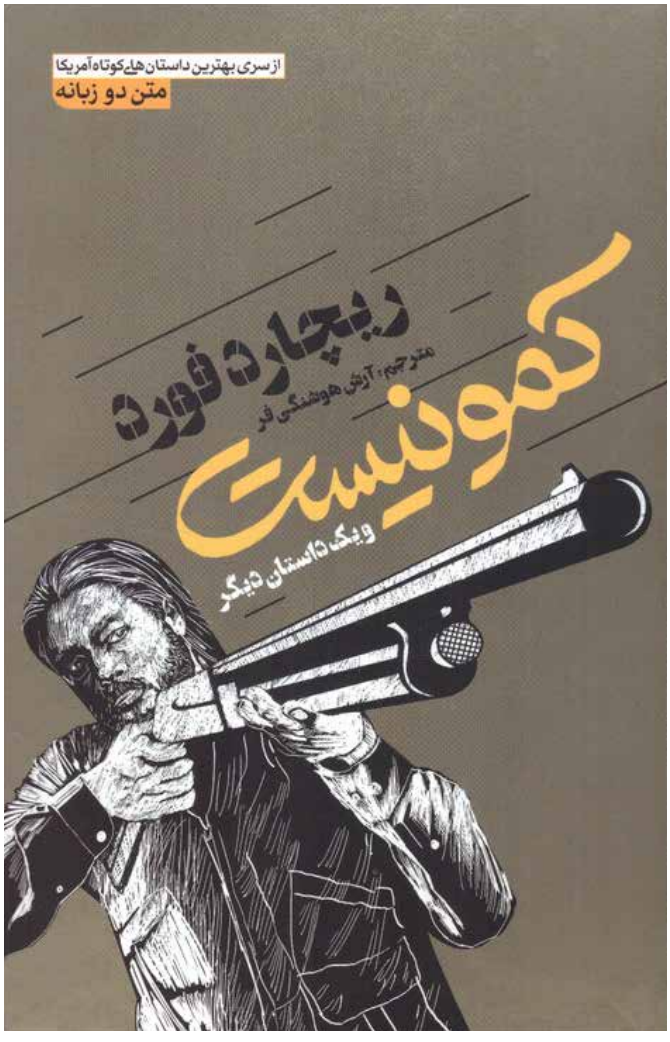
شیوه‌هایی برای گسترش مضمون در داستان

با مروری بر داستان "کمونیست" نوشته‌ی ریچارد فورد

نویسنده: «پروانه مهرگان»

شاید بتوان گفت که مضمون اولین عاملی است که نویسنده را به نوشتن داستان ترغیب می‌کند. اما القای درست مضمون در داستان کوتاه یکی از دشواری‌های پیشِ روی هر داستان‌نویسی است و از این‌رو، تحلیل و بررسی داستان‌هایی که در القای مضمون به خواننده‌ی خود موفق بوده‌اند، برای او بسیار راه‌گشا خواهد بود. یکی از نویسندگان موفق در این حوزه ریچارد فورد و داستان‌های او در مجموعه‌ی آتش‌بازی است.

داستان کمونیست آخرین داستان از این مجموعه است که از سوی داستان‌نویسان مشهوری هم‌چون ریموند کارور نیز مورد توجه قرار گرفته است. به‌طوری‌که کارور آن را در مجموعه‌ای تحت عنوان بهترین داستان‌های کوتاه آمریکایی در ۱۹۸۶ به چاپ رسانده است. تمام داستان‌های منتشر شده در مجموعه‌ی آتش‌بازی از جمله داستان کمونیست، به‌سبب تکنیک به‌کار رفته در پرداخت مضمون‌شان قابل توجه هستند؛ چراکه فورد برای این منظور در تمامی این داستان‌ها از دو شیوه بهره گرفته است: شیوه‌ی نخست، ذکر مضمون مدنظر در هر داستان به صورت یک جمله مشخص در متن است (که اغلب این شیوه از سوی نویسنده‌های ایرانی مورد توجه قرار نمی‌گیرد) و شیوه‌ی دوم بازنمایی آن مضمون در کنش و رفتارهای شخصیت و یا شخصیت‌های هر داستان است.



در داستان کمونیست، راوی چهل و یک ساله‌ی داستان به یکی از روزهای شانزده سالگی‌اش برمی‌گردد و در روایتی واپس‌نگر تجربه‌اش از روزی را بازگویی می‌کند که به همراه مادرش و دوست‌پسر او (گِلِن) به شکار غاز برفی رفته بوده است. تجربه‌ای که در آن راوی به‌سبب حضور گِلِن از دوران نوجوانی به جوانی گذار می‌کند و نسبت به مادرش شناخت بهتری می‌یابد.

در سرتاسر این روایت شخصیت گِلِن بارِ اصلی انتقالِ مضمون مدنظر فورد در این داستان را به‌دوش می‌کشد و علی‌رغم ادعایش نسبت به کمونیست بودنش - عنوان داستان از همین‌روی کمونیست انتخاب شده - به شکلِ فردیْ تماماً آنارشیست عمل می‌کند.

در این داستان مضمون به شیوه‌ی نخست (مشخصاً در یک جمله) در صفحه‌ی ۲۴۹ کتاب آتش‌بازی - نوزدهمین صفحه‌ی داستان - از زبان راوی این‌گونه بیان شده است: «نمی‌دانم چه چیزی مردم را وامی‌دارد کارهایی را بکنند که می‌کنند یا اسم‌هایی را روی خودشان بگذارند که می‌گذارند.» و به شیوه‌ی دوم مکرراً در متن داستان با رفتار و کنش‌های گِلِن در موقعیت‌های مختلف بازنمایی شده است.

در ادامه به مرور بخش‌هایی که یادآور شیوه‌ی دوم پرداخت مضمون در این داستان است، می‌پردازیم.

راوی در متن داستان چه شخصاً و چه از زبان گِلِن او را کمونیست معرفی می‌کند؛ برای مثال: گلن باکستر کمونیست بود، (ص۲۳۲)؛ [گِلِن] یک کارگر کمونیست

بود (ص ۲۳۲)؛ [گِلِن] گفت: «کمونیست‌ها همیشه در خطرند و او مجبور است مدام مراقب خودش باشد» (ص۲۳۸). اما در ادامه خواننده درمی‌یابد که گِلِن تنها ادعای کمونیست بودن دارد و برخلاف کمونیست‌ها حاضر نیست هیچ قانونی را بپذیرد، خواه این قانون مربوط به قوانین کشورش باشد، خواه قانون جنگ، خواه قانون شکار و ... .

در صفحه‌ی ۲۳۲ کتاب - صفحه‌ی دوم داستان - راوی تعریف می‌کند که گِلِن در مدت مأموریتش در ویتنام به‌جای جنگ و کشتار آدم‌ها به شکار انواع جانوران از میمون تا طوطی مشغول بوده و از سلاح‌های نظامی تنها برای تفریح استفاده می‌کرده است که خود نشانه‌ای از زیر پا گذاشتن قوانین جنگ به‌شمار می‌آید. در ادامه، در صفحه ۲۳۷ کتاب - صفحه‌ی هفتم داستان - وقتی مادر راوی به او درباره‌ی غیرقانونی بودن شکار در زمین‌هایی که متعلق به آنها نیست، هشدار می‌دهد و او را از پلیس می‌ترساند، گِلِن می‌گوید: «زمین مالِ همه‌س.» و «نه، این خبرا نیست.» و مشخصاً قوانین مربوط به کشورش را زیر پا می‌گذارد و به آنها اهمیت نمی‌دهد.

همچنین، در صفحه‌ی ۲۳۸ کتاب - صفحه‌ی هشتم داستان - وقتی گِلِن با راوی تنها می‌شود، درباره‌ی اینکه کالج را رها کرده و حالا افسوسش را می‌خورد برای راوی می‌گوید و خواننده می‌تواند حدس بزند علت ترک تحصیل گِلِن همان قانون‌گریزی او از قوانین کالج بوده است. اما در صفحه ۲۴۷ کتاب - صفحه‌ی هفدهم داستان - در اوج داستان، وقتی بعد از اتمام شکار مادر گِلِن سر می‌رسد و راوی غاز زخمی روی دریاچه را به او نشان می‌دهد، مادر راوی از گِلِن می‌خواهد که آن را از آب بگیرد و صراحتاً به گِلِن می‌گوید: «مگه قانونش [قانون شکار] همین نیست؟» گِلِن پاسخ می‌دهد: «نه.» و بار دیگر قانون‌گریزی گلن با زیر پا گذاشتن قانون شکار خود را نشان می‌دهد.

در ادامه داستان در جایی که مادر راوی حس واقعی‌اش نسبت به گِلِن را بدون ملاحظه‌ی حضور راوی و در نظرگرفتن علاقه‌ی راوی به گِلِن ابراز می‌کند؛ (عدم تظاهر به علاقه‌مندی به گِلِن - باز هم در راستای مضمون داستان)، گِلِن بی‌رحمانه و با هفت‌تیری که می‌گفت آن را تنها برای محافظت از خود حمل می‌کند، سه بار به غاز زخمی روی دریاچه شلیک می‌کند. که می‌توان آن را، واکنشی کاملاً آنارشیستی در مقابله با احساس زیر پا گذاشته شدن آزادی و ارزش انسانی وی دانست.

همان‌طور که مشخص است فورد در داستان کمونیست مضمون مدنظرش را - تظاهر آدم‌ها به چیزهایی که در تضاد با خود واقعی‌شان است- با به‌کارگیری دو تکنیک مستقیم‌گویی مضمون و تکرار آن در کنش شخصیت (گِلِن) به‌خوبی در سرتاسر متن گنجانده است و توانسته خواننده را با نشانه‌های کافی به آنچه که هدفش از نوشتن این داستان بوده - القای مضمون- برساند.

ویراستار: «مریم هندوزاده»

«تحلیلی بر کوری اثری از ژوزه ساراماگو»

شیما سلطانی‌زاده

آیا بینایی و آگاهی مردم عادی اجتماع می‌تواند به‌تنهایی جامعه را از بی‌عدالتی‌هایی که در انتظارش است، نجات دهد؟

کوری می‌تواند نمادی باشد برای اینکه ما انسان‌ها عقل داریم؛ اما عقلانیت نه. به‌گفته‌ی ساراماگو عقل داریم اما عاقلانه رفتار نمی‌کنیم. آن چیزی که مردم دچار آن‌اند کوری روانی است که باعث می‌شود فرد آنچه در پیرامونش می‌گذرد، نفهمد و قدرت تشخیص کوچکترین چیزها را از دست بدهد. مردی که اول کور شد دیگر نمی‌توانست تشخیص دهد چراغ راهنما چه رنگی است.

ژوزه ساراماگو یکی از نویسندگان موفق پرتغالی است که موفق به دریافت جایزه نوبل شد. او با استفاده از نمادهایی چون کوری، بینایی رمان‌هایی اجتماعی‌سیاسی نوشت و در آثار خود از آسیب‌هایی که انسان مدرن می‌تواند به همنوعاتش برساند با عناصر و سیر داستان وقایعی منحصربه‌فرد آفرید.

او در سال ۱۹۲۲ در خانواده‌ای فقیر در ریباتژو در مرکز پرتقال به‌دنیا آمد و به‌دلیل مشکلات اقتصادی، در نوجوانی تحصیل در مدرسه‌های عادی را رها کرد و به آموزشگاه فنی حرفه‌ای رفت.

بعدها پیش از آن‌که تمام‌وقت به نویسندگی بپردازد به کارهای مختلف، ازجمله مکانیکی مشغول شد. ساراماگو در سال ۱۹۴۷ در بیست‌وچهار سالگی اولین رمان خود را با نام سرزمین گناه منتشر کرد؛ ازجمله آثار او عبارتند از:

شعرهای ناممکن (مجموعه اشعار)

رمان‌ها: نقاشی و خطاطی، برخاسته از زمین، بالتازار وبلیموندا که درایالات متحده چاپ شد و او را به شهرت جهانی رساند.

سال‌مرگ ریکاردو ریس، بلم سنگی، انجیل به روایت عیسی مسیح و.... رمان کوری که در سال ۱۹۸۸ منتشر شد.

ساراماگو هرگز هویت نویسندگی‌اش را از وجدان شهروندی‌اش جدا نکرد و در آثارش برخلاف اعتقادات سیاسی‌اش سخنی نگفت؛ اما هیچ‌وقت ادبیات را به خدمت ایدئولوژی‌هایش نگرفت و احقاق تمام حق‌ها که مهم‌ترین آن، حق زیستن با حرمت و احترام است را با مهربانی و عدالت و نیکوکاری میسر می‌داند.

او در آثار خود زنانی را ترسیم می‌کند که می‌توانند برای همه الگو باشند. گاهی فقط نمونه‌هایی از آن‌ها هستند و گاهی هم وجود خارجی ندارند؛ اما بدون شک باوجود چنین زن‌هایی این هرج‌ومرج در دنیا وجود نداشت؛ چون زن‌ها به خاطر می‌سپارند که انسانیت به چه معناست و در تحمل دردها و رنج‌ها زنان را شجاع‌تر از مردان می‌داند؛ البته آن‌طور که در یادداشت‌های شخصی خود که با عنوان نوت‌بوک منتشر شد، نیز می‌گوید همسر او در این باور نقش به‌سزایی داشته است. ساراماگو معتقد است ما انسان‌ها ظرفیت انتقادی‌مان را برای تجزیه و تحلیل آنچه در جهان اتفاق می‌افتد از دست داده‌ایم. نه احساس آشفتگی داریم، نه از چیزی سرپیچی می‌کنیم و نه قدرت اعتراض داریم و بحران اخلاقی همان چیزی است که گریبان‌گیر بشر می‌شود.

در این بررسی سعی شده است کوری مورد بررسی قرار بگیرد. لازم به ذکر است که همیشه انسان‌ها همه‌چیز را به آموزش و پرورش حرفه‌ای محدود می‌کنند؛ اما در این آثار پرورش فردی، انسانی و شهروندی معنای ویژه‌ای می‌گیرد.

خلاصه‌ای از داستان کوری:

در ابتدای داستان با مردی روبه‌رو می‌شویم که به‌طور ناگهانی و بدون علت، بینایی خود را از دست می‌دهد و همه جا را سفید می‌بیند. از مردی تقاضا می‌کند که او را به خانه‌اش برساند که از قضا آن فرد ماشینش را می‌دزدد، مردی که کور شد با همسرش به دکتر می‌رود که آنجا افراد زیادی برای معاینه حضور داشتند بعد از معاینه، دکتر متوجه می‌شود با بیماری عجیبی روبه‌رو است و نیاز به مطالعه دارد.

از فردای آن روز همه‌ی کسانی که با مردی که اول کور شد برخورد داشتند، همگی کور شدند و به‌صورت بیماری مسری کم‌کم به همه سرایت کرد. در این میان همسر پزشک کور نشد و با آلودگان به این بیماری به مکان جمع آن‌ها رفت و شاهد بدترین نابه‌سامانی‌هایی بود که می‌توانست وجود داشته باشد. بعد از مدتی خودبه‌خود همه بینایی‌شان را به دست آوردند.

چهار سال بعد از این ماجرا، کشور درگیر انتخاباتی می‌شود که مردم باید رییس‌جمهور خود را انتخاب کنند؛ اما مردم پایتخت طی دو بار رأی‌گیری رأی سفید می‌دهند و همه پی مقصر ماجرا می‌گردند که معلوم می‌شود همسر دکتر چهار سال پیش کور نشده بود، عده‌ای مأمور به یافتن مدرک برضد شخصیت اصلی داستان می‌شوند تا او را متهم به تحریک‌کردن مردم برعلیه دولت کنند که درنهایت

نمی‌توانند چیزی پیدا کنند و به‌طرزی غیرانسانی او را به قتل می‌رسانند.

شخصیت‌های اصلی داستان عبارت‌اند از: مردی که اول کور شد و همسرش، دکتر، زن دکتر، پیرمرد، پسرک لوچ، زنی که عینک دودی داشت (روسپی)، رئیس‌جمهور، شهردار، نخست‌وزیر، وزیر فرهنگ، وزیر کشور، وزیر دفاع، وزیر دادگستری، بازپرس‌ها و رئیس بازپرس‌ها.

در آغاز از بی‌نام بودن شخصیت‌ها شروع می‌کنیم که هیچ کدام اسم مشخصی ندارند؛ بلکه باتوجه‌به نقش و وجهه‌ای که در اجتماع دارند شناخته می‌شوند. به‌نوعی بیانگر نقش اجتماعی آن‌هاست که دراز مدت نیز هستند و برای تغییر ذهنیت افراد جامعه، نسبت به آن زمان زیادی طول می‌کشد؛ مثل زنی که عینک دودی داشت، زن روسپی که رئیس بازپرس‌ها گذشته و حال او را تفکیک می‌کرد؛ اما بازپرس‌ها این کار را نمی‌کردند.

اولین چیزی که کوری روانی بر آن تأثیر می‌گذارد ارتباطات و تعاملات بین مردم است که هم ارتباط افراد در جامعه را دربرمی‌گیرد و هم در خانواده. برای ارتباط مردم در جامعه می‌توان گفت رفتار یک فرد در جامعه به میزان زیادی بر دیگران تأثیر می‌گذارد؛ زیرا جامعه متشکل از مردمی است که با هم در ارتباط‌اند و تعاملاتی نسبتاً پایدار دارند؛ پس این کوری روانی و فکری می‌تواند از فردی به فرد دیگر انتقال پیدا کند و کم‌کم تمام جامعه را دربربگیرد و برای اینکه جامعه از مشکلی که درگیر آن شد بیرون بیاید و مردم به‌طور بهتری رفتار کنند، نیازمند آن است که مشکل از سرچشمه خود حل شود. در رمان مردی اول کور شد، سپس این بیماری به همه سرایت کرد و هم او اول از همه هم بینا شد و شروع‌کننده‌ی بینایی بود.

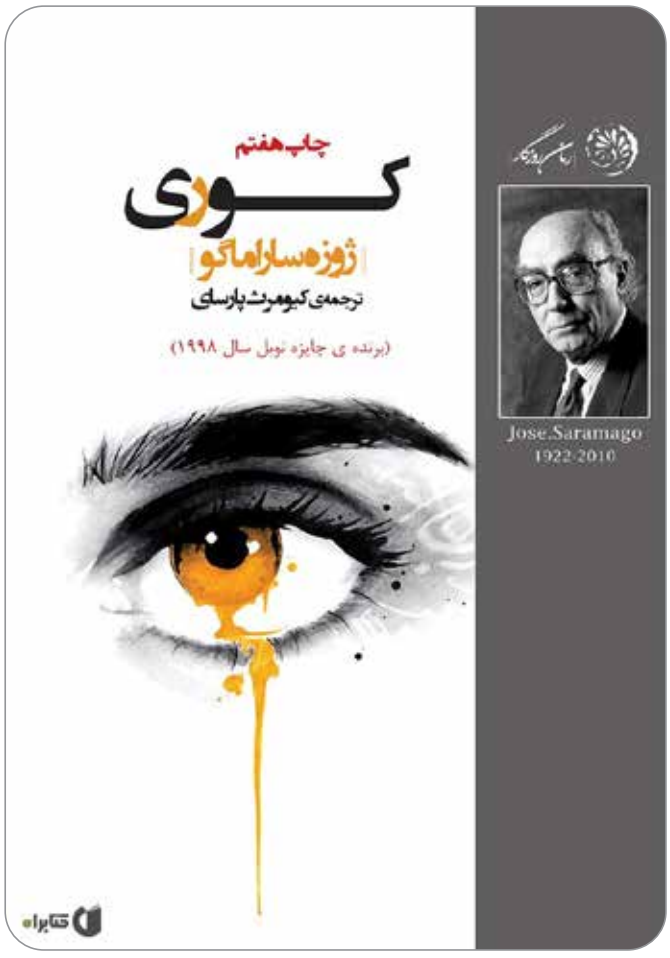
وقتی در جامعه مشکلی به وجود می‌آید، در نحوه‌ی ارتباطات مردم در جامعه تأثیر می‌گذارد، به‌دنبال آن از جامعه به فضای محدودتر خانواده کشیده می‌شود و می‌تواند بر روابط شخصی و خانوادگی افراد تأثیرات مختلفی بگذارد، که علت آن نیز نداشتن مدیریت اعضای خانواده بر این موضوع است. تطابق این نمود در داستان، همراه‌بودن زن دکتر با همسرش به‌واسطه دروغی که گفت و روابط گرمی که میانشان بود؛ اما رابطه‌ی مردی که اول کور شد با همسرش بعد از مدتی روبه‌سردی رفت.

اما آن چیزی که باعث می‌شود که این مشکلات از جامعه به خانواده کشیده شود، شدت نابه‌سامانی اوضاع و فساد در جامعه است؛ زیرا این کوری روانی که فکر انسان را محدود و به‌نوعی کوته‌فکری و بدبینی ایجاد می‌کند، نتیجه‌ی آن بی‌اعتمادی میان مردم می‌شود. مردی که اول کور شد به آن مردی که تا خانه همراهی‌اش کرد اعتماد نداشت و آن مردی که ماشینش را دزدید، پشیمان شد که چرا فرصت نداد.

از اینجا جامعه را به دو گروه مردم عادی و کسانی که به‌نوعی دارای قدرت بیشتری نسبت به مردم عادی هستند (مسئولین و دولت) تقسیم می‌کنیم. درنتیجه‌ی بی‌اعتمادی بین مردم، جامعه از افراد مبتلا به این بیماری فکری فاصله می‌گیرد و دولت با برنامه‌ریزی خوب سعی در تفکیک این دو گروه برای حفظ جامعه دارد و قوانینی برای زندگی آن‌ها تصویب می‌کند که در عین خدمت به انسانیت غیرانسانی‌اند. در پوشش ایده‌های خوبی بیان می‌شوند؛ اما عملکرد درستی وجود ندارد. تصمیم دولت برای یک‌جا جمع‌کردن آلوده‌ها خوب بود تا دیگران مبتلا نشوند؛ اما آن افراد را خیلی محدود کرده بودند و رسیدگی لازم نمی‌شد.

مردمی که از جامعه رانده شدند، برای رفع نیازهایشان درگیر مشکلاتی می‌شوند که باعث نابه‌سامانی‌ها و بی‌نظمی‌هایی میان آن‌ها می‌شود؛ البته عده‌ای هستند که در جامعه احساس مسئولیت بیشتری می‌کنند؛ اما وقتی انسان در اقلیت باشد اغلب شنیده نمی‌شود؛ مثل نابه‌سامانی‌هایی که مردم در تیمارستان داشتند. تلاش دکتر و همسرش برای برقراری نظم در اتاق خوب بود؛ اما نمی‌شد که این انضباط را به کل محیط آنجا نسبت داد.

وقتی آن گروهی که بدون نظارت هیچ مسئولی با مشکلات دست‌وپنجه نرم



می‌کنند، هیچ برنامه‌ای منظم برای رفع نیازهایشان نداشته باشند خودبه‌خود زمینه‌ی ظلم به وجود می‌آید و گاهی آن‌قدر درگیری با مشکلات زیاد می‌شود که روزنه‌های امید دیده نمی‌شوند و اگر همان اول زمینه‌های ظلم و ناعدالتی از بین نروند که چه‌بسا بر اثر ترس و تردیدهایی است که اقلیت درستکار دارند، تاوان‌هایی پرداخته می‌شود که جبران‌ناپذیر است و پیامدهای جبران‌ناپذیری دارد. تردیدهایی که زن دکتر برای گفتن حقیقت داشت و غفلتی که افراد زورگو نسبت به بینایی او داشتند و ظلم‌های زیادی به زنان روا داشتند که بعد منجر به جدایی مردی که اول کور شد از همسرش شد و کشته‌شدن زورگو به دست همسر دکتر.

معمولاً مردم برای فرار از بحران‌های اخلاقی به سراغ معنویت می‌روند و به مذهب پناه می‌برند؛ اما مسئله خود مذهب نیست؛ زیرا مذهب ازسوی افرادی که متخصص آن هستند، ترویج می‌شود؛ پس ارتباط مستقیمی با فهم و درک مروّجان آن دارد، وقتی درکی که آن‌ها از دین دارند محدود باشد، به مردم هم چیز زیادی نخواهند داد؛ مثل آن قسمتی که زن دکتر متوجه شد نقاشی‌های کلیسا چشم ندارند.

دو نکته‌ی ظریف: اول اینکه مردم زمانی به سراغ مطالبه‌کردن می‌روند که درگیر بحران‌های اخلاقی شده باشند؛ یعنی اگر ما مطالعه را به زمان مشکلات واگذار نکنیم فهم و عقلانیت همواره همراهمان است. زن دکتر زمانی که همه در خانه‌ی او بودند برای افراد کور کتاب می‌خواند.

دوم اینکه؛ گاهی آن‌قدر تعاملات اجتماعی بر پایه‌ی خشونت انجام می‌گیرد که انسان برای برقراری ارتباط به سراغ غیر هم‌نوع خود برای آرامش می‌رود. در داستان آرامشی که زن دکتر از سگ می‌گرفت و همدردی که آن حیوان در مواقع ناراحتی با او می‌کرد همانندی دارد.

خب، چطور می‌توان بر این کوری روانی که نوعی فساد فکری است و وقتی فراگیر شد دیگر طبقه (مسئول و غیرمسئول) بی‌تأثیر می‌شود، غلبه کرد؟

اول اینکه؛ ابتدا از گروه‌های کوچک شروع شود و انضباط فکری ایجاد شود که از همه امکانات و توانایی‌هایی که دارند برای بیرون رفتن از شرایط بحرانی کمک بگیرند و افرادی به‌عنوان راهنما نیز می‌توانند تأثیرگذار باشند که این‌ها می‌تواند مقدمه‌ای برای شروع شعور متعارف و آگاهی عمومی باشد.؛ مثل باهم‌شدن مردی که اول کور شد و همسرش، پسرک لوچ، پیرمرد، زنی که عینک دودی داشت، دکتر و همسرش در خانه‌ی دکتر و ایجاد یک سازماندهی ازسوی زن دکتر به‌عنوان فرد بینا و آغاز بینایی.

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، مردم در جامعه به دو دسته‌ی مردم عادی (فاقد قدرت) و افرادی که دارای ثروت، قدرت و پرستیژ(منزلت) هستند تقسیم می‌شوند. به‌واسطه‌ی قدرتی که دارند به تبعیت از آن ثروت و منزلت را نیز برایشان می‌آورد؛ مثل مردم عادی و نخست‌وزیر، رئیس‌جمهور، وزیر کشور، وزیر دادگستری و... کسانی که قدرت زیادی داشتند.

وقتی ما با مردم آگاهی روبه‌رو باشیم وقتی صاحبان قدرت در هنگام اوضاع نابه‌سامان و وجود هرج‌ومرج در جامعه، هیچ تلاشی برای برقراری اعتماد و هم‌بستگی که معیارهای سرمایه‌ی اجتماعی‌اند، نکنند سبب می‌شود بعد از بحران اعتماد ملت به ملت به‌نحو درستی شکل بگیرد؛ اما هم‌بستگی و اطمینان ملت به دولت از میان می‌رود و مردم به هم نزدیک‌تر می‌شوند و حتی بدون ایجاد هماهنگی طبق عقلانیت عمل می‌کنند و به‌نوعی از دولت فاصله می‌گیرند و برای اعلام نارضاتی خود نسبت به موضوعی به آن بی‌توجهی می‌کنند. (عدم توجه مردم به انتخابات و دادن رأی سفید، آن هم برای دو بار.)

گاهی چالش‌ها و نزاع‌هایی که بین صاحب منصبان وجود دارد می‌تواند شروع‌کننده‌ی نابرابری در جامعه باشد؛ البته عده‌ای نیز به فکر آزادی مردم و تحقق عدالت هستند؛ اما چون در مقابل اکثریت قرار می‌گیرند به‌رغم تلاش‌های بسیار، کاری از دستشان برنمی‌آید؛ مگر کناره‌گیری. نزاع‌هایی که بین وزرای کشور بود، تلاش رئیس بازپرس‌ها و شهردار برای مردم و کناره‌گیری شهردار و سربه‌نیست‌شدن رئیس برسازی این فرض است.

عدم وجود توافق میان قدرتمندان سبب جبهه‌بندی میان مردم می‌شود و وابستگی آن‌ها به جناحی خاص را به‌دنبال می‌آورد و در این زمان با بروز تضاد و شکاف میان این دو دسته، افراد دارای قدرت برای رسیدن به هدف با شعار دموکراسی تصمیماتی می‌گیرند و اعمال می‌کنند که مردم از آن بی‌خبرند و در برخی مسائل به‌دلیلی قربانی می‌شوند که حق طبیعی آن‌ها بوده، با این کار دموکراسی نیز زیر سؤال می‌رود؛ مانند جناح‌های راستگرا، چپ‌گرا، میانه‌رو و تصمیماتی که گرفته می‌شد از قبیل: حکومت نظامی، دستگاه دروغ‌سنج و بی‌خبری از پانصد نفری که برای دادن رأی سفید بازجویی شدند.

اینجاست که مردم با مشاهده‌ی این وقایع، خواهان کناره‌گیری این افراد سلطه‌گر هستند و کشوری بدون نظارت دولت را ترجیح می‌دهند که با آنارشیسم روبه‌رو می‌شویم؛ زیرا آنارشیست‌ها معتقدند؛ دولت سرچشمه‌ی تمام تفکیک‌ها و تناقض‌ها است، برخلاف باور عمومی، خواهان هرج‌ومرج نیستند؛ بلکه عقل عنصر اصلی این مکتب است. همان‌طور که گادوین در عدالت سیاسی خود به این مفهوم اشاره می‌کند: «آنارشیسم در پی یافتن جامعه‌ی عقلانی، وجود دولت را به هر شکلی مخالف با عقل دانسته و منشأ مشکلات جامعه را فسادهای دولتی و قوانین محدودکننده‌ی انسان‌ها می‌داند.

هم‌بستگی میان

مـــردم اصـلـی‌تـریـن عـامـل تـضـمـیـن‌کـنـنـده‌ی ایـن نـوع حکومت است؛ زیرا هم‌یاری و هماهنگی مـردم اداره‌کـنـنـده و برقرارکننده‌ی نظم در جامعه است که در صورت تحقق تمام این‌ها جامعه‌ی آرمانی به وجود می‌آید؛ اما هر چقدر هم قدرت آنارشیسم در کشور قوی باشد، باز هم نیاز به نهاد و سازمانی هست که بر این‌ها نظارت کند؛ زیرا وقتی نابه‌هنجاری‌ها از حد فراتر برود دیگر مردم به‌تنهایی از عـهـده‌ی کارها برنمی‌آیند؛ درواقع دولت سیستم مناسبات بین افـراد است و فقط هم با یک انقلاب سرنگون نمی‌شود؛ زیـرا مـنـابـع ثـروت و قـدرت را در دست دارنـد. در داستان اعلام کناره‌گیری دولت ازسوی رئـیـس‌جـمـهـور و نـبـود هیچ سـازمـان دولـتـی بـرای تحویل مـجـرمـان، هـم‌بـسـتـگـی مـیـان مردم در برخورد با مخالفان که هیچ واکـنـش منفی نسبت به خروجشان از شهر نشان ندادند و به هنگام برگشت نیز به آن‌ها حمله نـکـردند، عـمـال پنهانی رئیس‌جمهور و وزرا بـرای در دست گرفتن کشور.

وقـتـی جـامـعـه بـه چنین حـالـتـی مـــی‌رســـد، افـــراد سلطه‌طلب سعی در شناخت منشأ این تفکرات که استقلال مردم را به رسمیت می‌شناسد دارد و می‌خواهد با پیداکردن فرد یا گروهی آن‌ها را سرکوب کند و کشور و قدرت را دوباره رسماً در اختیار بگیرد؛ پس به سراغ کسانی می‌رود که در گذشته سوابقی بـرای آن‌ها ثـبـت شـده اسـت. (کـارهـای پـنـهـانی رئیس‌جمهور و وزرا بـرای بـه‌دسـت‌آوردن شورشگر و مـظـنـون‌شـدن بـه زن دکتر به‌عنوان راهنمای شورشیان و جمع‌آوری مدارک علیه او.)

باتوجه‌به مطالبی که گفتیم هـوشـیـاری و آگـاهـی مـردم از اوضـاع می‌تـوانـد تعیین‌کننده بـاشـد؛ امـا وقـتـی صحبت از صـاحـبـان قـدرت مـی‌آیـد مـخـصـوصـاً کسی کـه در رأس قـدرت اسـت، شـرایـط را بـرای کسانی کـه خـواهـان بـرابـری و اجـرای عدالت هستند سخت می‌کند و آن‌ها مجبور به ندیدن و نفهمیدن می‌شوند و اتفاقاتی می‌افتد که جز بـرای یک نفر خوشایند نیست. سیاست بر علم و اخلاقیات پیشی می‌گیرد و عده‌ای جایگاهی را تصاحب مـی‌کـنـنـد کـه هـیـچ عـلـمـی به آن نـدارنـد؛ امـا از قـدرت آن جـایـگـاه بـرخـوردارنـد و قـدرت آن‌ها مقاومت را از مردم سلب می‌کند؛ مثل نخست‌وزیر که هـم وزیـر دادگـسـتـری و هم وزیر کشور شد، همه قدرت‌ها را بـه دسـت گـرفـت و زن دکتر که به‌واسطه همین قدرت‌ها به‌طرز غیرانسانی کشته شد و مردمی‌که به دوران کوری روانی و فکری نسبت داده شدند.

نتیجه گیری:

با صنعتی‌شدن و مدرنیته، انـسـان رفـاه بـیـشـتـری دارد. امکانات بهتر و بیشتری در اختیار دارد و همه‌ی امور را در سریع‌ترین زمـان ممکن انـجـام مـی‌دهـد؛ بـااین‌حـال ایـن صـنـعـتـی‌شـدن مـی‌تـوانـد عـواقـبـی نـیـز داشـتـه بـاشـد؛ مثل خودبینی، خودخواهی، تنبلی به‌طور کلی می‌تواند فـسـاد فـکـری ایـجـاد کـنـد که بحران‌های اخلاقی نتیجه‌ی آن است، به‌دنبال آن شکاف‌های اجتماعی به بالاترین حد خود می‌رسد و تعاملات بین مردم بـر پـایـه‌ی تـنـدی و خشونت قـرار مـی‌گـیـرد. مجموع این‌ها فجایعی را به بـار مـی‌آورد که حرمت و عاطفه‌ی انسانی را زیر سؤال می‌برد که جامعه از همه ابعاد اجتماعی‌اقتصادی و سـیـاسـی‌فـرهـنـگـی دچـار آسیب‌های جدی می‌شود.

مهم‌ترین راهکار در جهت برقراری یک جامعه مطلوب این است که باید سرمایه اجتماعی که دارای سه بعد است: اعتماد (فـردی، عمومی) هم‌بستگی (مـشـارکـت اجتماعی‌عقلانی، مستمر) و هـم‌یـاری (خـدمـت بی‌توقع) را ایجاد کرد که ابتدا اتحاد بین مردم به وجود بیاید و سپس سرمایه‌ی اجتماعی میان مردم و دولت شکل بگیرد تا هزینه‌های اجتماعی ناشی از آن به حداقل برسد و هرکسی باتوجه‌به نقش اجـتـمـاعـی و استعدادی که دارد، به حفظ و ثـبـات جـامـعـه کـمـک کـنـد و بـا تقسیم مسئولیت‌ها درگیر اتـفـاقـات جـامـعـه‌اش شـود و ایده‌ها و افکارش را حتی اگر غیرعملی و آرمانی است بیان کند و شنیده شود، تا هم مردم از دموکراسی و آزادی بیشتری برخوردار باشند و هم به ترقی جـامـعـه‌ای کـمـک کـنـد کـه، با تقسیم کار، کمترین آسیب‌ها و نابه‌هنجاری‌های اجتماعی را متحمل می‌شود.

«نگاهی به رمان مرگ مرموز همسایه»

فریبا صدیقیم

خنده سلاح آزادی در دست مردم (باختین)

مرگ مرموز همسایه در قالب جریان سیال ذهن، با مضمونی سیاسی‌اجتماعی و با رگه‌هایی از نگاه هستی‌شناسانه و روان‌شناسانه نوشته شده. این رمان، اجتماع و شخصیت‌هایش را عمدتاً با زبانی طنز و کنایی و با بیانی انتقادی به نمایش گذاشته. دقیقاً به همین دلیل است که از انعکاس عین‌به‌عین جزئیات زندگی روزمره سرباز می‌زند و با شیوه‌های زبانی و گاه با اغراق‌های ظریف در نمایاندن عادت‌ها و چارچوب‌های حاکم بر زندگی روزمره، مخاطب را به چالش می‌کشد؛ مگر نه اینکه طنز به‌نوعی رهایی از روزمرگی است؟ طنز در این رمان نقشی ساختاری و مؤثر دارد. نویسنده با شاخک‌های حسی قوی و هوشمند و با زبانی متحرک و زنده، ارزش‌های حاکم بر زندگی اجتماعی دورانش را به نقد می‌کشد. او در روایتش نشان می‌دهد که چه‌طور آدم‌های اطرافش اسیر عادات و تکرارهای یک اجتماع ناکارآمد و در نتیجه بی‌معنای زندگی شده‌اند. او از طریق کنش شخصیت‌ها و وقایعی که می‌سازد، تن‌دادن‌ها، حماقت‌ها، فرصت‌طلبی‌ها و دروغ‌ها را نشان داده و به مضحکه می‌گیرد تا به تردید میدان دهد و قطعیت و یقینِ آیین‌های شخصی‌اجتماعی را به چالش بکشد. راوی با نیشخند، شخصیت‌های متناقص در جامعه‌ای متناقص را به صحنه‌ی روایتش می‌آورد و با لنزی به نام طنز نشان می‌دهد که انسان‌ها در صفحه‌ی شطرنج اجتماع خود چگونه تکان می‌خورند و چگونه بازیگرانی می‌شوند. گاهی طنز تنها راه غلبه بر فشارهای عصبی سرکوب‌شده است.

نویسنده با انتخاب طنز و زبان کنایی، علاوه بر اینکه تلخی واقعیت را برای خودش و مخاطب قابل تحمل می‌کند، با امکان بیانش در دنیایی سانسورزده، آن را از گزند فراموشی می‌رهاند و شرایطی فراهم می‌آورد که بتواند پرده‌پوشی‌ها و جنایات اجتماعی و زخم‌های ناشی از آن را بیان کند و در نهایت امکان این را می‌یابد که حضور شخصی خود را بر دنیایی دیکتاتورزده، که در آن فردیت معنایش را از دست داده، اعمال کند و وجود خود را از طریق متن و طنز به ثبات برساند. نویسنده گویی با این شیوه است که حق خود را از دنیا می‌گیرد و در جامعه‌ای ناسالم، ایستا و فاسد که زندگی خفت‌بارش را بر شهروندان تحمیل کرده، زنده می‌ماند. اگر نیشخند هم نزنیم می‌میریم. اغراق‌ها در توصیفات و برجسته‌سازی‌های استعاری از همین روست که در این متن اتفاق می‌افتد. به قول باختین: «خنده همیشه سلاح آزادی در دست مردم بوده است». در جامعه‌ای عبوس و استبدادی، بیان طنز (خلاف بیان جدی و رسمی)، انسان را از ترس از مقدسات، چارچوب‌های استبدادی، گذشته و قدرت که در طول هزاران سال در ذهن جای گرفته‌اند، می‌رهاند. ما در حین خواندن سطور این رمان گاه حتی به قهقهه می‌خندیم؛ اما این قهقهه بلافاصله به زهرخندی تبدیل می‌شود و در پسش جدی‌ترین و غمناک‌ترین موضوعات را تشخیص می‌دهیم و درواقع این زهرخند، جام جهان‌نمایی می‌شود که هر یک از ما در آن تصویر خود را تشخیص دهیم؛ اگرچه نویسنده دیدگاه و جهان‌بینی شخصی خودش را در شکلات طنز پیچیده باشد.

زبان و لحن راوی گزنده و کنایی استتا زندگی فرساینده‌ای را نشان دهد که مردم گرفتار آن‌اند و حتی برای خود غریبه شده و در آن به‌گونه‌ی «غیر» درآمده‌اند. به همین علت است که از نظر من شخصیت‌های رمان با ذهنیت و عملکردشان، بیش‌تر از آنکه «خود» باشند، کاریکاتوری از خودشان هستند. اغیاری کاریکاتوری که ارزش‌های جامعه‌ای ناکارآمد و سیستمی تمامیت‌خواه چنان در روح و روان و روز و شبشان رسوخ کرده که حتی خودشان هویت اصلی خودشان را فراموش کرده‌اند. اگر پارودی، تقلید تمسخرآمیزی از یک اثر جدی است، این رمان پارودیِ واقعیت اجتماعی ماست و شخصیت‌هایش، کافی‌ست که نگاه کنید به شخصیت پدر، مادر، خاله، عمه، مادر، جوان‌ها و....

با استعاره‌های چندوجهی، طنزِ این رمان وجهی چندبعدی به خود می‌گیرد. به این مثال نگاه کنید: «...با هق‌هق سحر زهرم شد. وقتی خبر مرگ هزار جوجه را داد خیالم از چند جهت راحت شد. یک، دشمن حمله نکرده. دو، کسی خودکشی نکرده. سه، قطاری تصادف نکرده. چهار، هواپیمایی سقوط نکرده. پنج، به دختربچه‌ای تجاوز

نشده، شش، سیل و زلزله نیامده، هفت...» در این پاراگراف کوتاه، لحن دوپهلو و کنایی متن را شاهدیم و اطلاعات و تاریخچه‌ای که در آن نهفته است. این نوع از کارکرد در متن، من را به یاد جاناتان سویفت می‌اندازد؛ وقتی در مقاله‌ی پیشنهادی موقرانه‌اش می‌گوید برای جلوگیری از ازدیاد نفوس، بچه‌های فقیر را بپزند و روی میز اغنیا بگذارند. نوعی وارونه‌گویی با سرشت انتقادی. به قول چرنیشفسکی: «طنز آخرین مرحله‌ی تکامل نقد است». و این گونه‌ی بیانی، بیش‌ترین کاربردش را در جامعه‌ای سانسورزده دارد که در آن، متن ناچار است زیرپوستی حرکت کند و دست به دامان آیرونی‌ها و نمادها شود؛ درحالی‌که نمادها حتی خود بین بودن و نبودن دست‌وپا می‌زنند؛ چراکه حتی نماد هم در جامعه‌ی سانسورزده به‌اندازه‌ی بیان مستقیم خطرناک است. همین جاست که تناقضات به بالاترین حد خود می‌رسد و نویسنده باید خون بخورد تا از پسش برآید. شاید ازاین‌روست که «اسد» دیوانه می‌شود تا حرف را در لایه‌ها و نمادها بپوشاند؛ تا جایی که حتی در بخش‌هایی حرف‌هایش برای مخاطب غیرقابل فهم و غیرقابل دسترس می‌شود و این به‌خصوص در انتهای کتاب است که روایت به دستش افتاده و ما انتظار داریم بیش‌تر بفهمیم. (به این مسأله بازخواهم پرداخت.)

زبان ناهید شمس نثری برنده دارد، با ذهنیتی متحرک و ضرب‌آهنگی سریع؛ متناسب با زندگی مدرن. ما در این متن با تغییرات بی‌وقفه و مدام روبه‌روایم. حرکت پرشتابی که در خرده‌روایت‌ها و ذهنیت‌های جهان پیرامون شکل گرفته و هوش و عاطفه‌ی مخاطب را به تحرک وامی‌دارد تا بتواند با متن پیش برود. حساسیت تخیل راوی در زبان به‌خوبی اجرا می‌شود. ما شاهد غافلگیری‌های لحظه‌ای و مداوم زبانی و موضوعی در متن هستیم.

در این متن ما همچنین برای رساندن معنا با استعاره‌ها و نمادها روبه‌رو می‌شویم. استعاره‌ها نو هستند و آشنایی‌زدایی می‌کنند. به این دو مثال نگاه کنید: «تا رسید به آنی از کیف و کوک افتاد. انگار لندن لوکس کل ابرهایش را کشاند به دل نازک خبرنگار تَروفرز پایتخت و آن چنان متورمش کرد که مثل ابرهای قصه صد سال تنهایی مارکز هی بارید و بارید و قطع نشد.» (در اینجا به‌خوبی کلیشه‌زدایی و غریبه‌گردانی را در زبان می‌بینیم). «آرزو به دل امین مانده بود که یک بار هم شالی کلاهی برای خودشان ببافند. آن دو تندتند رج می‌زدند تا باکامواهای هزاررنگ برای امین کیسه‌ای ببافند و به شکمش ببندند و بیندازندش آن تو و با خیال راحت این‌ور و آن‌ور خانه و محله بجهند. امین هم به این کیسه‌ی گرم و نرم عادت داشت و گاهی از سحر مطالبه‌اش می‌کرد.» (در اینجا نیز ادبی‌شدن امر روان‌شناسانه‌ی وابستگی دوطرفه‌ی غیرسالم وابستگی/ هم‌وابستگی: dependency/ Codependency را می‌توان تشخیص داد). یا در عبارت کوتاهِ «بعد بابا آه مدل ننه‌مردگی کشید.» (طنزی که ابعاد مختلفی به گزاره می‌دهد).

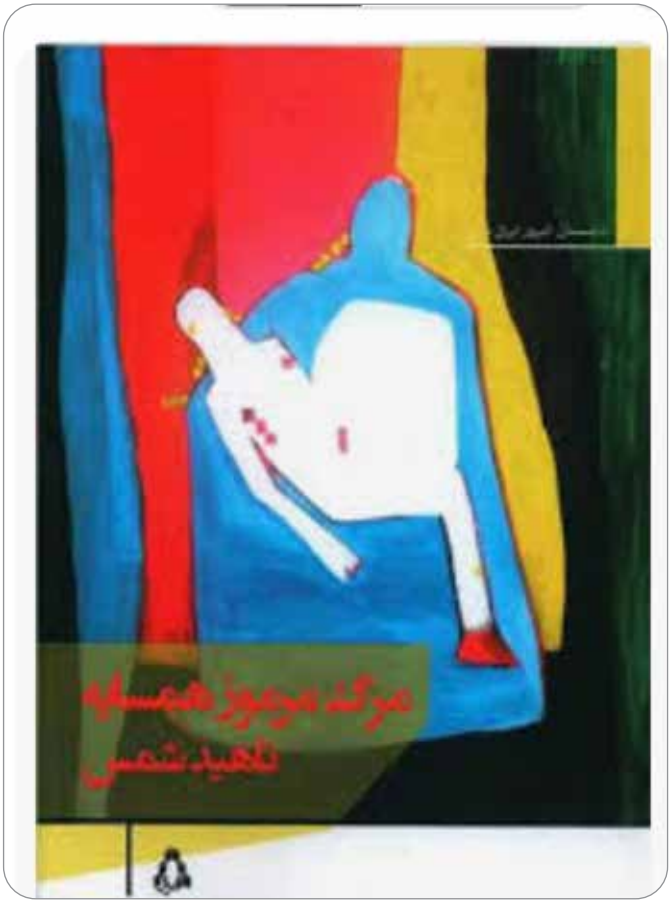
نویسنده از تشبیهات دم‌دستی و روزمره به‌صورتی وسواس‌گونه دوری کرده و با غریبه‌گردانی تشبیهات و استعاره‌ها باعث می‌شود که ما لذت متن را در حین خوانش بچشیم و از زیبایی‌اش لذت ببریم. رمان اگرچه پیرنگ سنتی و کلان‌روایتی ندارد که مخاطب آن را پیگیری و تعقیب کند؛ اما جریان سیال ذهن و جزئیات فراوانی که در کنار هم چیده شده باعث کشف و شهود مداوم مخاطب در متن می‌شود و حتی با اینکه مخاطب نمی‌داند قرار است دقیقاً چه بخواند، چه سؤالی قرار است پاسخ داده شود و به کجا قرار است سوق داده شود، باعث می‌شود کتاب را با علاقه ورق بزند و نخواهد بر زمین بگذارد. لذت بی‌واسطه‌ی متن! عدم قطعیت متن.

شخصیت‌ها با کنش‌های مداومشان در ارتباط با اجتماعی که در آن زندگی می‌کنند شکل می‌گیرند و مسائل روانی، از قبیل وسواس، اضطراب، افسردگی و ناامنی اجتماعی به‌خوبی در آنها بازنمایی می‌شود؛ اگرچه سهم اجتماعی که در آن زیست می‌کنند در ابهام بیش‌تر و به شکلی پنهان‌تر نشان داده شده.

اگر بخواهم از درونمایهٔ داستان حرف بزنم باید آن را به دو قسمت تقسیم کنم: اول قسمتی که صریح و بی‌واسطه با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند و عمدتاً قدرتمند است و دوم، قسمت‌هایی که با تمسک به نمادهای گاه دست‌یافتنی و گاه مبهم جلو می‌روند. به‌طور کلی، از نظر من اگر مخاطب به‌خوبی و کامل با نمادهای درون یک متن ادبی و در همان چارچوب ارتباط برقرار نکند، قسمتی از معنا و درونمایه را از دست داده است؛ به‌خصوص وقتی در خواندن متن، نویسنده مدام به ما می‌فهماند که دارد با نشانه‌هایی (به عنوان نماد) با ما ارتباط برقرار می‌کند. در یک اثر ادبی، نمادها در صورت ابهام، اولین و بزرگ‌ترین ضربه را به خود آن اثر می‌زنند. نکته‌ای که برای من به عنوان یک مخاطب خارج‌نشین در نمادهای این متن مطرح است، چندوجهی بودن نمادها در حد گیج‌کنندگی و نامفهوم بودنشان است. خانه‌ی پدری، درخت عرعر، آیینه، یاکریم‌ها ووو نشانه‌های دیگر. می‌توانم درک کنم که خانه‌ی پدری یک نماد است؛ خانه‌ای که نویسنده شاید قصد داشته از طریق شخصیت‌های دور و برش، اقشار مختلفی از

اجتماع را نمایندگی کند. از عمه‌ای که آنجا را ترک کرده و امیدوار است که روزی برگردد و صاحب آن شود تا پورمندی که مدام می‌خواهد آن را بکوبد.

«... آبجی برمی‌گردد. یک روز با پول و سند برمی‌گردد و ششدانگ اینجا را به نام می‌زند». کسی که به قول اسد قرار است بیاید سهم «داش» را بخرد، با اسد، درخت عرعر و یاکریم‌ها. درخت عرعر واقعاً چه چیزی را دارد نمایندگی می‌کند؟ آیا درخت عرعر که به آسانی در هر آب‌وهوایی رشد می‌کند، همان چشم ماندنی و آگاهی است که در گنسبی بزرگ همواره به همه‌چیز خیره شده و ناظر کل است و دارد فرهنگی چندهزارساله را نمایندگی می‌کند؟ یا نه، درختی پوست‌کلفت است و نماد سنتی بوگرفته و دست‌وپاگیر. درختی است که بابا و آقابزرگ و عمواسد بدجور به آن آویزانند و عموکوچیکه که مثل «مارکوزه» فکر می‌کند می‌خواهد به یاکریم‌ها ثابت کند که دنیا محدود به حیاط بی‌بی و درخت عرعر نیست. در این صورت یاکریم‌ها واقعاً چه‌کاره‌اند و ارتباط عمواسد و یاکریم‌ها در نشانه‌شناسی متن چگونه ارتباطی‌ست؟ شاید مشکل از منِ مخاطب باشد؛ اما من پیام‌های دوگانه از این نمادها گرفتم، درحالی‌که برای ارتباط برقرار کردن با آن‌ها لازم داشتم که تمام جزئیاتشان در کلیتی منسجم و مفهوم قرار بگیرد و در درون ساختار داستان جای هر نماد مشخص باشد و نمادین بودنش را یک‌دست و بدون ابهام کند. نمادها اما از نظر منِ مخاطب از پراکندگی به تجمعی ساختاری نرسیده و جزئیات داده‌شده نمی‌تواند من را به ذهنیتی واحد در مورد آن‌ها و جایگاهشان برساند و ابهام به‌جای ایهام از همین‌جا پدید آمده.



موضوع دیگر، شخصیت اسد است در این ساختار. اسد به‌ظاهر موجودی است که حامل بسیاری از ناگفته‌های رمان است؛ ناگفته‌هایی که می‌توانند هم تعلیقی ادبی باشند و هم به‌خاطر سانسور موجود در جامعه. او در انتها روایت را به دست می‌گیرد و ما امیدواریم که از بسیاری ناگفته‌ها که برایمان چندان مفهوم نبوده (یا بوده، اما تاکنون کاملاً ساخته و پرداخته نشده) پرده بردارد و نوری بر ناشناخته‌های رمان بتاباند و سرنوشت‌های مبهم را برایمان مشخص‌تر کند؛ اما زبان و ذهن اسد آشفته‌تر از آن است که به این هدف کمک کند و این باعث می‌شود که در بخش آخر، با عناصر و موتیف‌های فراوانی که همین‌طور در روایت می‌ریزد، بیش‌تر یک بازی زبانی اتفاق بیفتد و حتی سؤالات بسیار دیگری شکل بگیرد. واقعاً بر سر اسد چه آمده و به‌طور دقیق کجای این ماجراست؟ آیا مشکل زیستی دارد یا آن ضربه‌ی اسرارآمیز کذایی او را به این روز انداخته؟ آیا هر دو سهمی دارند؟ رابطه‌اش با درخت عرعر و یاکریم‌ها دقیقاً معنای خاصی دارد یا زبان یک مجنون را بازمی‌نماید؟ و همچنین آیینه‌ای که او این‌همه با آن ارتباط نزدیک دارد و قسمت زیادی از داستان را نیز گرفته چه؟ و...

نکته‌ی دیگری که از نظر من گفتنی است، مشخص نبودن زمان و مکان، به‌خصوص در اوایل رمان، است که خود می‌تواند فرودگاهی برای کل رمان باشد. اگرچه کم‌کم پی می‌بریم که این رمان در مکان‌ها و زمان‌های متفاوت اتفاق می‌افتد؛ اما در صفحات اول کتاب این زمان‌ها و مکان‌ها زمینی نمی‌شوند که جایگاهمان شکل بگیرد و ثبات اولیه‌ای در درک این دو پارامتر مهم تا انتها داشته باشیم. زمان و مکان برای مدتی در تعلیق‌اند و این تعلیق حتی تا انتها، البته با مقدار کم‌تری، باقی می‌ماند.

نکته‌ی آخر، شخصیت‌های بسیار زیادی است که در این رمان کوتاه به صحنه می‌آیند. درست است که شخصیت‌های مختلف، معناهای متفاوت را به درون رمان هدایت می‌کنند؛ اما این خطر را دارند که نامشان و شخصیتشان به‌زودی از ذهن مخاطب بگریزد و به ضرر خود تبدیل شوند، آن هم در زمانی که نویسنده‌اش این‌قدر حساس به تک‌تک صفات شخصیتی انسان‌هاست. آیا می‌شد فکری به حال کثرت شخصیت‌ها کرد؟

یادداشتی تحلیلی بر رمان: «پوست انداختن»

اثر: «کارلوس فوئنتس»

منتقد: «مهری رحمانی»

شاید این رمان بتواند نقطه‌ی عطفی باشد در چگونگی نگرش به پدیده‌ی پوست انداختن؛ پدیده‌ای که شامل تمام هستی می‌شود. در روند این نوشتار پدیده‌ی پوست انداختن حرکتی مسری است. از نویسنده آغاز شده به راوی شخصیت‌های داستان پدیده‌های تاریخی نگرش‌های روانشناسانه و در نهایت به مخاطب سرایت می‌نماید.

اگر بتوان گفت که در خوانش اثر تمرکز و تعمق کافی به‌کار رود بیشترین پسایند این پدیده شامل حال مخاطب می‌گردد و این مخاطب است که شاید تا پایان عمر با شخصیت‌های داستان و نویسنده و راوی و سردرگمی و تفکر در این پدیده در چالش خواهد بود.

در فضای این رمان فرایند پوست انداختن با لحظه‌های زندگی چونان درآمیخته که دشوار است تفکیک اینکه؛ نویسنده پوست می‌اندازد و می‌نویسد یا می‌نویسد و پوست می‌اندازد. ما همگی همراه جهان زیست خود پوست می‌اندازیم. اما آنچه مهم است طبیعی بودن این پدیده است. اینکه پوست‌های تازه برای زندگی و رشد بهتر مجال مناسبی به ما بدهند نه اینکه تنگ‌تر از پوست پیشین امان ما را ببرند و ما را بیش از پیش در هم بریزند.

صفحه ۹۵ و ۹۶ رمان؛ امروز تو خودت را می‌بینی که پوسته‌ی سنگین اما خالی بسیار سال‌های مشترک را این سو و آن سو می‌کشی. اما این سال‌ها گویی کوتاه‌تر از آن گذشته کوتاهی هستند که روزها باهم کشف می‌کردید و می‌آفریدیدش. گذشته‌ای که با تو آموخت که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها.

مثل بعضی شعرها که کلماتشان پوشیده نیستند و برای خودشان معنایی دارند. اما در عین حال پلی هستند به معنایی پنهانی و ژرف‌تر. شب‌های شما هم داستانی بود که داستان دومی را بازگو می‌کرد.

نگاه منتقد؛ پوست انداختن از معدود رمان‌هایی است که به شیوه‌ای هنری به ژرفای زندگی می‌زند. لایه‌لایه پوسته‌ها را می‌شکافد، بی‌آنکه چشمی به هسته‌ها دوخته باشد. چرا که می‌داند اصولاً هسته‌ای در کار نیست، بلکه مقصد راه است.

هر نقطه‌ی روشنی که هدف تلقی گردد، شروعی است برای تاریکی‌های بعدی. مثل همان نقطه‌ی روشنی که در دهانه‌ی هرم قرار داشت و خاویر به همراه ایزابل وقتی به آن نزدیک می‌شد، (حالا که همسر و رقیبش را مرگ از صحنه خارج کرده بود) آن را هدف می‌پنداشت. آغاز خوبی برای دوست داشتن در آرامش. اما وقتی که به چشمان ایزابل نگاه کرد افکار او را خواند. دریافت که این شروع نیز می‌تواند پایانی آزار دهنده‌تر از ایزابل (همسرش) راه بَرَد و او را بار دیگر به‌خود بفشارد.

صفحه‌ی ۹۶ کتاب؛ آنچه می‌کنیم هم بی‌معنی است و هم معنی‌دار. به‌خودی‌خود چندان مهم نیست. اهمیتش به‌خاطر آن واقعیت دومی است که پشت آنچه می‌کنیم پنهان شده بعد به ریشه‌ها بر می‌گردیم. فقط آن وقت است که می‌فهمیم زندگی مثل هنر کشمکشی است و آنچه واقعی می‌نماید؛ دنیای سرسختی که از ما طلبکار است دست و پایمان را می‌بندد، سرکوبمان می‌کند. زندگی تلاشی است برای مخدوش کردن، اصلاح کردن، اثبات کردن و نفی واقعیت تا اینکه واقعیتی حقیقی‌تر شود. آن چیزی که ما می‌خواهیم و نیازمندش هستیم.

نگاه منتقد؛ این تلاش برای مخدوش و اصلاح کردن‌ها، اثبات و نفی نمودن‌ها، برای چه نیازی است؟ چه چیزی باید حقیقی‌تر شود؟ این چه نیازی است که همه‌ی ما را به دنبال کشف حقیقت می‌کشاند. فوئنتس در جای دیگر به این پرسش پاسخ می‌دهد.

صفحه‌ی ۹۷ کتاب؛ تو و خاویر وقتی به رودس آمدید از در افتادن با دنیا خسته شده بودید، همین و بس. شاید همان وقت که در آغوش او بودی این را فهمیدی که دیگر هرگز آن زمان و آن صراحت، آن خلوت و آن نزدیکی را نخواهید داشت تا آنچه را که در کودکی در پیوندهای اجباری زندگی خانوادگی از دست داده بودید جبران کنید. دیگر با هم تنها بودید، اما پیوسته به هم.

این بود آنچه شما تجربه می‌کردید. در خنکا و گرمای اندام‌هاتان و در تنیدن دست‌هاتان درهم و نه سکس محض این مضمون پیش پا افتاده قرن و نه صرف پیوندی جسمانی، اگرچه سرشار و

کامل هم بود. خاویر هم مثل تو انکار می‌کرد آن جلوه‌های بیرونی عشق را، که سبب می‌شد عشق چیزی شود چون رابطه‌های ما با هر کس دیگر.

نگاه منتقد؛ حالا معلوم می‌شود آدمی به دنبال چیست که در راه رسیدن به آن از همان اولِ دور تن به خوردن میوه‌ی ممنوعه داد و خود را به دام بلا انداخت؛ عشق خاص. عشقی که با سایر رابطه‌ها متغایر و متفاوت باشد. با کسی که انتخاب صرف ماست. بی‌آنکه پیوندهای اجباری خانوادگی در کار باشد، رابطه‌ای که ژرفایش تنها میان دو طرف رابطه معنا دارد و چیزی ندارد که برای دیگران معنایی داشته باشد.

بی‌تردید این واقعیت در پاسخ به آن نیاز در رابطه با نوع تصویر ذهنی هرکسی شکل می‌یابد. شکلی که حقیقی‌تر شدنش بستگی به میزان شناخت آدمی از خود و طبیعت خویش دارد.

حالا رسیدن به این حقیقت ژرف در میان این‌همه عوامل اثرگذار آشکار و پنهان چگونه میسر است؟ راه دشواری است که اغلب به دیوار می‌رسد و حاصلی جز پریشانی و اندوه به‌بار نمی‌آورد. نویسنده برای دریافت ریشه‌های این اندوه و پریشانی به گذشته بر می‌گردد و به تحلیل صحنه‌های تعیین‌کننده زندگی شخصیت‌ها می‌پردازد.

او در این تحلیل‌ها ظاهراً چیزی را نادیده فروگذار نمی‌کند. ضمن اینکه هیچ روش خاصی ارائه نمی‌نماید. او تنها به کشف رابطه و اثرات و عوامل توجه نموده و آنها را از متن محیط بیرون می‌کشد و در چالش با یکدیگر قرار می‌دهد.

حالا کار مخاطب آغاز و یقین رویدادها را به صورت احتمال در می‌آورد و با جا عوض کردن تعارض و تناقض به اصل قطعیت با تردید می‌نگرد. او با توجه به انعکاس صدای همیشه حاضر و سمج فرهنگ مردم به‌ویژه توسط فیلم‌ها و ترانه‌ها نویسنده به چیزهایی پیش پا افتاده هم مشروعیت می‌دهد. او دنیای نخبگان و جهان مردم عادی را در هم می‌آمیزد و درمی‌یابد که دیگر هیچ‌چیز با هیچ‌چیز ناسازگار نیست و هر دو روی سکه دو رو دارد.

کارلوس فوئنتس در آغاز ماجرا نشان می‌دهد که چه عواملی سبب پاگرفتن عشق میان زن و مرد می‌شود و در پایان علل مرگ عشق را بررسی کرده و فکر می‌کند تغییر و عوض شدن همه‌چیز از جمله عواطف انسان رابطه را چنان دگرگون می‌کند، که عاشق تنها به این می‌اندیشد که محبوب خود را به شکل آرمان‌ها و آرزوهای خود در آورد.

چون محدودیت آزادی‌ها با ذات عشق هماهنگی و تجانسی ندارد به همین دلیل محبوب از میدان می‌گریزد و دست به انتخاب دیگری می‌زند. مردها در پوست انداختن همیشه به دنبال زنی به غیر از همسر خود می‌گردند و تنها انعکاسی از سایه‌ی او را می‌یابند.

هرم در رمان پوست انداختن نماد است. هرکس باید پایش را روی شانه‌ی دیگری بگذارد و اجازه دهد که دیگری هم پای خود را روی شانه‌ی او بگذارد. راوی در مسیر داستان دائم به تخریب و بازسازی دست می‌زند.

عادت ذهنی را درهم می‌شکند و اعمالش بی‌آنکه سیاسی باشد انقلابی است. او حتی تاریخ را به نقد می‌کشد و در این نقدها ذهن مخاطب را نیز شریک می‌کند. در پوست انداختن همه‌چیز گیج‌کننده و سؤال برانگیز است. این پرسش که راوی کیست تا پایان داستان در ذهن مخاطب زنگ می‌زند.

آیا راوی خود نویسنده است، آیا یک نفر خاص است یا تغییر می‌کند؟ آیا راوی موجودی همه‌چیزدان است، آیا جلوه‌ی بیرونی تک‌تک شخصیت‌هاست و یا صدای عامی است که گذشته‌ی مشترک را می‌کاود تا اکنون را تبیین کند. آیا راوی نماینده‌ی کل بشریت یا به قول کارلوس فوئنتس راوی می‌تواند هرکسی باشد.

اگر بتوانیم به کل ماجرا از دیدگاه یونگ روانشناس معاصر نگاه کنیم، شاید بتوانیم بگوییم که راوی روح جمعی جامعه است که در هیأت‌های متفاوت بر تک‌تک شخصیت‌های داستان اثر گذاشته و ضمیر ناخوداگاه آنان را می‌سازد.

به همین دلیل است فرد نیز به‌نوبه‌ی خود به هیأت‌های مختلف در می‌آید و جلوه‌های گونه‌گونی از خود نشان می‌دهد. فرانس عاشقی است که بی‌آنکه بداند و بخواهد برای محبوبش زندان مرگ می‌سازد و وقتی با عمل انجام شده خود روبه‌رو شده و مورد توبیخ دیگران قرار می‌گیرد دست به توجیه عمل خود می‌زند که هانا در زندان مصون‌تر است.

الیزابت که تمام سعی خود را برای حفظ خاویر می‌کند به‌طوری‌که حتی خود را به‌خاطر زیبا ماندن اندام از نعمت مادرشدن محروم کرده و فرزندش را سقط می‌کند، در نهایت روح همسرش را از دست داده و از ناکامی به فرانس پناه می‌برد.

خاویر نیز زن مطلوب خود را در ایزابل جست‌وجو می‌کند و نمی‌یابد. روح جمعی جامعه چنان بر فریدیت افراد حاکم است که هیچ‌کس نه می‌تواند خودش باشد و نه می‌گذارند که خودش باشد و هرکس ناگزیر است که تجسم آمال دیگری باشد و شاید به‌همین دلیل است که عشق شرط بقای خود را که آزادی است از دست داده به سوی نابودی می‌رود.

در این اثر برآن است که همه‌ی دانش‌های کلیشه‌ای را در هم بشکند و طرحی نو دراندازد نه به قصد بقا، بلکه به منظور فنا. دوباره می‌سازد که نابودش کند. در نظر او هیچ‌چیز برای همیشه نیست. یقین یا وجود ندارد و یا اگر

هست مربوط به مقطع زمانی خاصی است و تغییر معنایی است عام و همه‌گیر.

الیزابت که برآن است عشق را در چهل سالگی بر همان روال بیست سالگی حفظ کند دچار شکست می‌شود و ایزابل که مترصد است از خاویر سرخورده و ناموفق انسانی موفق و امیدوار بسازد، تیرش به سنگ می‌خورد، چراکه خاویر به مربی نیازمند نیست. او به زن نیاز دارد؛ بستری برای عشق و آرامش و تازگی.

ایزابل می‌خواهد که جبران الیزابت باشد حال آنکه چیزی جز ادامه‌ی او نیست، در قالبی جوان‌تر و نیرومندتر و در نتیجه حاکم‌تر. به‌همین دلیل به‌دست خاویر ساکت می‌شود. این ماجرا مخاطب را به یاد بوف کور هدایت می‌اندازد.

چون روح زن اسیری را در زن محبوبش نمی‌بیند و او را لکاته‌ای بیش نمی‌یابد دست به کشتن او زده و مثله‌اش می‌نماید.

در پایان چه رخ می‌دهد. از طرفی همه‌چیز، از طرفی هیچ. مخاطب می‌ماند و حکم عدم قطعیت و یک دنیا سؤال تا اینکه خود که حالا آدم تازه‌ای است دریابد که چگونه پدیده‌ی پوست انداختن را به نفع خویش به جریان اندازد تا آرامشی پویا جای پریشانی‌های بازدارنده را بگیرد.

بازهم اگر نگاه دیگری از یونگ به رویدادهای واقعی و غیرواقعی داستان بنگریم، درخواهیم یافت که فوئنتس در بسیاری از موارد برای شناختی عمیق‌تر و وسیع‌تر به رؤیاها و خیالات شخصیت‌های داستانش می‌پردازد.

آن‌گونه که خواننده متوجه واقعی بودن و واقعی نبودن پدیده‌هایی که گاه ظاهراً هیچ‌گونه ارتباطی باهم ندارند نمی‌شود و در این تردید می‌ماند که مرز واقعیت و رؤیا چیست و کدامیک واقعی‌ترند. آنچه روی داده و اثراتش مشهود همگان است یا آنچه در خیال و رؤیای شخصیت‌ها می‌گذرد از آنجا که اغلب رویدادهای واقعی به‌رغم تمایلات انسان‌ها و به فرمان روح جمعی جامعه و محدوده‌های مجاز آن روی می‌دهند و رؤیاها به خواست‌ها و آرزوها و اندیشه‌های فردی نزدیک‌ترند. این پرسش مطرح می‌شود کدامیک واقعی‌ترند.

سؤالی که کارگردان نخبه سینما کوپریک در فیلم چشمان باز بسته نیز تماشاچی را در مقابل آن قرار می‌دهد. به راستی کدامیک واقعی‌تر است، رویدادها یا رؤیاهای آدمی؟

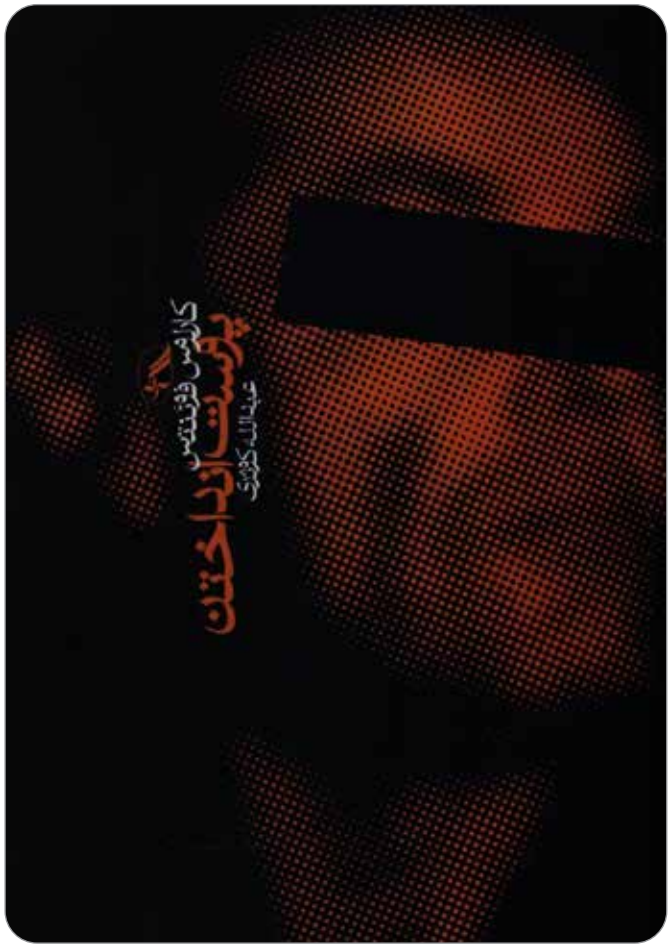
و اما نکته‌ای که آن را نگاهی به طرز نگرش فوئنتس به عالم هستی می‌توان ذکر کرد این است که اگر بخواهیم مثل خاویر و الیزابت تمام مکنونات و نیازهای درونی خود را در دیگران بیابیم بی‌تردید به همان بوف کوری خواهیم رسید که ما را در تاریکی ژرفی نابود خواهد کرد. چون روح آدمی بزرگ‌تر از آن است که تنها در هستی انسان‌های دیگر و ارتباطات گوناگون پاسخ گیرد. شالوده و ساختار جسم آدمی به گونه‌ای است که می‌تواند نیمی از خود را در خود تغذیه نماید، وگرنه نیمه غایب او برای همیشه تنها و نیمه‌حاضر او تا پایان ناکام خواهد ماند.

پوست انداختن به ما نشان می‌دهد که چگونه با ریختن تمام خود به دامان دیگران اندوه و پریشانی ما را در خود فرو می‌کشد.

نگرش تردیدآمیز فوئنتس که گاهی از جنس جهان‌بینی بورخس است نه تنها راه را بر حقیقت نمی‌بندد، بلکه انگیزه‌ای برای جست‌وجوی بیشتر و همه جانبه‌تر نسبت به آنچه که در ما و در دیگران می‌گذرد به وجود می‌آورد. با این نویسندگان معنای همه‌چیز در نظر خواننده دچار تردید و حرکت به‌سوی تازگی شده و به چند معنایی که ضرورت بهره‌گیری همه‌سویه از زندگی است می‌رسد.

آیا مفهومی برای واژه‌ی من خارج از حیطه‌ی زبان وجود دارد؟ آیا استقلال فردیت رویدادی ممکن است؟ آیا مفهوم رها شدن از من در عرفان ادیان رسیدن به همین حقیقت نیست که اصولاً منی وجود ندارد؟

ویراستار: «مریم هندوزاده»



خوانشی بر
مجموعه‌داستان رویای عشق
از حمید نیسی

سارا محمدی نوترکی

تجربه واقعی در داستان اصیل است، حاصل سخت‌کوشی است و مایه‌ی لذت.

«هیچ آهن آبدیده‌ای نمی‌تواند قلب را چنان بشکافد که نقطه‌ای که در جای درست گذاشته شده است.»

ریموند کارور

داستان‌های مجموعه‌ی رویای عشق بر اساس واقعیت نوشته شده‌اند؛ لذا حاصل تجربه زیست مؤلف جوان آن به شمار می‌روند. تجربه‌هایی که گاه به‌صورت عین، نمایشی و خاطره توسط منِ راوی روایت می‌شوند و گاه دانایِ کل نامحدود که واقف به امور درونی و بیرونی حادثه، واقعه و شخصیت‌ها و تیپ‌های داستانی است. نویسنده‌ی این مجموعه با استفاده و استناد به یک موضوع که کانون خانواده است داستان‌های متفاوتی را برای مخاطب رقم می‌زند. داستان‌ها از عنصر تعلیق برخوردارند، از این جهت برای مخاطب جذابیت ایجاد می‌کنند تا سمت‌وسوی داستان را تا پایان دنبال نماید. راوی‌های داستان‌های این مجموعه بدون اینکه جانب‌دار باشند، بدون هیچ پند و اندرزی، آموزنده‌اند. آن‌چنان‌که با هر خوانش، مخاطب می‌داند به خانواده‌های این داستان‌ها و تربیت و سبک زندگی کردنشان نقد وارد است. من راوی‌های این مجموعه، متد مشابهی برای روایت داستان دارند و لحن آن‌ها به هم شبیه است.

شخصیت‌های داستان‌های این مجموعه، با یادها و خاطره‌های مربوط به گذشته موقعیت فلاش‌بک را در داستان‌ها به وجود می‌آورند که در گسترش پیرنگ و باورپذیری داستان‌ها سهم مؤثر و به‌سزایی دارند. خاطره‌ها سوبژه‌هایی هستند که عین و واقعیت را همراهی می‌کنند؛ همچنان‌که در عالم واقع نیز وجود امور بی‌ارتباط به گذشته‌اش نیست. گاهی داستان حادثه‌محور است؛ مثلاً با یک سانحه‌ی تصادف داستان شروع می‌شود و تعلیق پابه‌پای حادثه جلو می‌آید.

در داستان‌های حمید نیسی زنان اغلب پیر، افسرده، نگران، تنها و بیمارند. زن‌ها اغلب در آشپزخانه زحمت می‌کشند و در مواردی از نظر سواد و فرهنگ با همسراشان هم‌خوانی ندارند. این خانواده‌ها فرزندانی دختر دارند که رابطه‌ی خوبی با پدر ندارند. گویا دنیای مدرن با ایجاد فضاهای مجذوب‌کننده‌ای چون دسترسی به گوشی‌های همراه به شکاف بین نسل‌ها دامن زده است. فضای داستان‌ها در بیشتر روایت‌ها تعیین‌کننده‌ی بوم یا محیط و مکان شهر خاصی نیستند. اغلب آپارتمانی و شهرنشین‌اند. خانواده‌هایی که به‌رغم شهری بودنشان، از امکانات رفاهی کمی برخوردارند و شغل نان‌وآب‌داری برای امرار معاش ندارند. بیشترین ضربه این جامعه‌ها این است که درواقع عشقی بین آن‌ها وجود ندارد. عشق برای آن‌ها رؤیایی دست‌نیافتنی است. مردان این مجموعه دچار مرگ روحی و جسمی شده‌اند. یا عشق‌های آن‌ها در حادثه یا بیماری ناعلاج مرده‌اند و در قبرستان به خاک سپرده شده‌اند یا زنده‌اند؛ اما روابط تیره و تاری با همدیگر دارند و در زمان بزرگ‌سالی همدیگر را ملاقات می‌کنند..

تصادف، بیماری، بیکاری، ریزش ساختمان، طلاق‌های عاطفی، حادثه‌های مخصوص به زندگی‌های شهری و آپارتمان‌نشینی، قتل و جنایت، خیانت، سوژه‌هایی‌اند که نویسنده آن‌ها را برای داستان‌هایش انتخاب کرده است. برخی از این داستان‌ها دارای پایانی بازند؛ از جمله: داستان «افسانه» شگرد قابل تحسینی دارد. این داستان از آخر شروع می‌شود. راوی این داستان، مردی مال‌باخته است که به زنده‌ماندن یا خطرنکردن فکر نمی‌کند. او همسرش را از دست داده و فکر می‌کند دیگر چیزی برای از دست دادن ندارد. داستانی تأثیرگذار که با برگشت زمان ازسوی راوی، به خواننده عرضه می‌شود. عنصر تعلیق خواننده را تا پایان همراه می‌سازد. داستان عنوان هوشمندانه‌ای در خود دارد. گویا همه‌چیز راوی، به افسانه مبدل شده است. همه‌چیز تعریف و روایت می‌شود؛ اما وجود خارجی ندارد. حس‌آمیزی این داستان ذاتی است و نویسنده با مهارت تمام از تصنع و دستکاری برای ایجاد حس‌های اجباری خودداری ورزیده است. حمید نیسی در ساختن صحنه‌های داستان نیز مهارت خاصی دارد. در هر داستان با صبوری تمام صحنه‌های لازم را روبه‌روی مخاطب داستانش می‌گذارد. یکی از علت‌های طبیعی جلوه‌دادن واقعیت، همین صحنه‌های کاربردی و زنده‌اند که نویسنده آن‌ها را در هر داستان

اجرا می‌نماید.

داستان «افسانه» تا پایان، تعلیق خود را حفظ می‌نماید و با پایان باز فکر خواننده را به جست‌وجو وامی‌دارد که تصمیم مرد چه تصمیمی خواهد بود.

داستان «آینه» به داستان‌های مینی‌مال شبیه است. نقش‌آفرینان می‌آیند و می‌روند. شخصیت‌ها متحول نمی‌شوند. علت‌ها و معلول‌ها در کوتاه‌ترین زمان به‌صورت ضمنی معرفی می‌شوند. آینه برای مادری که کودکش را از دست داده، وابستگی به همراه آورده؛ اما ناپدری نسبت به این وابستگی حسادت دارد. او در گذشته هم نسبت به فرزندخوانده‌اش جفاهایی ناحق روا داشته است. همسر را برای غریزه‌ای آنی در کنار خود جای داده و با یادآوری به فرزندخوانده که کودک است، گوشزد می‌کند: «می‌فرستمت پیش پدر دیوثت!»

ایده و طرح شکل گرفته، مینی‌مال غم‌انگیزی را به مخاطب نشان می‌دهد. این مینی‌مال، با بازگشت به گذشته در کوتاه‌ترین زمان اطلاعات را به خواننده می‌رساند تا داستان با خللی مواجهه نگردد. گرچه علت این آزار از طرف ناپدری در داستان برای مخاطب آشکار نیست؛ اما در توسعه‌ی این پیرنگ می‌توان گفت پدر تیپ و نماینده‌ای از پدرانی است که زن را به‌خاطر غرایز خود دوست دارند و از تعلقات مرد دیگر نمی‌خواهد یادگاری در خانه داشته باشند. داستان پایان‌بندی خوب و هنرمندانه‌ای دارد. آنکه دچار غرور کاذب و خودپرستی است چهره‌اش بر روی زمین تکه‌تکه می‌شود. این شکستن تذکری و ضربه‌ای برای ناپدری است تا در خودش تحولی ایجاد کند.

داستان «ملاقات» داستانی علت‌مند است. عنوان داستان بار مفاهیم روایت‌شده را بر دوش می‌کشد. حشو و زوائد در آن به چشم نمی‌خورد. داستان از دریچه‌ی نگاه من راوی روایت می‌شود. داستانی که با شگردهای روایی درست، موجب گردیده تا خواننده را در پی یافتن با روایت همراه سازد و به‌دلیل وجود روابط علت و معلولی قابل قبول، آن را باور نماید.

داستان «ملاقات» از ابهام هنری خوبی برخوردار است و در عین حال، در آن تعقیدی برای دریافت‌های خواننده به وجود نمی‌آید. داستان ملاقات، خوش‌آغاز است. از جایی شروع می‌شود که شخصیت اصلی داستان یعنی رضا از زندان آزاد شده است و تصمیم می‌گیرد برای دیدن دوستش قاسم که حالا در قید حیات نیست به آرامستان برود. فضاسازی داستان قابل قبول و قابل تجسم است.

داستان «جدال» و «برج انتظار» حال و هوای بومی و جنوبی دارند. زاویه دید این دو داستان دانای کل نامحدود است. لهجه‌ها در این دو داستان به هم شبیه‌اند. هر دو با نقل و توصیف شروع می‌شوند. داستان «جدال» سیری خطی دارد.

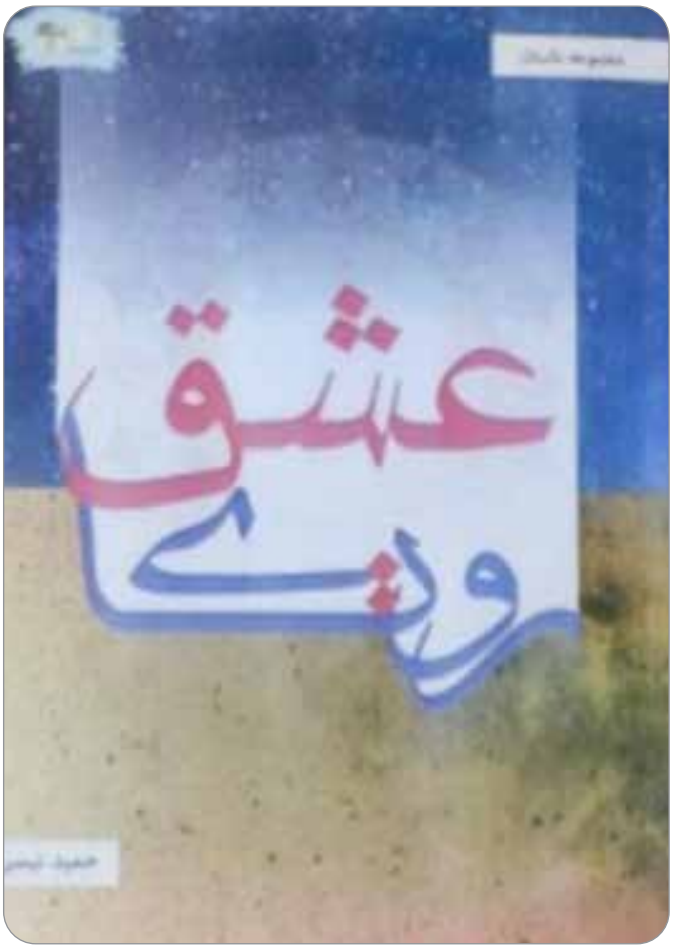
بنیان داستان «برج انتظار» بر حادثه‌ی بیرونی گذاشته شده است. پایان هر دو داستان بر حسب اتفاقی غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی رقم می‌خورد. در بطن هر دو داستان هول‌وولا وجود دارد.

مخاطب می‌تواند با به‌خاطرسپردن حادثه برای دیگران آن را تعریف کند. شخصیت‌ها به همان میزان معرفی می‌شوند که لازم است. صحنه‌ها کوتاه و مختصرند. هر دو زمان حال را نشان می‌دهند. هر دو پایانی نادر و بر اساس شانس، بخت و اقبال(خواب‌بودن نگهبان و فرار از قانون) و حادثه (فرو ریختن ساختمان متروپل آبادان) دارند.

مجموعه‌داستان رویای عشق، داستان‌های روزگار نویسنده‌اش هستند. نویسنده‌ای که فرزند زمانه‌اش است. زمانه‌ای که در حال پوست‌اندازی است و هر نویسنده برای داستان خود سبک و سیاقی برمی‌گزیند که قابل مقایسه با نویسنده‌ای دیگر نیست. حمید نیسی تمام اهتمامش در این مجموعه بر آن بوده تا داستانی بنویسد که خصلت‌های داستانی داشته باشد و دوم اینکه در مجموعه‌های بعد با کسب تجربه‌های جدیدتر تمهیدات زبان، تکنیک، فرم، لحن که لازمه‌ی یک داستان‌نویس حرفه‌ای است، برای خلق داستان‌های دیگر نیز فراهم آورد. چنان‌که آرمان تمام داستان‌نویسان معاصر بر اساس همین الگو بنا نهاده شده است.

پی‌نوشت:

مجموعه‌داستان رؤیای عشق نوشته‌ی حمید نیسی است که ده داستان کوتاه را در خود جای داده است. این کتاب در سال ۱۴۰۱ خورشیدی با تیراژ ۵۰۰ نسخه ازسوی انتشارات خیابان به چاپ رسیده است.



یک دور دیگر

نوشته: «امیر یوسفی»

چشمانم بسته است، قلبم تند می‌زند. دلم نمی‌خواهد از حرکت بیفتیم. از چرخیدن زیاد سرگیجه گرفته‌ام و حالم دارد به‌هم می‌خورد. بااین‌حال باز هم دلم می‌خواهد همچنان بچرخیم. گردونه‌ای که روی آن هستیم با هردور چرخیدن‌مان تِق تِق صدا می‌دهد. هربار که گردونه سیصد و شصت درجه می‌چرخد یک صدای تق می‌دهد. اولش که شروع کردیم به چرخیدن صداها با فاصله‌ی زمانی کمتری به‌گوش می‌رسیدند، اما حالا بین هر صدای تق، یک وقفه‌ی ده، پانزده ثانیه‌ای ایجاد می‌شود. دوست دارم چشمانم را باز کنم، اما از ترس نمی‌توانم. حالا صدا قطع شده اما هنوز حس می‌کنم که حرکت می‌کنیم. نفس‌هایم تندتر شده، دوست دارم فریاد بزنم تا تمامش کنند، اما نمی‌توانم چیزی بگویم. اگر هم بتوانم فریاد بزنم فایده‌ای ندارد.

ایستادیم؟! همزمان با صدای گلوله یک فریاد بلند می‌کشم. صدای اسلحه را نزدیک گوشم می‌شنوم. چیز خیسی رو صورتم می‌پاشد!

همه‌جا ساکت است، هنوز نمی‌توانم چشمانم را باز کنم! برای چند لحظه نمی‌فهمم به من شلیک شده یا نه! تمام بدنم می‌لرزد، می‌فهمم هنوز زنده‌ام.

چشمانم را باز می‌کنم، دود را از لوله‌ی اسلحه می‌بینم، دقیقاً شلیک شده وسط پیشانی کنار دستی‌ام. او کدام سمت من ایستاده بود؟ چپ یا راست؟ دوست دارم از این بست‌های چرمی که اجازه نمی‌دهند تکان بخورم خلاص شوم. بازیکنان روبه‌روی خودم را می‌بینم که بی‌قرار شده‌اند و مثل من ترس برشان داشته که نکند بازشان نکنند.

چند مرد و زن اکثراً جوان، وارد گردونه می‌شوند یکی از آنها سر اسلحه را پایین می‌آورد و بقیه شروع می‌کنند به باز کردن بازیکنان.

کسی که مشغول باز کردن بستِ چرمی من است، جوانی است به‌نظر بیست ساله، صورتش مو ندارد. می‌آید روبه‌رویم می‌ایستد. می‌خواهد بستی که پیشانی‌ام را بسته باز کند. دست به سمت بست چرمی می‌برد، سرم را می‌خواهم بچرخانم سمت راست، جایی که اسلحه شلیک شده. می‌گوید:

- یواش هنوز بازت نکردم.

سرم را با دستش محکم نگه می‌دارد. بست چرمی روی پیشانی‌ام را باز می‌کند، می‌رود سراغ بستی که تنم را چسبانده، سرم را می‌چرخانم، خودش است! یک مرد و یک دختر جوان دارند او را باز می‌کنند. گلوله وسط پیشانی‌اش خورده، چشمانش باز مانده! عجب شجاعتی! چطور توانست نگاه کند؟ پسری که مرا باز می‌کند ضربه‌ای به من می‌زند و می‌گوید:

- آقا! بازتون کردم.

دستمالی سمتم می‌گیرد و می‌گوید:

-صورتتون خونیه!

دستمال را از او می‌گیرم، او را نگاه می‌کنم. گوشه‌ی چشمانش چروک شده، گمانم قبل از اینکه گلوله وسط پیشانی‌اش نشسته باشد، چشم‌هایش را تنگ کرده تا کمتر درد بکشد. جنازه‌ی دختر را باز می‌کنند، زن و مردی بلندش می‌کنند و به جای نامعلومی انتقالش می‌دهند. هر اثری از او را پاک می‌کنند. انگار که دیگر وجود ندارد.

دیگر وجود ندارد؛ جز در ذهن من! اسمش! نامش را فراموش کرده‌ام، البته دیگر دانستن نامش اهمیتی ندارد. با او در کافه‌ی روبه‌روی اینجا آشنا شده بودم. همین چند ساعت پیش. تنها اطلاعاتی که از او دارم این بود که تازگی بچه سِقط کرده. خودش می‌گفت:

-این بچه بی‌اجازه از چیزی که من می‌خوردم می‌خورد، من اسم اینو می‌ذارم تجاوز.

بعد از اینکه از کافه بیرون آمدیم و سیگاری روشن کردیم، شروع کرد از من سؤال پرسیدن. از حسی که هفته‌ها و ماه‌ها و سال‌ها وجودم را می‌مَکید برایش گفتم و او هم با سر آن‌وَرِ خیابان را نشان داد و پیشنهاد کرد؛ بیاییم اینجا.

اولش فقط از سر کنجکاوی می‌خواستم ببینم اینجا چه خبر است. در حالی که مرا دنبال خود می‌کشید، سیگارش را زیر پا له کرد و گفت:

- دوست دارم هر دومون زنده بمونیم! البته خیلی اهمیتی نداره! ها؟ برای تو داره؟ اگر جفتمون زنده موندیم با پولش تا صبح خوش بگذرونیم. خوبه؟

پیرمردی که مسئول گردونه بود با صدای بلند گفت: کسایی که می‌خوان انصراف بدن برن پولشونو بگیرن. نیم ساعت دیگه دور بعد شروع می‌شه. اگر کسی انصراف نداد، یه جای خالی هست، کسی خواست پرش کنه، بره فرم‌های رضایت‌نامه رو پر کنه.

وقتی با او داخل شدیم، اولین چیزی که توجه من را جلب کرد، سکوت بود. فکر می‌کردم این‌طور جاها

هیاهوی زیادی باشد، همه ساکت بودند و خیره به گردونه! انگار هرکسی داشت فکر می‌کرد برود یا نه!

دختری که نامش را فراموش کرده‌ام، گفت:

- همیشه دوست داشتم بیام اینجا! ولی راستش تنهائی می‌ترسیدم. خوبه که تو هستی.

گفتم:

- بازیش رو بلدی؟

- آره خیلی سخت نیست؛ دوازده نفر میرن توی گردونه اونها رو به اون تخته چوب‌های عمودی می‌بندن تا کسی نتونه وسط کار بذاره بره، پیرمردی که اونجاست گردونه رو می‌چرخونه و هر جا که گردونه ایستاد، اون اسلحه خودکار یه تیر خالی می‌کنه تو صورت کسی که روبروی اسلحه هست. تا قبل از حرکت گردونه هروقت که بخوای می‌تونی انصراف بدی، ولی وقتی حرکت کرد دیگه نمی‌شه کاریش کرد؛ چون خودکار شلیک می‌کنه. هر دست که بتونی زنده بمونی پول می‌ره به حسابت، آخر هر دستم می‌تونی پول اون دستت رو بگیری و بری.

هرکسی هم بتونه تمام دوازده دست رو بازی کنه اون جام طلایی رو می‌بره. هیچ‌کس تا حالا نتونسته بگیرتش.

- مثل رولت می‌مونه.

خندید و گفت: تو رولت بلدی؟ بعداً بهم یاد میدی؟

- واقعیتش رولت بلد نیستم، فقط تو کتاب قمارباز درباره‌اش خوندم.

- پس اهل کتابم هستی! اگر زنده موندیم برام کتاب هم بخون.

همین چند لحظه‌ی پیش او داشت می‌گفت که می‌خواهد بعد از بازی چه کارهایی انجام دهد!

از بین جمعیتی که نگاهم می‌کنند می‌گذرم، در نزدیکی بانک صندلی‌ای گیر می‌آورم و می‌نشینم. احساس ضعف می‌کنم، سیگاری گوشه‌ی لب می‌گذارم و جیب‌هایم را می‌گردم تا فندکم را پیدا کنم. یادم می‌افتد؛ فندک آخرین بار دست دختری بود که اسمش را فراموش کرده‌ام.

وقتی سیگارش را روشن کرد دیدم فندکم را به اشتباه گذاشت در جیبش. فکر می‌کردم هردو زنده خواهیم ماند و فندک را به‌سادگی بعد از تمام شدن بازی از او خواهم گرفت. فکرش را هم نمی‌کردم به این زودی شاهد مرگش باشم.

فقط کمی از من دورتر بود! اگر جای او به من شلیک شده بود، چطور؟ احتمالاً او با فندکم سیگارش را روشن می‌کرد و به این فکر می‌کرد؛ این فندک آخرین چیزی است که از من نابود شده باقی مانده! آخرین چیزی که همچنان از من وجود داشت! حالا اما فندک من هم با او نیست شده بود!

صدای تق‌تق می‌آید، سر بلند می‌کنم به سمت گردونه! می‌بینم مردی روبه‌رویم ایستاده و سعی می‌کند فندکش را روشن کند، سیگارم را با فندکش روشن و با سر از او تشکر می‌کنم. به‌نظر می‌خواهد چیزی به من بگوید، دو دل است. کمی از من دور می‌شود اما دوباره سمتم میچرخد و می‌گوید:

- خیلی سخته؟

نمی‌دانم چه جوابی بدهم، بعد از چند لحظه خودش می‌فهمد؛ سؤالش جوابی ندارد و می‌رود. سیگارم را می‌کشم و دوباره به گردونه، رفتن یا ماندنم فکر می‌کنم.

پیرمرد مسئول گردونه بلند می‌گوید: یک ربع دیگه دور بعد شروع می‌شه، کسایی که می‌خوان انصراف بدن زودتر برن بانک و پولشونو بگیرن.

نمی‌خواهم یک‌بار دیگر آن ترس را تجربه کنم! به سمت بانک می‌روم. این‌طور بهتر است، پول را می‌گیرم و می‌روم کمی خوش می‌گذرانم! اما حتی خوش‌گذرانی باعث نمی‌شود حسی که ماه‌ها و سال‌ها وجودم را می‌مکید فراموش کنم! بی‌خیال آن حس، جرأت ندارم یک‌بار دیگر آن گردش ترسناک را تحمل کنم.

مردی که سیگارم را روشن کرده بود، کنار متصدی بانک ایستاده و دارد با متصدی بحث می‌کند. می‌گوید:

- آقا لطفاً، نمی‌خوام جای اون خانمی باشم که مُرد، حس خوبی بهم دست نمی‌ده!

- نمی‌تونم کاری برات انجام بدم، اگر می‌خوای شرکت کنی یا باید جای خالی رو پر کنی یا صبر کنی ببینی کسی انصراف می‌ده.

-آقا من به این پول نیاز دارم، خیلی وقت ندارم. خواهش می‌کنم یک جا برای من پیدا کنید.

من را می‌بینند که به سمت بانک می‌آیم. انگار از قصدم آگاه شده؛ می‌گوید:

-آقا، شما می‌خواهید انصراف بدید؟

مادرم همیشه می‌گفت ما ارزش را زمانی می‌فهمیم که دیر شده! البته او این را درباره‌ی پدرم می‌گفت که در کودکی من و مادر را ترک کرده بود. با آنکه پدر ما را از دست داد هرگز ارزش ما را نفهمید. یک‌دفعه احساس کردم صاحب چیز با ارزشی هستم و نباید به‌راحتی آن را از دست بدهم. دوباره پرسید:

- آقا می‌خواهید انصراف بدید؟

- نه! می‌خوام بازم بازی کنم.

خودم هم نمی‌دانم چه شد که به مرد نیازمند این‌طور گفتم. به سمت گردونه می‌روم، سر جای خودم می‌ایستم و منتظر بقیه‌ی بازیکنان می‌مانم تا برگردند سر جایشان. بازیکنان دست قبل یکی‌یکی وارد گردونه می‌شوند و سر جای خود می‌ایستند.

همگی به جای خالی دختر بغل دستی‌ام نگاه می‌کنیم. مسئول گردونه

بلند می‌گوید:
-کسی نیست این جای خالی رو پر کنه؟
یک مرد قد بلند که جلوی موهایش کمی عقب‌نشینی کرده، بلند می‌گوید:
- من هستم.
می‌رود تا فرم‌های رضایت‌نامه را پر کند. قد بلند و لاغر است، لباس‌هایش دقیق اتو خورده‌اند. مرا یاد شرلوک هولمز می‌اندازد. می‌آید کنار من، جای دختری که نامش را فراموش کرده‌ام، می‌ایستد و مثل بقیه منتظر می‌ماند تا بست‌های چرمی‌اش را ببندند.
در بین جمعیت تماشاچی، مردی را دیدم که چند لحظه پیش سیگارم را روشن کرده بود. داشت با حسرت به گردونه و من نگاه می‌کرد.
زنان و مردانی جوان آمدند و بست‌ها را بستند. در دلم آشوب به‌پا شده است! چرا دوباره آمدم اینجا و ایستادم؟ می‌توانستم جایم را به آن مرد نیازمند بدهم و بروم. دوباره نفس‌هایم تند شده. صدای قدم‌های پیرمرد مسئول را می‌شنوم که می‌آید تا یک دور دیگر ما را بچرخاند. چشمانم را می‌بندم. هنوز حرکت نکرده دوباره حالت تهوع سراغم آمده. سر جایم می‌لرزم.
-نه نمی‌خواهم!
-صبر کنید، من نمی‌خوام. بذارید پیاده شم!
صدای من نبود! چشمانم را باز می‌کنم. مرد چاقی که روبه‌رویم است و دکمه‌های کتش به‌سختی بسته شده تقریباً با حالت گریه می‌گوید:
- نمی‌خوام، بذارید برم.
آنقدر همه‌جا ساکت است که صدای آه مسئول گردونه را می‌شنوم. به کسی می‌گوید:
- برید بازش کنید.
مرد چاق را باز می‌کنند.
- یه جای خالی هست، کسی هست پر کنه؟
- من آقا! من می‌خوام شرکت کنم.
همان کسی که از من پرسیده بود؛ انصراف می‌دهم یا نه.
آمد و روبه‌روی من ایستاد. بست‌هایش را بستند و به من نگاه کرد. ترس برم داشت. یک‌دفعه حرکت می‌کنیم و من این‌بار از این حرکت ناگهانی چشمانم را محکم‌تر از دفعه پیش می‌بندم.
تِق، تِق، تِق، تِق...
این‌بار مطمئنم فندک نیست! ای کاش سعی می‌کردم از آخرین سیگارم بیشتر لذت ببرم. به صورت مردی که سیگارم را روشن کرده بود، فکر می‌کنم؛ صورتش را یادم نمی‌آید. با آنکه روبه‌رویم است، اما جرأت نمی‌کنم چشمانم را باز کنم تا ببینمش.
دیدن صورت او آخرین تصویری نیست که بخواهم در ذهن داشته باشم. صورت دختری که نامش را فراموش کردم، می‌آید جلوی چشمم. صورت چندان زیبایی نداشت، حداقل سلیقه‌ی من نبود. حالا دیگر او مرده! دیگر جز گذشته‌ای شده که هیچ‌چیز از او به‌جا نمانده! نیست شده! لعنت به من! این هم چیزی نیست که دوست داشته باشم به آن فکر کنم.
تق، تق، تق...
مادرم اصرار می‌کرد لبخند بزنم و برایش دست تکان دهم. اما من گریه می‌کردم و می‌گفتم که چرخ و فلک را نگه دارند! کسی صدایم را نمی‌شنید و اشک‌هایم در میان خنده‌ی بقیه‌ی بچه‌ها گم می‌شد.
- من نمی‌خوام بمیرم! من نمی‌خوام بمیرم. من به این پول نیاز دارم. خواهش می‌کنم. التماس می‌کنم منو نکشید.
صدایش را شناختم. می‌دانستم، در دلش آرزو می‌کند من به‌جای او بمیرم! منی که حاضر نشدم جایگاهم را به او بدهم.
دختری که نامش را فراموش کرده‌ام، گفت:
- بریم بازی کنیم.
دست من را گرفت و به پیرمرد گفت:
- می‌شه ما دوتا یه جا باشیم؟
- آره ولی یه سهم تو هر دور برنده می‌شین.
می‌خواست به جایگاه برود که گفتم:
- نه، می‌خوام تنها باشم.
یکی از بازیکنان صدایم را شنید، تردیدهایش برطرف شد و گفت:
-من انصراف می‌دم.
دختری که نامش را فراموش کرده‌ام، گفت:
-خوب، حالا از هم جدائیم ولی حداقل کنار همدیگه‌ایم. بیا بریم، منتظر چی هستی؟
تق... تق... تق.
- التماس می‌کنم، دخترم می‌میره! فقط من نیستم! التماس می‌کنم.
می‌خواهم فریاد بزنم تا خفه شود؛ که صدای شلیک اسلحه را می‌شنوم. برعکس دور قبل اصلاً نفهمیدم کی ایستاده‌ایم! چشم باز می‌کنم. گلوله درست خورده وسط پیشانی او! هنوز در صورتش می‌توان التماس را دید. حالم از خودم به‌هم می‌خورد! می‌توانستم انصراف بدهم و اجازه بدهم او همچنان زنده باشد. گفته بود؛ دخترش هم می‌میرد! احتمالاً پول را برای او می‌خواسته.
- تقصیر تو نیست! به خودت سخت نگیر. قواعد بازی این‌طوره.
چیزی نمی‌گویم، صدا از بغل دستم می‌آید؛ از جای دختری که نامش را فراموش کردم.
می‌آیند و بازمان می‌کنند. همین چند لحظه‌ی قبل احساس می‌کردم مرد نیازمند دشمنم است و آرزوی خفه شدنش را داشتم. اما حالا که به گذشته پیوسته دلم برایش می‌سوزد!
- از لحظه‌ی اول که وارد شدی، حواسم بهت بود. دختر خوشگلی بود، حیف

شد! دوست دخترت بود؟

حالا که از نزدیک‌تر می‌بینمش بیشتر مرا یاد شرلوک هولمز می‌اندازد. می‌گویم:

- نه تازه باهاش آشنا شده بودم.

با سر به جنازه‌ی مرد نیازمند اشاره می‌کند و می‌گوید:

- بخت باهاش یار نبود. دیدم که می‌خواست جای تو وایسته، تقصیر تو نیست.

- دلم براش می‌سوزه، می‌تونستم جامو بهش بدم.

- این‌طور فکر نکن، فقط خودتو اذیت می‌کنی، تو هم دلایل خودتو برای اینجا بودن داری.

چیزی نمی‌گویم. از گردونه فاصله می‌گیریم.

- اولین‌باره اینجا می‌بینمت، کم پیش میاد ببینم کسی همون دور اول بدون اینکه یک‌دور بازی رو ببینه بره تو گردونه!

باز هم چیزی نمی‌گویم. او اما ادامه می‌دهد:

- دور اول اون‌قدر ترسیده بودی که فکر نمی‌کردم بازم بخوای شرکت کنی.

- نمی‌خواستم، نمی‌دونم چی شد دوباره برگشتم.

- اینجا همه مثل خودتن وقتی اون تو می‌چرخی تا سرحد مرگ می‌ترسی. اگرم شاشیدی به خودت اهمیت نده. این چیزا اینجا عادیه. خود من اولین‌بار که رفتم اون تو چرخیدم خودمو خیس کردم. برای هیچ‌کس مهم نبود.

سیگاری از جیبم در می‌آورم، سمتش تعارف می‌کنم و می‌گویم:

- مثل اینکه زیاد می‌آی اینجا!

- ممنون، سیگار نمی‌کشم. آره گاهی می‌آم.

یادم می‌افتد؛ فندک ندارم. حالا مرد نیازمند هم دیگر وجود ندارد، تا سیگارم را روشن‌کند. شرلوک هولمز از جیبش فندک در می‌آورد و سیگارم را روشن می‌کند.

می‌گویم:

- سیگار نمی‌کشی اما فندک داری؟

- وسیله‌ی خوبیه برای هم‌صحبتی.

- دو نفر قبلی‌ای که از دور مسابقه حذف شدن، هردو تو جیبشون فندک بود.

می‌خندد به حرفم و می‌گوید:

- خودتو گرفتار این‌جور خرافات نکن! خرافات باعث می‌شه فراموش کنی واقعاً برای چی اینجا هستی.

واقعاً چرا اینجا هستم؟ انگار که ذهنم را خوانده باشد، می‌گوید:

- خیلی از آدم‌هایی که میان همینن، مثل خودت نه دلیلی برای بازی کردن دارن، نه دلیلی برای رفتن از اینجا!

اگر به چشمان بازیکنان یا بینندگانی که در حال تماشای بازی هستند دقیق شوم، متوجه می‌شوم حق با او است. از لحظه‌ی اول که وارد شدم این را حس می‌کردم. شرلوک هولمز ادامه می‌دهد:

- هر بار که زنده از این در بیرون می‌رم، به خودم قول می‌دم که برنگردم. اما همیشه به دلیلی که هیچ‌وقت درست نفهمیدمش، باز سر از اینجا در می‌آرم. زنم بهم می‌گه هر بار که می‌ری دلم آشوب می‌شه. راستش بهش حسودیم می‌شه، اون خودش رو با وجود من گول می‌زنه و دیگه فرصت فکر کردن به خودش رو نداره. قسم می‌خورم اگر تو یکی از این دورها مُردم، سر از اینجا در بیاره؛ درست مثل من!

- اینجا چه کار می‌کنیم؟ اصلاً چی شد که همچین بازی‌ای درست شد؟

- اینکه چی شد همچین بازی‌ای رو راه انداختند، نمی‌دونم. البته فکر می‌کنم اینم مثل یه مسابقه‌ی فوتبال فقط برای سرگرمی باشه! اما اینکه چرا اینجا هستیم نظرات مختلفی وجود داره. یه عده می‌گن ما از زندگی خسته شدیم، تو رو نمی‌دونم ولی من خسته نشدم! به نظرم این بازی خودکشی نیست. بلکه یه جور اثبات شدنه.

- اثبات؟ اثبات چی؟

- نمی‌دونم! شاید اثبات اینکه هنوز زندگی می‌تونه اون‌قدر جذاب باشه که وقتی اون تویی تمام آرزوت اینه که نوبت تو نباشه.

از پدر تنها یک تصویر ناواضح دارم، خیلی بچه بودم، نمی‌دانم چند ساله. یک شب که هنوز پدرم من و مادرم را ترک نکرده بود از اتاق آنها صدای جیغ شنیدم. از لای درز در مادرم را دیدم که غرق عرق و نفس‌نفس زنان زیر پدرم تقلا می‌کند! پدرم گلوی مادرم را می‌فشرد و با چشمانش طوری نگاهش می‌کرد؛ که انگار زندگی و مرگ مادر در دستان اوست. خیلی ترسیدم و تا مدت‌ها حتی بعد از اینکه پدر ترکمان کرد، شب‌ها خواب می‌دیدم پدر می‌آید و به من و مادرم این‌طور نگاه می‌کند.

بعدها فهمیدم من‌هم زاده‌ی این نگاه‌ها هستم! وقتی مادرم می‌خوابید سرم را به سینه‌هایش می‌چسباندم او مرا به‌خود می‌فشرد و می‌گفت:

- تو همه‌چیز من هستی.

مادر در مقابل آینه مرا به‌جای خودش می‌دید؛ چرا که همه‌چیزش من بودم. درست مثل همسر شرلوک هولمز. همسر او هم خودش را نخواهد دید! او بینی بلند و قوس‌دار، ابروهای سیاه بلندش، سر نیمه طاس و صورت تازه اصلاح‌شده‌ی او را به‌جای صورت خودش می‌بیند!

سیگارم تا وسط سوخته و من فراموش کرده‌ام کامی از آن بگیرم. خاکسترش را می‌تکانم و می‌گویم:

- تو چی؟ تا حالا خواستی جای اون باشی؟ منظورم اینه خواستی جای خودت اون رو ببینی؟

- اوایل ازدواجمون منم این‌طور بودم. دائماً تصویر

اون جای خودم بود. اما بعد از یه مدت لحظه‌هایی رو حس می‌کردم که فقط خودم بودم. حالم از اون یا خودم به‌هم می‌خورد! نه اینکه دوستش نداشته باشم، اما فقط خودمو می‌دیدم! خودم و یک حفره‌ی خیلی بزرگ روی پیشونیم!

دستش را دایره‌وار می‌کشد روی پیشانی‌اش، سعی می‌کند جای حفره‌اش را نشان دهد. ادامه می‌دهد:

- دوست داری این حفره رو پر کنی، ولی چیزی پیدا نمی‌شه! این حفره چیزهایی از خودت رو نشون می‌ده که حال به‌هم زنه.

- حفره! اسم قشنگی براش پیدا کردی، یک پوچی اون حفره رو پر کرده که آروم‌آروم داره وجودت رو می‌مکه!

- کاملاً درسته. وقت‌هایی که اون حفره بی‌طاقتم می‌کنه می‌آم اینجا! وقتی این گردونه می‌چرخه فقط به یک‌چیز فکر می‌کنم، دور آخرم نباشه! وقتی این تو می‌چرخم دلم می‌خواد چشم‌های زنم رو دوباره ببینم. هرچند چشماش مثل پرنده از هم فاصله داره، ولی تو اون لحظه دیدن چشم‌های پرنده وارش، می‌شه آرزوم. دیگه حفره‌ای وجود نداره، چشم‌های اون همه‌چیز و هر حفره‌ای رو پر می‌کنه. حتی حفره‌ی اینجا رو. گاهی با خودم می‌گم شاید تنها معنی‌ای که وجود داشته باشه همینه، چرخیدن و آرزوی دیدن چشم‌های پرنده‌وار زنت.

پیر مرد به همگی تذکر می‌دهد که یک ربع دیگر دور بعد شروع می‌شود! هردو شوکه می‌شویم! آنقدر گرم صحبت کردن بودیم که یادمان رفت کجا هستیم.

شرلوک هولمز می‌گوید:

- چه‌کار می‌کنی؟ نمی‌خوای پولتو بگیری و بری؟

حالا تمام سیگارم سوخته و خاموش شده و تنها یک خاکستر دراز از آن باقی مانده. من در تمام این مدت حتی یادم رفت یک پک به آن بزنم. حرف زدن با شرلوک هولمز باعث شده حالا بهتر بفهمم که چرا اینجا هستم. اگر او یک حفره‌ی دایره‌ای فقط روی پیشانی‌اش دارد، من تمام وجودم را یک حفره گرفته! حس می‌کنم مثل سیگاری که در دستم است؛ تمام شده‌ام.

نمی‌دانم کِی شاید همان لحظه که پدر و مادر را در اتاق خواب دیدم! یا شاید بعدتر زمانی که سوار چرخ و فلک بودم و گریه‌هایم میان شادی و خنده‌ی بچه‌ها گم می‌شد. سیگارم خاموش شده و من تازه متوجه‌اش شدم. زمانی که دیگر چیزی برای سوختن ندارد. حس می‌کنم شاید خودم هم بسیار قبل‌تر از اینها خاموش شده‌ام و تازه متوجه شده‌ام.

به شرلوک‌هولمز می‌گویم:

- دختری که باهاش آمدم اینجا می‌گفت؛ تا حالا کسی نتونسته اون جام طلایی رو ببره.

به جام طلایی‌ای که بالای گردونه آویزان است، نگاه می‌کند. جام، مجسمه‌ی طلایی دستی است که سر اسلحه‌ی وسط گردونه را گرفته و پایین می‌آورد.

- نه تا حالا کسی موفق نشده!

متوجه نگاه من به جام می‌شود. می‌گوید:

- ده دور فاصله داری باهاش!

- شاید اون بتونه این حفره رو پر کنه، برای همیشه!

- همیشه!

- تو گفتی وقتی می‌آی اینجا و زنده بر می‌گردی، اون حفره پر می‌شه؛ با چشم‌های پرنده‌وار زنت! من نمی‌خوام دوباره برگردم اینجا! می‌خوام یک‌بار و برای همیشه از دست این حفره خلاص بشم.

- تا حالا کسی رو ندیدم بیشتر از سه دور تو گردونه باشه و زنده بمونه!

چشم از جام برنمی‌دارم، تا به‌حال تا این اندازه مطمئن نبوده‌ام، می‌گویم:

- شاید اینم خودش یه راه برای خلاصی باشه.

- تو داری فراموش می‌کنی برای چی اینجا هستی. این کار خودکشی نیست!

- اتفاقاً هست، ما داریم پشت کلمات پنهان می‌شیم. ما آدم‌هایی هستیم که جرأت مرگ صد در صدی رو نداریم. جرأت تصمیم گرفتن نداریم پس کار رو می‌سپاریم به شانس! دقیقاً چیزی که حفره رو می‌تونه برای همیشه بپوشونه؛ همینه که تصمیم بگیری. من نمی‌خوام دوباره اینجا برگردم.

پیرمرد با صدای بلند اعلام می‌کند که سر جاهای‌مان برویم یا انصراف بدهیم. هر دو بلند می‌شویم متوجه می‌شوم شرلوک‌هلمز برخلاف من می‌خواهد برود. چند لحظه به‌هم نگاه می‌کنیم، هردو می‌دانیم احتمالاً دیگر یک‌دیگر را نخواهیم دید.

- امیدوارم موفق بشی.

دست می‌کند در جیبش و فندکش را سمتم می‌گیرد.

- بگیر شاید دور بعد کسی رو گیر نیاری تا سیگارت رو روشن کنه.

به دختری که نامش را فراموش کرده‌ام و مرد نیازمند فکر می‌کنم که هردو در جیبشان فندک داشتند. تصمیم را گرفته‌ام دیگر نمی‌خواهم اینجا باشم. فندک را از او می‌گیرم و تشکر می‌کنم به او می‌گویم:

- تصمیمم رو گرفتم، دیگه نمی‌خوام اینجا برگردم. امیدوارم این‌بار چشم‌های پرنده‌وار زنت برای همیشه حفره‌ات رو پر کنه و دیگه هیچ‌وقت برنگردی.

وارد گردونه می‌شوم. کسی حاضر نشده جای شرلوک‌هولمز را پر کند.

به تک‌تک چهره‌ی یازده نفری که ایستاده‌اند نگاه می‌کنم؛ همه مثل من

هستند. اما یک تفاوت ما را از هم جدا می‌کند. آنها چیزی دارند که برایش آرزوی چرخشی دیگر بکنند.

مادرم می‌گفت، تو همه‌چیز منی! این به معنای رهائی او از حفره‌ای بود که می‌تواند روی پیشانی هرکسی ایجاد شود.

سرم سنگین است به آدم‌های درون گردونه حسودی‌ام می‌شود. همه‌ی اینها علتی برای چرخش بیشتر دارند. پیرمرد سمت گردونه می‌رود. نه! این‌بار نمی‌خواهم چشمانم را ببندم. این‌بار شجاعت رودرویی با آن را دارم.

وقتی چشم‌هایم باز است همه‌چیز کمتر ترسناک می‌شود. به جام طلایی بالای سرم نگاه می‌کنم. او همان چیزی است که شاید نجاتم دهد. شروع به چرخیدن می‌کنیم.

می‌بینم دختری از پله‌های ورودی پایین می‌آید. هربار که یک دور می‌چرخیم می‌بینم که یک پله پایین‌تر آمده، با آنکه هر بار یک لحظه می‌بینمش، اما انگار او هم دارد به من نگاه می‌کند. شاید اشتباه می‌کنم. موهایش روشن و پوست صورتش سفید است! حس می‌کنم فقط او را می‌بینم! به من لبخند می‌زند.

تو همه‌چیز منی! صدایش شبیه مادر است، اما از دهان دختر روی پله‌ها می‌شنوم! حس می‌کنم یک‌دفعه حفره را از زاویه‌ی دیگری می‌بینم! همه‌چیز یکی دیگر شدن! حفره هنوز پوچ است، اما دیدنش خوشایندتر است؛ چون از بین تاریکی بی‌انتهایش می‌شنوم زمزمه‌ای را که می‌گوید:

- تو همه‌چیز منی. همه‌ی چیزی که دارم. برای توئه که می‌تونم ادامه بدم، برای توئه که می‌تونم تو تاریکی نترسم.

وقتی سرم روی سینه‌ی مادر بود در تاریکی سرم را نوازش می‌کرد و می‌گفت:

- منم مثل تو از تاریکی می‌ترسم، همه می‌ترسن! ولی به‌خاطر تو شجاع می‌شم.

من گریه می‌کردم و مادرم اصرار می‌کرد لبخند بزنم و دست برایش تکان دهم. هر دور که می‌چرخیدم و از کنار مادرم رد می‌شدم به من می‌گفت:

- نترس، خوش بگذرون.

من با آنکه همچنان گریه می‌کردم به حرفش فکر می‌کردم! نه! آن جام نمی‌تواند حفره‌ام را پر کند؛ هیچ‌چیز نمی‌تواند، حفره‌ام بخشی از وجودم را در خودش دارد. بخشی که تاریک است و ترسناک اما صدای مادر را دارد که می‌گوید همه از تاریکی می‌ترسند، اما من به‌خاطر تو شجاع می‌شوم.

دوباره یک لحظه دختر تازه‌وارد را می‌بینم. اهمیت ندارد چشم‌هایش پرنده‌وار هستند یا نه! تنها می‌خواهم به من بگوید تو همه‌چیز منی و من بگویم همه از تاریکی می‌ترسند اما به‌خاطر تو شجاع می‌شوم.

نمی‌توانم! نمی‌خواهم دیگر با چشم‌های باز ادامه دهم. نه! من شجاعت دختری را که نامش را فراموش کرده‌ام، ندارم. نمی‌توانم تنهایی شجاع شوم.

اهیمتی ندارد. سیگارم سوخت و خاکستر شد. مادامی که می‌توان یکی دیگر روشن کرد چیزی اهمیت ندارد. چشمانم را می‌بندم. تق... تق... تق... به‌محض آنکه چشمانم را می‌بندم صدای تق‌ها بر می‌گردد! به‌نظرم نشانه‌ی خوبی است! در انتظار صدای مهیبم. با خودم می‌گویم همین یک‌دور! دیگر هیچ‌وقت اینجا بر نمی‌گردم.

ویراستار: «مریم هندوزاده»

شاید سه دقیقه!

نوشته: «مریم ناصری»

هواشناسی از آمدن توده‌ی پرفشار خبر داده است. بهتر! سرما باعث می‌شود بوی خون دیرتر پخش بشود. ترکیب گلبول‌های پرافاده‌ی سرخ و سفیدی که اگر تعداد و شکل‌شان فقط کمی زیاد و کم یا گوشه‌ی مبارک‌شان سرسوزنی کج‌وکوله باشد، به چنان فلاکتی می‌افتیم که آن سرش ناپیداست.

محل ایستادنم را بادقت انتخاب کرده‌ام. سرامیک سطح مناسبی برای زدودن هرنوع گنداب است. بی‌دردسر و بدون جاماندن لکه‌ای به حال اولش برمی‌گردد. چه سطح محشری!. بی‌هیچ‌گونه اثرپذیری. شاید این خاصیتِ دقایق آخر است که یک دفعه متوجه چیزهای محشری می‌شویم که در نزدیکی ما بوده‌اند وهیچ‌وقت برایمان مهم نبوده.

در شرایط معمولی وجود و یا عدم وجود یک سطح سرامیکی به‌جز یک نوع کف‌پوش چه تأثیری می‌تواند در زندگی ما داشته باشد؟ به‌هرحال الآن دیگر خیلی دیر است و وقت ندارم به این چیزها فکر کنم.

اول پنجره را برای مداخله‌ی توده پرفشار باز کردم، بعد یادم افتاد که سرعتِ صدا از بو قوی‌تر است. برای آن‌هم فعلاً چاره‌ایی ندارم و راستش دیگر اهمیتی هم نمی‌دهم. گمان کنم برای آقایی که چند سال است درهمسایگی‌مان زندگی می‌کند وعاشق موسیقی راک است و چند بار در راه پله‌ها با لباس راحتیِ راه‌راه دیدمش که فراموش کرده بود دمپایی بپوشد و یا شانه‌ای به موهای تُنک و بلندش بزند، صدای یک شلیک واقعی، اگر بشنود، جذاب باشد.

خوانده‌ام که بعد از شلیک به قلب، اگر شلیک درست باشد، حدود سه دقیقه مغز زنده است. همه‌چیز را به‌دفعات خوانده و به مغزم سپرده‌ام. آخرین صبح ابریِ مثل هرروز ابری دیگر ساعت ده است. طبق تمرین‌هایی که کرده‌ام باید دهانه‌ی کلت را دقیقاً همین‌جا... درست روی قلبم بگذارم و... بله همین‌جا...

به‌محض شلیک که دقیقاً نمی‌فهمم به هدف خورده یا نه، بر روی زمین می‌افتم... درد غیرقابل وصفی بندبند بدنم را می‌چلاند. فلج... فلجم! اولین چیزی که می‌بینم، یک لکه‌ی پررنگ روی سقف است که موج برداشته. از سقف آویزان شده و پایین می‌آید. دارد به صورتم نزدیک می‌شود. اراده‌ای حتی برای تکان دادنِ یک انگشت ندارم. الآن یک راوی ناقصِ شگفتِ مؤنثم. ناقص؛ چون در این سه دقیقه نه کاملاً مرده‌ام و نه دیگر امیدی به زنده ماندن دارم.

سه دقیقه زمان کمی نیست. این به تصور ما از داشتنِ زمان کافی برمی‌گردد. وقتی که فکر می‌کنیم حالا حالاها وقت داریم. اما... الآن دیگر آن آلام را حس نمی‌کنم... تصاویرهم رفتند. باورم نمی‌شود که به این سرعت از دست‌شان خلاص شدم. تصوراتی که مدام جلوی چشمانم رژه می‌رفتند و شب و روز هم نمی‌شناختند؛ حتی یوگا و انرژی‌درمانی هم زورش به آنها نرسید.

وقتی حسی ناغافل بپرد وسط زندگی‌ات و خودت هم بیش از حد لازم به آن بپردازی گرفتار می‌شوی. تا به خودت بیایی پشیمانی می‌ماند و دیگرهیچ. بعد می‌بینی که داخل یک موم نامرئی دست و پا می‌زنی. احساسات هم ناقص و کامل دارد. اگر انسانی با رفتارهای غیرعادی هم باشی، باید برچسبِ آدم غیرعادی را هم تحمل کنی.

آن زمان هوا سرد بود. حسی مثلِ صاعقه بر من زد و تا سربرگرداندم، مثل جادو، تبدیل به فنجان فرنی داغ و شیرین شد که بی‌وقفه سرمی‌کشیدم. گرمای بی‌نظیری به جانم می‌انداخت. مثلِ ذرات اتم، مدام در درونم انفجار صورت می‌گرفت. راه‌های زیادی را برای فراموشی امتحان کردم. سرگشته و بلاتکلیف در دالانش در رفت و آمد بودم. حاضر شدم هیپنوتیزیم را هم امتحان کنم، اما فایده نداشت. تا سرم را روی بالش می‌گذاشتم؛ دیوانگی به سراغم می‌آمد.

گاهی دستم را روی چشمانم می‌گذاشتم و آن‌قدر فشارمی‌دادم تا درد، تصاویر را مخدوش سازد. گاهی می‌خواستم در اعتماد کامل به خودآزاری، چشمانم را از کاسه دربیاورم. راهی نمی‌یافتم تا ازعواقب خوردن آن میوه که شرنگ افسردگی و ندامت را به جانم ریخته بود، خلاص بشوم.

شرمندگی‌اش از این بابت بود که با تمام وجود در پی‌اش بودم. جدال دائم بین خواستن و ممنوع بودن چیزی. دردِ بی‌جرأتی هم آن را تشدید می‌کرد. شاید دلیل زندگی رفت و برگشت بین این دو حس باشد. کمدها را مرتب می‌کردم، کُلت قدیمی را ته کمد داخل جعبه‌ی کفش

یافتم.

کلتی سیاه درست اندازه‌ی کف دست؛ یادگار سفر دونفره به غرب کشور. قایمش کرده بودیم تا دیدنش وسوسه‌ای به جان‌مان نیندازد. حسِ شنیدنِ یک گلوله‌ی واقعی گاهی وسوسه برانگیز است. با دیدنش سناریوی تصمیمم به اندازه‌ی یک کاتِ سینمایی از جلوی چشمانم رژه رفت. یک نشانه به حسابش آوردم. لابد وقتش بود تا شلیک کند و به تکامل برسد. اما باید می‌فهمیدم که شلیک می‌تواند چاره‌ی کارم باشد یا نه.

قبل ازآن باید می‌فهمیدم که چند ثانیه یا چند دقیقه بعد از شلیک می‌توانم درک داشته باشم. نمی‌خواستم بدون هیچ گونه درکی از مؤثر بودن این روش تمام بشوم. خواندم که هوشیاری افراد تا سه دقیقه بعد از آنکه قلب از حرکت بایستد، ازبین نمی‌رود. وقتی مصرف اکسیژن قطع گردد، مغز باید مانند یک فرمانده‌ی واقعی تمام کارها را حتی در بدترین شرایط انجام دهد و تا آخرین زمان ممکن، خودش را سرپا نگه دارد. پس اول به قلب دستورتوقف می‌دهد. امحا و احشا هم به‌موقع به حق خود می‌رسند.

اینان که منشأ تعفن‌اند، درتاریکی و درگوشه‌ایی به دور از دید مغز، مثل لاشخورهایی که کف از دهان‌شان آویزان است و منتظرند لاشه آرام گیرد تا آن را ازهم بدرند، گوشه‌ای دنج را برای مخفی شدن دارند. می‌توانند شام آخر را با خوردن اعضا داخلی سر کنند.

مغز...آخرین... عضو... که از پای درمی... شاید من... او...لین راوی..ام... که.....به...این...مرتبه...

بهرحا...زن..د...گی.....
آزمون...خطا...س..ت...با..
ید....می‌ف...همیدم.....
ای.....ن.....رو..ش.....
جواب.....حالا.....
دیگرهی..چ.....تصو...یری
.....آزار.....لکه.....

سقف.....
لککه.....نز.....
ددیییک.....
صوررررررت.....ت
....دی.....گ.....م
.....ه.....

«فریادهای سخط شکن»

حمید نیسی

کابوس یا خواب است که عذابم می‌دهد؟ تصویرهایی بی‌حال و بی‌فروغ و خاکستری‌رنگ با پس‌زمینه‌ای قهوه‌ای، آن‌قدر لرزان و مفلوک که حتی نمی‌توانم نام خواب را بر آن بگذارم و صدایی که در گوشم همیشه نجوا می‌کند: «بیدار شو، بیدار شو»

ولی این کابوس یا خواب مانند تارعنکبوتی رهایم نمی‌کند و همیشه با دندان‌درد یا سردرد شدید چشمم را در روشنایی روز باز می‌کنم. یک سال از مرگ داریوش می‌گذرد و حالا با تمام افکار و احساساتم فقط دل‌بسته‌ی ازدنیارفتگانی هستم که از روی همه‌ی دیوارها به من می‌نگرند و با آن‌ها گفت‌وگو و درددل می‌کنم. پدر و مادرم، پدر و مادر داریوش و خود داریوش. در خواب و بیداری، از زمانی که به مدرسه رفتم تا الان که چهل‌وپنج سال دارم بوی تعفنی را احساس می‌کنم؛ بویی که همیشه همراهم است. اوایل فکر می‌کردم بینی‌ام مشکل دارد و با اینکه دکتر اطمینان داده بود که هیچ مشکلی ندارم باز هم بینی‌ام را عمل کردم؛ اما بعد از جراحی روز از نو روزی از نو و همان بوی تعفن ادامه داشت. بعد از فوت داریوش تمام لباس‌هاو وسایل جوشکاری او را بیرون انداختم و تمام خانه را اسپری خوش‌بوکننده زدم؛ اما آن بو همچنان از لابه‌لای عطر گل‌های رز روی هره‌ی پنجره به مشام می‌رسید. می‌روم پنجره را باز کنم چهره‌ی لاغر و موهایی که سفیدی آشکار و زودهنگامش من را به سمت پیری سوق می‌دهد و همیشه سیاه‌پوشم؛ چون از زمانی که به یاد دارم مرگ‌ومیر در خانواده‌ی ما جا خوش کرده و نتوانسته‌ام این لباس سیاه را از تن درآورم. دستی به چانه‌ی درازم می‌کشم و صورتم را نزدیک‌تر می‌برم تا گونه‌های گودافتاده و حلقه‌ی زیر چشمانم را خوب ببینم. احساس می‌کنم بینی‌ام بزرگ‌تر شده و بوی تعفنی شدید باعث باز و بسته‌شدن پره‌های بینی‌ام می‌شود. پنجره را باز می‌کنم، بو نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود و می‌بینم که ماشین‌های نظامی از کنار ساختمانمان می‌گذرند. چشمانم زمانی که سپری شده را جست‌وجو می‌کند و افکارم سایه‌های اشخاصی را که محو شده‌اند، تداعی می‌کند.

«چقد بگم جلو پنجره نایست، دختر»

پدر با همان لباس‌های خاکی و فانوسقه‌ای که دور کمرش بسته در آستانه‌ی در ایستاده بود، چهره‌ی سرخ و هیکل چاقش از شکل افتاده بود، بینی، لب‌ها و سبیل و همه‌ی اسباب صورتش می‌لرزیدند؛ گویی می‌خواستند از چهره‌اش جدا شوند. خشونت درون چشمان خاکستری‌اش موج می‌زد و قبل از اینکه سلام کند چشمش دنبال من می‌گشت. تا او را دیدم سرم گیج رفت، چنگ انداختم جایی را بگیرم. به نفس‌نفس افتادم و عقب‌عقب به‌سوی دیوار رفتم. پدر به سمتم آمد. دستم را بلند کردم تا از خودم حفاظت کنم و روی دو پا نشستم؛ اما او پنجره را بست و پرده را کشید. بوی تعفن سرتاپایش را گرفته بود و بینی‌ام را با دستم گرفتم و پدر به‌خاطر همین کارم با دست سنگینش توی سرم زد که روسری‌ام افتاد و کتاب‌هایم را از روی میز وسط هال برداشت و داد زد: «مگه درس نداری؟ می‌خوای سال آخری رد بشی؟»

دستش را روی قلبش گذاشت و روی مبل نشست. می‌توانستم صدای سایش دندان‌ها و تشنج آواره‌هایش را بشنوم. رنگش کامل پریده بود و به چهره‌ی قاب‌گرفته‌ی مادرم با آن گونه‌های گلگون و گردن سفید که خال سیاهی روی آن بود و لبخند مهربان و ساده‌دلانه‌اش نگاه می‌کرد.

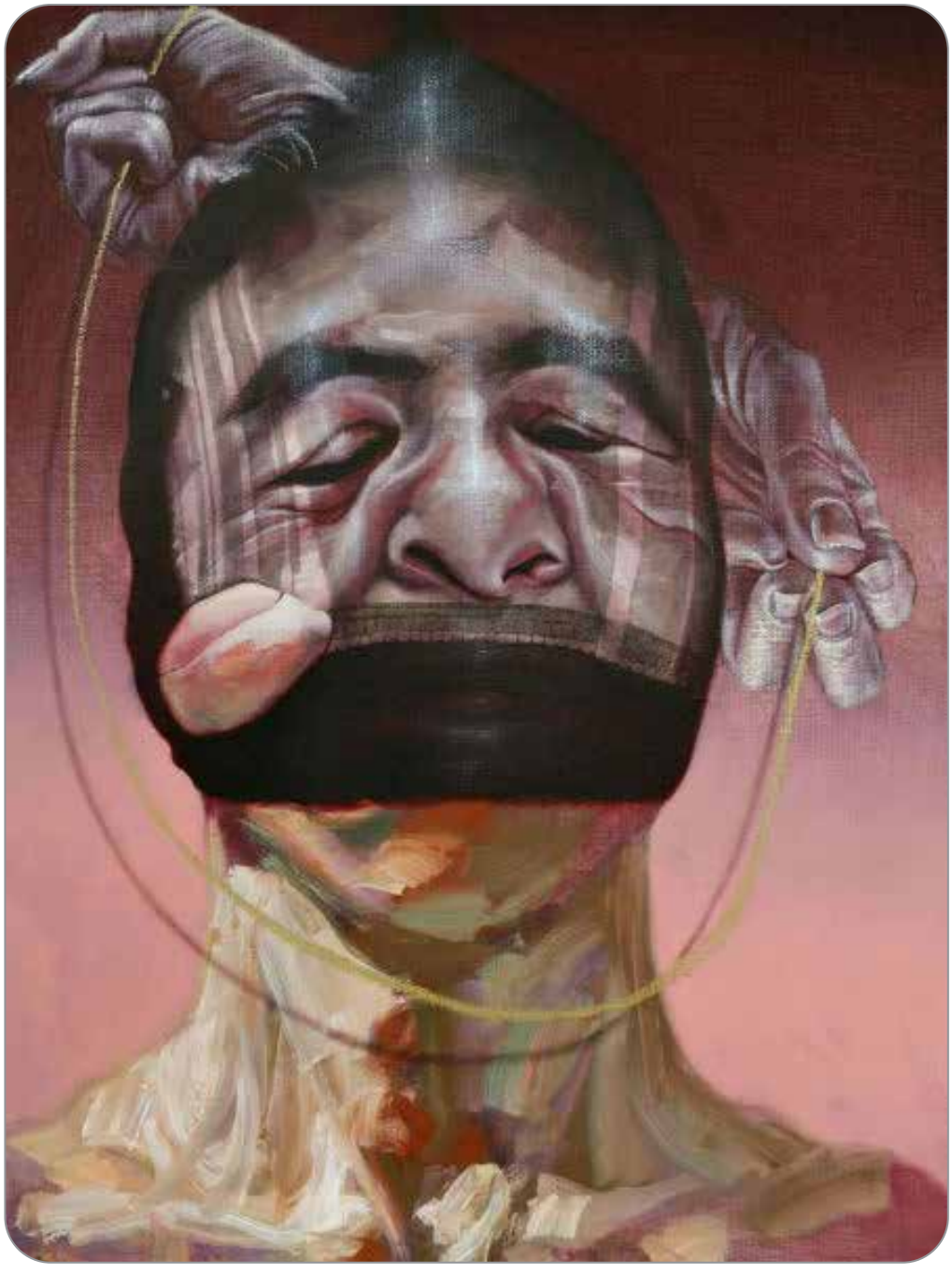
پنجره را کامل باز می‌گذارم. بادی خفیف در خانه پرسه می‌زند. پشت میز تحریر می‌نشینم. به چهره‌ی زردگونه‌ی داریوش در قاب روی میز نگاه می‌کنم، موهایش را روی شقیقه شانه زده و با صدای زیر مردانه انگار دارد با من حرف می‌زند:

«هر چه می‌دوم نمی‌رسم، نمی‌دونم چه کار کنم؟»

وقتی حرف می‌زند لبش کج می‌شد و تو چهره‌اش همیشه حالت نومیدی موج می‌زد. هیچ عقیده‌ی خاصی نداشت و عشقش البته بعد از من کارش بود و از این ساختمان به آن ساختمان که در حال ساخت بودند می‌رفت و کار می‌کرد. همیشه‌ی خدا می‌نالید. همه‌ی اتفاقات دور و بر خودش را می‌دید؛ اما هیچ نظری ابراز نمی‌کرد. بعد از مرگش تصمیم گرفتم هرچیزی را که می‌بینم یا می‌شنوم روی کاغذ بیاورم. چون برای من وحشتناک است که آدم اندیشه‌ای نداشته باشد؛ مثلاً آدم باران یا ابر یا شخصی را ببیند؛ اما نتواند بگوید که در ذهنش در مورد آن‌ها چه فکر می‌کند. صداهای ضعیفی از دور شنیده می‌شود؛ مثل صدای شیون است و گاه‌گداری صدای شلیکی هم می‌شنوم. شب رفته‌رفته از درون پنجره وارد می‌شود و غلظت تاریکی داخل چند برابر می‌شود.

چراغ مطالعه روی میز را روشن می‌کنم. صدای ممتد بوق ماشین‌ها را می‌شنوم و صدای گازدادن ماشینی همراه با بوقی که می‌زند از پایین ساختمان می‌آید. از پنجره پایین را نگاه می‌کنم و همان بوی تعفن به مشامم می‌رسد. دو موتوری که کیف‌هایی به بغل آویزان داشتند با پیراهن‌هایی چهارخانه جلوی یک اتومبیل پژو ۲۰۶ سفید رنگی را می‌گیرند. راننده‌ی آن دختر جوانی است. او را پیاده می‌کنند و به نوبت هر کدام یک بار او را بغل می‌کنند و یکی از آن‌ها که نمی‌توانم چهره‌هاشان را ببینم با باتوم او را می‌زند. ضزباتی که می‌خورد را خودم احساس می‌کنم. به تمام ساختمان‌ها نگاه می‌کنم هیچ‌کس را نمی‌بینم، شاید هستند؛ اما دیده نمی‌شوند. لباس‌های دختر را پاره می‌کنند و تا می‌توانند به اندام او دست‌درازی می‌کنند. دلم می‌خواست فریاد بزنم و به‌تاخت پا به خیابان بگذارم و آن‌ها را سربه‌نیست کنم. آن‌قدر خون خونم را می‌خورد که اشکم سرازیر می‌شود و مشت‌هایم را آن‌قدر فشار می‌دهم که ناخن‌هایم توی دست‌هایم فرو می‌رود.

دختر را می‌اندازند داخل ماشین و دو نفر از آن‌ها ماشین را می‌برند. احساس می‌کنم به‌تنهایی شاهدش بودم؛ برای همین می‌نشینم به نوشتن، حالم به‌هم می‌خورد و داخل روشویی استفراغ می‌کنم. صداهای ضعیف نزدیک‌تر می‌شوند و صدای شلیک‌ها هم همین‌طور. روی تخت دراز می‌کشم و احساس می‌کنم که تنم پیر شده؛ اما چیزی در درونم جوان است. آن چیز را با چشمان بسته تصور می‌کنم. زن جوانی که مانند سلحشورها زره به تن دارد و می‌خواهد تهوتوی همه‌چیز را دربیاورد. ذهنم با آن اتفاق دخترگره خورده، ولکن هم نیست. احساس می‌کنم در وجودم سیلاب هیجان در حرکت است. حالت آبی را دارم که تو رودخانه پیش می‌آید تا از بالای آبشار به پایین بلغزد. به رفتن فکر می‌کنم. به دلم برات شده. بلند می‌شوم لباس می‌پوشم و در هال را که باز می‌کنم دچار تردید می‌شوم. نمی‌دانم بروم یا برگردم داخل. صدایی که از دور می‌آمد دارد نزدیک‌تر می‌شود. از پله‌ها پایین می‌روم و در مجتمع را باز می‌کنم. خارج که می‌شوم دو افسر نیروی انتظامی روبه‌رویم ظاهر می‌شوند. یکی از افسرها باتومش را بلند می‌کند که ناگهان صدا که لحظه‌به‌لحظه نزدیک‌تر می‌شد اوج می‌گیرد و رعدآسا در فضا می‌پیچد. بوی تعفن و بویی خوش با هم به مشامم می‌رسند؛ اما غلظت بوی خوش بیشتر است.



«فروشدن در صدایی به‌قطع یقین، روشن»

«بازخوانیِ مجموعه‌شعر نوزدهم با نام صدای یورتمه‌رفتن اسب گره‌خورده می‌آید از فاطمه ملک‌زاده»

وسعت‌الله کاظمیان‌دهکردی

پیدایی نظریه‌های ادبی(literary theory) نگره‌ی تازه‌ای را در انواع زبان شعری ارائه می‌دهند. نظریه‌ی ادبی به تبیین و هرمنوتیک اثر، نظر دارد. بسامد نظریه، فرایند تطور زبان شعری در بروز ژانرها و سبک‌هاست؛ از همین منظر ظهور زبان‌های شخصی‌شده با گستره‌ی دانایی و آگاهی ادبی، هم‌سو است؛ اما زبان شخصی، وقوع دشواری در ادبیات ماست.

نگره‌ی نو در کلمه‌زایی، وصلت قابل برای سطر ادبی‌شدن و نهایتاً شعر تحول‌یافته و مقبول طبع نوجویان را فراهم می‌کند. شعرهای فاطمه ملک‌زاده، دارای پارامترهای این‌چنینی برای تسلط بر ذهن ساده‌خور ادبیات است.

تخیل ملک‌زاده گاه مرا متحیر می‌کند؛ درواقع باآنکه از زمان تند جوانی عبور کرده؛ اما همچنان با انتشار نوزدهمین مجموعه‌ی شعر خود، نشان می‌دهد که چقدر ذهن پرکار و پر از کلمه دارد و این از ویژگی‌های اوست. شعر و اندیشه‌ی ملک‌زاده به دوران بی‌حاصل درد و فریاد، منتهی می‌شود.

دغدغه‌های ذهنیِ شاعر برای آرمان‌شهری خود اگرچه عمیق است؛ اما برای سرزمینی که حاکمان آن نقش‌مندیِ ادبیات را برای بالندگیِ جامعه به پشیزی نمی‌خرند، برای او که صدها شعر و ده‌ها مجلد شعر دارد، دردآور است:

«...و تو/ تو که خوابیده‌ای و/ نمی‌بینی زن دست‌تنهای در باران را/ با خشاب‌های خالی دارو...»

«...سگ درونم هار است...» «...بگذار بگویند لوطی، بازار آشفته را می‌خواهد...»

و به‌وضوح شنیدن فریاد کلمات را

«...دل من، مرغ جولایی که غم می‌بافی/ ماه با چشمانی گداخته درآمده و/ از آن بالا به پرنده‌ای با/ آخرین صدای قبل از/ انقراض خیره شده است...»

شعر فاطمه ملک‌زاده، تجسم آمال و آلام مردمی است که برای دیده‌شدن از لابه‌لای بلند قدان بی‌منظر، روی نوک پنجه‌ی پا، می‌ایستند.

شوخی نمی‌کنم، شعر فاطمه ملک‌زاده را نباید خواند؛ که سترونی شعر را حادث می‌شود. بسامد فضاهای ناشناس پرجنب‌وجوش، لغت‌کِشی از الفبای فارسی و نشست سطرهای حاوی تلوّن و تنوع شکل، از مؤلفه‌های شعری بانو ملک‌زاده است.

اکنون که پا بر نوزدهمین سرزمین فتح‌شده‌ی کلمات او می‌گذاریم، بایستی برای بهتردیدن، نگاه کنیم. برای بهترشنیدن گوش بدهیم و یورتمه‌رفتن اسب گره‌خورده را در ذهن بازآفرینی کنیم و تهنیت‌گوی بانو فاطمه ملک‌زاده در انتشار نوزدهمین مجموعه‌ی شعر او باشیم:

«...ما هردقیقه، فشار قبر داریم/ از روزهایمان، صدای یورتمه‌رفتن اسب گره‌خورده...»

«به کجاها»

«یادداشتی بر شعر برخورده؛ سروده‌ی زنده‌یاد حسن مرتجا»

سولماز نصرآبادی

برخورده

اصلن فکر نکرده بودم
این که طنین و صدای تو را
بنویسم
به کجاها که برنمی‌خورد؟!
فکر نکرده بودم

برخورده است از استخوان و
پوست تا دوست

برخورده به سین‌های رها در
هوا
که جمع کرده‌ام
بگذارم در جناغ کمان سینه‌ام
و زه را بکشم
به نشان این‌همه گرفتنی و
ماندنی...

اینجا سکوت انتهای هر شیی
به متن چهار عناصر برمی‌گردد
و به آدم
که بر لبه‌های لب‌ها به‌شکلی
اغواگر از حروف
ایستاده است
نه معناها که تیرهایی به‌خطا
رفته‌اند

بله... گفتم... آدم
همین که می‌توانم
دم را از او کنار بزنم
و جایش بنشینم
و تو را برای آتش‌بازی با
«ا»
صدا بزنم

بایست... بایستیم
و شعله‌هایت را کمند کن
شاید کلیدی که عمق‌به‌عمق
می‌چرخد
از اشاره‌ی ما نیز بگذرد
و دف و آوازی که دست و دسته
از پوست و رویمان
اما پیش از این
از سرایت تکثر این‌همه
برخورده
نگو
آدمی هست و همین جمجمه
و صف کشیده دنیا روبه‌روم
چون جمعه‌ای ابدی...

ژیل دلوز نگاه عمیقی به غم از جایگاه اسپینوزا دارد. او غم را به کاهشِ توانِ عمل‌کردن، تعبیر می‌کند. غم را «حالی» معرفی می‌کند که انجامِ عملِ فرد، تُنُک شده، او را به‌سوی بندگی می‌لغزاند. با تکیه بر این تعبیر، آن کسی که بازوانش از جنسِ وجودداشتن است و اقدام به نوشتن از غم یا هر حس بازدارنده‌ای می‌کند، در صورتی که غم بر او چیره می‌شد هرگز دست به عملِ هستی‌شناسانه‌ی نظام کلمات نمی‌زد و راهِ بندگی و عمل‌نکردن را پیشه می‌کرد. با همین موضع به سراغ سروده‌ی «برخورده» از زنده‌یاد «محمد حسن مرتجا» می‌روم که کنشگری مصمم در وادی توانِ خویشتن بودند.

سروده با گزاره‌ی «اصلن فکر نکرده بودم» حضور خود را اعلام می‌کند. گزاره‌ای که دربردارنده‌ی کلیدواژه‌هایی آشنا و دم دست است، درعین‌حال حاوی انعقاد قراردادی مبنی بر داشتن زبانی صمیمی و لحنی که از همان ابتدا، ماهی اعتماد مخاطب را دچارِ قلابِ متنِ مرتجا می‌کند.

مدلولی دال بر اینکه با نگاهی صادقانه، مواجه هستیم و قرار است با استخدام عادت‌های کلامی روزمره، شاهد عادت‌زدایی، درعین‌حال اقتدارزدایی از زبان باشیم. نقطه ثقلی که خیلی زود، بیشتر خودش را رو می‌کند با کلید واژه «کجاها»

در بندِ:

« اصلن فکر نکرده بودم/ این طنین و صدای تو را بنویسم/ به کجاها که برنمی‌خورد؟!/ فکر نکرده بودم»

راوی نمی‌گوید به «چه کسانی» یا به «چه جاهایی» عنوان می‌کند «به کجاها»

«کجا» درعین‌حال که ذیل استفهام است و از ادات پرسش و در مقام پرسش از مکان و جا! عبارتی مجهول است. استقرارِ درخشان جانمندپنداری است با پهلوگرفتن زیرکانه در کنارِ فعل مرکب «برنمی‌خورد».

«کجاها» بسامد مستقل دیگری در ذهن من دارد و آن دانش واژه « دازاین» است.

معنی این کلمه از نظر لغت‌شناسی «وجود، در، عالم» است و به زعم هایدگر، می‌توان هرچیز دیگری را به‌جای کلمه‌ی «وجود» جایگزین کرد. نه‌تنها مکان‌های فیزیکی بلکه روش‌های زندگی، روابط (با دیگر انسان‌ها و اشیاء مثل خانه) و حتی حالات روحی، می‌توانند جانشین وجود بشوند. با این رویکرد، «کجاها» بازتابی تأمل‌برانگیز از دازاین است که به‌مثابه‌ی وجودی چندلایه در متن مرتجا، تردد دارد.

«فکر نکرده بودم» پسین در بند نخست، پژواک سطر آغازین است. پچ‌پچی در گوش راوی ازسوی فردی که صاحب تجربه‌ی زیسته‌ی پیشِ رو است تا دلالت بیشتری داشته باشد بر یک واگویه در اندام متن.

به نظر می‌رسد عدم حضور واژه‌ی «طنین» در این بند، نه‌تنها لطمه‌ای به کار وارد

نمی‌کند؛ بلکه در روند ایجاز و دکلماسیون کار مؤثر خواهد بود.

«برخورده است از استخوان و پوست تا دوست»

در این سطر همسایگی پوست و دوست به‌عنوان زنگ کلام، لایه‌هایی جدید از یک روایت فردی را برای مخاطب عریان می‌کند: روایت فردی که متکی بر خرده روایت‌های خود است؛ روایت پوست و استخوان؛ روایت زخمی‌که در اثر سایش رابطه‌هاست از ابژه تا سوبژه! زخمی ناشی از مقابله‌ها در بستری به نام دوستی. و مرتجا با ضماد شعر در پی درمان این زخم است. در برخورد با «برخورده به سین‌های رها در هوا» برگشتی داشتم به واژه‌ی «صدا» و به نظرم رسید در رفتار با کلمه‌ی صدا و در پی وقوعِ این سطر، شاید شاعر می‌توانست صدا را به‌صورت «سدا» بنویسد تا «سین‌ها» محل بیشتری از اعراب داشته باشند. درعین‌حال که صدا صورت معرب سدا است؛ همچنین سدا، آوازی را گویند که در «کوه و گنبد و حمام و امثال آن بپیچد» و تمام این‌ها با درون‌مایه‌ی متن و صدای پیچیده در سراسر متن نیز خویشاوندی‌هایی دارد.

« برخورده به سین‌های رها در هوا/ که جمع کرده‌ام/ بگذارم در جناغ کمان سینه/ و زه را بکشم/ به نشان این‌همه گرفتنی و ماندنی...»

بسامد صدای «ه» در این بند افزون بر رساندن، یک فرازبان مبنی بر تلاش و عرق‌ریزان برای کشیدن زهِ کمان، مخاطب را با غریب‌سازی دیگری مواجه می‌کند. جناغ سینه‌ای که کمان شده و با هر دم و بازدم ایماژی از کشیده‌شدن و رهاشدن تیر از چله را در اتاقک تاریک ذهن تداعی می‌کند و سین‌های رها در هوا که به‌جای چیده‌شدن در سفره عید، عزم تیرشدن دارند، در زه کمانی که مبتلا به گرفتگی شده و قبض! قبض‌هایی که رو به بسط و گشایش ندارند و لنگر انداخته‌اند در بطن شاعر.

در بند سوم، مرتجا خط بطلان کشیده به «امیدوارم» مهمل و پرده از سری برداشته تا بارِ دیگر، کسالت را با ترفندی اغواگرانه از متن و مخاطب خود بپراند و آن تأکیدِ جسورانه بر عدم قطعیت است با « معناها که تیرهایی به‌خطا رفته‌اند» و بولدکردن مقدار معتنابهی از سکوت در برابر معنا. روی برگرداندن از استبدادِ یک‌نوعِ بودن به تمامِ بودن. خرده‌ای که به نگاه دکارتی وارد است و « تنها یک‌چیز» نمودن دیگر ابعاد و نادیده‌گرفتن موجودیت‌های محتملِ دیگر به‌عبارتی، ترویج تک‌صدایی!

«این جا سکوت انتهای هر شیی
به متن چهار عناصر برمی‌گردد
و به آدم
که بر لبه‌های لب‌ها به‌شکلی اغواگر از حروف
ایستاده است
نه معناها که تیرهایی به‌خطا رفته‌اند»

به‌نظر کی‌یر که‌گور، داشتن «فردیت انسانی» امر خطیری است که تنها با یک زندگی اصیل و واقعی بشری می‌توان به آن دست یافت و با دنبال‌کردن دستورالعمل‌های یک سیستم نمی‌توان به آن رسید.»

«بله... گفتم... آدم
همین که می‌توانم
دم را از او کنار بزنم
و جایش بنشینم
وتو را برای آتش‌بازی با
«ا»
صدا بزنم»

نمود سخن کی‌یر که‌گور در این بند از کار مرتجا قابل رصد است. دست‌یابی به موقعیت هستی‌شناسانه که قابل دسترسی برای فردیتی غیر از مرتجا نیست، مطرح‌کردن انسان در کنار چهار آخشیجِ خفیف و ثقیل که صفت هر دو، حاضر در آدم است به‌سبب تمایلش به بالا و پایین و مرتجا میان این نوسان، آتش‌بازی با «ا» که کلاهی بر سر ندارد را طرح می‌کند که چه‌بسا همان دم کنارگذاشته‌شده از آدم است با اندکی تأمل در صدای واژگانی «اتش» و «ادم» به واژگانِ عطش و عدم نیز واصل می‌شویم. عطش برای عدم و نبودگی، تخریب آنچه در سطحی از وازدگی شناور است تا دست‌یابی به وجود حاصل شود. مرتجا با سطرِ « دم را از او کنار بزنم»، مرگ آگاهی‌اش را علنی کرده است.

در بند پایانی با فراخوانی مواجه هستیم از جنس شوریدگی‌هایی که بومی شاعر است! به آتش‌زدن، فراخوانی که ردی روشن از بند پیش از خود دارد، نشان از آتشی که درگرفته و شعله‌هایی که به توانستگی کمندشدن دست یازیده‌اند. چرخیدن کلید در عمق به بینامتنیت‌های فراوانی نقب می‌زند. دری که بسته است و کلیدش غایب.

«تو قفل زده کلید برده...»
مولوی
یا گاهی نوری نیست تا در رؤیت شود
«درِ بی‌صاحب را که هیچ‌کس نمی‌یابد،
که هیچ‌کس نمی‌داند
که باز می‌شود به حیاط،
به یک درختِ گردوی گِرده‌ها
کلاغ‌ها نهفته در نمی‌دانم
کجاهای این سرِ دنیای کوفتی./.../
گاهی اتفاق می‌افتد غروب‌ها
چیزی انگار گُمت شده باشد،
بعد
می‌بینی از نبودِ نور بوده وقتی
آن رفیقِ قدیمی
کلید چراغ را می‌زند ـــ سلام هُلمز، چرا
در تاریکی نشسته‌ای؟»
بیژن الهی
و ...

کلیدی که می‌خواهد به ایما و اشاره‌ها به ابهام‌ها و پنهان‌کاری‌ها خود را قایم‌کردن‌ها به نقاب (پرسونا) باگشودگی پایان بدهد. کلیدی که ضد سالوس است و رونمایی از دفِ وجود که با سماعی بدون نقطه‌ی انتها در پیوند است. مرتجا به اینجا که می‌رسد هشدار می‌دهد و تأکید می‌کند بر سفیدخوانی و پرهیز از هدردادن کلمه. انتخابی که راوی در چیدمان واژگان جمجمه و جمعه

دارد می‌تواند محل صدور چندگانه‌ای داشته باشد. جمعه‌ای که تا ابدالدهر کش می‌آید و آغازی برای پس از آن متصور نیست به استعاره از دنیایی آغشته به اضطراب و زخمی‌که سیزیف‌وار محکوم به حمل تحمیلی زخم‌ها و اضطراب‌هایش هستیم و مقدار این تحمیل را نه مجازات می‌تواند بیان کند و نه نفرینی ابدی.

«بایست... بایستیم
و شعله‌هایت را کمند کن
شاید کلیدی که عمق‌به‌عمق می‌چرخد
از اشاره‌ی ما نیز بگذرد
و دف و آوازی که دست و دسته
از پوست و رویمان
اما پیش از این
از سرایت تکثر این‌همه -
برخورده
نگو
آدمی هست و همین جمجمه
و صف‌کشیده دنیا روبه‌روم
چون جمعه‌ای ابدی...»

روان زنده‌یاد مرتجا، آرام و به‌دور از جمعه‌ی ابدی.

منابع

یعقوبی، مسعوده، نقاب در روان‌شناسی یونگ (با تحلیلی بر فضای مجازی)
کهدویی، محمدکاظم، عناصر اربعه یا چهارگانه
وایت، گراهام، احمدیان، ناهید، سکوت هایدگر

نقد و تحلیل شعری از:
دکتر هادی بابا قصاب‌ها

نوشته: «سامان فغان دریا»

ابتدا خوانش شعر:

در آغاز کلمه بود
و کلمه خدا نبود
که کلمه دهان به دهان لق بود و
تخت‌خواب به رخت‌خواب ... ق
که کلمه در ذهدان ذهن آدم مار بود
وقتی طاووس حوا می‌شد...
که کلمه مار بود وسط پای طاووس
که وارد بهشت شود.
وقتی که خدا نبود
که خدا کلمه نبود
که خدا باد هوا بود
که
کلمه هوای حوا...
با بهشتی که بوی آدمیت نمی‌داد
وقتی آدم هنوز روی دنده‌ی چپ نیفتاده‌بود
تا نطفه‌ای ببندد در واژن واژه

در تناسخ دهان به دهانی که لق می‌شد
و
تخت‌خواب به رخت‌خوابی که...
و پایانی به اقتباس ذبیح‌الله
از تاریخ آغاز
وقتی ظنّ را
زن نوشت...!

حال به بررسی و تأویل مفهوم شعر و در مرحله‌ی بعد زبان را با تأکید بر واژه‌ها با دیدگاه نشانه‌شناسی مورد نظر قرار می‌دهم.

در شروع شعر می‌خوانیم:
در آغاز کلمه بود/ و کلمه خدا نبود./

در انجیل یوحنا ادعای الوهیت عیسی با روشنی بیشتری مورد تأکید است، آورده شده که عیسی کلام خداست که (آدم خاکی) شد. تا هر که بر او ایمان آورد حیات جاویدان داشته باشد، در ابتدای یوحنا آمده است:

۱.در آغاز کلام بود و کلام با خدا بود و کلام، خدا بود
۲.همان در آغاز با خدا بود

با توجه به سطرهایی که آمد و اشاره به ابتدای یوحنا، مشخص می‌گردد که شاعرِ ما برای آغاز شعر خود از آغاز یوحنا و همچنین آغاز آفرینش بشر استفاده کرده‌است و در واقع سه آغاز را با یکدیگر در هم آمیخته‌است، اما مؤلف بر خلاف انجیل کلام (کلمه) را خدا نمی‌داند و در همین ابتدا آشنازدایی معنایی را صورت می‌دهد و ما باید در ادامه‌ی متن به جست‌وجوی ریشه‌های این آشنازدایی بپردازیم.

در ادامه می‌خوانیم:
که کلمه دهان به‌دهان لق بود و/ تخت‌خواب به رخت‌خواب..... ق./

اینجا و در این سطر با کنایه‌ای عمیق و جالب روبه‌رو می‌شویم، شاعر همین‌جا می‌خواهد مفهومی از کلمه را به ما نشان دهد، از طرفی کلمه را خدا نمی‌داند و از طرفی کلمه را محمول دهان‌های لق می‌داند، این کنایه بدین عبارت است؛

کلمات به سادگی از دهانی به دهان دیگر انتقال پیدا می‌کنند و در همین سادگیِ انتقال معنای آنان ساقط می‌شود و یا به معنی و مفهوم دیگری تبدیل می‌شوند، چرا که از دهانی لق خارج می‌شوند و دهان لق برای گفتار خود مسئولیت و اندیشه و تفکری ندارد، یا به عبارتی دهان‌های لقِ بی‌تفکر باعث ایجاد تغییر در معناهای اصیل شده‌اند، چه در طول تاریخ چه کنون.

در ادامه کنایه‌ای در

تکمیل سطر قبل می‌آید؛ تخت‌خواب و رخت‌خواب محلی برای خواب و هم‌خوابگی؛ مکانی که دهن‌ها لق است و همه‌ی کلمات و معنی‌ها دچار تغییر و استحاله می‌شوند.

در ادامه می‌خوانیم:

که کلمه در زهدان ذهن آدم مار بود/ وقتی طاووس حوا می‌شد.../ که کلمه مار بود وسط پای طاووس/ که وارد بهشت شود./

در متون آمده‌است، ابلیس یا عزازیل به کمک مار و طاووس به بهشت وارد گردید و حوا را برای خوردن میوه‌ی ممنوعه فریفت، طبق همان متون‌ها ابلیس یا بر سر مار نشست و یا به‌صورت ماری به پای طاووس پیچید.

با توجه به داستان یاد گشته، همچنان‌که مشاهده می‌کنید؛ تبدیلات کلامی و کلمه‌ها دارد با چهره‌ای دیگر خود را نمایان می‌کند، کلمه‌ای که در آغاز همه‌چیز بود و خدا نبود، اکنون در ذهن آدم مار شده‌است. ماری که عامل فریب است و ابلیس به کمک آن وارد بهشت می‌شود، در ادامه طاووس هم حوا می‌شود، از طرفی مار در ذهن آدم می‌آید و از طرفی حوا طاووس می‌گردد.

این تقابل تکامل بحث تبدیلات معنایی و مفهومی است که شاعرِ ما با به‌کارگیری عنصر (کلمه و کلام) به‌کار گرفته، همان‌طور که پیش‌تر اشاره هم شد، کلمه و کلام محور همه‌چیز را در بر گرفته و گویی دارد به همه‌چیز معنی می‌دهد و یا از معنی ساقط می‌کند.

و در ادامه می‌خوانیم:

وقتی که خدا نبود/ که خدا کلمه نبود/ که خدا باد هوا بود/ که/ کلمه هوای حوا.../ با بهشتی که بوی آدمیت نمی‌داد / وقتی آدم هنوز روی دنده‌ی چپ نیفتاده بود/ تا نطفه‌ای ببندد در واژن واژه/ در تناسخ دهان به دهانی که لق می‌شد/ و/ تخت‌خوابی به رخت‌خوابی که.../ و پایانی به اقتباس ذبیح‌الله/ از تاریخ آغاز/ وقتی ظنّ را/ زن نوشت

اینجا نکته‌ای را در شعر باز می‌کنم:

در این شعر ما با دو شق کلی و مفهومی روبه‌رو هستیم، یکی بحث تبدیلات مفهومی در ساحت کلمه و کلام و دیگر مقوله‌ی زن که از بند پیش مقوله‌ی دوم کم‌کم نمایان می‌شود و در این بند به اوج خود می‌رسد که البته این دو شق در تکمیل یکدیگر هستند، به شعر باز می‌گردیم؛

در ادامه پیرو تأویل ما مشخص است که وقتی خدا نبود یعنی در واقع کلمه خدا نبوده و باز در سطر بعدی با کنایه‌ای روبه‌رو می‌گردیم و ادامه‌ی تبدیلات در سطح کلمه، خدا به باد هوا تبدیل می‌گردد و هوا به حوا؛ دقیقاً مفاهیم در کلمه به یکدیگر تبدیل می‌شوند و یا از معنی ساقط می‌شوند و یا معنی تازه می‌یابند.

در ادامه نیز باید به متون مراجعه کرد که، نمونه‌ای در تورات آمده؛

خداوند خوابی گران به آدم مستولی گردانید تا بخفت و یکی از دنده‌هایش را گرفت و گوشت در جایش پر کرد، و خداوند خدا آن دنده را که از آدم گرفته بود، زنی بنا کرد و وی را به نزد آدم آورد.

از اینجاست که مفهوم زن در این شعر وسیع‌تر نمایان می‌گردد.

نگاهی دو گانه در این سطر نهادینه است: ۱- هم مخالفت با این تعبیر کنایه‌آمیز که زن از دنده‌ی چپ مرد شکل گرفته و زن را جزئی و نیازمند مرد می‌داند. ۲- هم اینکه تا زن شکل نگرفته، بهشت با آدم تنها هنوز بوی آدمیت به‌خود نگرفته بوده. در ادامه‌ی بحث نطفه بستن در واژن واژه می‌آید که مکان همان بحث اول است که برای مفهوم پیدا کردن چیزی باید کلمه و کلام آن موجود باشد و برای موجود شدن آن مؤلف از این مکان و نطفه بستن استفاده نموده است.

در پایان‌بندی نیز اقتباسی به ذبیح‌الله شده، از تاریخ آغاز و ظنّ و زن که جایگزین یکدیگرند.

چند نکته از این پایان‌بندی می‌توان برداشت نمود، ابتدا با توجه به مفهوم کلی متن که کلمات به یکدیگر تبدیل شده‌اند و تغییر می‌کردند، ذبیح‌الله می‌تواند نام ذبیح‌الله منصوری باشد که می‌دانیم کتاب‌های تاریخی و ترجمه‌های بسیاری دارد که صحت تمام موارد آن متون محل شک است.

درواقع نظر جمع امروزی بر آن است که بسیاری از متون منصوری از تخیلات وی سرچشمه گرفته و ساقط اعتبار واقعی است.

همچنین ظنّ و زن می‌تواند اشاره به مثل معروف خواب ظن چپ است، باشد که در طول تاریخ تحریف شده و به خواب زن چپ است، تبدیل گردیده است و دیگر ذبیح به معنی سر بریده شده است که با این برداشت می‌توان گفت به‌نوعی با این تحریف حق زن باطل شده و گویی سر آن بریده شده و یکی از معناهای ظن تهمت است که بی‌ارتباط با تهمت‌زدن به خواب و وجود واقعی و انسانی زن نیست.

اما در این بخش به زبان شعر از منظر نشانه‌شناسی؛

می‌دانیم که سوسور نشانه را صورتی تعریف کرد که متشکل از دال (signifier) و مفهومی که دال به آن اشاره دارد؛ یعنی مدلول signified و رابطه‌ی بین این دو را دلالت signification نامید. سوسور این رابطه را اختیاری در نظر گرفت که انسان‌ها و جوامع آن را به اراده‌ی خود بنا نهاده ند، به عقیده‌ی وی هر دال خوش‌ساختی منطبق بر ساختار خطی، واج‌شناسی یا دیگر ساختارهایی که خاص رمزگانی است که این دال به آن تعلق دارد .

پیرس دال را بازنمودن representamen نامید؛ صورتی که در راهبرد فیزیکی

بازنمایی خودش ذاتاً وجود دارد و مرجع را شیئ یا ابژه object نامید. پدیده‌ای که از بافتی که در آن واقع می‌شود، جابه‌جا شده است. او معنی را در برابر تعبیر interpretant می‌داند؛ یعنی برداشتی که از نشانه‌شناسی می‌شود و استدلال می‌کند که معنا صورتی از مذاکره negotiation در خود دارد.

به تعبیر دقیق‌تر، مستلزم صورتی است که کاربرِ نشانه با استفاده از آن، معنای اجتماعی، بافتی، یا شخصی و غیره‌ی نشانه را ارزش‌یابی می‌کند یا به آن واکنش نشان می‌دهد.

اکنون با مقدمه‌ای که از دو دیدگاه سوسور و پیرس بیان شد و تحلیلی که در بافت معنایی شعر شد، می‌توان میان زبان و مفهوم ارتباط کاملی ایجاد نمود و این مهم را گسترش داد و واکاوی نمود.

در واقع هر چیزی یا هر مفهومی که شاعرِ ما به آن اشاره می‌کند، نظیر کلمه، خدا، بهشت، آدم، حوا، زن، مار... نشانه‌ای است که براساس دیدگاه سوسور و بر اساس اراده‌ی انسان بر مفهوم حمل شده‌است، و این محمول ما را به مدلولی رهنمون می‌کند که آن نیز حامل مفهومی برای خود است.

و این دلالت که بین دال و مدلول است که بر اصل کلمه و زبان و نشانه، بر ابژه قرار گرفته است و همان کلمه، در تاریخ دچار تغییر می‌گردد، و در واقع رفتار و پدیده‌ای زبان‌شناسانه را به ذهن می‌رساند.

زمانی‌که این مفهوم دست‌خوش تغییر می‌گردد؛ بر اساس دیدگاه پیرس، می‌شود پدیده‌ای که از بافتی که در آن واقع می‌شود (واقع بوده‌است) جابه‌جا می‌شود.

در مورد اول می‌توان به مسأله‌ی زن با همان خواب زن چپ است؛ که در پایان شعر مستتر بود، این چپ بودنِ خواب زن چنان‌که مذکور افتاد، تحریف زبانی بشر بوده که البته در فکر هم سرایت کرده و به‌همین خاطر مفهومی را تبدیل به باور و دچار تغییر کرده است.

در مورد دوم می‌توان به خود (کلمه) اشاره کرد که هر زمان محمول مفهومی است و بر اساس خاصیت زبان و نشانه بافت خود را ازدست داده و معنی دیگری می‌دهد.

مثلاً : کلمه در زهدان ذهن آدم مار بود، مقایسه کنید با کلمه هوای حوا...

و در پایان لازم می‌دانم این نکته را اضافه کنم که شاعرِ ما برای تأکید بر ساحت کلمه از واژه‌های هم‌وزن و هم‌قافیه و هم‌جنس سود جسته است که این نیز بر قوت تبدیلات باد شده در متن می‌افزاید.

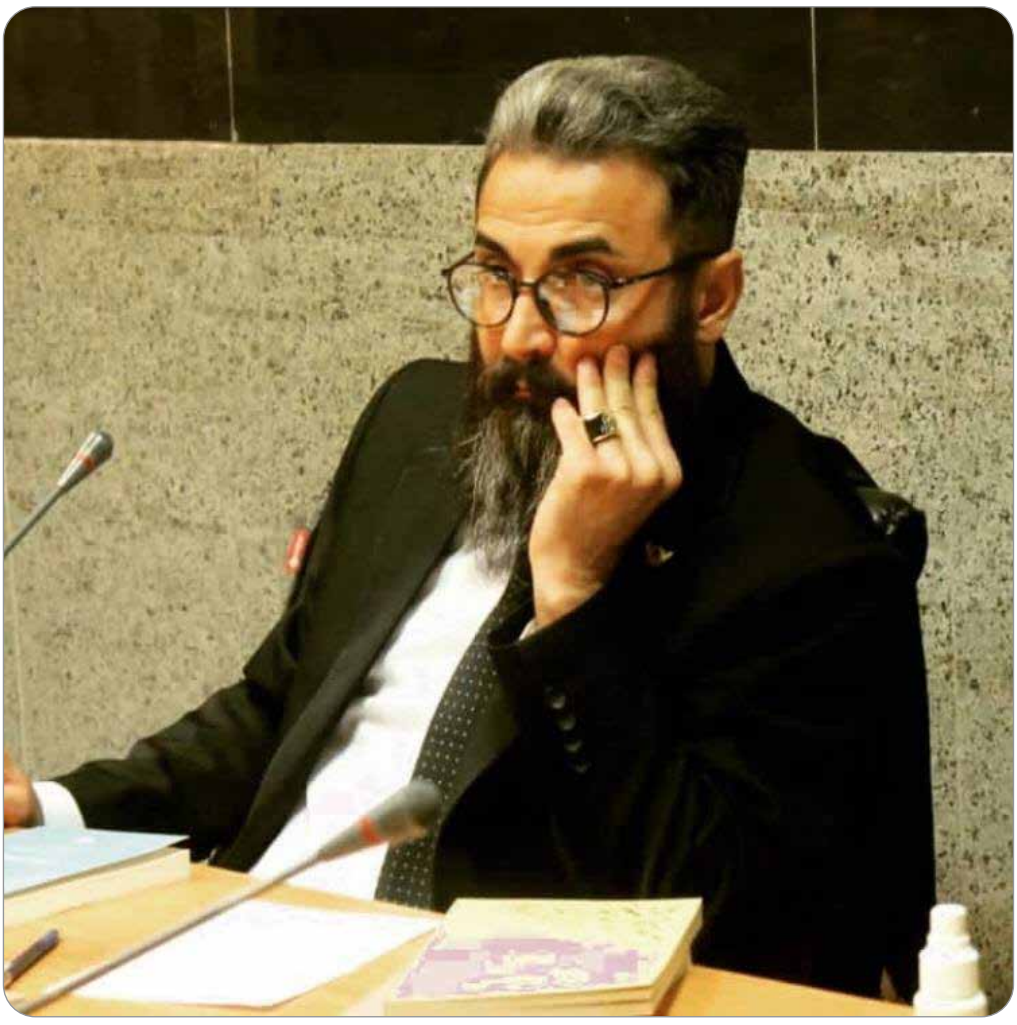
توجه کنید:

تخت و رخت/ زهدان و ذهن/ هوا و حوا/ واژه و واژن/ ظنّ و زن

نزدیک بودن با وزنی و جناسی این زوج کلمات آنقدر زیاد است که در خوانش می‌خواهند به یکدیگر تبدیل گردند.

و این اساس شعری اندیشه‌ورز و متفکرانه است که از ذهن و ذوق شاعری توانا برخاسته که هم در معنی و هم زبان و هم شکل همه‌چیز در ساحتی شاعرانه به یکدیگر تبدیل می‌شوند، معنی می‌بخشند و معنی باز می‌ستانند.

ویراستار: «مریم هندوزاده»



دو نوشته‌ی کوتاه از بثینه‌العیسی،

رمان‌نویس مشهور کویتی، با ترجمه‌ی عیسی دورقی

عیسی دورقی

طنابِ دار، طناب آزادی

هیچ‌وقت طناب‌ها را دوست نداشتم. آن‌ها چیزی بودند که مرا به عقب می‌کشیدند یا مرا در جای خود می‌بستند. با آن‌ها احساس می‌کنم که افق غیرممکن است یا مصادره شده است. انگار که مرا از درک آن باز می‌دارند. در ابتدا از طناب‌ها بدم می‌آمد. همه را بریدم و به راه خود ادامه دادم.

همان‌طور که راه می‌رفتم، از طناب‌هایم آزاد می‌شدم. متوجه شدم که طرف دیگر طناب‌ها با آنچه من عادت داشتم متفاوت است. متوجه شدم که بدون طناب، چادر سیرک در هوای آزاد نمی‌ایستد و مکان از بچه‌ها و بادکنک‌ها پُر نمی‌شود.

متوجه شدم که هواپیمای کاغذی، به‌عنوان موجودی که مشتاق بهشت‌های دوردست است، نمی‌تواند بالاتر پرواز کند. بدون طنابی که آن را از پایین می‌کشد، زوایای پروازش را تنظیم می‌کند و موجی از تجربه به او می‌بخشد.

متوجه شدم که سطل، این تشنه، بدون طناب به چاه نمی‌رسد. او را با تمام لطافت ممکن به آب می‌برد.

متوجه شدم که نمی‌توانستیم پرده‌ها را باز کنیم و زیر پرتوهای خورشید حمام آفتاب بگیریم، اگر طناب کوچک در زاویه‌ها نصب نشده بود. متوجه شدم که دکل‌ها بلند نخواهند شد. بادبان‌ها باز نمی‌شوند و کشتی‌ها به دریانوردی نمی‌روند. قایق‌ها بدون طناب‌ها به‌تنهایی در سواحل زنگ می‌زنند و نمک و زنگار آن‌ها را می‌خورند. بدون طناب، هیچ‌کس نمی‌رود و هیچ‌کس بر نمی‌گردد.

طناب می‌تواند با لطافت و متحد آزادی باشد. طناب می‌تواند جان تو را نجات دهد و همچنین می‌تواند تو را بکُشد.

ما بدون طناب‌ها نمی‌توانیم در این دنیا وجود داشته باشیم. برای ما باقی می‌ماند که ماهیت طناب‌هایی را که می‌خواهیم انتخاب کنیم چیست، طناب دار یا طناب آزادی؟ این به تو بستگی دارد.

حق فقط با تو است

تصور کن در اتاقی هستی. اتاقی معمولی نیست. این اتاقی بسیار خاص است. تقریباً خالی است؛ به‌جز صفحه‌ی نمایش غول‌پیکر و بلندگوهای بزرگ. صفحه نمایش تنها یک عبارت را نشان می‌دهد، همان عبارتی که بلندگوها همیشه تکرار می‌کنند:

«حق با تو است.»
«حق با تو است.»
«حق با تو است.»

تصور کن که تمام زندگی خود را در این اتاق گذرانده‌ای. اتاقی که به تو می‌گوید حق با تو است. تصور کن چهل بار در دقیقه می‌شنوی که حق با تو است. تصور کن که تو فقط همان را می‌شنوی که حق با تو است. سال‌ها بعد این عبارت کمی تغییر می‌کند؛ اما حتی تو هم متوجه تغییر نشدی. فکر می‌کنی که عبارت از ابتدا این‌گونه بود:

«حق فقط با تو است.»
«حق فقط با تو است.»
«حق فقط با تو است.»

شاید این اضافه معنی‌دار نیست؛ پس معنی آن چیست که تنها حق با تو باشد، تو اصلاً تنها هستی؟ در اتاقی که برای تزریق ایده‌ای به تو اختصاص داده شده است، فقط یک ایده: حق فقط با تو است؟ حالا تصور کن که در اتاق باز شده است. این امکان برای تو وجود دارد که از اتاق خارج شوی و دنیا را ملاقات کنی. بعد از گذراندن این‌همه سال برای شنیدن و دیدن یک چیز: حق فقط با تو است. تو دیگر تنها نیستی، مکان از وجود دیگران پُر شده است.

تو تنها با یک فکر وارد دنیای دیگران خواهی شد، اینکه حق فقط با تو است. به آن‌ها خواهی خندید؛ زیرا حق با آن‌ها نیست. برای مدت طولانی با آن‌ها بحث خواهی کرد که حق فقط با تو است. گاهی اوقات سعی می‌کنی آن‌ها را متقاعد کنی که حق موجود در اتاق خودت را درک کنند. روی صفحه‌ی تلویزیون و بلندگوهایی که در تمام عُمر به تو گفته‌اند حق با تو است.

حالا تصور کن با گذشت زمان متوجه می‌شوی که هر انسان روی زمین، از هفت میلیارد نفر، هرکدام از اتاقی مشابه آمده باشد. اتاقی که همیشه در آن رفت‌وآمد می‌کرد که حق با او است.

گیج خواهی شد. تو شروع به تعجب خواهی کرد. حق از کجا می‌آید؟ آیا از اتاق‌های خصوصی می‌آید؟ از صفحه‌ی تلویزیون و بلندگو؟ اگر دیگری هم، به تناسب اتاقش، حق با او باشد، آیا تو در مسیر باطل قرار می‌گیری یا حق را به هر دوی شما می‌دهد، یا همه را در مسیر باطل قرار می‌دهد؟ سپس شروع به پرسیدن سؤالاتی از نوع دیگر می‌کنی. سوالاتی ترسناک، مانند: حق

چیست؟ آیا حق وجود دارد؟ آیا حق متعدد یا یکی است؟

فکر می‌کنی این توطئه است که اتاق‌ها علیه انسان توطئه کرده‌اند. صفحات تلویزیون عامل دروغ‌اند. قیام خواهی کرد، خواستار دانستن حقیقت خواهی شد که حق کجاست و با چه کسی است؟ احساس خواهی کرد که تمام زندگی فریب خورده ای به‌خاطر اتاقی که به تو گفته بود حق با تو است. مشتاق حق خواهی شد که دیگر آن را نداری و مالک آن نیستی. شروع به جستجوی حق خواهی کرد. وارد اتاق‌های متعددی می‌شوی که میلیون‌ها نفر از آن‌ها آمده‌اند. اتاق به اتاق، به‌دنبال تکه‌های حق پراکنده می‌شوی که مانند تکه‌های پازل‌اند. به‌دنبال حقیقتی که قبل از اینکه آن را تشخیص بدهی از تو گم شده است.

دربارهٔ اتاق قدیمی‌خود، با صفحه نمایش غول‌پیکر و بلندگوهایش، اکنون می‌دانی، هیچ‌کس از آن اتاق نجات نیافته است.

همه‌ی ما به هر نحوی، از آن اتاق آمده‌ایم. همه‌ی ما.

بازی قایم‌باشک یا خانه

شعری از: «دیتی رونن»

ترجمه‌ی: «رُزا جمالی»

۱

قبل از اینکه به اینجا بیایم
سرزمینِ من به دیگران تعلق داشت
که آن را با عشق ساخته بودند
قبل از اینکه آنها به اینجا بیایند
سرزمین‌شان به دیگران تعلق داشت
که آن را با عشق ساخته بودند
قبل از اینکه پدر و مادرم
سرزمین‌شان را ترک کنند
آنها در خانه‌ی خودشان زندگی می‌کردند
که با عشق ساخته بودندش
قبل از اینکه تو سرزمینت را ترک کنی
در خانه‌ی خودت زندگی می‌کردی
که با عشق ساخته بودی‌اش
بگذار تاریخ را انکار کنیم
تصور کن
که ما قبل از تو اینجا نبوده‌ایم
و تو قبل از ما اینجا نبوده‌ای
به جای اینکه گرفتنِ توپ را بازی کنیم
با کلمات بازی می‌کنیم
من در خانه‌ای زندگی می‌کنم
که برایِ دیگران ساخته شده
آدم‌هایی که در خانه‌ام زندگی می‌کردند
آنجا را ترک کرده‌اند که در خانه‌ای زندگی کنند
که برای دیگران ساخته شده
تو در خانه‌ای زندگی می‌کنی که برای دیگران ساخته شده
آدم‌هایی که در خانه‌ی تو زندگی می‌کنند
آنجا را ترک کرده‌اند که در خانه‌ای زندگی کنند
که برای دیگران ساخته شده.

۲

تنها خانه‌ای که برای من ساخته شده
آدم‌ها در آن سکنا گزیده‌اند
که به زبانِ پدر و مادرم صحبت می‌کنند
زبانِ مادری خودم
که آن را نمی‌فهمم
در خیابان‌های مرکزیِ پاریس،
مادرید یا رُم راه می‌روم
نشانه‌ای از مردمم را می‌بینم
و سکوت می‌کنم.

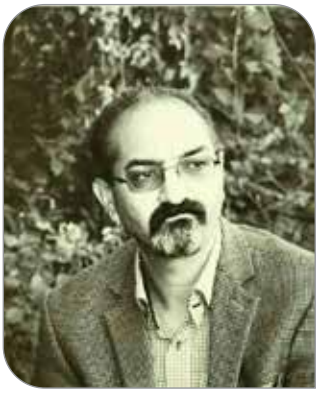
۳

آسمان را می‌گیرم
و آن را به روی سرم می‌کشم
که خانه‌ای داشته باشم
اما پاهایم کجا بروند.

At Home, Or: Hide and Seek
“Diti Ronen”
Translated into Persian by:
““Rosa Jamali
ویراستار: «مریم هندوزاده»

بخش شعر

به کوشش سیمین بابایی



کامیل قهرمان‌اوغلو

"فرا شعر"

در دستانم شاخه زیتون
م
ی
آ
ی
م
در چشم جنوبم دجله
در چشم شمالم فرات
م
ی
آ
ی
م۱
نـام مـن زخـم تـمـام بـادهـای خورشید
در آستانه روزهای چهارشنبه‌ی ماه اکتبر
نامم را به فروش گذاشتند
در کازینوی یک زن بیوه
با ریال تبدیل به یک یادداشت سوسیالیستی
با تمام سرشاخه‌های درختان عقیم!
نامم را به فروش گذاشتند
در نـبـش کـابـوس‌هـای خاکستری
به رنگ گوش‌ماهی کهنه در سیاهچاله‌ی چرخان
تـا واهـمـه‌ی سـنجاقک‌های خیابان آذربایجان
نامم را به فروش گذاشتند
در آوند لوله‌های کربنی به وقت تبریز
بـه وقـت خـواب روشـن اَنجیرهای پیر
بـا صـدای سیـگـار مـیـلانـو در انگشتانم
نامم را به فروش گذاشتند
بعد از کـودتـای زردآلـوهـا در پارلمان اروپا
بعد از برزخ دانته آلیگیری در بال‌های چهل کلاغ
بعد از رنج لبخندهای شکل متوازی‌الاضلاع
بعد از نقطه‌های سطر میان وعده‌ای
بعد از هق‌هق فاصله‌های دو پهلو...

نام من تمام رودهای تشنه در جهان است.

ایضاح:
۱- دجـلـه و فـرات دو رود از رودهـای چـهـارگـانـه بهشتی هستند. (تورات، سفر پیدایش، باب دوم)

عبدالکریم ایزدپناه

«یشم خون»

شولای دود و
یشم خون،
و نهنگی
که غوطه می‌خورد
در بی‌کرانگی آب‌های جهان
یشم خون و
شولای دود
و فرودآمدن بر آستان دری
که بر پاشنه قلبی زنگارگرفته می‌چرخد.
شولای دود و یشم خون
و کوچه‌ای متروک
که در ویرانه‌ها
به جغدان نشسته است،
و آن‌سوی‌تر
خنیاگرانی مست
که هر شامگاه
به مسلخ می‌روند
و هر صبحگاه
آواز سرمی‌دهند
از عمق حنجره‌ی تلخشان

نزهت عبدالهی

به شب گو...
ما به فراخور درک یک شاخه رسیده‌ایم
به سکوت سیاه انسداد واژه‌ها
و اشک‌ریزان یک ابر، بر فراق یاران
به شب گو...
ما به توهم خویش خو کرده‌ایم
به بودن یا نبودن در توازنِ
بزم یک ذره رسیده‌ایم
حجمی خرد، که دگرباره به طلا
وصله‌اش زده‌ایم
به شب گو...
خون با خون شسته می‌شود،
درد با درد پاک
و ریشه‌هامان ، تا ابد در نهان
خاک پنهان
به شب گو...
چشم برابر چشم
و دنـدان پـی دنـدان خواهد شکست
تا نور بر کائنات بتابد و دگرگونی پیشه کند
به شب گو...
من استوار خواهم ماند
تا استخوانه‌ام فرتوت نشده
اینجا همین لحظه تا پایان
خواهم ماند، جان خواهم داد

زهرا چشم‌براه

زن و کابوس‌های هر شبه‌اش
تن و هم‌خوابگی اجباری
شنبه‌یکشنبه‌های سقط‌شده
وسط قرص‌های تکراری

عنکبوتی که مثل یک بختک
تاری از مرگ می‌تند به تنش
می‌مکد شیره‌ی وجودش را
می‌دود تا میان پیرهنش

بر هوس‌های چشم ناپاکش
مثل طعمه شکار می‌پاشد
می‌خزد توی دام دستانش
تا که آهوی صید او باشد

سینه‌اش التهاب را می‌سوخت
مملو از عطر سرد آغوشش
مملو از بوسه‌های زجرآور
خالی از بوی شرم تن‌پوشش

می‌پرید از حواس گنگ اتاق
تا فراسوی خستگی‌هایش
خشم و نفرت به‌جای آرامش
جیغ خلخال بسته بر پایش

کوچه از چشم آشنا خالی
خانه از بوی خستگی لبریز
غرق شد توی اشک‌های خودش
تف به این لحظه‌های رعب‌انگیز
شیشه سرد شد ترک برداشت
خیس شلاق‌های باران بود
باید امشب شکنجه‌گر باشد
پشت تردید و سایه پنهان بود

نبض شب تندتند می‌کوبید
رو به آغوش پنجره خم شد
زن به‌دنبال حس یک پرواز
سایه‌اش از سر خودش کم شد

مرضیه رشیدپور (کیمیا)

دلم برمی‌خیزد
از روزنه‌ای بی‌خورشید
و همه‌ی تنم
بنفشه‌ای می‌شود
در باد
چیزی از نور تو در من جامانده
و گرده‌ی خیالی از آفتاب
چگونه این شعر وحشی را
از ریشه درآورم.

امیرحسن خاکشور

به زور، دست سیاه و زمخت و سنگینی
فشرده خرخره‌ام را به قصد کشتن من
به‌تاز می‌آید ده‌دوازده تا روح
شبانه از قبرستان برای بردن من

کنار پنجره یک پیر زال جادوگر
کمرخمیده و با صورتی هراس‌آور
عصا به دستش و با آن دهان پُر از تف
قبیح می‌خندد لابه‌لای شیون من

جلوی درب اتاقم ولو شده مردی
مخوف و مشمئز و بدقافیه و نکره
به دست‌های پر از پشم و زشت و ناشورش
گرفته دسته‌ی در، بسته راه رفتن من

و من که غرق تب‌وترس و وحشتم امشب
تمام خاطره‌ها را تمام خواهم کرد
عذاب و درد و غم و رنج و ناخوشی‌هایم
تمام می‌شود این بار بعد مردن من

میان خانه کسی راه می‌رود انگار
یواش و ساکت و تیره، مماس با دیوار
و من کنار بخاری نشسته سردرگم
و او جدا شده انگار زود از تن من

و ساعتی که گذشته است نرم‌نرمک هی
و خانه آرام و بی‌صدا و خالی شد
سپیده سر زده است و نمانده چیزی جز
مداد و یک ورق تا، طناب و گردن من

مهناز نیکفر

حضور آرام تو
رگه‌های روشنی‌ست
در افق تاریک سرم
آنگاه که
از این پنجره هر روز
مهی به چشم‌هایم
نفوذ می‌کند
و سایه‌ها را
تا دریچه‌های قلبم هُل
می‌دهد
خیابان زیر سرگیجه‌ی پاها
له می‌شود

و دست‌ها
دست‌های متواضع مهجور
با اندک نوری در سر
به کار گرم می‌شوند
به بیرون کشیدن نان
از دهان خیابان
و شب که ستاره‌ها
در ارتفاع بی‌تشویش آسمان
مست خواب‌اند
دست‌ها درازتر از پاها
به خانه برمی‌گردند
با چراغ کوچکی در سر
که نور می‌دواند در رگ‌های خورشید
و خیال گورستان را
از ذهن پاهای جامانده می‌پراند
ای عشق
ای طراوت روشن
بگذار گرسنه
در آغوش معتدلت
سیر بمیرم

هوشنگ رئوف

زوزه می‌کشد
با دهانی پُر از شن
به‌سمتِ من که می‌آید
تمام منظره‌هایم را
غبارپیچ می‌کند
پیچ می‌دهد/ پیچ می‌دهد
می‌پیچاند
دست‌ها و پاهای مرا
با تنوره‌های باد
و کلاه از سرم می‌برد
تا بیفتم دنبالش
هی بیفتم
هی بیفتم
آنکه برای تو می‌وزد
و رقص لاله‌های گوشَت را
تا هوش مخملی آب‌ها می‌برد
و نامش نسیم است
برای من باد است
از دودمانِ خار و خاک

امیر حسین تیکنی

"افسون آب‌ها"

افسون و رؤیا بودیم
آن شب
که روبه‌روی دریا نعره می‌زدیم
آن شب که باد
واژه‌های نامفهوم ما را با خود برد
ما بهترین ملاحان جهان بودیم
با یکی پیراهن
که یادگار جوانی ما بود و
آن را سراسر گریسته بودیم
با دست‌هایمان
که دیگر توان کوبیدن نداشت و
به بال‌های سوخته ایکار مانند گشته بود.
در تاریکی شب
کدامین کشتی کهنه
می‌توانست جان به دَر بَرد
آن‌گونه که ما
باز ماندیم؛
ما که زیباترین زن‌ها را
در زیباترین بندرها ندیده بودیم
ما که در هیچ جزیره‌ای
اثیری آواز پریان نبودیم
ما که بادها و خیزاب‌ها
سرنوشت و سرگذشتمان بود
ما که سوار بر اسب‌های تیره
به سرزمین مردگان رفته بودیم
و
با اسب‌های روشن
به دشت آبی بازگشته بودیم
در سخاوتِ ترش‌ترین و ارزان قیمت‌ترین
شراب‌های جهان؛
افسون و رویا بودیم
آن‌شب که روبه‌روی دریا نعره می‌زدیم
آن‌شب که تمام صندوق‌ها
تمام گنج‌ها، طلسم‌ها را
به دریا پرتاب کردیم
لنگر بریدیم و قطب‌نماها را شکستیم
آن شب
بهترین ملاحان جهان بودیم
باقیمانده شب
در ما
روز شده بود.

زهرا بهرامی

بی هیچ حرفی آسمان باش
برای آه‌های سر نگرفته درون
رگ‌های ورم کرده از پوست
بچسبانم به حرف‌هایی که نگفته‌ام
به شرجی‌های
روی شیشه
که بیشعوری تنه زند به جهانم
کلمات نامتعارف متزلزل
طوغیان کند در زبان
آیا شرافت انسان این است
که استیصال شود از جهان
تکه‌تکه شود
هر تکه استیضاح شود
عاجز شود از اتحاد ذهن
حل شود در اسید اسارت
حلق آویز کند خود را در اندوه شبانه
زندگی باز خواستش کند از شعر
نه با من این چنین تا نکن
که خط‌های عمود و افق‌های ممتد
جا می‌ماند
در گستره هستی‌ام
و مچاله می‌شوم در آواری که نیست و آرواره‌ای که هست

حمید نسیم

"شعری برای تو"

.....و آوازهایی که می‌خوانی،
.....و نواهایی که می‌دانی،
و غزل‌هایی که می‌سرایی؛
همه را دوست دارم!
اینجا گنجشک‌های تازه متولدشده،
حرف‌های تو را از بر می‌کنند..
و پیرترها با غزل‌های تو،
هنوز هم عاشقی را از یاد نبرده‌اند!
سر هر کوچه‌ای،
کنار هر باغی،
انارهای غزل‌های تو دست به‌دست،
با دختران شهرم لبخند می‌زنند!
سرخی سخن‌ات،
سبزی قافیه‌های‌ات،
بوی نم جوی‌های هردشت،
همه و همه یاد حرف‌های توست...
کلامت باغستانی است؛
هم علیا دارد،
هم سفلی...!

محمدرضا سلطانی

پایان را
چه کسی پیموده است!؟
چه کسی
دنیای بی‌عشق را شناخته...
ما مگر چند جهان را بی پدر
پیموده ایم که اینقدر خسته ایم
جنگ تا جنگ
دریای خون را
غرق گشته‌ایم
بخت را در قطره‌های نفت یافته
بر قله‌ی قاف گریسته‌ایم
دیدی چگونه
نفس رود را
در دل کویر گرفتند!!
روزی برای وطن خواهم گریست
ببین این دماوند مرتفع
غم‌هایش هم ارتفاع دارد
و تبسمی
که نمی‌تواند رنجی را بپوشاند
زیر باران‌های شبانه مه‌آلود می‌شود
ببین نخل سربریده ی آن حیاط
دلش برای کسی تنگ نمی‌شود
چون
رطب تنها شیرینی جوانان این خاک بود
آری!
روزی برای وطن خواهی گریست
وقتی اشک‌های ما
کپرهای زنانی را شست
که از گور دسته‌جمعی‌شان
شرافت می‌رویید
بدان!
روزی برای وطن خواهیم گریست!!!

رها فلاحی

ماه که خوابید،
سوسوی ستاره‌ها،
تنها دل‌خوشی آسمان شد
****
شب، ستاره‌ها می‌درخشند،
اما چشم‌های تو
دیدنی‌ست!
****
مدادرنگی‌هایم را،
رنگ‌به‌رنگ می‌کشم بر کاغذ
مداد سیاه می‌خندد!
آه! دنیا به‌اندازه‌ی کافی سیاه است،
از تو بیزارم

بدری دهنوی

به تبرّک نامت
خیابان‌به‌خیابان ایستادیم
و گل‌های سرخ را
به یکدیگر تعارف کردیم
که سبز بمانی
فقط همین زمستان را
تاب بیاوری
از بال‌های زخمی عقابان
پر پروازت را بگیریم
بر بلندای قله‌ها
از پس برفابه و خوناب
آوازت را در درّه‌ها
بریزیم
تا بهار
به خانه برگردد
****

نطفه‌ی اندوه
سکوتم را
آبستن جنگلی کرد
که در حافظه‌ی هیچ تبری نمی‌گنجد
و دسته‌دسته پرنده‌ها
به دست‌هایم پناه آوردند
حالا،
باید آسمان را
روی همین سطر خلاصه کنم
ادامه‌ی این شعرهم بماند
برای ابرها...

سیمین بابایی

از تعداد زوایای خویش
می‌کاهد/ کنایه‌ها را به هیچ

سزا نبود/ هستی‌ای چنین
دشوار
توقف‌های لغزنده
صخره‌ای‌ست غلیظ
در پیله‌ی اکنون
آنچه به‌دوش گرفته
بقایای سکوتش است
در خالیِ مجال
باقیمانده/ توصیف نایافته‌ها
مانده در قلاب صدا
و شرم...
در کسوت آئینی نابرابر
دانه‌دانه رنج می‌نشاند بر
شکاف زیستگاه
ما به سبقه‌ی نامیرای کلام
در خویش راه می‌رفتیم
سینه سپر می‌کردیم به لکنت
سلول‌ها
به تعمدات جُرم
به ارتفاع صفر
ندانستیم که دل نبندیم
به ستون گسسته‌ی معابد
که.. تنها داشته‌مان
ناگفته‌هاست
و این دانه‌های سمج و ـ
سنگ‌آجین شده/ در شیرازه‌ی
زمان
ملال می‌کارد
بر زوایای اکنون
کوتاه نمی‌آیم...
که حذف زخم‌ها
قتل عام خورشید است
در چشم درختان جوان
رخصت اگر می‌داد خاک
اصالتی کبود
آسیمه برمی‌خاست
از مشایعت مشت‌ها
چه مانده در دایره‌ی مشبک
هذیان؟
جراحت نازکِ حباب/ به تعارف
می‌گوید
لب هر آبشخور/ تیغ کاشته‌اند
تا درو کنند استخوان
به هنگام نشانه‌ها
من زخم‌ها را می‌پیمایم در
انزوا...

ارغوان وثوق انصاری

یاد موسیقی و خیال و کتاب هرچه بردی به جانم افتاده
باز بغضی که در گلویم بود بی‌جهت بر زبانم افتاده

آه صبح است و قهوه‌ات اینجا نیمه‌کاره دوباره پیدا شد
انعکاس صدای آمدنت در کف استکانم افتاده

هوس برد و باخت های قدیم جنگ هایی که اتفاقی بود
تیر هرخنده‌ای که جاماند و... درد در استخوانم افتاده

کاش این فکر لعنتی هرشب دست بردارد از دوچشمانت
تا قنوتت به آسمان برسد، مرگ وقت اذانم افتاده

ایستگاه قطار خالی شد، رفتنت سوت می‌کشد اینجا
انتظاری که شکل مردن بود در سر جامه دانم افتاده

زندگی یک بهار کافی بود، با عبورت خدا مردد شد
گفتم این باد، باد پاییزاست سوز در ارغوانم افتاده

خاک شاید شبیه‌تر باشد به من و جای پای معدومت
خنده‌هایت ولی ستاره شده در دل کهکشانم افتاده

گرچه این داستان تکراری رفته از قرن‌ها، ولی مانده
نان داغی که درهزاره‌ی پیش بی‌هوا از دهانم افتاده

ماهنامه ادبی هنری مستقل

توتم

ISSN: 2717-3160