توتم

ویژه نامه‌ی

تصلّب و مسئله‌ی دانشگاه

- دشواری تمایز نیک و بد دموکراسی
- گفتگو با محمود دولت آبادی و انوشه ی منادی
- شیوه های بروز پدیدار دانشگاه در ایران
- تاملی بر ایده نقد
- تجربه ی دانشگاه
- جستاری در باب تصلب
- نقش تقلید در تصلب اندیشه
- استقلال داخلی دانشگاه و آزادی آکادمیک
- هنر بینارشته ای ،تحولی فراآکادمی
- از جان من چه می خواهی ای اروس ویرانگر؟!

یادداشتی بر فیلم تئورما (فرضیه)؛ به کارگردانی پی‌یرپائولو پازولینی

- هنر و هنرمند از نگاه سوزان سانتیاگ
- رویکرد ریزوماتیک در آفرینش و خوانش اثر ادبی براساس نظریه‌ی ژیل دلوز

۲۱

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم

سال سوم، شهریور ۱۴۰۲

به نام یکتا خالق هستی

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال سوم - شماره بیست و یکم - شهریور ۱۴۰۲

همیاران:

مدیر مسئول: مهدی طاهری
سردبیر و صاحب امتیاز: رویامولاخواه
هیئت مشاوران: سولماز نصرآبادی، مهدی اساسیان، ایمان نمدیان پور، احسان پویافر
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: 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
دبیر شاهنامه پژوهی:مهدی بردبار
بخش زنان: نسرین تقی زاده دزفولی، اعظم کشاورز، دکتر ندا پیشوا
ویراستاران: مریم هندو زاده، سمیه جبرئیلی
سرویراستار و نمونه‌خوان: کبری صادقی
صفحه‌آرا: سید علی موسوی
طراح پوستر و گرافیست:گروه اندریمان
خوانش تیزر:پریسا حسینی

اسکن کنید
totemmag.itcz.ir

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

همیاران این شماره:

انوشه منادی / آریا من احمدی / آیدین آریایی / احسان پویافر / شیما سلطانی‌زاده / ایمان نمدیان‌پور / فهیمه مصدر / اعظم کشاورز / بهمن عباس‌زاده / مهشید کریمایی / حمیده محمدزاده / فاطمه محمدزاده / مهدی اساسیان / مریم ناصری / امیرحسین تیکنی / شهرام یعقوبیان / رفیع افتخار / یاشار هدایی / سنا شیداییی / وسعت الله کاظمیان دهکردی / آفاق دادو / فریبا چلبی یانی / پروانه مهرگان / آرش مکوندی / سودابه استقلال / شهناز شهبازی / مجید طاهری / ندا پیشوا / سعید جهانپولاد / علی خاکزاد / ماریا نقیب زاده / محمدفرازی (سهیل پرند) / نصرت الله مسعودی / شیما سلطانی زاده / اکرم مولاوردی / حسن فرخی / رویا ابراهیمی / محمد توکلی کوشا / سید محمدرضا لاهیجی / مجتبی نورانی

طرح روی جلد از
Rima Dey

فهرست

بیست و یکمین شماره
ماهنامه ادبی هنری اجتماعی توتم
ویژه‌ی «تصلب و مسأله دانشگاه»

۴ سخن سردبیر
رؤیا مولاخواه

خبر

۵ گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی در آستانه‌ی ۸۳سالگی؛ سمت زندگی و جوانان ایستاده‌ام
مصاحبه‌کننده: آریامن احمدی

۱۰ گفت‌وگوی اختصاصی «توتم» با انوشه منادی نویسنده، مدرس و منتقد هنری
مصاحبه‌کننده: سولماز نصرآبادی

اندیشه و فلسفه

۱۷ دشواری تمایز نیک و بد دموکراسی آیدین آریایی
۲۰ دانشگاه ایرانی و آزادی احسان پویافر
۲۷ رویکرد ریزوماتیک در آفرینش و خوانش اثر ادبی براساس نظریه‌ی ژیل دلوز شیما سلطانی‌زاده
۳۱ تأملی بر ایده‌ی نقد ایمان نمدیان‌پور
۳۵ جستاری در باب تصلّب فهیمه مصدر
۳۷ نقش تقلید در تصلّب اندیشه اعظم کشاورز
۳۹ حقیقت و آزادیِ درونی بهمن عباس‌زاده

اجتماعی

۴۴ تجربه‌ی دانشگاه
ایمان نمدیان‌پور

۴۸ استقلال داخلی دانشگاه و آزادی آکادمیک
کریستن رابرتز لایر، الیاس سالیبا، جانیکا اسپاناگل؛ برگردان از: مهشید کریمایی

۵۶ معرفی کتاب ابداع سنت نوشته‌ی اریک هابسبام و ترنس رانجر (۱۹۸۳)
حمیده محمدزاده

۵۹ قدرت نمادین؛ توهم و احساسات در جامعه‌شناسیِ پیر بوردیو (بخش اول) برگردان: فاطمه محمدزاده

هنر

۶۸ هنر بینارشته‌ای؛ تحولی فراآکادمی مهدی اساسیان
۷۰ هنر و هنرمند از نگاه سوزان سانتاگ مریم ناصری
۷۴ تحلیل خشونت رفتاری از منظر جرم‌شناسی در شخصیت‌های سریال برکینگ بد رؤیا مولاخواه

۷۷ از جان من چه می‌خواهی ای اروس ویرانگر؟!
یادداشتی بر فیلم تئورما (فرضیه)؛ به کارگردانی پی‌یرپائولو پازولینی امیرحسین تیکنی
۸۲ یادداشتی بر فیلمِ اُستاد شهرام یعقوبیان

کودک و نوجوان

۸۴ جستاری درباره‌ی لنگه کفش قرمز اثری از سولان یانگ سولماز نصرآبادی
۸۷ نیش و نیشتر در یک فانتزی نگاهی به رمان نوجوان مسیر زرد؛ اثر رفیع افتخار یاشار هدایی
۹۰ باز هم سؤالی دارید؟ کتابی از لوئیز گی با برگردانی از محبوبه نجف‌خانی سولماز نصرآبادی

ادبیات داستانی

۹۳ سرخوشیِ وهمانه؛ گزاره‌ای بر رمان مرگ در تختخواب دیگری اثر: مرضیه‌ی ابراهیمی
وسعت‌الله کاظمیان دهکردی
۹۶ نگاهی به الهه و تابوت سنگی فرعون اثر حسن اصغری
آفاق دادو
۱۰۰ حالا نوبت من بود؛ یادداشتی بر رمان گم‌شهر نوشته‌ی حسین پورستار
فریبا چلبی‌یانی
۱۰۳ مسئله‌ی فروپاشی ارزش‌های والای انسانی با مروری بر داستان «کرگدن‌ها» نوشته‌ی اوژن یونسکو
پروانه مهرگان

داستان

۱۰۷ منِ آرام آرش مکوندی
۱۱۱ تازه‌وارد سودابه استقلال
۱۱۳ طلوع به وقتِ ابر و باد شهناز شهبازی
۱۱۶ تلویزیون یک‌ریالی (بخش۱) مجید طاهری
۱۲۱ عروس تورنگ اکرم مولاوردی

شعر و ادب

۱۲۸ بررسی علل و آثار ناشی از تصلّب شریان شعر نو ندا پیشوا
۱۳۲ اخلاق موقعیتی و تفاهم انطباقی در شعر رضوان ابوترابی
بر اساس گفتمان انتقادی پسازبان‌شناسی پساانسان‌گرا و رویکرد شعرشناسی شناختی سعید جهانپولاد
۱۳۵ نقدی بر «سماع» سروده‌ای از رؤیا مولاخواه روح‌الله آبسالان
۱۳۸ معرفی کتاب اعطرافاط اثری از رضا روشنی شهیر کنعانی
۱۴۰ شعر و ادب به کوشش: سیمین بابائی

۱- زنده یاد علی خاکزاد
۲- ماریا نقیب زاده
۳- محمد فرازی (سهیل پرند)
۴- نصرت الله مسعودی
۵- شیما سلطانی زاده
۶- حسن فرخی
۷- رویا ابراهیمی
۸- محمد توکلی کوشا
۹- سید محمدرضا لاهیجی
۱۰- مجتبی نورانی

سخن سردبیر

رؤیا مولاخواه

آن شخص که از مراحل متعدد اعتقادی گوناگون نگذشته و در دام نخستین اعتقادش گرفتار مانده است، به‌سبب همین تغییرناپذیری، همیشه نماینده‌ی فرهنگ‌های عقب‌مانده خواهد بود. به‌سبب فقدان تعلیم و تربیت او انسانی است خشن، نافهم، تعلیم‌ناپذیر، بی‌انصاف، بدگمان و بی‌اعتنا که از هیچ اقدامی برای بیان مستمر دیدگاهش فروگذار نمی‌کند؛ زیرا قادر نیست که بفهمد باید دیدگاه دیگری نیز در کار باشد. بدین‌سان در فرهنگ‌های راکد و بی‌محتوا سرچشمه‌ی قدرت گشته است. تنها از آن‌روی که مخالفت شدید برمی‌انگیزد، ساختار شکننده‌تر از فرهنگ نوظهور در چالش اجباری با او نیرومند می‌گردد.

فریدریش نیچه

در عصری که هر ایده به منزله‌ی یک پاسخ به جهان پرسشگری است، انسان معاصر برای زیستن و خشنود زیستن، به‌دنبال رهیافتی برای گذار از وضعیت تعلیق است. وضعیت تعلیق همان خشنودپنداری تحمیلی است که فرادستان در حاکمیت مبنا بر فرهنگ و اندیشه‌ی عمومی، القا و جاری می‌سازند. ما فراروی طبیعتمان خود را مجاز به رشد و پیشروی می‌دانیم و حقیقت کماکان در پوسته‌ی زمخت باورها و ستیزه‌ها از دسترس خارج است و تصلبی برساخته از عقاید و مانیفست‌های اصلاح‌شده از دین و سنت، لایه‌های دیگری را بر پوسته‌ی آن ور می‌نهد. وضوح تصاویر در چنین جهانی همواره مکدر است و مقرر است که همچنان کدر بماند و مفاهیم در تصاحب فرادستان و در تصلبی مغرضانه، موتاسیون یافته و معلول گردند.

در این زمان، آکادمی و هر آموزشگاهی وابسته به نهادی گردانندده است تا چرخه‌ی تولید انسان دانشگاهی به‌زعم فرایند انسان‌سازی، مصنوعِ اندیشه‌های برساخته‌ی نظامی تک‌بعدی گردند تا اصلاحیات قوانین در آتیه نیز بر سیاق گذشته از هرگونه پرسشگری تهی و بر چرخه‌ی منوال گذشته بگردد.

در چنین وهله‌ای خشنود ساختن، نشان از شجاعتی ناب دارد تا فرد قالب ذهنی خویشتن را از پوسته‌های برساخته بتکاند و برهنه در شمایل باور خود معرفت کسب نماید.

نیچه در انسانی پساانسانی، چنین فردی را در معرض احترام توده قرار می‌دهد و از وی به‌عنوان «جان آزاد» یاد می‌کند، که هرچند در مسیر پیچ‌وخم‌های زندگی دچار دیسترس و تصلب سردرگم شده باشد و جویبار جاری روان او را صخره‌های سخت، آزرده باشند؛ چون به روشنایی برسد، سبک‌بار وآرام در راه روشن قدم خواهد نهاد و اعماق تاریک درونش را به روی آفتاب باز خواهد کرد.

توتم به‌دنبال افق‌هایی است که این پرتوهای هرچند کوچک را بنمایاند. ما می‌دانیم زبان پیکره‌ای است از دستورالعمل‌ها و عادت‌های مشترک بین نویسنده‌های یک دوران. رولان بارت معتقد بود، زبان مانند طبیعتی از میان گفتار نویسنده گذر می‌کند بی آنکه آن را تغذیه کند یا فرم ببخشد. ما نیز در این استقرار، آفرینش‌هایی را به‌معرض نشر در می‌آوریم که وجه اشتراک همه‌شان در پیوند زبان و گونه‌گونی فرم، یک فریاد را برآورد و آن فریاد ریزاننده‌ی تصلبی است که روی اندیشه‌ها و ایده‌هامان غالب کرده‌اند. ■

گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی در آستانه‌ی ۸۳سالگی

سمت زندگی و جوانان ایستاده‌ام

● مصاحبه‌کننده: آریامن احمدی

محمود دولت‌آبادی بزرگ‌ترین رمان‌نویس زنده‌ی ایران، حالا در آستانه ۸۳سالگی قرار دارد. او متولد ۱۰مرداد ۱۳۱۹ از دولت‌آبادِ سبزوار، خراسان بزرگ، دیار بیهقی و فردوسی است؛ ازاین‌رو است که نام و زبان و قصه‌های او به‌شکل عجیبی با این دو استادِ مسلمِ زبان فارسی عجین شده و باز ازاین‌رو است که قصه‌ها و شخصیت‌های او، همگی از دلِ جامعه چندفرهنگی ایران برآمده‌اند. از این زاویه است که آثار او، به‌مانندِ فردوسی و بیهقی، بخشی از شناسنامه‌ی ایرانِ بزرگ است. اما وقتی به او وکارنامه پنجاه‌ساله‌اش نگاه می‌کنیم؛ می‌بینیم چه ناملایمت‌ها دیده و از نوشتن بازنایستاده، چه آخرین رمانش دودمان که به‌تازگی منتشر شده نیز گویای همین است. این درحالی است که هنوز آثاری از او در وزارت ارشاد مجوز نگرفته و باز این درحالی است که آثار مجوزنگرفته او به زبان‌های دیگر ترجمه و منتشر شده است. آیا سرنوشتِ تراژیک نویسنده و شاعر ایرانی که در گذارِ صدساله از مشروطه تا امروز، با سانسور و سرکوب گره خورده، همچنان دامن‌گیرِ نویسنده و شاعر ایرانی است؟ این‌ها و بیشتر از این‌ها را با محمود دولت‌آبادی به‌مناسبت تولد ۸۳سالگی‌اش در میان گذاشته‌ایم تا شاید با کلماتِ رهایی‌بخشِ او، از گذشته‌ای ناروشن به آینده‌ای روشن گام بگذاریم؛ چراکه به‌قولِ کارل پوپر، از بزرگ‌ترین فیلسوفان سده بیستم و نویسنده کتاب جامعه باز و دشمنان آن، آینده همیشه باز است...

-آقای دولت‌آبادی، در آستانه ۸۳سالگی‌تان، رمان دودمان از شما منتشر شده. این درحالی است که آثاری از شما هست که هنوز اجازه نشر نگرفته‌اند. بسیاری از نویسندگان و شاعران پیش از شما یا هم‌نسل شما هنوز آثارشان اجازه نشر ندارد، از هدایت گرفته تا ساعدی، چوبک، گلشیری، فروغ، براهنی و احمد محمود. ادامه‌ی این مسیر را برای نویسنده ایرانی چگونه می‌بینید؟

بله چنین است که می‌گویی، دقیقاً چهل سال از نوشته شدن کلنل می‌گذرد و شخصاً از تکرار این موضوع هم بدحال می‌شوم؛ ولی چه کنم ؟ قصد اصلی نویسندگان، بودگان و رفتگان، این بود که معضل سانسور را حل کنند از مسیرهای عقلانی و قانونی، ولی در مسیر انحراف ایجاد کردند به‌عمد و نویسندگان را کشانیدند به جاهایی که کار به جنایت علیه نویسنده کشانیده شد، درحالی‌که هیچ نویسنده‌ای شمشیر(!) به کمر نبسته بود!

-محمدعلی سپانلو عبارت زیبایی دارد با عنوان تبعید در وطن که نام یکی از کتاب‌هایش هم هست. این یکی از تراژیک‌ترین تصویر برای نویسنده ایرانی است. وقتی به نویسنده ایرانی در طول این یک‌سده نگاه می‌کنیم، از ابتدای قرن چهاردهم خورشیدی که با «یکی بود یکی نبودِ» جمالزاده آغاز شد تا در ابتدای قرن پانزدهم

که با دودمان شما ادامه یافته است، به دوره‌ای جدید از زیستِ انسانِ ایرانی وارد شده‌ایم که خواهانِ بازگشتِ کرامت انسانی است. همین سرنوشت در شخصیت‌های رمان‌های شما نیز نمود دارد. آدم‌هایی که در یک تبعید ابدی، برای داشتنِ زندگی معمولی مبارزه می‌کنند. خاستگاهِ این «تبعید در وطن»، از کجا می‌آید؟

گمان دارم صحبت این چیزها نیست، موضوع همین سخنِ مکرر است که ادبیات در سمتِ پیشرفت و ترقی اجتماعی قرار می‌گیرد و حکومت‌ها چه مکلا یا معمم در سکوی محافظه‌کاری، و چون ما مردم به‌رغمِ همه‌ی آموزه‌هایمان در باب معدلت و تعادل، بسیار افراطی هستیم، محافظه‌کاریمان هم افراطی است و بعضاً به‌ندرت آزادیخواهی‌مان هم به افراط پهلو زده است. گرچه از نظر محافظه‌کاری فرقی نمی‌کند وقتی یک تصمیم کلی می‌گیرد که باید اجرایی بشود؛ مثلا دو نویسنده‌ای که از نزدیک می‌شناختم، محمد مختاری و محمدجعفر پوینده، دو تن از معقول‌ترین و متعادل‌ترین شاعرنویسندگان بودند که قربانی سیاست اجرایی سر به‌جای کلاه شدند! بنابراین اصل بیگانه در وطن خویش که سپانلو همچون «تبعید در وطن» از آن یاد کرده و پیشتر اخوان و سایه به آن پرداخته‌اند انگار یک اصل قدیمی است که از عارف و عشقی و میرزاجهانگیرخان شیرازی و دهخدا و پیش از آن‌ها از نویسنده‌ی کتاب یک کلمه در دوره جدید شروع شده و برای نویسنده تازگی ندارد، می‌ماند اینکه نویسنده چنان قاعده‌ای را بپذیرد یا نپذیرد که طبعاً نویسندگان نپذیرفته‌اند و نباید هم بپذیرند؛ چون همگی فرزندان همین آب و خاک‌اند.

-اگر مهم‌ترین اتفاق تاریخ نشر ایران را چاپِ نسخه دست‌نویسِ بوف کور به‌روشِ پلی‌کپی توسط نویسنده‌اش صادق هدایت در سال ۱۳۱۵ در نظر بگیریم، آن‌وقت شاید بتوانیم آن را تعمیم بدهیم به تمام این یک‌سده. هدایت کتاب را در پنجاه نسخه در بمبئی با هزینه شخصی چاپ می‌کند؛ کتابی که ویژگی‌های منحصربه‌فردش تا به امروز در تاروپودِ صنعت چاپ و نشر ایران نهفته است: «صفحه یک، عنوان: بوف کور؛ صفحه دو، فهرست تألیفات هدایت؛ صفحه سه، شناسنامه کتاب: صادق هدایت، بوف کور، بمبئی-۱۳۱۵؛ صفحه چهار، «طبع و فروش در ایران ممنوع است»؛ در گذارِ این یکصد سال، مصائبِ بسیاری به موازاتِ انتشارِ بوف کور و زندگیِ و مرگِ خالقش بر نشرِ ایران رفته، که تا امروز تغییر چندانی نکرده است. مهم‌ترین سیاست‌گذاری در نشر ایران در «وزارت فرهنگ و ارشاد» روی می‌دهد؛ آنجاکه هنر و ادبیات خلاقه را با «اصلاحیه» تعریف می‌کنند. براساس همین نگرش است که بوف کور و «بوف کور»ها هنوز ممنوع است، و نویسنده ایرانی همچنان درگیر سانسور. عجیب نیست این سرنوشتِ «بوفِ کور»مانند پس از یک‌سده؟

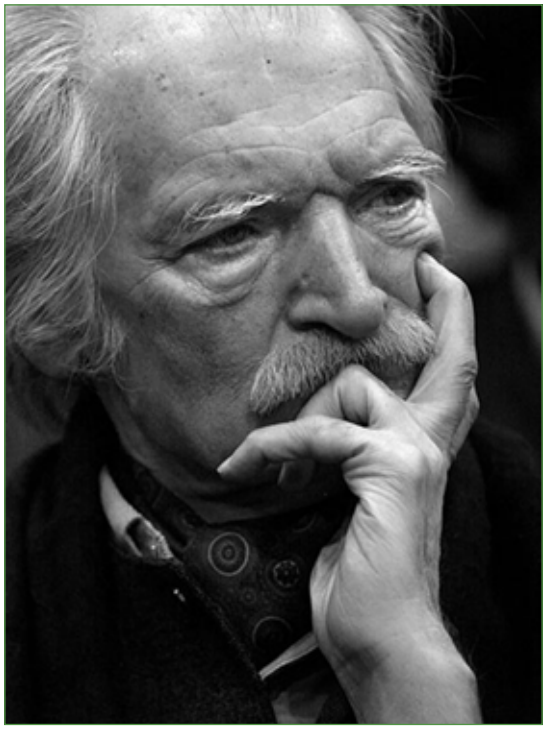
به‌نظر من وزارت ارشاد عنوان نادرستی است، مکانی که وظیفه‌ی ارشاد جامعه را در دوره جدید به عهده گرفته دانشگاه‌های کشور هستند، این است که اصطلاح ارشاد سرجمع به نیت تحقیر استادان همین دانشگاه‌ها است که آثارشان فی‌المثل باید از همین وزارتخانه مجوز نشر بگیرد! جای بسیار غبن و تأسف است که می‌شنویم اساتید و متخصصان کشور ما دم به ساعت می‌گذارند از کشور می‌روند و نظام محافظه‌کار ککش هم نمی‌گزد، دانشجویان نخبه و نابغه که دیگر جای خود، چون جهان علم و فناوری پیشاپیش برای ایشان فرش قرمز گسترده دارد!

-شما در آثارتان، هربار به یک دوره از تاریخ ایران نقب زده‌اید و از دل هر دوره، یک یا چند قهرمان و شخصیت ماندگار برای ادبیات فارسی به یادگار گذاشته‌اید. گل‌محمد، خان‌عمو، بلقیس، زیور، مارال، ستار و... در کلیدر، مِرگان در جای خالی سلوچ، عبدوس در روزگار سپری‌شده مردم سالخورده، سرهنگ در زوال کلنل. این‌ها تنها بخشی از آثار شما است و البته به‌زعم من، مهم‌ترین‌شان. حالا تجمیعِ همه‌ی این‌ها را در دودمان داریم، که به‌نوعی تصویری از مردم ایران را انعکاس می‌دهد: روشن‌فکر و عامی، ارباب و رعیت، ظالم و مظلوم، تبهکار و معصوم، کارگر و ارباب، پسر و پدر، زن و مرد...همه در این رمان هستند و همه هم در دودمان متجلی شده‌اند؛ تصویری که پیش از این ما در کلیدر داشتیم، گستره‌ای وسیع از طبقات مختلف مردم در آن. وقتی از این زاویه به این آدم‌ها

و تاریخ‌ها نگاه می‌کنیم، نگاهِ شاهنامه‌وار و بیهقی‌واری در آن‌ها جاری و ساری است که شما را نه‌تنها به‌عنوان یک نویسنده‌ای متعهد، که روشن‌فکری دغدغه‌مند برای ایران و مردمانش کرده است. خود و مردم را در این تاریخ‌های رفته چگونه می‌بینید؟

ممنون از تشخیص شما، بله بیهقی و فردوسی آموزگاران همیشه من بوده‌اند و خواهند بود تا باشم؛ بنابراین آثار من زمینه و عطف تاریخی داشته‌اند و دارند هم و نیز در دودمان چنانچه شما اشاره کردید، بله دودمان درعین فشردگی بسیار گسترده و فراگیر است. روشن است چرا، چون شخصیت‌های داستانی من می‌خواهند تصویری باشند از روزگار و مردمی که در آن زیسته‌اند، فرض کن یک جور شناسنامه، و این مورد را مشخصاً از قول انسانی معمولی نقل می‌کنم که از شمال خراسان آمد دیدن من و گفت پیش از شما شناسنامه نداشتیم ما، ممنون که برایمان شناسنامه‌ای ساختید، و رفت؛ بنابراین ادبیاتی که از دل جامعه و مردم بجوشد، حتماً چنین خصیصه‌ای پیدا می‌کند.

-«گذشته» نقش پررنگی در زیستِ شما و زیستِ شخصیت‌های داستانی‌تان دارد. نوعی نگاه تاریخ‌مند به جهان یا به بیانی دیگر، نوعی نگاه تاریخی به انسان ایرانی؛ انسانی که به‌زعم خودتان از آن یک کلمه‌ی میرزا یوسف‌خان تبریزی که نخستین‌گام برای برقراری قانون و مشروطه برداشته بود تا امروز، هنوز پیش‌تر نرفته است. جورج اورول که خود و داستان‌هایش الگویی برای آزادی‌خواهان جهان است، می‌گوید «در گذشته، هر ستمگری دیر یا زود سقوط می‌کرد یا دست‌کم مردم در برابرش مقاومت می‌کردند؛ چراکه طبیعتِ انسان با آزادی سرشته است؛ اما نمی‌توانیم مطمئن باشیم که ماهیتِ انسان لایتغیر است. شاید شما انسان‌هایی تربیت کنید که اعتقادی به آزادی ندارند.» این سخنِ اورول، ترس به جانمان می‌اندازد که نکند ما نیز در این مسیر یک‌صدساله، انسان‌هایی تربیت کرده‌ایم که دشمنان آزادی هستند. نقدی که گاهی بر نقشِ روشن‌فکران و نویسندگان در بزنگاه‌های مهم تاریخ می‌شود همین است. فرقی نمی‌کند روشن‌فکر در هیئت یک نویسنده یا فیلم‌ساز باشد یا روزنامه‌نگار یا هنرمند... شما نقش روشن‌فکران را در



استبدادی‌کردن ذهنیتِ انسانِ ایرانی چقدر می‌دانید؟

گذشته البته همیشه با ما هست در هرکجا که باشیم، این گذشته و سنگینی آن چه‌بسا بسیاری را زیرِ بارِ خود از پای در آورده باشد؛ بنابراین تنها چاره له نشدن زیرِ چنین باری، آگاه شدن نسبت به گذشته است؛ اما اینکه جورج اورول می‌گوید ممکن است انسان‌هایی تربیت شده باشند که اعتقادی به آزادی ندارند، نکته مهمی است؛ اما چطور اورول به این معنا فکر نکرده است که وقتی جامعه برای درک آزادی و قانون تربیت نشده باشد خودبه‌خود ضدِ آزادی و قانون بار می‌آید و دیگر لازم نیست او را برای آزادنبودن تربیت کرد (!) ما هم (درست‌تر اینکه نظام‌های حاکم) هم لازم نبوده کوششی کنند برای بی‌اعتقادی به آزادی، همان روند قدیمی که ادامه یافته و ادامه بیابد، خودبه‌خود مقولاتی مثل آزادی و آزادیخواهی جرم تلقی می‌شود، و اتفاقاً در این میان اهل فکر و نظر و دگرباوری که شما روشن‌فکر می‌نامید، همیشه قربانیان صف نخست بوده‌اند! البته بسیاری از این قشر اجتماعی پاسخ مورد انتظار خود را دریافت نکرده‌اند از جامعه و حوصله‌شان سر رفته است که برخی هم انزواگزیده یا حتی به نظام‌های حاکم نزدیک شده‌اند با امید مگر اندکی تأثیربخشی. (البته مواردی در سینما دیده شده است که با همان نگاه ارتجایی خدماتی به جهلِ اجتماعی داشته‌اند که البته سینما مورد بحث

من در این عناوین نام‌برده شما نیست!) اما اینکه گفته شود روشن‌فکران چقدر در تربیتِ بی‌اعتقادی به آزادی مؤثر بوده‌اند خیلی غیرمنصفانه است، اگرچه شخصاً هرگز خود را روشن‌فکر ندانسته و نمی‌دانم. نکته مهم این بحث در نظر من شاید این باشد که روشن‌فکری در تاریخ نوین ایران، توان و بضاعتِ توضیحِ چیستی آزادی را نداشته یا کم به آن پرداخته است؛ زیرا آزادی در نظر من یک کلیتِ نازل‌شده نیست؛ بلکه محدوده‌ی خودش را دارد، چنانچه فی‌المثل برتراند راسل عنوان می‌کند: «آزادی من به آنجا ختم می‌شود که آزادی دیگری شروع می‌شود!» بحث مفصلی می‌طلبد مبحث آزادی، به‌خصوص وقتی آزادی عامیانه می‌شود و در چنان انگاشتی جامعه به دو قطب متخاصم تبدیل می‌شود و آزادی مشروط می‌شود به جانبداری یکسویه، تا آنجا که یک طرف می‌گوید اگر نظر مرا تبلیغ نکنی تو آزادی‌خواه نیستی که هیچ، خیلی چیزهای دیگر هم هستی! اخیراً کلیپی دیدم که از ناحیه آزادی فرموده بود اگر این کلیپ را به دیگری نفرستی ایرانی نیستی! من لحظه‌ای متحیر ماندم و فکر کردم عجب سرنوشت نکبت‌زده‌ای داریم ما مردم؟! حالا مثلاً اینجانب نزدیک نودسالگی باید ایرانی بودن و آزادی‌خواه بودن خودم را به چنان شخص نادانی ثابت کنم و یادِ آن عبارت زرین افتادم که گفت ای آزادی! چه خون‌هایی که به‌نامِ تو ریخته نشده است؟! به‌این‌ترتیب دوست جوان، مادامی‌که حاکمیت‌ها چنانچه بوده‌اند خودمدار بمانند و در این باور باقی که تمام حقیقت نزد ایشان است، آزادی متقابل هم با نوعی استبداد آغاز می‌شود که با روحیات جامعه ما نیز که مجالی برای درک و دریافت مقوله آزادی نیافته است هم‌خوانی دارد. حالا شخص بنشیند فکر کند آقا آزادی یک مقوله فلسفی‌اجتماعی است، و نتیجه بگیرد چه فایده؟!

-ما ملتی بدون حافظه‌ی تاریخی هستیم و مدام دچار فراموشی می‌شویم. آن‌طور که رودکی پدر شعر فارسی هزار سال پیش گفته است:«اَمّخت از گذشتِ روزگار/ نیز نآموزد ز هیچ آموزگار»؛ همین «فراموشی» است که شما را به بازخوانی آثار کهن واداشته است؟ بازخوانیِ «وزیری امیرحسنک»، بازخوانی و ویرایش «عجوزک و عیاران» (از قصه‌های هزارویک‌شب)، و بازخوانی داستان‌های سهراب، سیاوش و اسفندیار (از قصه‌های شاهنامه). به‌نظر شما، چرا این گذشته‌ای که ما مدام آن را بازخوانی و نقد می‌کنیم تا چراغ راهی باشد برای آینده، در آن مانده‌ایم؟ ما با میراث گذشتگانمان، که بخش مهمی از آن شعر و ادبیات است، چه آینده‌ای می‌توانیم بسازیم که هنوز نتوانسته‌ایم؟

چه انتظاری می‌رود که ما حافظه‌ی تاریخی داشته باشیم وقتی دوره‌های آموزشی در کشور ما یا تاریخ به‌معنای یک کاوش تدریس نمی‌شود یا برای گذراندن یک دوره برای گرفتن یک سند قبولی از سر گذرانده می‌شود؟ بنابراین توان گفت ما نه‌فقط فاقد حافظه تاریخی بار می‌آییم، بلکه دچارِ توهمِ تاریخی هم می‌مانیم؛ چون بعدِ گذران سرسرکی آموزش کلاسیک اشخاص که دنبال کار و زندگی‌شان می‌روند که هیچ ربطی به درس و مشق‌شان نداشته. اما اینکه شما اشاره می‌کنید به آنچه در چندی اثر کلاسیک انجام داده‌ام به کار، رشته و علاقه شخصی‌ام مربوط می‌شود. شاید پیش‌تر گفته باشم وقتی که در سال ۱۳۵۳اسفندماه مرا بازداشت کردند، یک نسخه از هزار سال نثر پارسی در جیبم بود و دانسته است که آن سالیان مبارزات سیاسی‌انقلابی چه شتابی گرفته بود؛ اما من دچار شیفتگی خودم نسبت به زبان و چندوچون مربوط به آن بودم و هنوز هستم. پرداختن به متون گذشته و تحلیل و تفسیر آن هم به‌جهت شناخت نسبی گذشته است و روی به آینده دارد طبعاً. البته شخصاً خیلی هم دنبال ساختن آینده به‌واسطه‌ی ادبیات گذشته نیستم، فقط باور دارم شناخت گذشته با واقع‌بینی کمک می‌کند به دورشدن از توهم و این به قدرِ کافی مهم هست، ضمنِ اینکه آشنایی بیشتر با گذشته الزامی پیشه شاعرنویسنده است؛ البته با قیدِ رعایت غرق نشدن در آن و خطرِ دور شدن از زمانه خود، زیرا چنانچه گفته و معتقد هستم ادبیات نوین ایران از آستانه‌ی مشروطیت شروع می‌شود همچون نقطه‌ی تحول از گذشته و ایده به دوره جدید و نگاه به امر واقع در ارتباطات اجتماعی، و چنان ادبیاتی با همه پستی‌بلندی‌هایش ادامه یافت، ادامه دارد و امیدوارم ادامه خواهد داشت با وجود موانعی که می‌شناسیم و ذکرش رفت و حالا این سیستم‌های اینترنتی هم که افزوده شده و در جای خودش می‌تواند از خوانندگان

کتاب کاغذی بکاهد؛ چون وسیله ارتباطی خوب و درعین‌حال سرگرمی وقت‌گیری است!

-در آستانه‌ی ۸۳سالگی هستید. در این عمرِ گران‌مایه، شاهدِ مرگ‌های بزرگانِ این سرزمین بوده‌اید. کدام مرگ‌ها، شما را بر سرنوشتِ خود و این مردم، گریاند؟ و کدام زایش یا نوزایی، شما را امیدوار به آینده‌ای روشن کرد؟

برای همه‌شان گریسته‌ام و بیش از همه در فقدانِ گلشیری و دکتر براهنی، و اکنون که می‌بینم شما از آینده و آزادی و نوزایی می‌گویی برای من بیشتر از این بابت جالب است که یاد روحیات خود و نسل خودمان می‌افتم در همین سن‌وسالِ حالای شما و چون نمی‌خواهم ناامیدتان کنم نمی‌گویم که من یک‌بار با چنین آرزوهایی زندگی را از سر گذرانیده‌ام و نباید انتظار این را داشته باشی که برگردم به نیم قرن قبل و باز آرزومندِ آزادی از گونه‌ای که شرح دادم، زایش و نوزایی باشم، چون به‌گفته‌ی مولانا شخصا بارها زاییده‌ام! اما آنچه در این فصل عمر می‌تواند برای شما نومیدکننده نباشد این است که من همیشه سمتِ زندگی و جوانان ایستاده‌ام، یعنی که نومید نیستم نسبت به زندگی و نیروهای جوانان و جوانی که فقط امیدوارم هرز نرود چنان‌که پیش‌تر هشدار داده بودم و به یغما رفت هم متأسفانه!

-شما متولد دهم مرداد ۱۳۱۹هستید. ماهی که در آن فرمان مشروطیت امضا شده و آغازی شد بر تاریخ نوین ما. ماهی که نیم‌قرن پس از امضای مشروطیت، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در آن اتفاق افتاده. هر دوی این دوره‌ها، با یأس و شکست در ادبیات و هنر همراه بوده است؛ یأسی که پس از مشروطه بر فضای ادبی حاکم بود، در کودتای ۲۸ مرداد نیز تکرار شد و حالا در قرن جدید خورشیدی، نیز این یأس و نومیدی که می‌توان از آن با عنوان سرخوردگی نیز یاد کرد، در نسل جدید نویسندگان ما نیز نمود دارد، به‌ویژه بعد از اعتراضات آبان ۹۸ و پاییز ۱۴۰۱. تکرارِ این شکست‌های تاریخی، نویسنده ایرانی را به کجا خواهد کشاند؟

تاریخ کتابی با برگ‌های سبک کاهی نیست که بشود آن را به‌سادگی ورق زد. برگ‌های تاریخ با سُرب نوشته شده‌اند در همه تاریخ‌ها. آگاهیِ تاریخی از همین بابت اهمیت پیدا می‌کند و مقوله شناخت هم به همین جهت مهم است. جمع‌هایی که در جهتِ آگاهی و تبادل آگاهی تلاش می‌کنند قابل تأمل هستند و رسیدن به آگاهی البته دشوار است. سرسلسله آزادی‌خواهی یا یکی از بلندترین قله‌های آن جناب ولتر گفته است تا آگاهی گسترش پیدا نکند در بر همین پاشنه خواهد چرخید؛ البته به یاد نمی‌آورم آن مرد ریزنقش خستگی‌ناپذیر به صراحت اشاره کرده باشد چه توان کرد با نظام‌های حاکمی که مانعِ آگاهی می‌شوند؟! باوجود این نومید نشویم بهتر است؛ چون آن‌سوی نومیدی هیچ نیست یا که هیچ است!

-به‌عنوان نویسنده‌ای که خود و آثارش، بخشی از شناسنامه‌ی ادبیات فارسی و تاریخ معاصر ایران است، چه سخنی با این مردم دارید که هنوز برای داشتنِ کرامتِ انسانی‌شان در ابتدایی‌ترین نیازی‌های اولیه مانده‌اند و چه سخنی با سیاستمدارانی که به‌دور از «داد و مهر و خِرد» (سه کلیدواژه‌ی مهم فردوسی در شاهنامه)، هنوز تصویرِ «شبان‌رمگی» از انسان معاصر به‌عنوان شهروندی آزاد، دارند؟

جز اینکه سهیم در همین گرفتاری‌ها هستم و رنج می‌برم، چه دارم بگویم ؟ بله، انسان در جامعه ما تحقیر می‌شود و این منهای سطح کرامت انسانی است و معتقدم چنین تحقیری ستمِ مضاعف است و نباید چنین باشد که نکوهیده و بسیار ناپسندیده است که مرزهای اخلاقی هم زیر پا گذاشته شدند! اما چه توان کرد که صاحبان سیاست، انسان را کمتر انسانی و بیشتر ابزاری می‌بینند، همین است که در پرسش قبلی پاسخ دادم اصطلاحات شما در بابِ آزادی و غیره... مرا به یاد شِکوه جوانی خودم می‌اندازد که با زمزمه پاره‌شعری از شاملو در پیاده‌روها قدم می‌زدم: «ما انسان را گرامی داشته‌ایم/ خود اگر شاهکار خدا بود یا نبود!» اما شاهد بودیم که انسان گرامی داشته نشد متأسفانه!

-و آخرین پرسش. شما در دو ایران زیسته‌اید: پیش و پس از انقلاب. اما اگر دوباره به دنیا بیایید، دوست دارید ایرانِ جدید شما، چگونه باشد؟

از شمس تبریزی پرسیدند در این شندره‌پوشی و تنگ‌دستی و ویلانی، این سرخوشی تو از چیست؟ پیر پاسخ داد: هستن خوش است!■

گفت‌وگوی اختصاصی «توتم» با

انوشه منادی

نویسنده، مدرس و منتقد هنری

● مصاحبه‌کننده: سولماز نصرآبادی

با درود و سپاس از اینکه دعوت مجله‌ی توتم را برای گفت‌وگو پذیرفتید.

۱. آقای منادی لطفاً در ابتدای گفت‌وگو، خودتان را به‌صورت کوتاه معرفی کنید.

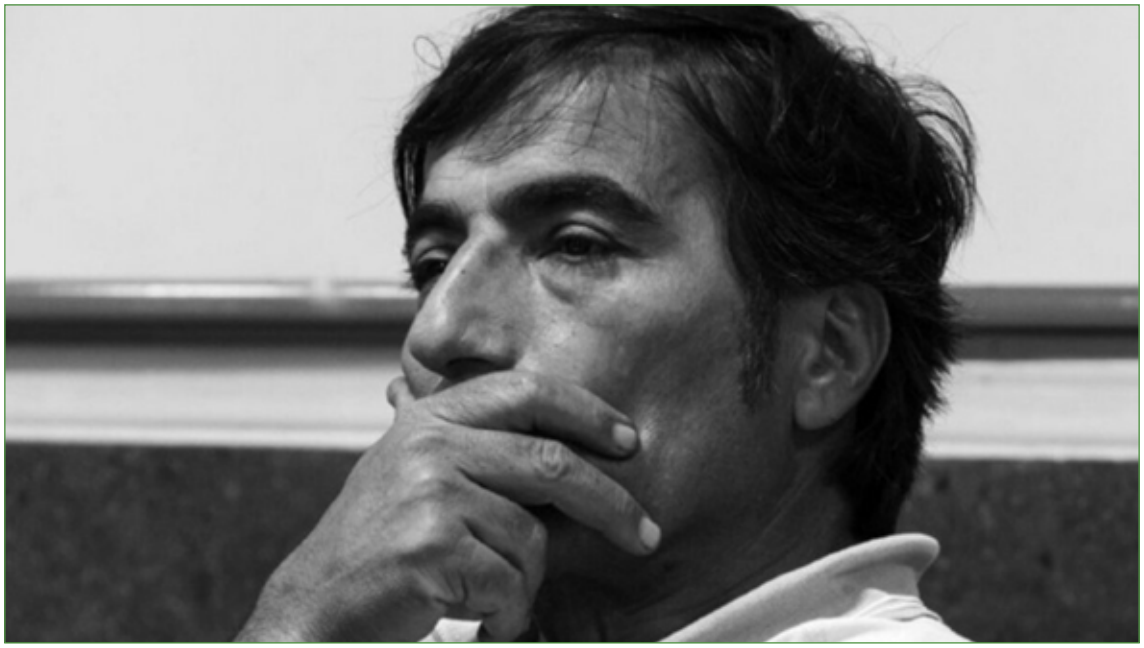
در نوجوانی جذب کانون پرورش فکری کودک و نوجوان شدم و حدود شش سال دوره‌ی آموزش موسیقی و تئاتر و فیلم‌سازی را در کتابخانه کانون پرورش‌فکری بابل گذراندم و در این ایام گرایشم به نوشتن شکل گرفت و چند نمایشنامه نوشتم که همان سال‌ها اجرا شد. مثل همه‌ی هم‌نسل‌هایم درگیر انقلاب ۵۷ شدم و تا به خود بازگردم، حدود ده سال از ایام جوانی را هدر دادم و با آشنایی با دوستان نویسنده مثل کورش اسدی و قاضی ربیحاوی به هوشنگ گلشیری وکلاس داستان‌نویسی آتلیه کسری وصل شدم و درواقع آموزش جدی حرفه‌ی نوشتن را آغاز کردم که تا زمان درگذشت استاد گلشیری ادامه داشت و ثمره‌ی این دوران مجموعه داستان کوتاه «آبکند» شد.

در طی سال‌های بعد یعنی دهه هفتاد و هشتاد و نود علاوه‌بر مشاغل گوناگون در حرفه‌ی سینما حدود ده فیلم کوتاه ساختم و فیلمنامه سینمایی نوشتم و سِمَت‌های دستیاری کارگردان و برنامه‌ریز داشتم. در دهه‌ی هفتاد رمان نوجوان کره‌ی طلایی و رمان بزرگسال از پس آبی زلال و رمان نوجوان سوزه‌سوزه را با زمینه جنگ و انقلاب نوشتم و مجموعه داستان شهربانوطلا در دهه هشتاد نوشتم.

رمان بازگردانده شده با موضوع جنگ را کانون پرورش فکری در اوایل دهه نود چاپ کرد که رمان برگزیده سال هم شد. در ادامه رمان رویای ایرانی بعد ۱۶سال معطل ماندن پشت درِ سانسور ازسوی نشر مهری لندن چاپ شد و در ادامه رمان موسیقی برای نوجوانان را که دو دهه مجوز نمی‌گرفت، همین نشر به چاپ رساند. در این ایام مرتب در مجلات ادبی داستان، تک‌داستان و مقالاتی در موضوع نقد ادبی و بررسی آثار نویسندگانِ مورد علاقه‌ام نوشته و چاپ کرده‌ام. درحال‌حاضر در بابل زندگی می‌کنم وکلاس آموزش داستان‌نویسی دارم و تلاش کرده و می‌کنم تا ادبیات داستانی مازندران را ازطریق آموزش صحیح ارتقا دهیم. فعل جمع به‌کاربردم تا جمعی بودن این تلاش را با امید به نوقلمان و جوان‌های علاقه‌مند برسانم. ادعای بزرگی است؛ اما واهی نیست.

۲. ادبیات داستانی ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا به‌طور ویژه می‌توان ادبیات داستانی ایران را در ردیف ادبیات جهان قرار داد؟

ادبیات به‌طور عام و داستان به‌طور خاص در جهان امروز در گسترش کیفی و کمی است. با گسترش اینترنت و لوازم ارتباط جمعی، توسعه‌ی صنعت چاپ، داستان هم گسترش یافت و درحال



تجربه‌ی امکانات جهان جدید است. این که ادبیات ما در ردیف ادبیات جهان قرار بگیرد، خواستی فردی نیست؛ بلکه سازوکار حمایتی خاص خودش را نیاز دارد و در کشور ما به‌دلیل نداشتن چنین سازمان و تشکیلاتی که بتواند مستقل باشد و در ضمن از تولیدکننده و ناشرین حمایت مالی بکند، نمی‌توان به مقایسه ادبیات خودمان با ادبیات جهان دست زد؛ درواقع سازمان و تشکیلات ضروری برای عرضه‌ی آثار به افکار عمومی جهان، برخلاف همه‌ی کشورهای دیگر، نداریم؛ پس توقع جهانی شدن، فعلاً بی‌مورد است؛ اما با همه‌ی این تفاصیل فکر می‌کنم داستان ایرانی با قدرتی که دارد در ردیف ادبیات جهان قرار دارد.

۳. رؤیای داستان‌نویس شدن در شرایط کنونی، تا چه حد می‌تواند ایده‌ای برای نوشتن به نویسندگان ببخشد و اصولاً نویسنده شدن درصورتی‌که یک اتفاق است، چگونه روی می‌دهد؟

ایده‌ی نویسنده شدن به‌عنوان درون‌مایه اصلی یک داستان، ایده‌ای کلیشه‌ای است که اولین بار حدود دویست سال پیش مطرح شد. متأسفانه سطح فهم دست‌اندرکاران صدا و سیما و سینمای فشل امروز ما، گمان دارد این ایده خلاق است و با استفاده‌ی بیش از حد این ایده را نخ‌نما کرده است.

نویسنده شدن، فعل «شدن» به‌کار می‌رود نه «بودن»، بله برای اینکه بخواهیم و بتوانیم نویسنده بشویم باید آموزش صحیح دید و به قول فاکنر هزار صفحه بخوانیم و یک صفحه بنویسیم. هیچ‌کس نویسنده به دنیا نمی‌آید و استعداد ذاتی و هوش خدادادی کلماتی است که در جهان ارباب‌رعیت و جوامع قبیله‌ای کاربرد داشته و امروزه به ژن برتر تغییر شکل داده است؛ پس برای نویسنده شدن باید تلاش کرد. نویسنده شدن یک مرحله است و مرحله‌ی سخت‌ترش نویسنده ماندن است که کاری‌ست کارستان.

۴. باتوجه به تصلبی که در نشر و پخش ادبیات شاهدیم، آیا امکان خلق اثری جهان‌شمول برای نویسندگان امروز وجود دارد؟

تصلب در نشر و پخش، ثمره مجموعه‌ای از مناسبات سیاسی اجتماعی است که شامل حال نویسنده هم می‌شود؛ پس تصلب موضعی در موضوع اجتماعی نداریم؛ اما هنر قبل‌از هرچیز باید جهان‌شمول باشد و تفاوت‌های قومی و فرهنگی‌اش را به‌نحوی جهان‌شمول ارائه کند و به داستان تبدیلشان کند. در غیر این حالت در قدم اول، اثرِ درخور خلق نمی‌شود که بخواهیم جهان‌شمول یا خاص و منطقه‌ای بررسی‌اش

کنیم. ادبیات هیچ راهی جز پرداختن به انسان و زندگی‌اش ندارد، آن هم انسان به ماهو انسان. که فعلاً فقط در کره‌ی زمین زیست می‌کند و به فاصله چند میلیون سال نوری در اطراف ما نمونه‌اش یافت نشده است.

۵. بعد از دهه‌ی سی و چهل، و ظهور نویسندگانی مانند هدایت و گلشیری، ادبیات داستانی دیگر شاهد غول‌زایی و بازتولید آثاری فاخر نشده است. به‌نظر شما علت این ناباروری ادبی را کجا باید جست‌وجو کرد؟

بعد از دهه‌ی سی و چهل و ظهور نویسندگانی مانند هدایت وگلشیری...

با این پرسش در اساس موافق نیستم. جهان امروز دیگر مهیای شرایط خلق آثاری همچون آثار دهه‌های پیشین نیست و تغییر مناسبات حاکم بر زندگی انسان دیگر غول ادبیات خلق نمی‌کند و انتظار کشیدن بیهوده است. غولِ جهانِ امروز پول است. غولی که کم‌کم جا محکم کرده و دولت‌ها و قدرت‌های سیاسی نماینده‌ی ظاهری سیطره پول‌اند، بگذریم.

در هیچ دوره‌ی تاریخی به تعداد امروز اثر ادبی و نویسنده‌ی جدی وجود نداشت. میدان‌های فرهنگی متنوع و متکثر شده‌اند. امروز باید به همین تنوع وکمیت چشمگیر نگاه کنیم و نویسنده‌ای خاص و خلوت‌گزین را بیابیم که هشت سال وقت می‌گذارد تا رمان من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم، محمدرضا صفدری را بنویسد. در جهان امروز انتظار کشیدن برای منجی و اثر فاخر بیهوده است.

من به کمیت و تعداد آثار خلق شده اشاره کردم. این روند حتماً به ارتقای کیفی هم می‌رسد ازاین‌جهت امیدوارم جهانی شدن وگسترش ارتباطات از این مرحله‌ی گسترش بی‌سوادی بگذرد و بر روندِ به زبان آمدن همه‌ی انسان‌ها و ثبت حالات و احوالات متفاوتمان در قالب داستان و رمان خواندنی تأثیر مثبت بگذارد.

۶. شما در هنر و زبان سینما دستی بر آتش دارید، تا چه حد به بازآفرینی سینما از متون ادبی موافق هستید و تأثیر بازنمایی فیلم از داستان‌ها را چگونه می‌بینید؟

سینما شغل و حرفه‌ام بود و هست و در این شغل بازنشسته شده‌ام و حداقل حقوق کارگری را می‌گیرم. با اقتباس در کل موافقم. سینما را هنر هفتم می‌نامند و به‌معنای دیگر دانش سینمایی باید از شش هنر پایه‌ای بهره ببرد تا هفتمین هنر شود. این روند در سینمای اروپا به‌خصوص فرانسه به میزان زیادی رعایت می‌شود؛ اما سینمای هالیوود و بالیوود متکی بر صنعت سینما هستند؛ البته سینمای شرق آسیا ترکیبی است بین خلق اثر هنری و اثر صنعتی.

در ایران متاسفانه سطح سواد فیلم‌سازان و دست‌اندرکاران به‌شدت پایین است و یک نوع بی‌سوادی عمومی حاکم است و مثل سایر ارکان اجتماع، پول حاکم است و حرف اول را گیشه می‌زند و این امر سینمای ما را به صنعتی دست چندم تبدیل کرده که آرزوی فتح گیشه و شهرت، آلوده‌اش ساخته است. در تاریخ سینمای ما که نزدیک به صدسال قدمت دارد مشهورترین اقتباس دایی‌جان ناپلئون است. با بررسی دقیق‌تر اقتباس‌های جدی از ادبیات به تعداد انگشت‌های دست نمی‌رسد؛ ناخدا خورشید و خلاصه‌ی کلام در سینمای امروز مُقتبس صالح نداریم تا بشود تأثیر داستان و سینما را صحیح نقد کرد.

۷. داستان‌های امروز، بعد از چندین دهه از سیال‌نویسی، دوباره رویکردی ناتورالیستی آغاز کرده‌اند و رمانتیسم، کمترین عرصه‌ی تبیین در ایده‌های داستانی دارد. به‌نظر شما، محور روایت و ایده‌ی روایی داستان تا چه اندازه در ساختار یک داستان، مهم است؟

باتوجه‌به پرسش شما اضافه می‌کنم، رمانتیسم و ناتورالیسم مکتب‌های انتقادی به رئالیسم کلاسیک محسوب می‌شود؛ درواقع، همراه با افول بورژوازی که وعده‌ی مدینه‌ی فاضله را می‌داد و نیروهای انقلابی را جذب و همراه کرده بود، مکاتب انتقادی شکل گرفتند که به‌لحاظ تاریخی در اواسط قرن نوزده و اوایل قرن بیستم شکل

گرفتند و دو جنگ جهانی تأثیر به‌سزایی در رشد این مکاتب انتقادی داشت.

توجه به فرد و قدرت گرفتن ارزش‌های فردی به‌شکل قوانین متنوع تحت عنوان حقوق شهروندی، پروسه‌ای تاریخی از سر گذارنده و تحولات دهه‌های اخیر در شکل قدرت و دولت، حاکمان قدم‌به‌قدم اقدام به پس‌گیری کردند.

دستاوردهایی که تحت عنوان خدمات اجتماعی یا سوسیالیستی تحت عنوان دولت‌های رفاه یا لیبرال شکل گرفته بود. روند بازپس‌گیری از دهه ۱۹۹۰ به‌بعد شدت و قدرت بیشتری گرفته و آثار تحکم بانک جهانی و بازار در همه‌ی جنبه‌های زندگی مشهود است و بالطبع این تحولات بر جهان فرهنگ و هنر تأثیر خودش را می‌گذارد.

آن‌طورکه پرسش کرده‌اید گرایش به ناتورالیسم را می‌توان به رویکرد انتقادی هنرمند امروز به‌طور عام و نویسنده به‌طور خاص تحلیل کرد؛ البته در تغییر و تبیین قواعد داستان‌نویسی، در حوزه‌ی ایده محدودیتی وجود ندارد اما در بهره‌گیری از تکنیک به گمانم خلاق‌ترین حوزه‌ی درگیری نویسنده‌ی جدی امروز با عنصر راوی است؛ یعنی جایگاه راوی و شیوه‌ی روایت، چالش‌برانگیزترین تکنیک نزد نویسنده‌ی جدی و خلاق است. بورخس وکالوینو و سالینجر وکارور و به‌روزترینشان مک کوئیتزی و نسل بیت دهه‌ی هشتاد و نود میلادی و نمونه‌های امروزی‌تر را می‌توان مثال زد و چالش این گروه نویسندگان را با جایگاه راوی و شیوه‌ی روایت، بررسی کرد. در داستان‌نویسان ایرانی گمانم با کمی تأخیر این چالش مورد توجه قرار گرفته و نمونه‌های انگشت‌شمار می‌توان مثال زد: کوچه ابرهای گمشده از کورش اسدی؛ هفت‌خاج رستم یارعلی پورمقدم؛ عقرب‌کِشی شهریار مندنی پور؛ سلام مترسک منیرالدین بیروتی و... .

۸. کتاب خواندن و نگاه انتقادی، تا چه حد در ایده‌پردازی و شناخت جهان داستان، به نویسنده کمک می‌کند؟

بر کتاب خواندن نباید شک کرد و اوجب واجبات است. در ایده‌پردازی چند زمینه را باید در نظر گرفت: یک، تجربه‌ی زیست؛ دو، شنیدن روایات شفاهی اقشار مختلف؛ سه، خواندن آثار جدی ادبیات از ابتدا تا امروز؛ و چهار، نوشتن و تمرین نوشتن هر روز و هر روز؛ پنج، پرسش فلسفی داشتن. این به‌معنی فهم و تبین جهان از منظری جدا از زاویه و منظری که قدرت و حاکمیت و ایدئولوژی و سنت سعی در توجیه زیست فعلی دارد، به زبان ساده‌تر مسئله‌دار بودن. نویسنده باید چالش جدی با فهم رایج از زیست و هستی و اجتماع داشته باشد.

۹. شما اثری دارید به‌نام بازگردانده شده؛ این رمان جزء مجموعه رمان‌هایی است که کانون پرورش فکری تحت پروژه‌ای به‌نام رمان نوجوان امروز اجرا کرد. پروژه‌ی «رمان نوجوان امروز»، در اوایل دهه‌ی ۹۰ کلید خورد و چند سال بعد با رفتن صادق رضایی از کانون، برای همیشه مختومه شد. ماحصل این پروژه، رمان‌هایی بود که در میان آن‌ها برخی کارها پذیرفتنی بودند و توانستند تا مدت‌ها نیاز اعضای نوجوان را برای داشتن رمان‌هایی ایرانی تأمین کنند.

شما این پروژه را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ و آیا اساساً با پیشنهاد طرح ازسوی ناشر به نویسنده موافق هستید؟ به‌نظر شما ماهیت این حرکت منتهی به ادبیات سفارشی نخواهد شد؟

پروژه‌ی رمان نوجوان یک اتفاق خاص بود که گاهی در شرایطی خاص اجتماعی زمینه تحققش مهیا می‌شود. به‌گمانم برای تحلیل رادیکال این پروژه، یک محقق یا جامعه‌شناس ادبیات باید آستین بالا بزند.

اما برای کمی روشن شدن باید به فضای اصلاحات و عواقب آن توجه کرد. حمیدرضا شاه‌آبادی که از مدیران دولتی بود و نویسنده نیز هست از اختیارات مدیریتی خود استفاده کرد و فضایی را در کانون پرورش‌فکری در اختیار نویسندگان گذاشت. در همان زمان مدیریت کلان کانون از حضور نویسندگان غیرخودی جلوگیری به عمل می‌آورد و این تخطی شاه‌آبادی زیاد دوام نیافت و پروژه‌ی رمان نوجوان بعد از یک سال و نیم

فعالیت تعطیل شد و شاه‌آبادی هم به اداره‌ی استخدامی خودش تبعید شد. بنده در این پروژه سه رمان نوشتم که تنها بازگردانده شده توانست از ممیزی کانون عبور کند؛ اما ماحصل این پروژه حدود صد و پنجاه رمان نوجوان شد که جای خالی این گونه‌ی ادبی را در ادبیات زبان فارسی، کمی پر کرد.

در نظام کشورداری جهان امروز و در اکثر کشورها سازمانِ حمایتی در اشکال دولتی و خصوصی و نیمه‌خصوصی وجود دارد و دست به حمایت از نویسندگان و پدیدآورندگان آثار هنری می‌زنند. به‌گمان من بدون حمایت در هیچ‌جای دنیای امروز اثری خلق نمی‌شود. همه‌ی دولت‌های موجود ازطریق آموزش اجباری و عمومی افکار و نگرش موافق خود را ترویج و تولید می‌کنند. نکته‌ی قابل توجه در این میان استقلال اثر هنرمند است که باید در خود اثر وجود داشته باشد و با اصطلاح سفارشی‌نویس نمی‌توان به این موقعیت خاص و ظریف هنرمند و اثر هنری پاسخ داد.

حداقل در ارتباط با خودم و آثارم تا به امروز به سفارش ننوشته‌ام و دلیل چاپ نشدن بسیاری از کارهایم تن ندادن به معیارهای ممیزی بوده و هست.

عنوان سفارشی نوشتن ظاهراً بوی اختیار می‌دهد، درحالی‌که در عمل اختیاری در کار نیست و جبر هم بر نویسنده و هم بر سفارش‌دهنده حاکم است. و همین تحکم و سلطه نمی‌تواند باعث خلق اثر هنری شود؛ چراکه اساس هنر در دموکراسی و رهایی زیست می‌کند و هرجا که پای زور و اجبار به میان بیاید از درِ دیگر اثر هنری بیرون می‌رود.

۱۰. در بیوگرافی که از شما در فضای مجازی موجود است، یکی از شرح‌های پررنگ شما، بهره‌مندی از هم‌نشینی با زنده‌یاد هوشنگ گلشیری است. اگر بخواهید ایشان را در کوتاه‌ترین صورت ممکن به مخاطب امروز معرفی کنید، به کدام ویژگی‌های ایشان اشاره می‌کنید یا کدام سخن از ایشان را نقل‌قول می‌کنید؟

لطفاً دلیل انتخابتان را نیز با ما درمیان بگذارید.

بنده شاگرد ایشان بودم و این افتخار را دارم تا آخرین لحظه عمر پربار هوشنگ گلشیری توانستم از دریای بیکران داستان نزد ایشان بهره ببرم. جدی‌ترین داستان‌نویس معاصر ادبیات فارسی هوشنگ گلشیری است و به‌گواه آثارش هر نویسنده، برای نویسنده شدن، به‌قول مرحوم یارعلی پورمقدم، باید از آلاچیق هوشنگ گلشیری گذر کنند.

گلشیری خود ثمره‌ی دورانی از تاریخ مملکت است که بسیار پربار و پرتنش بود و اثرات زندگی اجتماعی نسل او تأثیر به‌سزایی در حیطه‌ی فرهنگ و ادبیات فارسی برجای گذاشتند. همنشینی با شاملو و ساعدی و صادقی و گلستان و...سطح کیفی آثار ادبی دهه چهل و پنجاه را بسیار پراهمیت ساخت. به‌رغم تلاش آگاهانه و دولتی برای پاک کردن و فراموشی و جعل تاریخ ادبیات در بعد از انقلاب، تأثیر معکوس این تلاش مذبوحانه را در اقبال نسل هشتاد و نود به ریشه‌ها و ادبیات جدی شاهد هستیم. استاد گلشیری زندگی حرفه‌ای را به من آموخت و از زیست او فهمیدم که داستان تلاش جدی می‌خواهد، باید از جان مایه گذاشت. تکنیک و خلاقیت و رشد و توسعه‌ی داستان امروز در آثار گلشیری را باید منتقد اهل، بررسی کند و جایگاه صحیح او را تشخیص دهد که کار من نیست و بررسی‌اش هم به این گفت‌وگو ربط ندارد. بماند در وقت و جای مناسب اگر عمر کفاف دهد.

جمله‌ای از ایشان که به حال روز امروزمان نزدیک است و بارها تکرار شده: «آن‌قدر عزا بر سرمان ریخته‌اند که فرصت زاری نداریم.»

۱۱. جناب انوشه منادی، شما در سال ۱۳۹۷ مصاحبه‌ای داشتید مبنی‌بر اینکه نباید با ادبیات پرفروش، رفتاری پاتوبیولوژیک داشته باشیم. فحوای سخن شما درباره‌ی این ادبیات، همدلانه است و آن را نوعی از ادبیات دانسته‌اید که معمولاً استوار بر ادبیات شفاهی است؛ زیرا بر این باورید که ما بیشتر از آنکه داستان بخوانیم

درحقیقت ذائقه‌ی تاریخی‌مان، ضمیری قصه‌شنو دارد و البته نکته‌ای که وارد است، اگرچه رویکرد شما در این مصاحبه به‌سمت ادبیات پوپولیستی است، ولی ما در تاریخ داستانی گذشته‌مان با رمان‌هایی برخورد می‌کنیم که هم مبتنی بر ادبیات شفاهی و تاریخ ما هستند، هم پرفروش‌اند و هم تکنیکال. مانند: کلیدر که با وجود نقدهایی که بر اطاله‌ی کلام در آن وجود دارد؛ ولی مخاطب را تا جلد پایانی با خود همراه می‌کند. باوجوداین، ما اقبالی در جامعه‌ی جهانی به‌ویژه جوایز جهانی در مسیر ادبیات نداشته‌ایم؛ همچنین ادبیات کودک و نوجوان مابعد از ماهی سیاه کوچولو به‌صورت جدی نتوانسته پابه‌پای سکوهای جهانی توجه جامعه جهانی ادبیات را آن‌طور که باید به‌سوی خود جلب کند. این امر را چگونه واکاوی می‌کنید؟ و این بار شما پس از حدود پنج سال در مسیر ارتقای ادبیات داستانی و همچنین داشتن مخاطبینی مطالبه‌گر، چه پیشنهادی دارید؟

راستش اصطلاح عامه‌پسند را نمی‌پسندم با این نوع جهان‌نگری دوتایی، ثنوی، موافق نیستم. تحقیر دارد. سطح فرهنگ همه‌ی جوامع بشری متفاوت است. اگر عامه‌پسند است پس نخبه‌پسند هم باید باشد و جهان امروز را با این نگاه نمی‌توان تبیین کرد. ما باید تنوع و تفاوت‌ها را ببینیم و بررسی کنیم. هر نویسنده با تولید اثر، خود را در جایگاه فرهیخته‌ای قرار می‌دهد که به جایگاه و موقعیت اجتماعی‌اش ربط دارد و در میدان خاص نگرش او و اثرش می‌توان جامعه‌ی پر از تفاوت را فهم کرد که عملاً وجود دارند.

اقبال عمومی به یک اثر یا گونه‌ای اثر، نشان‌دهنده‌ی حضور و هژمونی مخاطبین آن اثر در میدان اجتماعی است و باید فهمیده شوند. کلیدر رمانی است که صناعت در ترکیب و ساختارش به‌شدت مزاحم است و جایی بین اثری واقع‌گرا و ذهن‌گرا قرار گرفته است. اقبال به کلیدر رشد و حضور قشری از جامعه را بیان می‌کند که از دهه‌ی شصت به این سو، ناگزیر، به‌شدت رشد پیدا کرد: قشر یا طبقه متوسط و به‌دنبال سرگرمی خود بود.

اقبال جهانی به ادبیات بدون حمایت ازسوی نهاد یا ارگان یا جماعتی که بدون محدودیت داستان و رمان را ترجمه کند و هزینه‌های این فعالیت را بپردازد، محقق نمی‌شود؛ البته ایجاد این نوع سازمان یا تشکیلات در حکومت‌های دیکتاتور خیالی واهی بیش نیست و نبودِ این نوع حمایت در درجه‌ی اول به ادبیات لطمه می‌زند که قابل رؤیت است. اگر داستان و ادبیات به زبان‌های زنده و پویای جهان ترجمه شود، مخاطب خودش را پیدا می‌کند؛ چراکه انسان در کره‌ی زمین همچنان نیاز به داستان، رؤیا و آینده دارد.

ازآنجاکه عضو انجمن نویسندگان کودک نوجوان هم هستم، خیال می‌کنم ادبیات کودک امروز از ماهی سیاه کوچولو جلوتر آمده و آثار خوب توجه‌مندی به‌خصوص از دهه هفتاد به این سو نوشته شده است؛ البته نباید فراموش کنیم که حامیِ قدرتمندِ ماهی سیاه کوچولو بنیاد فرح وکانون پرورش‌فکری بود و جهانی شدنش را دیدیم. با این تفاصیل ادبیات کودک و نوجوان هم چنان در تکاپوست تا خلق کند و راه بیابد. بعد از پنجاه و هفت، رشد و توسعه ترجمه و سیاست‌های حذفی حکومت و روش غلط ضربه سهمگینی به مخاطبین، به‌ویژه کودک و نوجوان وارد کرده که اثراتش را می‌توان در عرصه‌های مختلف دید و بررسی کرد.

در مورد مطالبه‌گری مخاطب و رابطه‌اش با داستان و ادبیات نمی‌توانم حکمی صادر کنم؛ چراکه داستان عمدتاً در زمان ماضی شکل می‌گیرد و بازنمون زندگی است؛ درحالی‌که مطالبه‌گری خواست عمومی بخشی از تلاش برای زنده مانی و زندگی جامعه است که در زمان حال جاری است و تحققش در آینده به هزار پیش‌شرط و موقعیت مرتبط خواهد بود.

۱۲. چه چیزی در جهان، شما را بیش از هرچیز دیگری به فکر فرو می‌برد؟

در بالا به داشتن مشغله ذهنی برای نویسنده

اشاره کردم و این مشغله در من هم هست و تا به امروز ادامه داشته است. مشغله جمع است و چند دل‌مشغولی را در بر می‌گیرد؛ پس دلم می‌خواهد آخرین اثرم بهترین کارم باشد و فکر کردن به زندگی و مرگ در ذهنم هست و کنش‌های جامعه‌ام را درحدِ توان بررسی می‌کنم و ارتباطی تنگاتنگ بین مشغله ذهنی‌ام با مشغله‌ی ذهنی جامعه احساس می‌کنم و به‌عنوان جزئی از کل، من هم تحت‌تأثیر جنبش «زن، زندگی، آزادی» هستم و به‌گمانم دریچه‌های امید را در این انسداد سیاسی گشوده است و امیدوار چشم به انتهای تونل دوخته‌ام و حتماً نوری که به سویم می‌آید، نور رهایی است، نه نور قطاری که می‌آید تا از روی همه‌مان عبور کند.

۱۳. اگر بخواهید از لابه‌لای آثارتان یکی را انتخاب کنید، از میان آثار ادبی و سینمایی‌تان؛ کدام کار خواهد بود؟ لطفاً کمی درباره‌ی دلیل انتخابتان، با ما سخن بگویید.

در میان آثارم تنوع وجود دارد؛ اما داستان‌هایم جای مخصوص دارند و بنا به گفته‌ی استاد گلشیری همه‌ی کارهایم را دوست دارم؛ چراکه از میان فرزندان حتی به فرزندی که ناقص است هم علاقه‌مندم. فیلم‌های کوتاهی را که ساختم دوست دارم؛ اما مهم‌ترین مجموعه داستانم به‌نام شهربانوطلا در رأس قرار گرفته است. در جایزه‌ی نوبل هم به یک اثر جایزه نمی‌دهند؛ بلکه از مجموع فعالیت ادبی یک نویسنده تقدیر به عمل می‌آید. بر همین منوال هم انتخاب بنده آثار داستانی است.

۱۴. راوی مورد علاقه‌ی انوشه منادی، کدام راوی است؟

به‌گمانم راوی، نویسنده در زاویه‌های اول‌شخص یا سوم‌شخص، فاعل و نزدیک و نمایشی، مورد علاقه‌ام است؛ چراکه توانایی نویسنده صرفاً بیان خود و احوالات دورنی نیست. گرچه بخشی از جایگاه راوی را تشکیل می‌دهد. به‌گمانم داستان امروز همچنان در تلاش برای کشف راویان تازه و خلاق است تا بتواند تازگی و لذت خواندن و کشف را به مخاطب عرضه کند.

۱۵. آیا می‌توانید چند کتاب را که در دوسه‌ماه اخیر مطالعه کرده‌اید، به مخاطبین توتم معرفی کنید؟

مطالعه‌ام هم‌زمان در چند زمینه است و به‌دلیل برگزاری کلاس عمدتاً داستان ایرانی می‌خوانم و سیر تاریخی داستان را در کلاس بررسی می‌کنم که اگر بخواهم اسم ببرم فهرست بلندبالایی می‌شود.

با این تفاصیل رمان پرورش احساسات فلوبر و بررسی آثار پیر بوردیو را در دست دارم؛ درضمن خواندن کتاب دو جلدی بازآفرینی واقعیت اثر تحقیقی و تألیف زنده‌یاد محمد علی سپانلو را به همه داستان‌نویسان جدی توصیه می‌کنم؛ چراکه تقریباً روند تاریخیِ تولید و توسعه داستان کوتاه را جمع‌آوری کرده و کمک زیادی به نویسنده جماعت می‌کند.

۱۶. و سخن آخر... شما در گفت‌وگوی امروز برای کسانی که ادبیات‌دوست‌اند و اثر شما را می‌خوانند چه توصیه‌ای دارید و چه توقعی می‌توانید از مخاطب و خوانندگانتان داشته باشید؟ و راهتان روشن.

در پاسخ فقط می‌توانم توصیه‌ی بزرگان را تکرار کنم. خواندن و خواندن...

به‌گمانم فضای مجازی شکافی در فاهمه ایجاد کرده است که فقط با مواجهه مستقیم با اثر می‌توان این شکاف را پر کرد و دریافت صحیحی ایجاد کرد از روند ادبیات درکل و پیشرفت و توسعه‌ی داستان کوتاه به‌طور خاص.

در پایان از مخاطبین این مجله‌ی مجازی سپاسگزارم و به دست‌اندرکاران خسته نباشید می‌گویم و قطعاً مخاطب جدی از این تلاش بهره می‌برد.

■

دشواری تمایز نیک و بد دموکراسی

آیدین آریایی

آنچه امروز ما از حکومت‌های دموکراتیک در ذهن داریم با آنچه که از پیدایش آن در قرن‌ها پیش تعریف شده بود به‌کل در تضاد و تعارض است. در اینجا منظور از قرن‌ها برمی‌گردد به حدود ۲۵۰۰ سال پیش یا پیش‌تر در یونان باستان و شکل‌گیری اولیه دموکراسی که در معنای لغوی آن یعنی حکومتی که با نظر و آراء مردم شکل گرفته باشد. نقطه‌ی مقابل الیگارشی و حکم‌رانی عده‌ی معدودی که با در اختیار گرفتن قدرت، هم‌زمان هم بر امور مردم خود سیطره دارند، هم می‌توانند با در دست داشتن ثروت آن مملکت، برای حاکم و افراد نزدیک خود آسایش و رفاهی را با استفاده از چپاول ثروت بادآورده کسب کنند. طبق اسناد تاریخی، آتن را اولین دولت‌شهر یونانی می‌دانند که دموکراسی در آن به اجرا درآمده است که البته برخی صاحب‌نظران بر این باورند که قدمت دموکراسی در حدود یکی دو قرن پیش‌تر از اجرای آن در آتن و در دولت‌شهر اسپارتا بوده است که اداره آن به‌نوعی با رگه‌های دموکراسی قرابت داشته است. نکته‌ی قابل توجه دولت‌شهر اسپارتا وجود دو حاکم در یک برهه زمانی است که امور مملکت را در اختیار داشتند ولی یک قانون اساسی هم در کنار این دو حاکم وجود داشت تا بتواند قدرت آن‌ها را محدود کند و درواقع اختلاف سلیقه باعث هرج‌ومرج در شهر نشود. اجرای دموکراسی در آتن به حدود ۵۰۰ سال قبل از میلاد مسیح بازمی‌گردد که بعد از گذشت دهه‌ها از اجرای آن، آتن سمبل شهرهای یونانی شد؛ البته زمانی که مقدونیه توانست در قرن چهارم قبل از میلاد مسیح در جنگ پلوپونز بر آتن و دیگر شهرهای یونان پیروز شود، به‌مرور نظام دموکراسی هم در این شهر رو به زوال گذاشت؛ درواقع آنچه که ما امروز از نظام دموکراسی سراغ داریم در نگاه یونانیان باستان نوعی از دموکراسی بود که تعداد معدودی بر آن دسترسی داشتند که به جرگه‌سالاری معروف بود. جرگه‌سالاری به این معنا بود که مردم یا همان اکثریت زمام امور را در دست داشته باشند درحالی‌که امروزه حکومت‌های دموکراتیک توسط نمایندگانی که انتخاب مردم هستند و به آنان اعتماد دارند، اداره می‌شوند. با این پیشینه مختصر به سراغ دموکراسی و شکل و شمایل نوین آن در عصر حاضر می‌رویم.

در طول نیمه‌ی دوم قرن بیستم، جهان شاهد پوست‌اندازی سیاسی شگفت و بی‌سابقه‌ای بود. تمام بدیل‌های اصلی دموکراسی یا ناپدید گردیدند یا به حاشیه رانده شدند. در اوایل قرن، دشمنان ماقبل مدرن دموکراسی‌سلطنت متمرکز، اشرافیت موروثی، جرگه‌سالاری مبتنی‌بر حق رأی کم و انحصاری، مشروعیتشان را در نزد بسیاری از مردم از دست داده بودند. مهم‌ترین نظام‌های ضددموکراتیک قرن بیستم، کمونیسم، فاشیسم و نازیسم در زیر

آوار جنگ مصیبت‌بار ناپدید شدند یا همچون اتحاد جماهیر شوروی از درون فروریختند. در آمریکای لاتین، دیکتاتوری‌های نظامی در اثر شکست‌هایشان یکسره بی‌اعتبار شدند و آنجایی هم که توانستند دوام بیاورند غالباً ظاهری شبه‌دموکراتیک به خود گرفتند؛ بااین‌وجود، این سؤال ممکن است به اذهان متبادر شود که آیا دموکراسی درنهایت توانست حمایت مردم سراسر جهان را به خود جلب کند؟ شواهد امر نشان می‌دهد که جواب منفی است. باورها و جنبش‌های ضددموکراتیک غالباً همراه با بنیادگرایی متعصبانه‌ی ملی‌گرایی و مذهبی، ادامه یافته‌اند. حکومت‌های دموکراتیک به اشکال و درجات مختلف، تنها در کمتر از نیمی از کشورهای جهان وجود دارند. در اکثر کشورهای جهان و به‌خصوص کشورهایی که جمعیت قابل ملاحظه‌ای در جهان دارند (مانند کشور چین) هیچ‌گاه در طول تاریخ حیات خود حکومت دموکراتیک را تجربه نکرده‌اند یا برخی از کشورها که در دهه‌های اخیر تجربه‌ی حکومت دموکراتیک را پشت سر می‌گذارند، نزد مردم آن‌ها دموکراسی شکننده و کم‌طرفدار است؛ حتی در کشورهایی که دموکراسی از سال‌ها قبل در آن‌ها به اجرا درآمده بود و به‌ظاهر مطمئن به نظر می‌رسید، باز برخی ناظران بر آن هستند که در آن‌ها دموکراسی دچار بحران شده است یا دست‌کم به‌خاطر کاهش اعتماد شهروندان نسبت به اینکه رهبران منتخبشان، احزاب سیاسی یا مقامات حکومتی‌شان بتوانند یا بخواهند منصفانه با مسائلی از قبیل بیکاری دائمی، فقر، جنایت، مهاجرت، مالیات‌بندی و فساد اقتصادی برخورد کنند، به‌شدت نخ‌نما شده است. اگر ما تمام کشورهای جهان را به کشورهایی که دارای حکومت‌های غیردموکراتیک، تازه‌دموکراتیک و کشورهایی که دارای حکومت‌های دموکراتیک با سابقه‌ی مستحکمی هستند تقسیم کنیم، می‌بینیم هر گروه از منظر دموکراتیک با چه چالش‌های متفاوتی مواجه است. احتمالاً چالش کشورهای غیردموکراتیک این خواهد بود که آیا می‌توانند گذار به دموکراسی را انجام دهند یا نه و اگر توانایی‌اش را دارند، چگونه؟ شاید چالش کشورهای تازه‌دموکراتیک این باشد که آیا اعمال و نهادهای جدید دموکراتیک را می‌توانند تقویت نمایند به‌گونه‌ای که بتوانند از آزمون‌های گوناگون، کشمکش‌های سیاسی و بحران‌های احتمالی سربلند بیرون آیند یا نه؟ و در صورت امکان چگونه؟ و یقیناً چالش دموکراسی‌های قدیمی‌تر نیز این است که شیوه‌ی حکومت خود را کامل‌تر و عمیق‌تر نمایند. دموکراسی طی نیم هزاره‌ی گذشته پیوسته مورد بحث و مجادله قرار گرفته است. این برهه برای جمع‌آوری مجموعه‌ای منظم از انگاره‌های دموکراتیک که همه بتوانند با آن موافق باشند، کافی بوده است. آنچه مسلم است این است که، دموکراسی از همان دوران یونان باستان تا به امروز، مدام مورد بحث و جدل قرار گرفته، حمایت شده، مورد تهاجم قرار گرفته، به فراموشی سپرده شده، مستقر یا ویران شده است، نتوانسته در مورد برخی از اساسی‌ترین مسائل دموکراسی توافق کامل برقرار کند. درست همین تاریخ طویل دموکراسی بوده که عملاً بر سردرگمی و اختلاف نظر پیرامون آن افزوده است؛ چراکه دموکراسی برای افراد مختلف در تاریخ و جغرافیای مختلف معانی مختلفی داشته است. درواقع دموکراسی در طی دوره‌های طولانی در تاریخ بشریت، عملاً محو شده و تنها به شکل انگاره و خاطره با سختی در میان گروهی قلیل به حیات خود ادامه داده است. تا همین سده‌های پیش، دموکراسی بیشتر موضوعی بود برای نظریه‌پردازی فلاسفه تا نظامی سیاسی واقعی و عینی برای مردمی که بخواهند آن را انتخاب کنند و در قالب آن عمل کنند؛ حتی اگر کورسویی از یک دموکراسی یا یک جمهوری در نقاطی از جهان می‌درخشید، اکثر بزرگ‌سالان از حق شرکت در زندگی سیاسی محروم بودند. یکی از دستاوردهای مهم قرن بیستم این بود که دموکراسی می‌بایست عملاً حق رای هر شهروند بالغی را تضمین نماید. این اتفاق آن‌قدر نوظهور است که اگر مثلاً برگردیم به پایان جنگ جهانی اول و نگاهی گذرا به دموکراسی‌ها یا جمهوری‌های مستقلی که تا آن زمان به وجود آمده بودند، بیندازیم مشاهده خواهیم کرد که نیمی از مردم بالغ، یعنی زنان از حقوق کامل شهروندی محروم بودند؛ بنابراین، اگر حق رای

همگانی را به‌مثابه‌ی شرط دموکراسی بپذیریم، به این نتیجه خواهیم رسید که دموکراسی با وجود قدمت باستانی‌اش در تضاد با شاکله‌ی امروزی‌اش قرار دارد. تا قبل از قرن بیستم، اغلب کشورهای جهان معتقد بودند نظام‌های غیردموکراتیک، چه در نظریه، چه در عمل، ارجح‌تر هستند. تا همین دهه‌های اخیر، اکثریت قابل توجهی از انسان‌ها تحت امر حاکمان غیردموکراتیک می‌زیستند و سران این نظام‌ها معمولاً می‌کوشیدند حکومتشان را با توسل به این ادعای قدیمی که بیشتر مردم لیاقت مشارکت در اداره دولت را ندارند، توجیه نمایند. طرفداران این استدلال عقیده دارند که اغلب مردم بهتر است کار طاقت‌فرسای حکومت را به عقلای قوم واگذارند. (که اقلیتی بیش نیستند و شاید هم فقط یک عده و حتی یک نفر باشد) در عمل، این عقلانی کردن‌ها هیچ‌گاه کاملاً کافی نبوده‌اند؛ ازاین‌رو، هرجا بحث و استدلال رخت بر بسته، زور و قلدری به‌جای آن نشسته است. بیشتر مردم هرگز راضی به تمکین در مقابل قدرتمندان خودگماشته‌شان نبوده‌اند؛ بلکه مجبور به این کار شده‌اند. این دیدگاه و شیوه‌ی قدیمی حتی تا امروز هم پایدار مانده است. هنوز هم مشاجره بر سر حکومت یک فرد، تعداد کمی یا اکثریت، به شکل‌های مختلف مطرح است؛ بااین‌وجود، در مقابل چنین تاریخ دور و درازی، چرا ما باید معتقد باشیم که شیوه‌ی دموکراتیک حکومت نسبت به بدیل‌های غیردموکراتیک ارجح‌تر است؟ شاید اساسی‌ترین و ماندگارترین مسئله در سیاست همانا سلب حکم‌روایی خودکامگان باشد. در سراسر تاریخ مکتوب و همین تاریخ معاصر ما، رهبرانی وجود دارند که به‌دلیل خودبزرگ‌بینی، بدگمانی، ایدئولوژی، منافع شخصی، دین‌باوری و...از قابلیت‌های دولت برای اعمال زور و خشونت استفاده کرده‌اند تا به اهداف شخصی خودشان رسیده باشند؛ درواقع بهای انسانی خودکامگان کمتر از قربانیان بیماری، قحطی و جنگ‌های تاریخی نبوده است.

یقیناً تاریخ حکومت‌های مردمی یا همان دموکراتیک نیز بدون معایب جدی نیست. حاکمان دموکراتیک نیز مانند سایر حکم‌روایان، گاهی نسبت به مردمی که خارج از مرزهایشان زندگی می‌کردند؛ یعنی مردم کشورهای دیگر (خارجی‌ها، مستعمرات و غیره) با بی‌عدالتی و بی‌رحمی رفتار کرده‌اند؛ ولی حتی در چنین مواردی نیز حکومت‌های دموکراتیک نسبت به خارجی‌ها رفتارشان بدتر از حکومت‌های غیردموکراتیک نبوده است؛ بلکه معمولاً رفتارهای بهتری را اعمال کرده‌اند اما نباید بی‌عدالتی‌هایی را که حکومت‌های دموکراتیک غالباً در کشورهای خارجی اعمال کرده‌اند، نادیده بگیریم؛ چراکه آنان با این کار یکی از اصول اساسی اخلاقی را نقض می‌کنند. تنها راه حل این تناقض ممکن است پذیرش اصول جهانی حقوق بشر باشد که به‌نحوی در سراسر جهان اعمال گردد تا این بی‌عدالتی‌ها کمتر جلوه کند؛ البته این مهم زمانی به‌طور واقعی پا به عرصه‌ی جهانی خواهد گذاشت که کشورهای بزرگ و ابرقدرت‌ها باز هم دست به تبانی سیاسی نزنند و در سازمانی که به‌ظاهر به نام حقوق بشراست، به فکر منافع ملی و سیاسی خود نباشند؛ چراکه با این رویکرد، دموکراسی و سازمان حقوق بشر تنها به روی کاغذ کلماتی خوشایند و همه‌پسندی خواهند بود، درحالی‌که خود آنان به‌نوعی همان کشورهایی خواهند بود با سیاست‌های خودکامه و چپاولگر که در زمین سیاست می‌توانند با عوام‌فریبی دست به هر جنایتی بزنند.

منابع:

بشریه، حسین، (۱۴۰۱)، آموزش دانش سیاسی، مبانی علم سیاست نظری و تاسیسی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نگاه معاصر.

آرا بلاستر، آنتونی، مرتضوی، حسن، (۱۳۹۸)، دموکراسی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات آشیان.

بیتهام، دیوید و بویل، کوین، نقش‌پذیری، شهرام، (۱۳۸۸)، دموکراسی چیست؟ (آشنایی با دموکراسی)، چاپ پنجم، تهران: انتشارات ققنوس.

بهشتی معز، رضا، (۱۳۷۵)، درآمد نظری بر تاریخ دموکراسی، چاپ اول، تهران: انتشارات طرح نو.

■

دانشگاه ایرانی و آزادی

● احسان پویافر

۱. شیوه‌های بروز پدیدار دانشگاه در ایران

از زمانی که دانشگاه Universität / University به مفهوم امروزی کلمه در ایران ایجاد شد، همواره مفاهیم بدیهی و تعاریفی بر آن بار شد که ظهور این تعاریفِ بدیهی را می‌توان در فرایند تاریخی در معرض دید قرار داد. ایدهٔ تأسیس دانشگاه به‌مثابه‌ی نهادی مدرن و عقلانی، راهکاری (به‌ظاهر مرهمی) برای زخم‌هایی به‌نام عقب‌ماندگی، فساد و نادانی برای پیشرفت و آزادی بود.

در این نوشته کوشش می‌شود تصلّب امر طبیعی و تعاریف طبیعی، بدیهی از دانشگاه پرسش‌سزا شود. بدواً و صریحاً اینکه دانشگاه در ایران در مجادله‌ای جدی و با یک فرایند تکوینی متولد نشده، بلکه راساً توسط دولتی شبه‌مدرن ساخته شد؛ یعنی قبل از اینکه مجادله‌ای جدی در قسمی از زندگی، هستی رخ دهد و به تکوین دانشگاه بیانجامد، دانشگاه در میانه‌ی آشفتگی‌های سیاسی اجتماعی ساخته شد.

نکته‌ی دیگر اینکه دانشگاه در اروپا در یک ستیزه و بحران دانش که ناشی از بحران در زندگی و هستی بود ذیل سنت‌هایی بروز کرد. بحران ساخت‌گشایی سنت‌های رخ‌داده را ممکن و توانی را آزاد کرد و نهادی مستقل شکل گرفت؛ البته این روند در دوره‌ای طولانی مدت رخ داد. در ایران اما مسئله‌ی بحران دانش و عدم نسبت آن با زندگی هیچ‌وقت موضوعی نشد و جدی گرفته نشد و ساخت‌گشای سنت نیز ضرورتی جدی پیدا نکرد تا امکان دیگر از زندگی ممکن شود.

البته نه این که هیچ تلاشی رخ نداد؛ بلکه بیشتر وصله‌پینه‌هایی بود که امکانی جدی را آزاد نکرد. نزد مسئله و دردی احساس شد؛ ولی هیچ‌وقت آن را به بحران دانش برآمده از زندگی ارجاع نداد؛ ازاین‌رو دانشی که بتواند در نسبت با زندگی برسازی شود نیز رخ نداد، بلکه بحران در ایران همواره ذیل مفهوم دولت و حکومت معنا یافت؛ بنابراین درمان نیز از آنجا دیده شده، البته این که دولت و قدرت سیاسی نقشی جدی در بحران داشته و دارد شکی نیست؛ اما دولت مبنای اولیه نیست بلکه نتیجه بحرانی است که برآمده از هستی، زندگی ماست که از حیث جامعه‌شناسانه به زندگی اقتصادی، اجتماعی و از حیث فلسفی به حال و هواها، فهم و گفتار و کلیت در جهانِ بودمان می‌تواند مرتبط باشد.

با این توضیح ما نیازمند یک مواجهه‌ی جدی و رادیکال با تمامیت زندگی خود هستیم؛ مواجهه جدی که کلیت زندگی و هستی ما را ویران کند و ترس، حیرت و وحشتی را در ما زنده کند تا براساس آن راهی را بتوانیم آزاد کنیم. آزادسازی

امکان وقتی فراهم می‌شود که در نسبت با زندگی اینجایی ذیل سنتی که زندگی در آن دچار بحران شد تفکری ساخت‌شکنانه رخ داده باشد، نه اینکه صرفاً از دانش، زندگی برآمده از تلاش دیگران بخواهیم به‌نحو کالای چیزها و دانشگاه و دانش را مصرف و استفاده کنیم که این استفاده، تنها تسکین موقت دردها خواهد بود.

گویا «ما» و دانشگاه ایرانی برای پرداختن به موقعیت خودمان در جایی نایستادیم و دل‌مشغول چیزی نشده‌ایم و به استفاده سریع و کنجکاوانه و بی‌تفکر عادت کرده‌ایم، سیل مهاجرت در ایران می‌تواند نشانه باشد؛ نشانه‌ی اینکه ما در پی تلاشی کوتاه‌مدت سریع ناامید می‌شویم و رها می‌کنیم. رهایی فردی را انتخاب و خود را خلاص می‌کنیم. از این پی‌ریزی چیزی نهادی و بنیادین از ما دریغ می‌شود؛ اما «آنچه بزرگ است در طوفان است.» وقتی انسان این‌گونه بی‌وطن و بی‌نسبت شود «باد هر جا که بخواهد او را با خود خواهد برد.» و تمامی مسائل صد سال پیش، بخشی به‌دلیل بدیهی انگاشتن، بخشی به‌دلیل عدم تفکر ازسرگیرانه‌ی نسبتمند سر برمی‌آورد. اینک اما دانشگاه ما با تکرار و فراموشی در آغاز راهی قرار می‌گیرد که چاره‌ای جز تفکر بر موقعیت اینجا و اکنونی (hier und jezt) خود براساس دل‌مشغولی نسبتمند با خود و دیگری و جهان‌پیرامونی ندارد. تفکر گشودگی به‌سوی امکانی دیگر رفتن است، امکانی که برآمده از زندگی دل‌مشغولانه و پرومند است که در نسبت با دیگری برسازی می‌شود و راهی را گشوده می‌سازد. این نسبت رفتاری، مجال زندگی و هستی سرشار و پُرتر را ممکن خواهد کرد. دراین‌صورت است که می‌تواند امکانی از تجربه‌های زیسته‌ی تاریخیِ اینجایی ما پروده شود. نتیجه‌ی آن این خواهد بود که دیگر ما در جهان صرفاً گیرنده و منتظری منفعل نخواهیم بود؛ بلکه ما هم مردمی هستیم که امکانی را به دیگران هدیه خواهیم داد. هدیه، اساساً امکان در مشارکت و باهم بودن و مسئولیت نسبت به زیست،کره در نسبت جدی با دیگران رخ خواهد داد، نتیجه‌ی آن این است که هم امکانی دیگر از زندگی‌هستی آغاز می‌شود و هم معنای طلبکارانه و صغارت‌آمیز ما در نسبت به دیگری از میان خواهد رفت که به مسئولیتی تیمارخواهانه و مجال‌دهنده منجر خواهد شد؛ البته شرط اساسی همه‌ی این‌ها گشودگی به‌سوی خود و دیگری در معنای رادیکال آن است.

با این مقدمه به موضوع دانشگاه برمی‌گردیم، دانشگاه در سیر تاریخی که از سرگذرانده، پدیدارهایی را بر ما عیان ساخته است که گاهی در تعاریف سخت و صُلب گیر افتاده‌اند و لذا مفهوم دانشگاه را دچار تصلّب کرده‌اند. اینک باتوجه‌به نگرش پدیدارشناسی بدیهیاتی که بر مفهوم بار می‌شود مورد ساخت‌گشایی قرار می‌گیرد و یا به‌عبارتی بدیهیات کنار زده می‌شوند و به دانشگاه مجال داده می‌شود تا خودش، پدیدار و امکانات خودش را بروز دهد. به نقل از دیلتای Dilthey: «به ناحیه سایه‌مند و بدون زمان تاریخی که زیسته نشده است اما در همین زندگی ماست و با امکان‌های موجود در زندگی گره خورده است» (دیلتای،۱۳۸۹: ۳۱۷) مجال بروز دهیم؛ بنابراین در آغاز آنچه را تاریخی برای دانشگاه ما اتفاق افتاده توصیف و درعین‌حال ساخت‌گشایی می‌کنیم تا امکانات دیگر مجال بروز و برسازی یابد.

براین‌اساس تلاش می‌شود تا پدیدار دانشگاه را در اینجا تنها از حیث یک شیوه پدیدارینی که از خود بروز داده توصیف، فهم و ساخت‌گشایی کنیم تا امکانات دانشگاه بتواند خود را نشان دهد. این شیوه عبارت‌اند از دانشگاه به‌مثابه‌ی نهادی که نامش با آزادی گره خورده است؛ البته می‌توان آن را از حیث پدیدارینی همچون دانشگاه به‌مثابه‌ی نماد پیشرفت و مدرنیزاسیون ایرانی و یا اعتلا و تعالی و غیره نیز مورد توجه قرار داد؛پ س حیث‌های دیگرِ پدیدارین دانشگاه نیز ممکن است که نیازمند بررسی مستقل باشد.

۲. دتنشگاه به‌مثابه‌ی نهاد آزادی‌خواه

در این قسمت به بحث درباره‌ی دانشگاه به‌مثابه‌ی نهادی که نامش با آزادی گره خورده می‌پردازیم،

برای اینکه بتوانیم نسبت میان دانشگاه و آزادی را تبیین کنیم؛ لاجرم باید تعاریف و نمودهای دانشگاه و آزادی را عیان نماییم. ابتدا نگرش‌های شایع از آزادی را به‌گونه‌ای مورد توجه قرار می‌دهیم تا حد و مرزهای این مفهوم تعیین یابد:

الف. آزادی هابزی و نسبت پدیدار دانشگاه با آن؛

ب. آزادی کانتی و نسبت پدیدار دانشگاه با آن؛

پ. آزادی پدیدارشناختی هرمنوتیکی و نسبت پدیدار دانشگاه با آن.

پرسش ما در اینجا این است که دانشگاه ما در کدام‌یک از سنت‌های مذکور واقع شده و چگونه نسبتی با آزادی داشته است؟

۲،۱. آزادی هابزی و دانشگاه

هابز آزادی را در دوگانه‌ی آزادی، امنیت تعریف می‌کند و پیش‌فرضی بنیادی دارد که «انسان گرگ، انسان است» (Habbes,۱۹۸۳:۲۴). گرگ‌بودن به‌مثابه‌ی شر بودنِ انسان و ملهم از طبیعت انسانی اوست؛ یعنی انسان در امیال طبیعی خود، هنگامی‌که هنوز وارد جامعه نشده، شر است؛ اما در مسیر اجتماع، مدنی بالتّبع می‌شود و از طریق قراردادها، از شر طبیعی خود خلاص می‌شود؛ بنابراین در سنت هابزی، به امر بیرونی قرارداد و دولت نیاز است تا مفهوم آزادی از امیال طبیعتی عملیاتی شود.

حال ازآنجاکه هر فرد همان چیزی را می‌خواهد که دیگران می‌خواهند, پس در این جنگ، هر فرد آن چیز را برای خودش می‌خواهد. قرارداد اجتماعی هابزی این اجزا را به هم می‌چسباند (کاسیرر،۱۳۸۲: ۳۹۶-۳۹۸) پس این قرارداد، حکم تسلیم مطلق افراد اتمیزه (اجزا) است و در این سازوکار، دولتِ (تأمین‌کنندهٔ نظم) و تسلیم‌گری مطلق اجزا در یک سو قرار می‌گیرند و آزادیِ جزءها در مقابل آن‌ها می‌ایستد. هابز چنان ترس از عدم امنیت را در انسان جدی می‌بیند که به ناگزیز ایده‌ی دولت (نظم‌دهنده و تامین‌کننده‌ی امنیت) را تئوریزه می‌کند، براین‌اساس چون میل پایدار«من» برای بقا وجود دارد (صیانت نفس) این خواست بایستی در سایه‌ی امنیت و در دولت لویاتانی محقق شود و بهای تحقق چنین خواست بنیادینی قربانی شدن آزادی است.

در سنت هابزی همواره با دوگانه‌های دولت وآزادی، امنیت و آزادی، نظم و آزادی مواجهیم. غالباً آزادی به پای دولت ریخته می‌شود تا صلح از طریق خدای لویاتانی(حاکم) فناناپذیر برقرار شود و سعادت را برای اتباعش بیاورد, بنابراین دولت و قوانین دولتی که چنین بهای گزافی یعنی آزادی را به‌همراه داشته‌اند، نباید در مقابل آن‌ها ایستاد و مخالفتی ازسوی جزءها صورت گیرد, بلکه باید به فرامینشان تن سپرد و تبعیت کرد.

مفهوم‌سازی برای امنیت و نظم، فقط در قالب امر قانونی ممکن است؛ یعنی معامله‌ی «امنیت‌محور و سودانگارانه» راکه بر سر آزادی صورت داده شد، نمی‌توان در آن بازاندیشی کرد؛ چون اصل معامله به‌هم می‌خورد؛ (انسان آزاد، آزادی‌اش را واگذار کرده است تا امنیتش را تأمین کنند؛ پس بر سر عهد اولیه‌اش باید بماند) و تنها پرسشگری را برای مفهوم امنیت نگه دارد و نه مفهوم آزادی.

بدین‌ترتیب و به‌لحاظ تاریخی، نسبت آزادی و پدیدار تاریخی دانشگاه در ایران نیز این‌گونه رقم خورده است؛ بدین‌معنا که دولت خود را نظم‌دهنده و تأمین‌گر امنیت برای موقعیت دانشگاه وکل کشور دانسته و نهاد دانشگاه را در نقطه‌ی مقابل با امنیت قرار داده است؛ یعنی دولت خود را به‌تنهایی و به‌طور بدیهی، تأمین‌گر امنیت دانسته و دانشگاه را در مقابل خود به‌مثابه‌ی حامی آزادی انگاشته است. با چنین پیش‌فرض دوگانه‌انگارانه‌ای و در این سنت، پرسشی تاریخی شکل می‌گیرد که میان امنیت و آزادی، کدام مهم‌تر است؟

در نتیجه دولت و بخشی از جامعه رأی به امنیت و نظم می‌دهند ولاجرم دانشگاه در جایگاه اپوزیسیون ونگهبان آزادی تلقی می‌شود؛ براین‌اساس در بحران‌های تاریخی اساساً جایی برای مشارکت و باهم بودن آزادی و امنیت به‌معنای راسیتن کلمه که این دو در نسبتمندیِ سرآغازین با یکدیگر تقویم شوند وجود ندارد؛ درواقع آزادی

و امنیت، هرکدام ذاتی درون‌ماندگار دارند که در بزنگاه‌های تاریخی پیوندی ناپایدار برقرار می‌کنند؛ بنابراین (به روایت غالب و مبتنی‌بر دولت) برای تأمین امنیت می‌توان نهاد دانشگاه را در دوگانه‌ی نظم، امنیتِ برآمده از دولت حل کرد و آزادی را ذیل امنیت رقم زند. در این نوع دوگانه‌سازی‌ها که از هنگامه‌ی تأسیس نهاد دانشگاه در ایران با آن مواجهیم، همواره دانشگاه به‌عنوان جایگاه آزادی، قربانی امنیت و نظم می‌شود. ازسویی‌دیگر همین دانشگاه که در دوگانه امنیت، آزادی نگهبان صوری آزادی تلقی شده، توسط روشنفکرانِ بیرون دانشگاه (با همان منطق تضاد میان امنیت و آزادی) کنار دولت قرار داده می‌شود و روشنفکران خودشان را نگهبان آزادی می‌انگارند. بدین‌ترتیب هر دم، این شکاف صوری که اساساً سرآغازین نیست، ژرف‌تر می‌شود؛ بنابراین در چنین منطقی، تفکر به آزادی و امنیت در یک شکاف حل‌نشدنی غیرسرآغازین فراموش می‌شود و منطق قدرت حل‌وفصل‌کننده‌ی چنین دوگانه‌انگاری‌هایی می‌شود. در این چشم‌انداز، اساساً دانشگاه و دولت، دو عنصر متضاد و درخودفروبسته فرض می‌شوند که به یکدیگر راهی ندارند. آن‌ها سوژه‌هایی درخود، خودبنیاد و خودتنهاانگارند که در جهان خود فرورفته‌اند و ماهیتی مشخص و ازپیش‌مفروض دارند. در این دوگانه اساساً امکان گشودگی دانشگاه مسدود می‌شود.

۲،۲. آزادی کانتی و دانشگاه

کانت، آزادی را در دوگانه‌ی آزادی، طبیعت می‌فلسفد و در سنجش خرد ناب سه ایده‌ی آزادی، خیر، جاودانگی را دارای برابرایستای حسی نمی‌داند. به باور کانت شرایط امکان شناخت برای آن‌ها وجود ندارد (Kant, ۱۹۶۵: B۵۹۵). به‌عبارتی شرایط امکان سنجش آزادی در سنجش خرد ناب وجود ندارد.

پس ایده‌ی آزادی که موضوع بحث ماست، به سنجش خرد عملی سپرده می‌شود؛ یعنی در هنگامی‌که سه تنظیمگر یادشده در حوزه‌ی اخلاق قرار داده می‌شوند، چگونه می‌توان دست به عمل زد. کانت در سنجش خرد عملی، این سه ایده یا برترین اصل‌ها را می‌سنجد تا دست به عمل بزند؛ اصل‌هایی که بر بنیاد خودآیینی بنا شده‌اند.

می‌توان گفت آزادی کانتی به‌نوعی آزادی از علیت و آزادی از قانون‌هایی است که عقل نساخته است؛ درنهایت خودآیینی به خودقانون‌مندی می‌انجامد و از منظر کانت، ایده‌ی آزادی (آزادی از طبیعت، امر بیرون، مرجعیت و امیال آزاد) است و لذا آزادی یافتن امر رهایی‌بخشی در بیرون یا توسل به نهاد دولت نیست. در اینجا برخلاف سنت هابزی، آزادی در جایی به گرو گذاشته نمی‌شود تا امنیت، صلح یا نظم محقق شود؛ بلکه آزادی رسیدن به بلوغ است تا رهایی از مرجعیت‌های بیرونی (هر نوع مرجعیتی) رخ دهد؛ یعنی کانت خواستار رهایی از بهشت طبیعی است «آغاز نخستین، بهشتی است که در آن ازمنظر فلسفی، انسان بی‌هیچ زحمت و مشقتی به هستی خویش ادامه می‌دهد؛ چه تنها از غرایزش تبعیت می‌کند و ازاین‌جهت کاملاً طبیعت یعنی حیوان است. «بهشت، سعادت عاری از آزادی است» (هوفه، ۱۳۹۲: ۲۸۸). در ادامه به‌محض اینکه انسان به انتخاب‌های آزاد از طبیعت بر اساس قوانین خودآیین خویش دست می‌زند، پا به سپهر آزادی می‌نهد؛ یعنی آزادی تنظیمگرانه عمل می‌کند. کانت نخستین‌بار، پیش از هگل، تاریخ را مترادف با تاریخ پیشرفت آزادی می‌داند. در این منظرگاه آزادی از مرجعیت‌ها به‌طور خطی، در جایی بعد از زیستِ مرجعیت‌باورانه قرار می‌گیرد و ساخت حقوقی جامعه ازطریق آزادی تعین می‌یابد و در خودآیینیِ قانون به کمال می‌رسد.

اکنون اگر نسبت میان پدیدار دانشگاه و آزادی کانتی را بکاویم، می‌بینیم که آزادی از مرجعیت‌ها و آزادی به‌عنوان تنظیمگرِ نظام شناختی و سیستم معرفتی را می‌توان در نظام دانشگاهی ایران نیز دید. وقتی نگرش غالب دانشگاه بر این است که باید از مرجعیت سنت، دین، خرافه، طبیعت خارج شد و با عقل خودبنیاد و خودآیین به جهان و واقعیت‌ها نگریست؛ درواقع دانشگاه ادعای

آزادی از جنس کانتی را دارد؛ بدین‌معنا آزادی در برابر چیزهای طبیعی و امر داده‌شده قرار می‌گیرد. یعنی در دوران مشروطیت و بعد از تصویب قوانین مشروطه، تقابل مرجعیت‌باوری و رد مرجعیت‌باوری را به‌نحو آشکار مشاهد می‌کنیم. آن عده‌ای که مرجعیت‌باوری را رد می‌کردند (مانند آخوندزاده و غیره) خواهان نوشتن قانون اساسی در ایران بودند؛ همچنین خواهانِ تأسیس نهادهای مدرن، محو مرجعیت سنتی درون این نهادها بودند؛ بنابراین آن‌ها به‌نوعی خواهان این بودند که تمامیت مرجعیت به عقل خودآیین و قوانین و نهادهای مبتنی بر آن داده شود تا براساس تجربه‌ی غرب به نهادهای قانونی منتج از آن پای‌بندی و التزام رخ دهد. در مقابل، مخالفان مشروطیت، مانند شیخ‌فضل‌الله نوری که به مرجعیت دین باور داشتند نیز براساس همین دوگانه‌ی آزادی، سنت (و طبیعت) در مقابل آزادی قرار گرفتند و بر این شکاف افزودند. فارغ از نگاه ارزشی به این دوگانه (که البته از بنیاد دارای مناقشات اساسی است) پدیدار دانشگاه ایرانی به‌مثابه‌ی نهادی که دستاورد مدرنیسم است در این دوگانه واقع و حامی مرجعیت عقل خودآیین می‌شود.

اما باید به قسمی دیگر از نگرش کانت نیز در اینجا اشاره شود؛ طبق کتاب نزاع دانشکده‌ها (Kant,۲۰۰۵) دانشگاه به‌طور تاریخی جور دیگری هم می‌تواند خود را نشان دهد؛ بدین معنا که در رتبه‌بندی آزادی دانشکده‌ها، آن‌هایی را که با امر تجربی و حسی درگیرند، در پایین‌ترین رده و آن‌هایی که کم‌ترین میزان درگیری با برابرایستاهای حسی دارند و از نظر کانت از اصول شروع می‌کنند، در بالاترین رده قرار دهیم. براین‌اساس، دانشکده‌ای آزادتر است که خودبنیادتر باشد. در ایران البته رتبه‌بندی میان دانشکده‌ها این‌گونه نیست و نبوده است. هرچند به نظر می‌رسد که به‌لحاظ تاریخی، دانشگاه، همواره آزادی از مرجعیت‌های دینی، سنتی و طبیعی، خوش‌آیندش بوده است. پس از این منظر به عقل خودبنیاد میل داشته که البته میلی برآورده نشده است؛ اما از منظر رتبه‌بندی و آزادی از برابرایستاها و جهان حسی، کمتر این امر به‌چشم می‌خورد.

به‌لحاظ تاریخی در ایران دانشگاه‌هایی مانند علوم سیاسی، کم‌وبیش، تلاش‌های کم‌فروغی برای آزادی از مرجعیت دینی و مفاهیم دینی همچون جهاد، مصلحت اسلامی و غیره انجام داده‌اند یا دانشکده‌ی تاریخ نیز با مرجعیت دین وارد چالش شده است؛ چنان‌که گاهی گذشته را برابرایستا دیده و گویا درصدد تأسیس علم تاریخ بوده است و بعد به اصول تنظیمگری همچون آزادی و خودآیینی برای نظم‌بخشی به این علم روی آورده است؛ اما از بُعد بحثِ نسبت میان دانشکده با برابرایستای بیرونی و رتبهٔ پایین‌تر دادن به دانشکده‌های درگیر با برابرایستای بدن و هرچیز دیگری، دانشگاه علوم‌پزشکی یا شیمی و غیره نسبت به دانشکده‌ی الهیات و فلسفه در رتبه‌ی پایین‌تری قرار نمی‌گیرد؛ البته خود دانشگاه ایرانی، هیچ‌گاه موقعیت‌های این‌گونه را مورد تفکر فلسفی قرار نداده است، بلکه در موقعیت دانشگاه‌های اروپایی قرار گرفته و پرسش‌های آن‌ها را صرفاً بیان کردند.

دانشگاه ایرانی به‌دلیل اینکه به میلِ خودبنیادیِ برآمده از عقل کانتی دچار نشد و ازسویی در کنار طبیعت نیز نایستاد و به عنصری بیگانه با علم خودبنیاد جدید و نیز بیگانه با نسبتمندی با طبیعت تبدیل شد و سرانجام به کارگزار عملیِ بوروکراسی دولتی. برای چنین کارگزاری نه امکان ایستادن درکنار آزادی وجود دارد و نه درکنار طبیعت. ازاین‌حیث دانشگاه ایرانی نه آزادی خودبنیادی داشت و نه نسبتمندی‌ای با طبیعت. دانشگاه ایرانی به‌مثابه‌ی یک کارگزار بوروکراتیکِ دولت، نه در باشندگی خود، نسبتمند با دولت، در این دوگانه‌ی آزادی، طبیعت، قرار می‌گیرد... .

۲،۳. آزادی پدیدارشناسی هرمنوتیکی و دانشگاه

آزادی پدیدارشناختی، برگزیدن راهی از درون گذشته (که ما را از قفا می‌راند) و به‌عبارتی دست به عمل زدن بر مبنای آن است. بدین‌معنا سنت

در اینجا نه‌تنها متصلب نیست؛ بلکه پویا است وگشوده و آزادی کندوکاوی است از درون آنچه هستیم. در پدیدارشناختی، آزادی در قالب مفاهیم متصلب فهم نمی‌شود؛ یعنی آزادی نه در دوگانه‌ی امنیت، آزادی فهمیده می‌شود و نه در دوگانه‌ی آزادی، طبیعت، بلکه آزادی وضعیتی انتولوژیکی است؛ چون دازاین در جهان‌بودگی است.

بنابراین او در نسبت با جهانش می‌گزد و آن را می‌فهمد و به نقل از مارکوزه تک‌ساحتی نیست. «در جهان‌بودگی» دازاین خصلت فراگردبینانه umsichtig دارد؛ یعنی به‌نحو خطی به جهان نمی‌نگرد و دور و اطرافش اعم از زبان، تاریخ، زمان، شهر و غیره انسان را فراگرفته‌اند (او جهانمند است؛ پس بایستی فراگردبینانه در نسبت با چیزها ببیند) و هیچ‌کدام از امور در متن جهانش فروکاسته به دیگری و به خود نمی‌شود. آزادی در نسبت با دیگری و خود مفصل‌بندی می‌شود؛ درواقع چنانچه چنین فروکاستی رخ دهد، اگزیستانس انسانی (درجهان‌بودگی‌اش) از یاد می‌رود و به‌عبارتی نگاه سوژه‌محورانه وارد عرصه می‌شود و انسان در یک سلسله مراتب ارسطویی یا اومانیسم کانتی قرار داده می‌شود (به‌عبارتی انسان یا در رأس همه‌ی هستنده‌هاست؛ (ارسطویی) یا در مرکز جهان است؛ (اومانیسم کانتی). در هر دو حالت، برتر است؛ چون از منظر ارسطو به‌صراحت انسان به‌دلیل عقل و زیستنش در پولیس از دیگر هستنده‌ها ممتاز می‌شود و در نگاه اومانیستی نیز چون انسان مرکز جهان تلقی شده (و جهان برساخت عقل انسان است)، باز هم او ممتاز است و همین امتیاز او نسبت به دیگر هستنده‌ها، سبب می‌شود که بخشی از روابط و درجهان‌بودگی‌اش از دست برود.

اما اگر انسان در یک منظومه در نظر گرفته شود و در این منظومه و اتمسفر با اطرافش دارای نسبت باشد و لاجرم نسبت‌ها، مقوم دازاین باشند، گشودگی به‌سوی چیزها رخ خواهد داد؛ پس انسان درجهان‌بودگی است و به‌جای سوژه‌محورانه جهان را دیدن، اتفاقاً، در جهان است و با آن نسبت دارد و متوجه جهان است. دازاین، منِ تقلیل‌یافته‌ی هگلی به یک لایه، در جنگ درونی خدایگان، بنده نیست؛ بلکه در سنت فراگردبینی و پروا داشتن (Sorge) به...، آمیخته با من است. اصلاً خود من است.

بنابراین در این سنت، آزادی فروگذارنده نیست؛ یعنی نه امنیت و نه طبیعت را پس نمی‌زند؛ بلکه با آن‌ها می‌آمیزد و جهان او با آب‌وهوا، اکولوژی، حیوان، گیاه، میرندگان و خدایان و غیره نسبت غیرسلسله مراتبی دارد و من یا درجهان‌بودگی از درون همین جهانِ زمان‌مند، درگیر آزادی است؛ یعنی از درون همین نسبت‌ها، آزاد است که طرح بیندازد. در بزنگاه‌هایی که به نقل از هایدگر من دچار «خوف» Angst می‌شود؛ (هایدگر،۱۳۸۹) یعنی لحظه‌ای که امری برای تمسک جستن ندارد و تمامیت معنابخش چیزها فرو می‌ریزد و نیهیلیسم بر در می‌کوبد. اینجا لحظه‌ی پرداختن به مسئله‌ی آزادی است؛ آزادی‌ای که مجال‌دهنده به نسبت‌ها و امکانات است.

انسان لحظه‌ای که دستاویزی برای تمسک ندارد، اگر طرح نیندازد به دامان نیهیلیسم می‌غلتد و اگر راهی برگزیند از درون نسبت‌ها، آزادی او را فراخوانده است و نیهیلیسم می‌گریزد. در سنت متافیزیکی غرب به‌خصوص سنت دکارتی چون جهان حقیقی، مطابقت با امر واقع است و هر جا مطابقت حاضر است حقیقت آنجاست؛ پس قطعیت ریاضی‌گونه‌ی دکارتی جای یقین می‌نشیند و تمامیت حقیقت، محاسبه‌پذیر می‌شود و امور محاسبه‌ناپذیر به فراموشی سپرده می‌شوند (چنین درک متصلبی از حقیقت، مستعد پوچ‌انگاری است؛ چون بخشی از حقیقت را که از محاسبه‌پذیری و دامنه‌ی تنگ محاسبه می‌گریزد نادیده می‌انگارد) و فهم نمی‌کند، در نتیجه بخشی از اگزیستانس من، مورد بی‌توجهی واقع می‌شود. اما در سنت هایدگری حقیقت، مطلقاً مطابقت با امر واقع نیست؛ بلکه حقیقت معنایی است که لزوماً حاضر نیست و از ما می‌گریزد؛ پس آزادی قسمت ناپیدای حقیقت را که لزوماً حاضر و در خدمت مطابقت نیست

برمی‌گزینـد و دسـت بـه عمـل می‌زند. در ایـن لحظه نه‌تنهـا بی‌مسـئولیتی می‌گریزد؛ بلکـه من طرح‌انداز، نسـبت خـود را بـا جهـان محکـم می‌کنـد و دوباره در جایـی می‌ایسـتد. در ایـن نـگاه، آزادی بـه حقیقـت خدمت می‌کند که متصلب نباشـد و به دازاین کمک می‌کنـد تـا ایثار کنـد و آنچه از حقیقت تـا به امروز به کف آورده در راه بخش ناآشـکار حقیقت، گشوده نگه دارد.

آزادی مـورد نظـر راه محاسـبه‌پذیرکردن جهـان را (و مصـرف کـه از تبعـات محاسـبه‌پذیری اسـت) نمی‌بنـدد؛ بلکـه راه‌هـای دیگـری را در ایـن سـنت می‌گشاید. پس آزادی با «مسؤلیت طرح‌اندازی» و با حقیقت نسـبت دارد و بـا آن‌ها بیگانه نیسـت. نیچه در مقالـه‌ای باعنـوان «نقـد مدرنیتـه» می‌نویسـد: «آدمی بسـیار شـتاب‌زده و بسیار نامسـئولانه زندگی می‌کنـد و درسـت همیـن ابن‌الوقتـی و شـتابزدگی را آزادی می‌نامد» (Nietzsche, ۱۹۹۹: ۱۴۱).

اگـر بخواهیـم نسـبت دانشـگاه در ایـران را بـا ایـن رویکـرد از آزادی بکاویـم بایـد بپرسـیم آیـا دانشـگاه گاهـی مسـئولیت رها سـاختن حقیقـت از تصلّب را بر عهـده گرفته و خواسـته صدایی باشـد تـا از حقیقت پیـدا، پنهـان پاسـداری کنـد؟ یـا به‌لحـاظ تاریخـی، دانشـگاه در مقابـل عقل محاسـبه‌گر دچـار وادادگی شـده و مسـئولیت رها کـردن حقیقـت از تصلّب را در بسـیاری از برهه‌های تاریخی از کف داده اسـت. مثلاً دانشـگاه هیـچ‌گاه از دوگانهٔ هابزی کـه برایش تعریف کردنـد و او را به‌طـور بدیهـی پاسـدار آزادی و باز هم به‌طـور بدیهـی «غیـر» پاسـدار امنیـت دانسـته‌اند، نتوانسـته بیـرون بیایـد و مدعـی شـود کـه خواهـان شکسـتن تصلّـب بارشـده بـر مفهـوم آزادی و امنیت هابزی است.

دانشـگاه در درون انفتـاح تکنولوژیـک و تخصصـی کـردن علـوم و دانشـکده‌ها واقـع شـده و قائـل نیسـت و نبـوده که به‌زعـم هایدگـر یگانگی و هسـتیِ فراموش‌شـدهٔ دانشـگاه را پرسـش‌انگیز نماید؟ نمود تاریخـی دانشـگاه مسـئولیت و عهـد خـود نسـبت بـه تفکـر را در بسـیاری از حوزه‌هـای دانـش از یـاد بـرده و سـرانجام از تفکـر و آزادی دوری جسـته و به جزوه‌نویسـی، انباشـت اطلاعـات وکارگـزاری بـرای بوروکراسـی مرجع دولت تبدیل شـده است؛ ازاین‌رو پـروای ناشـی از حال‌وهـوای بنیادیـنِ برآمـده از درجهان‌هسـتن را از دسـت داده و در دوگانه‌هـای امنیـت و آزادی، طبیعـت و آزادی و غیـره بـه دام افتاده است. سرانجام اینکه پدیدار تاریخی دانشگاه نسـبت بـه خـود و دیگری دچـار فروبسـتگی شـده اسـت که این آغـاز نهیلیسـم و پایان امکان‌گشـودگی Erschlossenheit به‌سـوی رویـدادی خویشمندسـاز Ereignis اسـت کـه از سـرآغاز دیگـری براسـاس زمانمندی و تاریخمندی به‌سـوی دانشگاه می‌آید.

منابع:

دیلتـای، ویلهـم، صانعـی دره‌بیدی، (۱۳۸۹)، تشـکل جهـان تاریخی در علوم انسـانی، تهران: ققنوس.

کاسـیرر، ارنسـت، موقـن، یـدالله، (۱۳۷۰)، فلسـفه روشنگری، تهران: نیلوفر.

هایدگـر، مارتیـن، رشـیدیان، عبدالکریـم، (۱۳۸۹)، هسـتی و زمان، تهران: نشرنی.

هوفـه، اتفرید، مصیبی، رضـا، (۱۳۹۲)، قانون اخلاقی در درون من، تهران: نی.

. Habbes, Thomas,(1642/1983) De Cive (The English Version), Warrender Howard(ed), Oxford university press.

. Kant,Immanuel,(1965) Kritik der Reinen Vernunft, Raymund Schmidt(ed), Hamburg, Felix Meiner.

. Kant,Immanuel,(2005) Der Streit der Fakultäten, Horst D. Brandt und Piero Giordanetti, Hamburg, Felix Meiner.

. Nietzsche, Friedrich,(1999) Götzen-Dämmerung (Band 6, Sämtliche Werke), München, de Gruyter.

رویکرد ریزوماتیک در آفرینش و خوانش اثر ادبی

براساس نظریه‌ی ژیل دلوز

شیما سلطانی‌زاده

دلوز یکی از مطرح‌ترین نظریه‌پردازان هنجارشکن وبنیادستیزی است که روش معمول فلسفه را به چالش کشیده است و اصطلاح ریزوماتیک برآمده از واکنش دلوز به فلسفه‌ی سنتی است که تصور جزمی و استیلایی را پایه‌ی تفکر دانسته و اندیشه را جایگزین اندیشیدن کرده است. ریزوم، از ریشه‌ی یونانی «rhízōma»به معنای توده‌ریشه است. در زیست‌شناسی و گیاه‌شناسی، به گیاهی اطلاق می‌شود که اغلب دارای ریشه‌های خارجی و ساقه‌های خزنده است.

اگر ریزوم را به قطعات کوچک قسمت کنیم، هر قطعه قادر به تولید یک گیاه جدید است. این روند شناخته‌شده به‌عنوان تولید مثل رویشی و ازسوی کشاورزان و باغبان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و برای تکثیر گیاهان ویژه‌ای است. نمونه‌هایی از گیاهان ریزوم‌دار عبارت‌اند از: هاپ‌ها، مارچوبه، زنجبیل، زنبق‌ها، گل اختر، ارکیده‌ها و...به‌طور خلاصه می‌توان گفت گیاهان ریزوم‌دار گیاهانی‌اند که برخلاف سایر گیاهان، ساقه‌های آن‌ها به‌صورت افقی و در زیر خاک رشد می‌کند. برگ‌های آن‌ها خارج از خاک است و با قطع بخشی از ساقه‌ی آن، این گیاه از بین نمی‌رود؛ بلکه از همان جا در زیر خاک گسترش می‌یابد و جوانه‌های تازه ایجاد می‌کند؛ پس ریزوم عامل ارتباط و دگرزایی است و امکان ایجاد شبکه‌ای بی‌پایان را فراهم می‌کند؛ زیرا هر نقطه از آن می‌تواند به نقاط دیگر آن وصل شود.

برخلاف درخت که در نقطه‌ای ثابت ریشه می‌گیرد، ریزوم حتی هنگامی که شکسته یا ازهم‌گسسته شود، باز هم می‌تواند حیات خود را از سر بگیرد و در جهات دیگری رشد کند.

گفتمان ریزوماتیک برهم‌زننده‌ی نظم پایگانی ساختار اندیشه‌ورزی است که ایده‌ها، مفاهیم و موضوعات گوناگون را در شبکه‌ای از روابط هم‌سطح و افقی به‌هم پیوند می‌دهد و اثر ادبی را چونان مجموعه‌ای گردهم‌آمده ارائه می‌کند که در خوانش آن به‌جای جست‌وجوی فهم معنای یکه‌ی اثر و دلالتی خاص، کارکردها و پیوندها پی گرفته می‌شود.

دلوز ازسویی در تقابل با سنت فلسفه‌ای قرار می‌گیرد که در آن با فراهم آوردن مفاهیم و مباحثی چون نظم ساختاری، انسجام و استعلا با مدلی درخت‌واره‌ای و عمودی به قاعده‌گذاری و طبقه‌بندی پرداخته‌اند و خود را به روی نظام‌های

گشوده فروبسته‌اند و ازسویی‌دیگر پیوند خود را به‌تمامی با آن‌ها نمی‌گسلد و با خوانش انتقادی به‌جای ابطال اندیشه‌های نظام‌های فلسفی با آن‌ها گفت‌وگو می‌کند و مفاهیم جدیدی را خلق و بازآفرینی می‌کند؛ بدین‌ترتیب، دلوز مدل درختی ایده‌ی افلاطونی را بازخوانی می‌کند.

همچنین دلوز انکار نمی‌کند که عمل شناخت بی‌نیاز از سرمشق نمی‌تواند باشد؛ بااین‌حال معتقد است که دانستگی باید با آنچه ناآشناست برانگیخته شود. در نگاه دلوز، حقیقت، تلاش برای آفریدن اندیشه است، نه تعریف تفکر در پیوند با حقیقت. جست‌وجوی حقیقت، نقدی است که ریچارد رورتی نیز به سنت فلسفی غرب وارد می‌کند.

بنا به عقیدهٔ رورتی، تاریخ فلسفه تلاش برای رسیدن به حقیقت بوده است و در این جریان هر فلسفه و نگرشی میزان اعتبار خود را از نسبت وصول به حقیقت به دست می‌آورد. به‌زعم رورتی به‌جای جست‌وجوی حقیقت، باید گفت‌وگو را نشاند. در جریان گفت‌وگو، هیچ عضوی بنیادی‌تر از دیگری نیست و هیچ فردی مجاز به داوری درخصوص صلاحیت دیگری نیست.

به‌زعم رورتی دغدغه‌ی فیلسوفان باید تداوم بخشیدن به گفت‌وگو باشد؛ زیرا در گفت‌وگو است که شناخت و معرفت ساخته می‌شود. دلوز در مطالعه‌ی تاریخ اندیشه‌ی غرب و شرق، بر این باور است که غرب رابطه‌ی خاصی با تفکر درختی و همچنین درخت‌زدایی دارد؛ درحالی‌که جست‌وجو برای ریشه‌ها و بازگشت به جهان کهن در شرق رخ می‌دهد. مدعای دلوز آن است که در ادبیات آمریکایی و اروپایی (ادبیات آمریکایی و پیش از آن، ادبیات انگلیسی) شیوه‌ی ریزوماتیک را به ظهور رسانده‌اند. شعار امریکاییِ «به جست‌وجوی ریشه نرو، به‌دنبال ساقه باش» گویای تفکر ریزوماتیک آن است.

تجربه‌گرایی، ویژگی ثابت فلسفه‌ی نقادی است؛ بدین معنا که پدیده‌ها نه نمودی از چیزی هستند و نه محصول فعالیت ما. آن‌ها ازآن‌جهت بر ما تأثیر می‌گذارند که ما سوژه‌هایی منفعل و پذیرا هستیم. تنها به این دلیل می‌توانند تابع ما باشند که اشیایی فی‌نفسه نیستند؛ ولی چگونه می‌توانند تابع ما باشند آنجاکه محصولات ما نیستند؟ چطور یک سوژه‌ی منفعل می‌تواند قوه‌ی فعال داشته باشد؟ در نظر کانت، رابطه‌ی عین و ذهن به درونی‌شدگی گرایش می‌یابد. به رابطه‌ی میان ذهن و عینی تبدیل می‌شود که از حیث طبیعت متفاوت‌اند.

دلوز چون دیگر فیلسوفان پسادکارتی که به‌نوعی تلاش می‌کردند از مفهوم سوژه‌ی خودمختاری عبور کنند، مبنای خوانش خود را بر انگاره‌ی وضعیت سوژه در دو وضع خود/ یگانه و دیگر وضع‌های موجود/ بس‌گانه قرار می‌دهد. از این منظر است که جهان اسپینوزا تک‌معنا و در لایپ‌نیتس چندگانه و مبهم نمایان می‌شود. دلوز در ابتدا نگرش کانت را در مطابقت عین با ذهن، سوبژکتیو و جزم‌گرایانه می‌بیند؛ ولی در خوانش‌های سپسین، نگرش او را نقادانه ارزیابی می‌کند و بر آن می‌شود که کانت، فیلسوفی است که باید او را خواند؛ با وجود این، دیدگاه فوکو در باب سوژه را به خود نزدیک می‌بیند؛ زیرا فوکو در بطن نوعی کثرت‌گرایی عمل می‌کند.

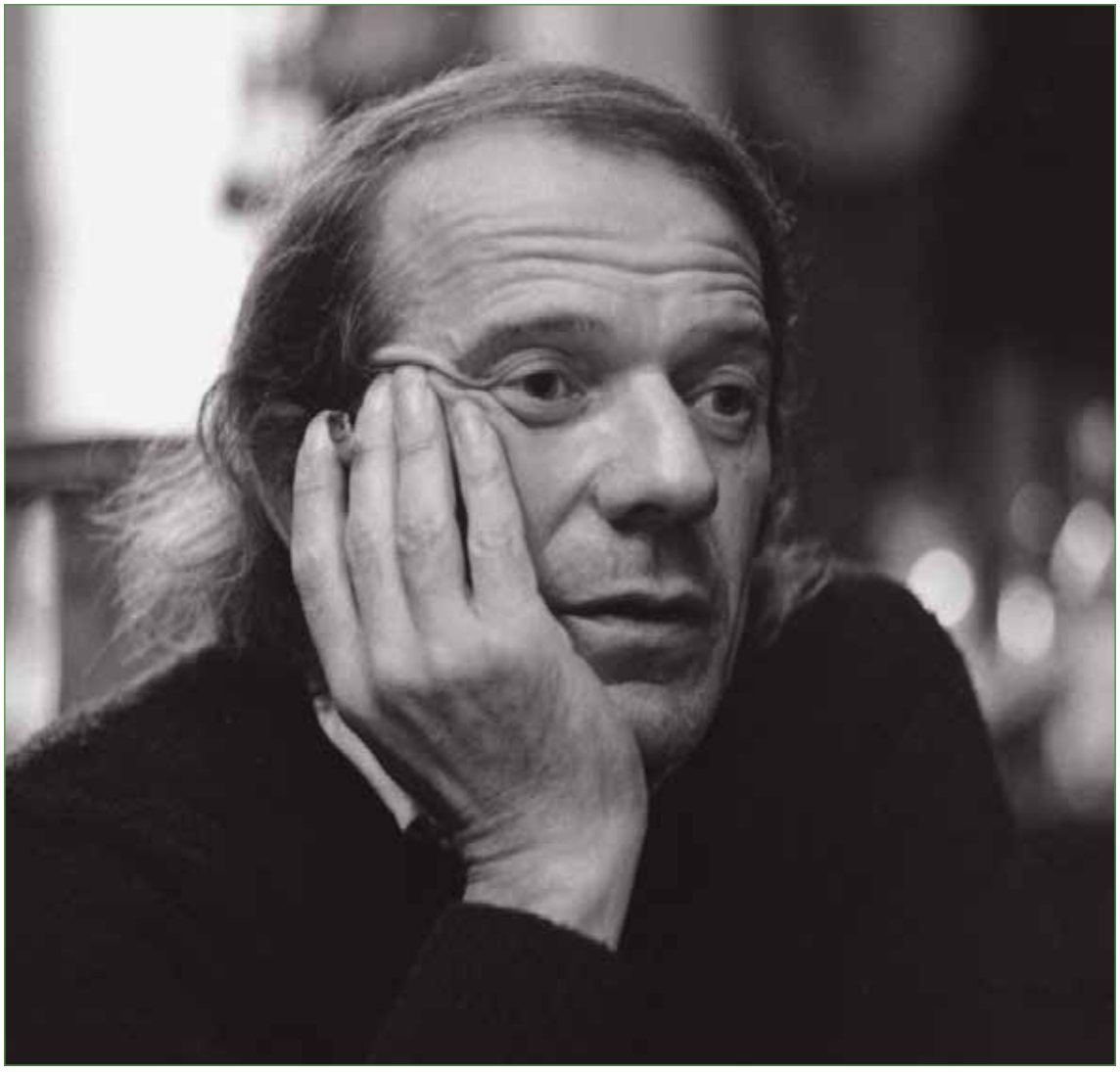
کار دلوز خوانش انتقادی کانت، اسپینوزا، هیوم، نیچه، فوکو و دیگر متفکران و فیلسوفان و تولید مفاهیم نوینی در فلسفه‌گری بوده، ولی دلوز در پرداختن به منطق ریزوماتیک نوع کتاب را که به موضوعی خاص طبقه‌بندی کرده باشد، توصیف و تبیین کرده است. دلوز در الگوی فلسفی خود بارها به ادبیات و آثار ادبی ارجاع می‌دهد و به تبیین ماهیت و کارکرد ادبیات و آثار ادبی همچون رمان‌های کافکا، مارسل پروست، بکت، ویرجینیا ولف و ملویل می‌پردازد. او در تعریف ماهیت و کارکرد ادبیات بر همان اصولی تأکید می‌کند که در ریزوم بر آن‌ها تأکید دارد؛ چراکه ادبیات محملی گشوده و پویا برای اندیشه‌ورزی است و براساس مفاهیم دلوزی و با رویکرد ریزوماتیک می‌توان به سرچشمه‌ها و گفتمان‌های درونی آفرینش اثر ادبی و خوانش انتقادی آن پرداخت.

در تعریف دلوز، ادبیات یک مجموعه‌ی گردهم‌آمده،

است و با ایدئولوژی کاری ندارد. هیچ ایدئولوژی در آن نیست و هرگز نبوده است. هدف ادبیات، عبورکردن از زندگی در زبانی است که ایده‌ها را می‌سازند. دلوز در مقاله‌ی مازوخ و ادبیات، نویسنده را نه به یک بیمار، بل به پزشکی تشبیه می‌کند که تشخیص می‌دهد؛ تشخیصی که در مورد جهان است. ادبیات امری فردی یا خانوادگی نیست؛ بل جهان است؛ فرایند خلاقانه‌ای که در جریان است. ادبیات، نوشتاری است که بر نگاشت و پیمایش و قلمروهایی که درحال آمدن و شدن هستند، دلالت می‌کند.

دلوز شیوه‌ی نوشتار همچون نقشه‌نگاری را در فوکو می‌یابد. در نگاه او، نزد فوکو هیچ چیز ثابت نیست. نیروها در رابطه‌ی یک نقطه با نقطه‌ی دیگر ظاهر می‌شوند و از یک نمودار به نمودار دیگر، نقشه‌های جدیدی ترسیم می‌شود؛ بنابراین نموداری وجود ندارد که در کنار نقاطی که به یکدیگر پیوندشان می‌دهد، دربردارنده‌ی نقاطی نسبتاً آزاد، نقاط خلاقیت، جهش و مقاومت نباشد. تعریف سه‌گانه‌ی نوشتن از همین جاست: نوشتن، مبارزه کردن و مقاومت کردن است. نوشتن، شدن است. نوشتن نگارش نقشه است: «من، یک نقشه‌نگارم.» از دیدگاه دلوز، خوانش ادبیات باید وجه اکتشافی داشته باشد و نه توصیفی.

در فرایند خواندن متن، خوانش باید به تأثیرهایی که در فرد و حیات وی می‌آفریند متمرکز شود. خواندن یک متن هرگز عملی دانش‌پژوهانه در جست‌وجوی معنای آن نیست. از آن کمتر عملی سخت معطوف به متن برای یافتن یک دال. خواندن، بیشتر کاربرد تولیدی ماشین ادبی است. خواندن مونتاژی است



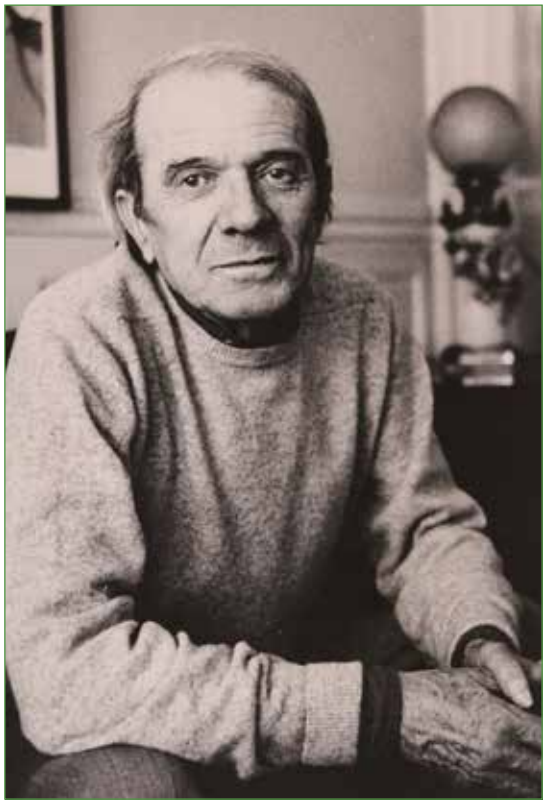
از ماشین‌های میل‌ورز. عملی اسکیزویی است که نیروی انقلابی متن را بیرون می‌کشد. مطلقاً بی‌فایده است در اثر یک نویسنده دنبال درون مایه‌ها بگردیم؛ اما نپرسیم که اهمیت آن در این اثر چیست؛ یعنی چگونه عمل می‌کند نه اینکه معنایش چیست.

خواندن یک متن ادبی، نه جای دادن آن در زمینه‌اش و نه ملاحظه‌ی این است که چگونه آن متن یک وقتی تازه بوده است. خواندن باید به ما اجازه دهد که دوباره با صورت‌بندی، تکوین یا آفرینش اندیشه‌ها مواجه شویم.

براساس گفته‌های دلوز، آنچه بیش از همه در آفرینش و خوانش ادبیات برای او ضروری می‌نماید، کارکرد ادبیات است که براساس تلقی دلوز از مفهوم و شدن یا همان صیرورت تبیین می‌شود.

دلوز معتقد است که مفاهیم عادی و روزمره، قدرت خلاقه‌ی خود را از دست داده‌اند و همواره الگوهایی ارائه می‌دهند که با گزاره‌هایی نظیر «این همان است» یا «این چنین است» صفت یا ویژگی، نشان اختصاصی مفاهیم می‌شود؛ ولی ادبیات و فلسفه، اندیشه را به شیوه‌های متفاوت اما به روش‌های مرتبط از فهم مشترک و بازنمایی فراتر می‌برند. بنا به نظر دلوز، فلسفه مفاهیم را می‌آفرینند. مفاهیم، عنوان یا نام‌هایی نیست که ما به چیزها بچسبانیم؛ مفاهیم جهت‌گیری و سمت‌وسویی برای اندیشه فراهم می‌کنند. یک مفهوم در معنای فلسفی کاملاً متفاوت از یک مفهوم روزمره است. استفاده‌ی روزمره‌ی ما از مفاهیم از الگوی بازنمایی و عقاید عام تبعیت می‌کند. کاربرد فلسفی مفاهیم تابع عقاید عام وکاربردهای روزمره نیست. کاربرد فلسفی مفاهیم، بیش از آنکه بازنمایانه باشد، خلاقانه است و این اثر مستقیمی بر حیات و ادبیات دارد.

مفهوم نزد دلوز قدرت فراتر رفتن از آنچه می‌دانیم و تجربه می‌کنیم است. تجربه‌ی اندیشیدن به این است که چگونه تجربه می‌تواند گسترش یابد. مفهوم فقط اضافه کردن واژهای دیگر به زبان نیست؛ مفهوم، شکل کلی یک زبان را دگرگون می‌کند؛ به‌این‌ترتیب واقعیت را نام‌گذاری یا نظاممند نمی‌کنند. واقعیت فی‌نفسه نظم یا هستی ثابتی ندارد، مفاهیم‌اند که این نظم را می‌آفرینند. در نظر دلوز و نیچه، مفاهیم باید پویا و خلاقانه باشند نه بازنمایانه. از نظر دلوز مفهوم یک واژه نیست، آفرینشِ شیوه‌ای برای تفکر است. هر مفهومی دارای شدنی است که به ارتباط آن مفهوم با مفاهیم مستقر بر همان طرح می‌پردازد. در اینجا مفاهیم با یکدیگر در ارتباط‌اند و مؤید یکدیگرند، با طرح نماهایشان هماهنگ می‌شوند، مسائل خود را شکل می‌دهند و به فلسفه‌ای یکسان تعلق دارند؛ هرچند دارای تاریخ‌هایی متفاوت‌اند، درواقع هر مفهومی از اجزایی تشکیل شده است و منشعب می‌شود به‌سوی مفاهیمی دیگر که به طریقی دیگر تشکیل شده‌اند؛ ولی مناطق دیگری از همان طرح صفحه را تشکیل می‌دهند و به مسائلی مرتبط باهم پاسخ می‌دهند و در نوعی هم‌آفرینی مشارکت دارند. هر مفهومی به مفاهیم دیگری ارجاع دارد، آن هم نه صرفاً در تاریخش بلکه در شدنش یا اتصال‌های حاضرش. بنابراین مفاهیم همین‌طور تا بی‌نهایت پیش می‌روند و آفریده می‌شوند و هرگز از هیچ آفریده نمی‌شوند. ■



تأملی بر ایده‌ی نقد

● ایمان نمدیان‌پور

نقد زاده‌ی جهانِ جدید و مناسبات جهانِ بعد از روشن‌گری است. بعد از جریان روشن‌گری، هیچ رویدادی نتوانست و توان آن را نداشت که از سازوکار نقد مصون بماند. کنش نقد به‌صورت کلی خود را در دو ساحت آشکار می‌کند: نقد عملی و نقد نظری.

نقد عملی همان نقدی است که سوژه به‌وساطت سازوکارهای بدن و در پاره‌ای موارد با حذف بدن در موقعیت اعتراض، رویداد یا وضعیتی را به چالش می‌کشد. نقد عملی این استعداد را دارد که هم عملی فردی و هم عملی جمعی باشد. به‌طور مشخص، گستره‌ی این نوع نقد می‌تواند از خانه تا خیابان باشد. تمام فضاها و مکان‌های عمومی می‌توانند بستری باشند که سوژه کنشِ نقادانه‌ی خود را محقق می‌کند. انقلاب‌ها و جنبش‌ها نمادهای عینی و قابل‌مشاهده‌ی نقد به معنای عملی آن محسوب می‌شوند.

در نقد نظری، سوژه با ذهن و دستگاه فاهمه عقلانی و در پاره‌ای از موارد عقلِ حساب‌وکتابی و سودمحور و به‌وساطت عناصر خیالِ ذهنی، مقدمات نقد و سنجش را فراهم می‌کند. هر متن یا گفتاری می‌تواند برای ناقد، نقطه‌ی آغاز جریان نقد و کنش انتقادی باشد. پرسش اساسی این است که نقد قرار است چه سازوکاری را در ناقد و نقدشونده ایجاد کند.

ما به‌واسطه‌ی نقد قرار است چه صورت‌هایی از بودن در هستی را نشان دهیم و با عمل نقد چه صورت‌های دیگری از متن امکان پدیدار شدن دارند. این‌گونه می‌توان تحلیل کرد که در فرایند نقد، گویا سوژه از منظرگاه تاریخی و زیستی متفاوتی در برابر متن و پیش‌فرض‌های زیستی و تاریخی آن قرار می‌گیرد. در نقد می‌خواهیم در برابر یک گفتمان غالب پذیرفته‌شده قرار بگیریم. امر تعیّن‌یافته یا امر غالب‌شده، امری است که در گفتمان غالب تبدیل به سنتی اجباری و جبرگونه شده است. برای مثال، همگی باید خوانشی مشخص و معین از متن یا کنشی اجتماعی داشته باشند.

ما با نقد و مشاهده‌ی آن پدیده از افقی دیگر، تلاش می‌کنیم از موقعیت متصلب و همه‌پذیر به موقعیتی دیگرگون و متفاوت از حیث نظری و عملی حرکت کنیم. اگر بخواهیم یک نقطه اتکا برای آغازگاه نقد بنا نهیم، باید گفت بنیاد این اراده و نگاه معطوف به آن در شک و شک‌اندیشی نهفته است. شک کردن بدین معناست که سوژه به یک حقیقت مطلق در جهان ایده باور ندارد (پلورالیزم معرفتی) یا دست‌کم تلاش دارد از منظری دیگر با توجه به پیش‌انگاشته‌های زیستی به حقیقت نگاه کند. منتقد سعی می‌کند با شک کردن به ایده‌ای که از حیث تاریخی به گفتمان غالب تبدیل شده است، از نوعی روایت متفاوت از حقیقت در جهان سخن بگوید. بنابراین، ما در عمل

نقد یک متن، به دنبال فهم روح جدیدی در متن یا افق دیگری از زمینه هستیم.

سلطه‌ی چونان فضای مرئی و نامرئی‌ای، تمام هستی شخصی و اجتماعی سوژه‌ها را دربر گرفته است، می‌توان گفت ناقد با عمل نقد مفهوم سلطه را در زوایای متکثر و متعدد در معرض نمایش قرار می‌دهد و امکان تک‌ساحتی شدن قدرت سلطه را محدود می‌کند. هر متن یا عملی حتی اگر عناصر یا ایده‌ی رهایی‌بخشی در درون خود داشته باشد، بدون کنش نقد تبدیل به ساختار متصلب و استبدادی خواهد شد.

سلطه از رابطه‌ی اقتدارگونه‌ی یک استاد یا معلم می‌تواند آغاز شود و در سطوح گسترده‌تر زندگی اجتماعی توان خود-ابرازگری دارد. مثلاً چینش صندلی‌های یک کلاس می‌تواند نطفه‌های سلطه را در استاد بیدار کند. از این حیث، سلطه در همه‌جا حضور دائمی دارد، از مناسبات درون روابط زناشویی در خانه تا سلطه نظام سرمایه‌داری آمریکایی در زیست‌جهان اجتماعی.

ما در عمل نقد به یک ایده مرکزی می‌تازیم، علیه آن می‌شوریم و آن را مورد خطاب قرار می‌دهیم؛ آن امر همان ایده‌ی حقیقت است. مراد واژگون کردن بنیاد حقیقت و نفی آن نیست، بلکه ما در نقد امکان سخن گفتن و آشکار شدن حقایقِ دیگر را یادآوری می‌کنیم. یعنی نشان می‌دهیم که حتی حقیقت نیک هم نمی‌تواند و نباید مطلق باشد. به معنایی دیگر، ما در نقد کردن از حیث عملی و نظری امکان مطلق شدن را از فرد یا نهاد می‌گیریم و به امکان‌های دیگر امکان ظهور می‌دهیم.

از نگاه فوکو نیز در عمل نقد، سوژه تلاش می‌کند خود را از حکومت‌مندیِ قدرت رهایی بخشد و امکان رهایی را برای خود و دیگری فراهم سازد. سیاست‌های حقیقت‌ساز به‌واسطه‌ی نهادهای قدرت، فرد یا سوژه را در انقیاد خود قرار می‌دهد. به معنای دقیق‌تر کلمه، در سیاست حقیقت، تشخیص صدق و کذب گزاره‌ها از خواست و اراده حکومت و قدرت متأثر می‌شود. این نظام و ساختارهای قدرت در معنای کلان و خرد است که نظام‌های حقیقت را می‌سازد. باید گفت حقیقت برساخت یا ساخته‌شده‌ی اراده‌ی قدرت است. ما در نقد از این حیث در برابر حکومت‌مندی قرار می‌گیریم و با کنشِ نقادانه به‌دنبال محدود کردن مرزهای مرئی و نامرئی قدرت هستیم.

به زبان فوکو، نقد در این پرسش تأمل می‌کند که حکومت در معنای کلی آن، چگونه زندگی، قوانین و نهادها را سامان می‌دهد یا آنها را در خدمت خود می‌گیرد. سه عنصر در نقد خودنمایی می‌کند: حقیقت، قدرت و سوژه. سوژه با عمل نقد، خودش را از حقیقتی که به‌واسطه‌ی قدرت ساخته شده است رها می‌کند. قدرت به‌صورت مداوم در حال ساختن حقیقت است و حقیقت هم در حال بسط گستره‌ی امر مطلق در اذهان عمومی است. در این لحظه آن چیزی که می‌تواند حقیقت و قدرت را محدود کند و امکان نامحدود آن را کران‌مند سازد، عمل نقد است. نقد از این حیث عملی پایان‌ناپذیر است و ما هیچ‌گاه به پایان نقد نزدیک نخواهیم شد، زیرا همیشه ایده‌ای از حقیقت در حال «خود-مطلق‌سازی» است.

ما در عمل نقد یک امر مکتوب یا غیرمکتوب را در اکنونیت آن مورد واکاوی و بازخوانی قرار می‌دهیم. اکنونیت همان ترکیب به‌ظاهر متناقض گذشته و آینده است. یعنی در عمل نقد موضوعی که ویژگی مسئله‌مندی در اکنون به‌وساطت گذشته و آینده دارد، مورد تأمل و رازگشایی قرار می‌گیرد. آگاهی از اکنونیت یکی از شاخصه‌های بنیادین نقد به‌شمار می‌آید، زیرا قرار است به‌واسطه‌ی آگاهی و خودکاوی خودمان یا همان «من»، قسمتی از خود را مورد خطاب قرار دهیم. «من» حقیقت خود را به‌واسطه‌ی وضعیتی تاریخی در برابر حقیقت پیشِ رو یا همان حقیقت مورد خطاب قرارگیرنده، قرار می‌دهد. جدال و گفت‌وگوی دو حقیقتِ متضاد، امکان‌های گشایش ساحت‌های جدید را در امر فردی و اجتماعی فراهم خواهد کرد.

چنانچه بیان شد، نقد و شک در یک دیالکتیک تاریخی در حال بسط ایده در روند تاریخ‌اند و با گشایش شک، ما با امتداد نقد مواجه می‌شویم.

می‌توان در این لحظه مفهوم امید را کشف کرد. امید یعنی میلِ درنوردیدن از یک ساحت به ساحت دیگر، برای بسط مفهوم زندگیِ کسل‌کننده. هر امیدی امکان گشایش تازه‌ای را در افق متن زندگی احیا می‌کند. بنابراین، ما با نقد به افق جدیدی می‌پیوندیم و هر افق جدید تولد و زایش امید حداقلی و حداکثری برای سوژه محسوب می‌شود. می‌توان گفت با هر نقد امیدی در ساختارهای وجودی برساخته می‌شود. بگذارید دقیق‌تر بگویم، هر نقدی برسازنده‌ی امیدی در تاریخ هستی است، زیرا هر نقد به دنبال نقد حقیقت مطلق و امکان ظهور حقایق و فهم‌های متخالف در جهان زندگی است.

در عمل نقد، ما با واکاوی قیمومت‌های ساختاری به خود اتکا می‌کنیم و در صحنه‌ی تاریخ و جامعه به‌مثابه‌ی یک موجودِ خود-آیین امکانات حضور و ظهور «من»های خود را مهیا می‌کنیم. به یک معنا باید گفت، نقد همان امتداد حضور من‌بودگی در «دیگری» است. ناقد با نقد یک متن، در عرصه‌ی عمومی و اذهان عمومی مشارکت می‌کند، زیرا متن همان روایت سوژه‌ها از زندگی روزمره‌ی خودشان است.

از منظری دیگر هم می‌توان به عمل نقد توجه کرد. وقتی ما متن یا یک حوزه‌ی اجتماعی را نقد می‌کنیم، به‌نوعی با امر قدرت در سطح خرد و کلان مواجه خواهیم شد. در این مواجهه، ما با نقد قدرت مجال اقتدار را از او می‌ستانیم و قدرت را به قدرت‌های خرد تقلیل می‌دهیم.

از سویی، نقدِ قدرت میدان و گستره‌ی امر مطلق را معلق می‌کند و اجازه نمی‌دهد که قدرت تبدیل به سلطه و امر هژمونیک شود. این امر دقیقاً به‌وساطت مفهوم تفسیر امکان‌مند خواهد شد. ما با نقد خوانش‌های سلطه و خوانش‌های رسمی تلاش می‌کنیم خوانش قدرت را که همان خوانش رسمی از قدرت نامیده می‌شود مورد بازخوانی قرار دهیم.

یکی از امکان‌های دموکراسی نقد است؛ می‌توان گفت دموکراسی همان نقد دائمی میدان‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه است. زیرا با نقد ساختارهای فرهنگی و میدان‌های زندگی، هر لحظه امری نو و طرحی تازه می‌آفرینیم. آن‌چنان که می‌دانیم، قدرت در هر لحظه تلاش دارد افراد را به ابژه‌های مطیع و تابع در برابر خود تبدیل کند. فرایند همان فرایند ابژه‌سازی نامیده می‌شود. سوژه با شوریدن ذهنی و عملی در برابر قدرت (کلان و خرد)، مجال اقتدار قدرت را از او خواهد گرفت.

نظام سرمایه‌داری به‌واسطه‌ی انحصار قدرت، روند کالایی شدن دانش، سلطه‌ی رسانه‌های ثروتمند و غیره نمونه‌ای از سیاست‌های ابژه‌سازی قدرت در ساختار حکومت‌مندی هستند. تمام این مصادیق، قدرت‌هایی‌اند که سوژه و جامعه را درگیر خود کرده است. ویژگی تمام این مصادیق قدرت، اکنونیت آنهاست، یعنی ما امروزه آنها را نمادهای سلطه می‌شناسیم.

اساساً ما در نقد یک پدیده، باید به مسئله‌مند بودن و اکنونیت مفهوم بنگریم. اکنونیت همان مسئله‌ای است که از حیث تاریخی، میدان‌های مختلف زندگی را درگیر خود کرده است. مثلاً برای جواد طباطبایی مسئله‌ی تصلب اندیشه، همایون کاتوزیان مسئله‌ی دولت و ملت، عبدالکریم سروش قبض و بسط‌های دین، سیدحسین نصر ایده‌ی معنویت و غیره.

کانت در مقاله «روشنگری چیست» نیز به مسئله‌ی اکنونیت توجه کرده است، او در دوران روشنگری می‌زیسته و مسئله‌ی او دولت مقتدر و اقتدار کلیسا بود. کانت در این مقاله بیان می‌کند که دلیر باش در به‌کارگیری عقل خویش بدون هدایت دیگری. تفسیر این سخن این است که در ابراز ایده‌ی خودت شجاع باش و هراس نداشته باش. از عقل خودت برای تصمیم‌گیری استفاده کن و زیر سلطه‌ی هیچ تفکری نباش. البته مراد کانت این نیست که با دیگران مشورت و گفت‌وگو نکنیم، بلکه منظورش این است که فاصله خودت و وجه تمایز خودت را در تفکر مشخص کن.

می‌توان گفت در عمل نقد، سوژه به خود-آیینی و توجه به سازوکارهای درونی و تعقلی خود نزدیک می‌شود و از ادغام و یکی شدن در دیگری و سیستم فاصله می‌گیرد. در فرایند خود-آیینی، ما شاهد نوعی

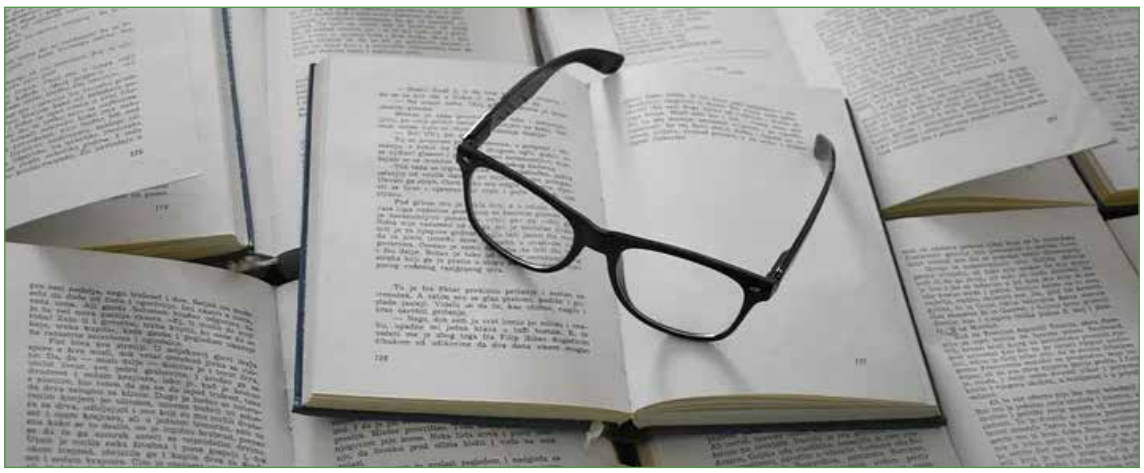
مشارکت در امور اجتماعی هستیم و امکان جذب در سیستم به‌واسطه‌ی عنصر نقد ناممکن خواهد شد.
در خود-آیینی ما شاهد کنش سوژه علیه خود و دیگری هستیم، یعنی ما «منِ» خود را بازخوانی می‌کنیم و با واکاوی و بازخوانی «من» و خود-کنش‌گری و قیام علیه خود، به امر بیرونی روی می‌آوریم و ابژه‌های بیرونی را مورد تأمل قرار می‌دهیم. امر بیرونی نیز به‌واسطه‌ی تمایز و تفاوت موقعیت «من» مورد سنجش، داوری و نقد قرار می‌گیرد. این عمل ما را با افق‌های جدیدی از متن آشنا می‌کند، افق‌هایی که به علت منطق زاویه دید انسان و تاریخ محدود زندگی هر یک از افراد در زیست‌جهان اجتماعی، امکان دیدن گستره‌ها و افق‌های مطلق نامحدود برای سوژه ناممکن است.

به‌این‌دلیل می‌توان گفت که به دلیل نامطلق بودن افق‌های دید انسان‌ها، انسان‌ها قادر به دیدن تمام جهات در زندگی نخواهند بود. نقد یعنی اینکه من از منظری به جهان نگاه می‌کنم که تو قادر نیستی از این منظر به جهان و هستی بنگری. از این حیث هر نقدی ما را با جهانی جدید آشنا می‌کند، جهانی که امکان دیدن آن به‌واسطه‌ی محدودیت‌های «من» ممکن نبوده است. در تاریخ تفکر ما ایرانیان تا قبل از مشروطه کمتر مفهوم نقد در میان اندیشمندان و مردم در زندگی روزمره مرسوم بود. اساساً جامعه قبل از مشروطه به دو قسمت شبان و رمه یا ارباب و رعیت تقسیم می‌شد. در این ساختار امکان نقد به‌خاطر نوع مناسبات ساختاری سیاسی و فرهنگی ناممکن بود. نوعی نارسایی در سنت تاریخی ما به‌واسطه‌ی ساختار اقتصادی و فرهنگی به وجود آمده بود و این نارسایی ایده نقد را از درون اخته کرده بود.

رعیت به‌طور کلی تابع تقدیر بود، تقدیری که به فهم خودش، خداوند برای او به وجود آورده و او را به پذیرش منطق صبر و واگذاری امور به خداوند تبدیل کرده بود. در این زیست‌جهان، سبک زندگی عرفانی نیز پذیرش تقدیر در جامعه ایرانی را تشدید می‌کرد. به گمان من، تقدیر سخن از رهایی را در آموزه‌های خود طرح‌اندازی می‌کند و این رهایی، یک نوع رهایی فرد از مسائل حاشیه و جامعه است، همان خود-درون‌بینی است.

فرد عارف اساساً کاری به جهان اجتماعی و مناسبات زندگی ندارد و تلاش می‌کند با سنت ریاضت، خودش را از فضای آلوده‌ی جهان رها کند. رهایی در سنت عرفانی یعنی رهانیدن خود از قید پیرامون و درون‌فکنی خود در ساحت بی‌زمان و بی‌مکان. ولی نقد به معنای مدرن آن تلاش دارد مناسبات درون و بیرون آدمیان و حقایق اجتماعی را مورد شک و تردید قرار دهد.

تفکر بعد از مشروطه و با ترجمه، مهاجرت و ورود تکنولوژی به ایران امکان رشد یافت. بعد از آن ایرانیان تلاش کردند بیاموزند که نقد جهانِ بیرون به‌مثابه‌ی یک متن، برای رهایی و گریز از استبداد یک عمل ضروری است.



جستاری در باب تصلّب

فهیمه مصدر

از منظری می‌توان گفت که تصلّب در جوامع بشری، منجر به جدایی‌ها و تفرقه می‌شود؛ اما به‌راستی چه کسانی از این تفرقه سود می‌برند؟ مردمانی که تمام هم و غم‌شان، تحمیل عقاید ایدئولوژیک و یا در مقابل، پافشاری بر بی‌دینی مطلق و تحمیل تهوع‌آور آن بر بدنه‌ی رنجور و زخم‌خورده از تعصب‌اند، جز رد کردن این دو ایده‌ی مضحک چه می‌توانند در سر بپرورانند؟ شاید بهتر باشد از منظری نگاه جامع‌تری به این مسئله داشته باشیم: «به‌طورکلی تعصب خود شکلی از خشونت و مانعی از رشد روحیه‌ی حقیقی دموکراتیک است.»

این تعریف گاندی را شاید بتوان پیش‌قراول نگاه درست به تصلّب دانست. آنجاکه هر آیین و مسلکی، شکلی متعصبانه به خود بگیرد؛ فرزندی جز خشونت نخواهند داشت. به‌این‌ترتیب جامعه‌ی خشونت‌زده‌ای که هر روز مردمانش به دریدن یکدیگر مشغول‌اند، باب میلِ خوانِ حکومت‌ها و طرفداران افراطی آتئیست و ایدئولوژیک و غیره خواهند بود.

مادامی‌که هر روز جماعتی بر سر تحمیل عقاید داشته و نداشته‌شان با یکدیگر در جنگ باشند، ساحت پیشرفت و آبادی جریحه‌دار می‌شود. این جامعه‌ی زاییده‌ی خشونت، برای فرار از دشواری‌های تعامل و امرار معاش با هم‌نوعان، نقابی بر چهره می‌کشند. گویی حیاط خلوتی برای بودن واقعیِ خود که امکان ابراز نداشته و با هر بادی به‌سویی روانه می‌شود.

حال‌آنکه به گفته‌ی برتراند راسل: «کل مشکل دنیا این است که ابلهان و متعصبان همیشه از خود مطمئن‌اند، درحالی‌که افراد عاقل‌تر پر از شک و تردیدند.» به‌این‌ترتیب این چرخه‌ی خشونت، تفرقه، بی‌اعتمادی، نفاق و پس‌رفت همچنان بر قوت خود باقی می‌ماند؛ زیرا عاقل‌ترها پا به عرصه نمی‌گذارند و متعصبان، بر طبل تحجر خود بیشتر می‌کوبند! چنین جامعه‌ای راه پیشرفت را از طریق تمرکز بر اقتدارگرایی می‌بندد و شریان‌های زندگی و عدالت هر روز به‌دنبال راهی برای رهایی از درماندگی و انسداد مسیرند.

اما از میان افراد یک جامعه نیز هستند کسانی که همواره افراط و تفریط را به آگاهی از درک شرایط جامعه ترجیح می‌دهند. این افراد خواسته یا ناخواسته طرفین دعوا را به نوک قله‌ی افراط هدایت می‌کنند. آنجاکه انسان‌ها باید تصمیم به حذف یکدیگر بگیرند، نابالغانِ یک جامعه، شرافت را تقسیم به خودی و غیرخودی و سمت درست و غلط تاریخ می‌کنند. گویی تاریخ، فردی ناپخته است که تنها باید نظاره‌گر افراطی‌گری‌های تنها دو جناح متعصب باشد!

باری، این عدم تعادل در بیان ایده‌ها و همچنین تحمیل انگاره‌های مذهبی و غیرمذهبی و جناحی، راه را برای به حاشیه کشاندن و گرفتن سرعت و شتاب پیشرفت یک جامعه باز می‌کند. مادامی‌که طرف‌های

مخالف هر ایده در یک جامعه چه در عرصه‌ی سیاسی، چه اجتماعی و فرهنگی، رفتاری قلدرمابانه، از روی خشم و نفرت و عاری از تفکر و اندیشه‌ی روبه‌جلو داشته باشند، دو کفه‌ی این ترازو به ثبات و اعتدال نخواهد رسید.

به عقیده‌ی من تصلب در هر دین، آیین و مسلکی و هر سطحی از جوامع بشری، منفور و رقت‌انگیز است. با نگاهی به کشورهای توسعه‌یافته و متجدد می‌توان مشاهده کرد که آن‌ها سعی کردند تا حد ممکن پایشان را از دخالت در مسائل خصوصی مردم و نحوه‌ی اعتقادات آن‌ها بیرون بکشند و از این دستاویز به‌مثابه‌ی ابزاری برای کنترل و تسط بر جامعه‌ی خود بهره نمی‌گیرند.

ازسوی‌دیگر در کشورهای جهان سوم و حکومت‌های کمونیستی و نظام‌های دیکتاتوری، اربابان قدرت برای تسلط در جامعه، موازنه‌ای بین دو سوی تندرو ایجاد می‌کنند و با منازعه‌ی بین این دو سو و انشعابات حاصل از آن‌ها، همچنان در رأس قدرت باقی می‌مانند. دراین‌حال، تفرقه دستاوردی همیشگی برای این استراتژی‌هاست. جایی‌که مردم به‌دلیل نبودِ قوانین به‌روز و باثبات، خود شخصاً به خون‌خواهی و عدالت‌طلبی گرفتار می‌شوند و ناخواسته در زمین فراخِ کاسبان قدرت بازی می‌کنند.

این افق و دورنمایی است از جامعه‌ای متصلب که در بهترین حالت، تا سالیان دراز و تعویض نسل‌های کهنه‌تر راهی طولانی برای رسیدن به یک زندگی با کیفیت و مترقی و عاری از هرگونه دشمنی و خشونت دارد.

■

نقش تقلید در تصلّب اندیشه

اعظم کشاورز

انسان مقلد، بنده‌ی پیروی کورکورانه است وگاه چون عروسکان خیمه‌شب‌بازی در دستانِ دنیای اشباع‌شده‌ی امروز می‌رقصد و به تقلید مبتلا می‌شود. حال‌آنکه به گفته‌ی محمدعلی جمالزاده؛ «انسان با عادت‌ها و شباهت‌ها زندگی نمی‌کند. در جمع‌هایی که همه شبیه هم هستند هنر خلق نمی‌شود، ادبیات زاییده نمی‌شود، فلسفه به وجود نمی‌آید، خلاقیت جلوه نمی‌کند. شباهت تنها خویش را به دنیا می‌آورد. زمان تنها با انعکاس یک صدا می‌گذرد. یک جامعه از شباهت، تک‌صدایی و تکرارها نه، بلکه از ترکیب‌ها بداعت‌ها تکاپوها و ریتمی دموکراتیک تغذیه می‌شود. اگر انسان قرار باشد در این زندگی چیزی یاد بگیرد، از کسی که شبیه خودش نیست، از کسی که مثل خودش نیست می‌آموزد.»

درواقع تقلید باعث تصلب اندیشه می‌شود و انسان را از خردورزی و پرسشگری دور می‌کند. دغدغه‌های همسان و مشابه در مورد ظاهر می‌تواند یک نماد و نشانه از بسته شدن جریان منحصربه‌فرد آگاهی و خلاقیت در هر فرد باشد. خبر از دل‌باختن به مورد توجه واقع شدن، خبر از فاصله گرفتن از تنهایی ژرف و عمیقی که می‌تواند آغازِ خودشناسی باشد؛ مانند تقلید یک دانش‌آموز از روی دست همکلاسی‌اش بدون درک محتوا، مسلماً یکی از دلایل این رونوشت ترس است.

اینکه مورد تأیید معلم قرار نگیری در چشم هم‌کلاسی‌هایت اهمال‌کار به نظر برسی و مورد سرزنش پدر و مادر و خانواده باشی ترجیح می‌دهی فقط کاغذ را سیاه کنی تا مضطرب و ترسان نشوی.

یکی دیگر از دلایل درجازدن و چسبیدن به اندیشه‌ی پوسیده و مزه‌مزه‌کردن افکار دیگران مورد قضاوت و بی‌مهری قرار گرفتن است؛ درواقع بیشتر آدم‌ها ترجیح می‌دهند یک دانش‌آموز مؤدب و یک مطیع درجه‌یک باشند و قید خلاقیت را بزنند.

به عقیده‌ی کنفوسیوس از سه طریق می‌توانیم حکمت را بیاموزیم: «اول از طریق تفکر که اصیل‌ترین است، سپس از طریق تقلید که آسان‌ترین است و درنهایت از طریق تجربه که تلخ‌ترین است.»

و چقدر می‌تواند به‌نفع حکومت‌های دیکتاتور باشد که سر مردم به هرچیزی گرم کنند به‌جز خردورزی. در جامعه‌ای که پرسشگری مسدود و محدود است دچار انجماد تفکر شده و از رشد و پویایی جامعه کاسته می‌شود و مسلماً رو به افول خواهد رفت.

ذهن انسان، علاقه‌مند به الگوبرداری و تقلید از دیگران است؛ چون تفکر، تصمیم‌گیری و پذیرش مسئولیت شناخت خود بسیار سخت‌تر از تقلید است. تنها چیزی که فرد مقلد بدان نیاز دارد چند نقاب است. مسلماً رفتن راهی که دیگران رفته‌اند و به‌اصطلاح دارای نماد و نشانه توقف، ایست، حرکت، دور زدن ممنون(!) باشد

بسیار سهل‌تر از راهی است که تو خود باید برای عبور از آن مسیر را آرام باز کنی و بیاندیشی که در این مسیر و راه چه پیامی نهفته است و آیا شکافی بین آنچه من فکر می‌کنم با آنچه واقعیت دارد هست؟ عمق این شکاف چقدر است؟

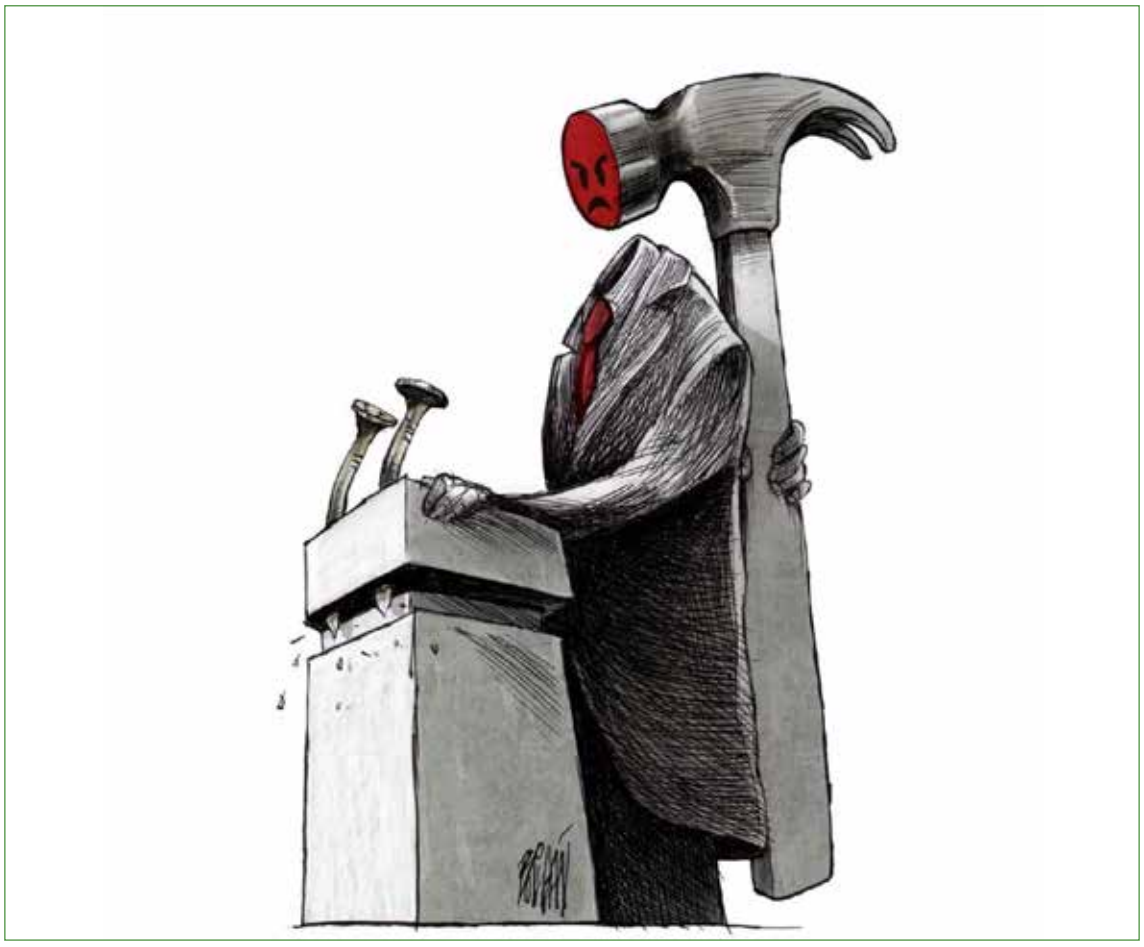
مصطفی سلیمانی در مقاله انسان دست دوم در باب افراد مقلد چنین می‌نویسد: «مقلدان شاید نمی‌دانند که غربالِ زندگی، گاهی آن‌قدر ریز و ظریف است که فقط آن‌هایی می‌توانند از سوراخ‌هاش رد شوند که به پای دامنِ دیگری نیفتاده باشند و لبه‌های پرتگاه‌هاش گاهی آن‌قدر تیز و لطیف است که همه‌ی نقاب‌هایی را که آدم‌ها از منبع‌های الهام‌شان روی صورت‌شان زده‌اند می‌تراشد تا فقط آن‌هایی بر بامِ آسمانش بنشینند که خودِ خودشان هستند و راهِ خودشان را می‌روند.»

درواقع درصد بسیار کمی از افراد در جامعه هستند که به کنترل شدن خود بینش دارند و سعی می‌کنند ذهن بیمار جامعه را که دچار تصلب اندیشه شده به تکاپو وادارند و با ذهن مطالبه‌گر خود بستر امنی برای پرسش‌های جدید فراهم کنند.

رسانه‌ها نیز با تبلیغات گسترده ذهن بشر را کنترل کرده تا پس پرده به اهداف خود برسند. داگلاس ون‌پارت در مقاله‌ی چطور رسانه‌ها به‌طور غیرمستقیم در شما تأثیر می‌گذارند، چنین می‌نویسد:

«بیایید روراست باشیم، ما نه‌تنها خریدار هستیم؛ بلکه فروشنده نیز هستیم. ما خودمان را سر کار می‌فروشیم در گروه‌های اجتماعی می‌فروشیم و اجناسمان را در مرکز خرید می‌فروشیم؛ پس عجیب نیست که بازار و متخصصان رسانه دکمه‌ی کنترل ما را در نواحی ناخوداگاه ما فشار دهند و رفتار ما را کنترل کنند.»

گاهی چند ثانیه مکث قبل از انجام سریع و مقلدانه‌ی امور می‌تواند به اندیشه‌ورزی در ما کمک کند. اینکه ما چه میزان به اطرافیان خود شباهت داریم، چه میزان به فردیت خود احترام می‌گذاریم و تا کجا حاضریم در صف تکرار بایستیم؟



حقیقت و آزادیِ درونی

بهمن عباس‌زاده

انسان همیشه در جست‌وجوی چیزی فراتر از نیازهای اولیه خود مانند غذا، پوشاک، مسکن و حتی امنیّتِ اجتماعی بوده است، چیزی فراتر از دیده‌ها و تجربیاتش؛ چیزی مانند ایمان، رستگاری و سرانجام چیزی که از آن با نام «حقیقت» یاد می‌شود.

هرکس تصوری از حقیقت نزد خود دارد یا آن را به‌نوعی که دل‌خواه اوست مجسّم می‌کند و بهتر است گفته شود که هرکس فکر می‌کند «فلان مفهوم» حقیقت است؛ اما تاکنون هیچ‌کس نشانه‌ی قابل پذیرشی از آن به‌دست نداده است.

ازطرف‌دیگر می‌دانیم تنها وسیله‌ای که انسان همواره برای شناخت خود و طبیعت و رفع نیازهای خود از آن استفاده کرده است، ذهن، عقل و یا تدبیر بوده است. پس از خود می‌پرسیم آیا با این هشیاریِ کنونیِ ما، می‌توان از آنچه به‌گونه‌ای آزمون و خطا از آن با نام حقیقت یاد می‌کنیم نشانی یافت؟ زیرا که ما برای یافتن حقیقت هیچ وسیله‌ی دیگری جز عقل و ذهن خود در اختیار نداریم و نیز این را می‌دانیم که خودآگاهی و عقلِ ما در فضایی به نام ذهن به شناخت در مفهوم کلّیِ آن مبادرت می‌ورزد؛ پس بهتر است قبل از هرچیزی نگاهی به ذهن خود بیندازیم و ببینیم آیا ذهنِ کنونیِ ما آن توان، روشنی و درایت را دارد که به جست‌وجوی مفهومی چون حقیقت بپردازد؟

بیایید هم‌اکنون هریک به‌تنهایی، در خلوتِ خود، نگاهی به ذهن خود بیندازیم و ببینیم در شرایط ظاهراً عادی در آن «چه» می‌گذرد اگر با تأمل و حوصله و در تنهایی به ذهنِ خود نگاه کنیم؛ مانند زمانی که مشغول دیدن آکواریومی هستیم؛ همان‌گونه که رفت و آمد ماهی‌های ریز و درشت را نظاره می‌کنیم، ذهن خود را نیز سرشار از افکار، تصاویر و امیالِ گوناگون می‌بینیم که درحال رفت و آمدند: نگرانی‌های متفاوت از آینده‌ای نامعلوم؛ فشار خاطرات تلخ و شیرینِ گذشته؛ جاه‌طلبی‌هایی که باآنکه تقریباً به هیچ‌کدام از آن‌ها نرسیده‌ایم؛ اما همچنان خود را به خیال رسیدن به آن‌ها مشغول می‌کنیم و ازطرف‌دیگر ما به‌نحو گریزناپذیری دستخوش کیفیت‌های روانی نظیر خشم، حسد، کینه، نفرت و ترس نیز هستیم و حال از خود می‌پرسیم که ما در کجای چنین ذهنی می‌توانیم حقیقت را جست‌وجو کنیم و اینکه حقیقت در کجای این ذهن می‌تواند وجود داشته باشد تا ما بتوانیم آن را جست‌وجو کنیم و اینکه آیا اصولاً جایی برای حقیقت در این آشفته‌بازار وجود دارد؟

ما به اَشکال گوناگون دچار سردرگمی هستیم؛ زیرا که ذهنِ ما اسیر انواع نفوذها، انطباق‌پذیری‌ها

و اتوریته‌های متعددی است که هرکدام از آن‌ها عوارض گوناگونی را به ذهنِ ما تحمیل می‌کنند، تاآنجاکه به جرئت می‌توان گفت که یکی از بزرگ‌ترین مشکلاتِ انسان در دنیای امروز که هرکس به‌نوعی با آن دست‌به‌گریبان است، آرام کردن ذهن است.

پس بنابراین می‌بینیم که چنین ذهنی اصولاً و اساساً قادر به جست‌وجوی چیزی که ما آن را حقیقت می‌نامیم نیست؛ به‌همین دلیل دست از جست‌وجوی حقیقت در چنین ذهنی برمی‌داریم و به این درکِ عمیق می‌رسیم که شناخت و جست‌وجوی حقیقت کارِ ذهنِ موجودِ ما نیست؛ چراکه ذهنِ کنونیِ ما فقط قادر است روی اجزا و یافته‌های تجربی و آزمایش و خطا تمرکز کند؛ یعنی برای یافتنِ واقعیاتِ موجود در مورد مسئله‌ای آن را ابتدا مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد و همواره در لحظه فقط قادر به تمرکز بر روی یک جزء از یک کلّیت است و بنابراین قادر به دریافت حقیقت در یک کلِّ اندام‌وار و دارای تمامیّت نیست و گرچه حقیقت می‌تواند انعکاسی در جزء داشته باشد؛ اما گسترهٔ آن بسیار وسیع‌تر و عمیق‌تر از آن است که بتواند در محدودهٔ تنگ اجزا خلاصه شود.

همان‌گونه که با بررسی متوجه شده‌ایم که ذهنِ کنونیِ ما قادر به شناخت حقیقت نیست. هشیاریِ مشاهده‌گرِ موجود در انسان نیز تاکنون متوجه نکات دیگری نیز شده است که برای رهیافت جهت شناختِ آنچه با نام حقیقت از آن یاد می‌کنیم، می‌تواند مفید واقع شود؛ ازجملهٔ این رهیافت‌ها و نکاتِ دریافت‌شده توسط هشیاری مشاهده‌گر این است که حقیقت، یک چیز یا یک شئ یا یک تصویر نیست؛ بنابراین مکان ثابتی ندارد و راهی برای دست یافتن به آن و تملک آن نیز وجود ندارد. کلمه‌ی حقیقت، خودِ حقیقت نیست، شما نمی‌توانید حقیقت را «جست‌وجو» کنید، حقیقت بی‌وصف و بی‌نشان است، جست‌وجوی حقیقت شما را از آن دور می‌کند؛ بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که حقیقت و شناخت آن خارج از معیارها و ابزارهایی است که تاکنون ذهن در دنیای بیرون به جست‌وجوی آن بوده و هست.

اینجا سؤالی بزرگ‌تر و اساسی‌تر باتوجه‌به نکات یادشده مطرح می‌شود و آن این است که آیا واقعاً همهٔ هستیِ هشیار انسانی در «ذهن» متمرکز است؟ اگر چنین است بلافاصله باید پرسید که آیا قبل از ذهن، هیچ موجود زنده‌ای در جهان وجود نداشته است؟ اگر چنین است پس باید دید آیا چگونه هشیاریِ خلاقی قبل از آنکه انسان پا به عرصه‌ی حیات بگذارد وجود نداشته است؟

البته که جواب به این سؤال را می‌توان از «تاریخ طبیعت» یافت که قِدمت آن به زمان‌های قبل از انسان برمی‌گردد. آثار و علائم طبیعی نشان می‌دهد که سال‌ها قبل از وجود انسان روی کره‌ی زمین، حیات در جهان وجود داشته است و وجود حیات قبل از وجود انسان، نشان‌دهنده‌ی وجود هشیاری‌ای خلاق در بطن طبیعت است. همان هشیاری که ما آن را با نام «هشیاری مشاهده‌گر» می‌شناسیم و این هشیاری در وجود موجودی به‌نام انسان توانسته است به «خود» آگاه گردد؛ درواقع، ذهنِ کنونیِ ما نیز پرتو و نشانی از همان هشیاری مشاهده‌گری است که در اساس بسیار بزرگ‌تر، عمیق‌تر و گسترده‌تر از هشیاریِ موجود در ذهن است. همان هشیاری گسترده با نام «معرفت» و «حضور» نیز خوانده می‌شود.

یافته‌های چنین هشیاری گسترده‌ای به ما نشان می‌دهد که حقیقت هیچ جاده‌ای ندارد و زیبایی حقیقت نیز در همین است. حقیقت در این لحظه زنده است و حقیقتِ زنده همه‌ی آن چیزی است که «هست»، آن چیزی که شما هم‌اکنون هستید، همان چیزی که با نام «هستیِ روانی» انسان از آن یاد می‌کنیم و درکِ این چیز از پشتِ عینکِ ایدئولوژی‌ها یا واژه‌ها، امیدها و ترس‌ها صورت نمی‌گیرد. هیچ راهنما یا دانای کلی در این میان مؤثر نیست. هیچ معلمی نمی‌تواند شما را به دریافت حقیقت رهنمون شود. فقط شما هستید که باید «به‌تنهایی» حقیقت را ببینید، درک کنید و بفهمید.

حالا این سؤال اساسی پیش می‌آید که آیا ما قادریم

انقلابی همه‌جانبه وکاملی را در جوهرة حقیقی وجود خود ایجاد کنیم، تا به «تحولِ عمیقِ روانی» منجر گردد تا بتوانیم ازطریق آن به «آزادی درونی» که لازمه‌ی دیدن حقیقت است دست یابیم؟ برای شناخت حقیقت داشتن و بیدار کردنِ آن هشیاری الزامی است و چنین معرفتی هنگامی در تمامیّتِ وجود هر انسان متجلی می‌گردد که فرد نخست به شناختِ «خویشتنِ خویش» بیدار شده باشد و در مرکزِ وجودِ حقیقیِ خویش مستقر شده باشد.

بنابراین برای نزدیک شدن به حقیقت باید تمامیِ مفاهیم، تعصبات و میراث‌های زیان‌بارِ گذشته و همة عواملِ فشار بر ذهن ازجمله انواع اتوریته‌ها، هم‌هویتی‌ها، باورها و شرطی‌شدگی‌ها و انطباق‌پذیری‌ها، که همة انرژی‌های موجود در ارگانیزم را هدر می‌دهند، حذف کنیم، زیرا که در صورت هَدَر رفتن انرژیِ موجود در ارگانیزم، فعالیت سایر مراکزِ وجودی نظیر مرکز عاطفی، غریزی، حرکتی و جنسیِ انسان، مختل می‌شو؛ درنتیجه مانع حضور فعال انسان در مرکزیتِ وجود خویش می‌گردد. ما باید بستر تجلی حقیقت را در وجود خویش مُهیّا سازیم و این بستر ازطریق پاک‌سازیِ عمیقِ درونی صورت می‌گیرد؛ به‌همین دلیل باید تمامیّت وجود خویش را از تمامیِ مفاهیم و تعصبات و میراثِ شوم گذشته جدا سازیم. اگرچه حقیقت را نمی‌توان در ذهن جست‌وجو کرد؛ ولی ذهن درصورتی‌که از کلّیه‌ی فشارهای وارده بر آن آزاد گردد، قادر خواهد بود حقیقت را در خود متجلّی سازد.

تحول در «مرکزیتِ» وجود، آنجاکه همه‌ی مراکز، یافته‌های حسیِ خود را در فضای آن به اشتراک می‌گذارند، فقط با وجود یک ذهنِ آزاد وکاملاً مستقل، امکان‌پذیر است و در آن صورت است که ذهن می‌تواند هماهنگ با سایر مراکز، بستری مناسب برای رشد و اعتلای هشیاری فراهم آورد و دری به حقیقت بگشاید. دانستن درباره‌ی حقیقت به تعقّل مربوط است؛ اما شناختِ حقیقت در محدوده‌ی معرفت است. حقیقت کالا نیست، فکر و ایده‌ی خاصی نیست که کسی آن را به شما بدهد، کشفِ حقیقت نیاز به مشارکتِ تمامیّتِ وجود شما در پرتو هشیاریِ مشاهده‌گر و آزاد دارد و تا زمانی که از وجودِ یکپارچه و یگانه‌ای برخوردار نباشید، در شما رُخ نخواهد داد. این نکتة اساسی است. هیچ انسانی تا زمانی که به خودِ حقیقی و یگانه‌اش دست نیافته باشد قادر به دست یافتن به حقیقت نیز نخواهد بود؛ زیراکه حقیقتی که بر من آشکار شده است مُتعلق به شما نیست و هیچ راهی وجود ندارد که بتوان آن را به دیگری انتقال داد. به این معنی که حقیقت درواقع امری کاملاً «شخصی» است. برای حضور در آستانِ حقیقت باید سَبُک بود، بارهای اضافه‌ای را که بر روح و ذهن و روان‌تان سنگینی می‌کند رها کنید. فقط در آن صورت است که حقیقت با «گام‌های کبوتری» بر آستانِ روحتان می‌نشیند؛ پس بدون شناختِ خویشتنِ خویش، جست‌وجو و شناختِ حقیقت نیز میسّر نیست و حاصلش چیزی جز «توهّم» نخواهد بود. بدون روشناییِ اعماقِ درون در پَرتو معرفت و هشیاری، هرگونه دانشی «جهل خالص» است که منجر به تیرگی، آشفتگی و تباهی بیشتر می‌گردد. خودشناسیِ عمیق، تنها دری است که به حقیقتِ هرچیز منجر می‌گردد.

آن هشیاری مشاهده‌گر که از آن نام برده شد، در وجود هر انسانی از بَدوِ تولد موجود بوده؛ اما در اثر رشدِ ناموزون و سرطان‌گونه‌ی ذهن پس‌زده شده، طرد شده و به محاق رانده شده است، آن‌گونه که به‌طور کلی از «حیات روحیِ» کنونی ما، کنار گذاشته شده و آثارِ هرچند محدودِ آن را فقط در انسان‌های والا، برخی هنرمندان و به‌خصوص برخی از شاعران می‌توان سراغ گرفت و تنها راه دریافت و فعال کردنِ آن هشیاری «مکاشفه درونی» است؛ مکاشفة عمیقِ درونی همراه با هشیاری و هوشمندیِ موجود در آن، قادر خواهد بود تا آن هشیاری مشاهده‌گر موجود در اعماق درون فرد را به‌نحو بسیار مؤثر و پویایی از نو فعال سازد و پرتو آن را بر کلّیه‌ی ساختار ذهن، اعم از بخش خودآگاه و ناخودآگاهِ ذهن، بیندازد.

در شناختِ بیشترِ مکاشفه‌ی درونی باید افزود که

مشاهده‌ی شفافِ آنچه در ذهن و همچنین در اعماق درون انسان می‌گذرد، یکی از حساس‌ترین و درعین‌حال جذاب‌ترین و درضمن مؤثرترینِ کارهاست. هنگامی که شما بدون هیچ‌گونه طرح، ایده و الگو به واقعیتِ آنچه در درون و ذهنِ شما می‌گذرد می‌نگرید، این نوع نگاه از پاک‌ترین، خالص‌ترین و حقیقی‌ترین نوع نگاه است. مشروط به اینکه در این نگاه هیچ‌گونه قضاوت یا خوب و بد کردنی وجود نداشته باشد؛ درست مانند یک دوربین مخفی. به‌این‌معنا که فقط به آنچه «هست» می‌نگرید، بدون لفظ، بدون پیش‌زمینه و پیش‌داوری، بدون گذشته.

آیا تاکنون این‌گونه به ذهن یا اعماقِ وجود خود نگریسته‌اید؟ یک نگاه شفاف، خالص و بدون رسوبِ گذشته، آیین‌ها، پیش‌داوری‌ها، ایدئولوژی‌ها و هرآنچه در طول تاریخ آلوده در خود انبار کرده‌اید و تا این لحظه آن را با خود حمل کرده‌اید؟ در اینجا از تجربه‌ی دانش و تکنولوژی در عرصه‌ی علم و فناوری صحبت نمی‌کنیم، ما از چسبندگی‌های نکبت‌بارِ قرون و اعصار در ضمیر باطنِ و روحِ انسان سخن می‌گوییم. از آلودگی‌های مزمن در روانِ بشر و پایدار ماندنِ آن حرف می‌زنیم. از ذهن منجمدشده‌ای حرف می‌زنیم که به‌محض دیدن یک پدیده، به‌جای نگاه مستقیم و شفاف به آن پدیده، از خلال هزاران تصویر و هزاران قول و روایت و مفهوم، به آن پدیده می‌نگرد و در این صورت است که هیچ‌گاه درواقع آن «پدیده» را نمی‌بینند؛ بلکه تصورات و تفاله‌های به‌جامانده از گذشته را که در ذهن دارد بر آنچه در این لحظه مقابل اوست می‌آویزد و به آن نگاه می‌کند؛ یعنی همیشه دانسته‌ها و تصاویر و مفاهیم گذشته بین ما و آنچه در این لحظه می‌بینیم حائل و پرده‌ای ایجاد می‌کند و مانع دید و درکِ عمیقِ واقعیتِ «این لحظه» می‌گردد و زمانی که این‌گونه «دیدن» را به سایر عرصه‌هایِ هستی خود تعمیم می‌دهیم و آن را به همه‌ی روابط خود با جهانِ هستی و به روابطمان با دیگران گسترش می‌دهیم، درمی‌یابیم که ما هرگز «آنچه هست» نمی‌بینیم؛ بلکه آنچه بوده یا تصوّر می‌کنیم که بوده می‌بینیم و براساس آن قضاوت می‌کنیم؛ ولی با فعال کردنِ هشیاری مشاهده‌گر در درون خود، ازطریق مکاشفه‌ی درونی ما قادر خواهیم بود که مستقیماً به «خود» آن‌گونه که هستیم نگاه کنیم، بدون آنکه قصدی برای داوری، مقایسه یا ارزش‌گذاری داشته باشیم.

ممکن است بخشی از این خود، خشونت باشد یا خودی که در جست‌وجوی لذت است؛ همراه با ترس‌هایی که حاصل از جست‌وجوی لذت است یا خودی که سرشار از رنج و حِرمان و ناامیدی است؛ و همچنین خودی که تُهی از عشق است. مشاهدهٔ ساختارِ «هستیِ خود» در تمامیّتِ آن بدون دخالت و چون و چرای ذهن و «من»، که عاملِ ذهن است، بدون هرگونه تحریف و قضاوت و نکوهش و مقایسه، مستلزم داشتنِ بالاترینِ «قدرتِ دید» و بالاترین نوع انضباط و هشیاری است. انضباط، نه به‌معنای یک مقررات خشک، بلکه به‌معنای حساسیت فوق‌العاده دقیق. زیراکه این‌گونه مشاهده یعنی بررسیِ آنچه هست بدون عامل کنترل‌کننده‌ای به‌نام من، که خود منبعِ تحریفِ واقعیت است.

در برخورد با هر پدیده‌ای در وهله‌ی اول به آن پدیده یا مسئله یا مشکل، چه عینی و در بیرون از شما باشد، چه ذهنی و در درون شما رخ دهد نگاه کنید. نگاه هشیارانه، خود را کنار بکشید و به تمامیت آن با نگاهی مشاهده‌گر بنگرید. وقتی که به چیزی عمیق نگاه می‌کنید، از آن جدا هستید. با آن فاصله پیدا می‌کنید؛ چراکه بدون فاصله شما قادر به دیدن آن نخواهید بود و ازآنجاکه کیفیت نگاه شما همراه با هشیاری محض مشاهده‌گرانه است، بسیار زلال و عاری از قضاوت و پیش‌داوری است. چنین نگاهی در فرایندِ خود، ساختمان هویت حقیقیِ شما را مستحکم ساخته و مانع از نفوذ آلودگی‌ها به درون آن می‌گردد. ازطرف‌دیگر این نگاه در مقابل زیبایی، طراوت، عشق و خلاقیت، بسیار حساس است و دلیل آن این است که این‌گونه نگرش در ذات و جوهره‌ی خود از یگانگیِ هارمونیکی برخوردار است و در فرایند رشدِ خود

همان‌گونه که از آلودگی‌ها و ناهنجاری‌ها فاصله می‌گیرد، رفته‌رفته به قطبِ دیگر آن، یعنی به لطافت، زیبایی، خلاقیت و عشق نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود و این همان آغاز مبارکِ رویارویی شما با حقیقت و اولین گامِ شما برای درک عمیقِ «آنچه هست» است. «عدم همگونی»، احساس فوق‌العاده‌ای است که کلیه‌ی منافذِ حسیِ شما را برای کشفِ آنچه زیبا، خلاق و متعالی است باز نگه می‌دارد. پس از استقرار و پایداریِ آن هشیاریِ والا، یعنی هشیاریِ مشاهده‌گر در درونِ شما، همه‌ی گرفتگی‌های روحِ شما باز می‌شود؛ گویی همه‌ی منافذ پوست سرتان که تاکنون به‌واسطه‌ی همه‌گونه شرطی‌شدگی‌ها بسته شده بود، با فضا و هوای آزاد ارتباط برقرار می‌کند. در آن صورتی که این هشیاری در شما تثبیت شود، دیگر هیچ‌چیز مانند قبل نخواهد بود. به این معنا که با همه‌ی پدیده‌های درون و اطرافتان احساس «وحدت عاشقانه‌ای» در شما برمی‌خیزد، می‌توانید در طی یک شبانه‌روز هزاران بار عاشق شوید. عاشق کودکی در کالسکه‌ی خود که از کنار شما عبور داده می‌شود یا گربه‌ای که از گوشه‌ی تاریک دیواری با چشمان سبز و براقش مخفیانه به شما زُل زده است یا گل‌هایی که در جدول کنار پیاده‌رو تازه شکوفه کرده است. در چنین فضایی است که آن «دیدار غایی» با حقیقت رُخ می‌دهد، آنگاه این شما نیستید که در جست‌وجوی حقیقت هستید؛ بلکه این حقیقت است که در جای حقیقی خود، یعنی آن نگاهِ زلالِ هشیاریِ شما نشسته است و خارج از چنین فضایی، شما ممکن است با واقعیات منفرد، بدون ارتباطشان با بسیاری از عوامل دیگر برخورد کنید؛ اما هرگز حقیقتِ هستی را در نخواهید یافت و همواره تحت‌تأثیر نفوذهای بی‌شماری از درون و بیرون باقی خواهید ماند و در دورِ باطل و چرخه‌ی معیوبی قرار خواهید داشت؛ چرخه‌ای سرشار از تضاد و تناقض و فریب و از همه مهم‌تر دروغ و توهّم و مقایسه. در این صورت است که ما هیچ‌گاه طعم حقیقیِ هستی را نچشیده و نخواهیم چشید؛ چراکه در اساس روحِ ما توسط انگل‌های رخنه‌یافته در ذهن به یغما رفته و اگر چنانچه به همین رَوَند ادامه دهیم، دیگر هیچ‌چیزِ اصیل، راستین، حقیقی و انسانی در ما وجود نخواهد داشت؛ زیراکه ما هم به خودمان و هم به اطرافیانمان دروغ می‌گوییم. هم خودمان و هم دیگران را فریب می‌دهیم و همواره در توهّم به سر می‌بریم و از آنچه از این طریق به دست می‌آوریم هیچ‌گونه لذتی نمی‌بریم؛ بلکه همیشه در هول و هراس به سر می‌بریم، کینه می‌ورزیم، با روح خود بیگانه می‌مانیم، دم‌به‌دم خود را با دیگران مقایسه می‌کنیم و در این راه همه‌ی انرژی تولیدشده در ارگانیزمِ خود را به هَدَر می‌دهیم و پیوسته با خود درحال کشمکش در میان تضادهای توان‌فرسا هستیم.

حقیقت الزاماً آنچه هست، نیست بلکه درک و شناختِ آنچه هست دری به شناختِ حقیقت می‌گشاید؛ زیرا چنانچه شما به‌عینه با همه‌ی قلب و روح و احساس و تمامیّتِ وجود خود، آنچه هست را نشناسید، نمی‌توانید راهی به حقیقت بیابید. باید یک‌بار و برای همیشه بپذیریم که ما در هویت‌هایی اسیر شده‌ایم که توسطِ «ذهنِ خام» برای خود ساخته‌ایم.

اما زمانی که شما بتوانید با دیدی پاک، زلال و شفاف، آنچه هست را با نگاهی هشیارانه ببینید، دیگر نیاز به هیچ‌گونه آیین، ایدئولوژی یا چیزی ازاین‌قبیل نخواهید داشت. خودتان آنچه را باید دیده شود می‌بینید. ■

تجربه‌ی دانشگاه

● ایمان نمدیان‌پور

دانشگاه در بدو پیدایشش همیشه با قدرت (کلیسا و دولت) پیوندی ناگسستنی داشته است. می‌توان گفت دانشگاه برساخته‌ی مناسبات و مکانیزم‌های قدرت بوده است. قدرت برای بسط خود و انقیاد و یک‌دست کردن سوژه‌ها از حیث منش و مناسبات رفتاری و تنظیمات اجتماعی، نیاز به ساختاری برای تربیت و آموزش داشته است، ازاین‌حیث دانشگاه برساخته‌ی مناسبات حاکم برای سامان‌دهی امور اجتماعی است؛ علاوه‌برآن، برای حکومت‌ورزی و بسط تئوریک ایده‌های حکومت، باید مکانی برای شناخت، شکل می‌گرفت که این مکان، تحت نظارت قدرت‌ها و دولت‌ها سامان‌دهی شده باشد. از این منظر، دانشگاه برای هر جامعه‌ای، مکانی برای تربیت نیروهای متخصص و امکان‌هایی برای نظام اداری و سروسامان دادن نظام‌های بوروکراتیک محسوب می‌شود.

این مکان دارای اهداف و مقاصد مشخص برای قدرت است و قدرت آن را به‌گونه‌ای سامان‌دهی می‌کند تا خلأهای جامعه را حل‌وفصل کند. باید گفت، اهداف همیشه آن‌چنان که تئوریسین‌ها آن را تئوریزه می‌کنند، هم‌خوان و هم‌راستا نیست و در قبض و بسط‌های تاریخی به اَشکال و فرم‌های گوناگون تبدیل می‌شوند. دانشگاه نیز به‌مثابه‌ی پدیده‌ای در طول تاریخ به‌واسطه‌ی سوژه‌های متکثر و تفکرات متعدد و متخالف وارد فضاها و امکانات تازه و جدید شده است؛ زیرا هیچ امر و پدیده‌ی اجتماعی را نمی‌توان به‌صورت کامل در کنترل محض قرار داد. پدیده‌ها یک منِ محض و غیرتاریخی ندارند و ترکیب و تضارب من‌ها و نهادهای متکثر، یک پدیده را به فرم‌های ناخواسته‌ی اهداف ابتدایی تبدیل می‌کند.

با این پیش‌فرض‌ها می‌توان گفت، نوع نظام‌ها و رویکردهای قدرت ساختاری به دانشگاه می‌تواند اشکال متعددی از دانشگاه را از حیث کمی و کیفی ایجاد کند؛ به‌عنوان مثال سنت کلیسایی، خط‌ومشی‌های سوسیالیستی، رویکردهای لیبرالی یا نئولیبرالی می‌تواند کیفیت و مناسبات دانشگاه را تعین ببخشد و سبک و سیاق تصمیم‌گیری دانشگاه را به حاکمان و قدرت شبیه کند؛ یعنی دانشگاه آن چیزی می‌شود که خواست قدرت اراده می‌کند.

از کارکردهای مهم و بنیادین نهاد دانشگاه، این امر است که به‌واسطه‌ی مدرسان و کارگزارانش، افرادی را تربیت کنند که در خدمت رشد و توسعه‌ی جامعه از ابعاد فنی، پزشکی و علوم انسانی قرار گیرند. در تمام این رویکردها حتی رویکردهای متقن و علمی، خط‌ومشی‌های ایدئولوژیک و خواست و اراده قدرت، می‌تواند خود را به‌واسطه‌ی تصمیم‌های حاکمیت نشان دهد؛ به‌عنوان نمونه اگر خط‌ومشی حکومت در حوزه‌ی سیاست و اقتصاد مبتنی‌بر رویکرد نئولیبرال باشد، به‌طور مشخص دانشگاه این استعداد را دارد که تبدیل به دانشگاه تجاری شود. تجاری شدن دانشگاه یا سیاست‌های تجاری دیدن مناسبات دانشگاه، از دل منطق نئولیبرالیزم سرچشمه می‌گیرد. به‌هرروی می‌توان در نسبتی کلی خط‌ومشی حکومت را در نظام‌های دانشگاهی در سطوح مختلف مشاهده کرد.

می‌توان گفت ساختار دانشگاه از حیث سیاست‌گذاری شباهت‌های زیادی به ساختار حکومت‌ها دارد و حکومت‌ها در یک سطحی، خودشان را در دانشگاه و سیاست‌هایش بازنمایی می‌کنند. دانشگاه علاوه‌بر اینکه محل آموزش دانشجو محسوب می‌شود در سطحی دیگر تلاش می‌کند به‌طور مداوم شهروندپروری را در منطق خود نهادینه کند. دانشگاه با خط‌ومشی‌های تئوریک به‌واسطه‌ی منطق آموزش، افرادی را به‌مثابه‌ی شهروندان آینده تربیت می‌کند تا آن‌ها بتوانند نسبت شهر و مناسبات دولت را بفهمند و در زندگی به کار گیرند. جریان شهروندسازی همان جریان و روش‌هایی است که ایدئولوژی دولت‌ها در آن دخیل است و نسبتی با تفکرات و رویکردهای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی حاکمان دارد.

انسان دانشگاهی

می‌توان گفت از دل این مناسبات، منطقِ انسان دانشگاهی برساخته می‌شود. انسان دانشگاهی همان انسانی است که در خلال ساختارها و قبض و بسط‌های تاریخی و نظام بوروکراتیک دانشگاه متولد می‌شود. مشخص‌ترین خصیصه‌ی این انسان‌دانشگاه، تئوریزه کردن روح محافظه‌کاری در تمام ابعاد زندگی است. در نوشتن مقاله، صحبت کردن، نظر دادن و در سبک اداره و چینش کلاس درس ما شاهد چنین روحی هستیم. در تمام این فرم‌ها و اَشکال، انسانِ دانشگاهی روح محافظه‌کارانه و گفتمان‌های غالب را به دانشجویان القاء می‌کند. چنین روح و روحیه‌ای کمتر از عقل انتقادی برای تفسیر جهان سود می‌جوید. می‌توان گفت عقل انتقادی عموماً در کنار یا در برابر انسان دانشگاهی قرار دارد. در چنین جایگاهی، انسان دانشگاهی امکان خلاقیت را از خود می‌ستاند و تبدیل به فردی با خصایص دولت می‌شود؛ یعنی در سطوح علمی و تئوریک، تمام تلاشش این است که روح دولت را در تمام ارکان زندگی تئوریزه کند. در این میدان «منِ» انسان دانشگاهی با «منِ» تاریخی دولت به‌مثابه‌ی روح قدرت آمیخته می‌شود. امکان کنش‌ورزی آزاد به‌واسطه‌ی عجین شدن با روح دولت و قدرت از او ستانده می‌شود. زاویه‌ی نگاه او، به‌واسطه‌ی چنین موقعیتی، امکان دیدن وقایع و رخدادهای جهان متکثر بیرون را خنثی و جانب‌دارانه خواهد کرد و دچار امتناع تفکر می‌شود؛ البته می‌توان موارد نادری را متمایز کرد که تلاش کرده‌اند منتقد سبک غیرخلاقانه دانشگاه باشند. در عرصه‌ی علوم انسانی کمتر دانشگاهی توانست در منطق دانشگاهی سخن تازه‌ای بیان کند و اگر سخن تازه‌ای بیان شده است در میدان غیردانشگاهی امکان انکشاف ایده مهیا شده است؛ البته باید گفت در ساختارهای دانشگاه غربی برخی درس‌گفتارها ایده‌ی تصلب نظریه‌پردازی را نقض می‌کنند؛ ولی به‌صورت سیستماتیک منطق دانشگاهی در برابر هر ایده‌ی نو، موضع‌گیری سفت و سختی دارد.

انسان دانشگاهی به‌طور مشخص می‌تواند به زبان بوردیو در یک یا دو ساحت مشارکت بورزد: ۱. جهان علمی دانشگاه، ۲. جامعه. پاره‌ای از دانشگاهیان اساساً علم و دانش را امری تخصصی می‌دانند و تنها مکان مشروع بیان و گفتارهای علمی را در چارچوب‌های درون دانشگاه معقول می‌دانند. چنین انسان دانشگاهی خود را محصور در چارچوب دانشگاهی کرده است و از ریشه‌های دانش که در بین مردم و کنش‌های انسانی درحال رخ دادن است غافل شده است؛ اما پاره‌ای از مدرسان دانشگاهی، در میدان جامعه هم به گفت‌وگو تن می‌دهند و اساساً جهان بیرون دانشگاه را یک ایژه‌ی مهم و جدی برای رشد خرد خود می‌دانند. در جهان بیرون، دانشگاه برای چنین تیپی از استادان فضای بحث و گفت‌وگوی جدی‌تر و امکان نقد رادیکال و بدون سلطه نهاد قدرت مهیا می‌شود. استاد دانشگاه در چنین میدانی، آن قدسیتی را که در میدان کلاس دارد، در اختیار ندارد و کنشگران، فرای جایگاه قدسی استاد، با زبان رادیکال، امکان و مجال نقد را خواهند داشت. در چنین میدانی انسان دانشگاهی می‌تواند به وساطت عنصر نقد ایده‌های خود را صیقل دهد.

ظهور میدان علمی خارج از دانشگاه به‌مثابه‌ی یک پدیده‌ی جدید، منطق علم و هژمونی دانشگاه را با چالش‌ها و رقبای جدی مواجه کرده است، هرچند این میدان در ابتدای امر قرار دارد؛ ولی در همین عمر کوتاه خود، استادان دانشگاه را با داشتن فضای آموزشی و امکانات دانشگاهی وسوسه کرده است. امروز ما شاهد این کنش هستیم که یک استاد دانشگاه باتوجه‌به داشتن کلاس درس رسمی در دانشگاه، شوق برگزاری کلاس‌های خارج از جهان دانشگاه را دارد. این امر نشانه‌های یک بحران علمی در متن دانشگاه محسوب می‌شود. امروزه امر دانش به‌واسطه‌ی رشد و پراکندگی داده‌ها در جهان اجتماعی و توسعه‌ی جهان مجازی در انحصار دانشگاه قرار ندارد. دست‌کم در حوزه‌ی علوم انسانی، منطق اقناعی دانشگاه، از محققان بیرون دانشگاه درحال پس‌روی است. دلایل خود را با چند استدلال بیان خواهم کرد:

در زمینه‌ی نشر کتاب‌های علوم انسانی، هم از حیث کیفیت، هم از حیث محتوا، ناشران بیرون از دانشگاه دستاوردهای دقیق‌تر و پر محتواتری را ارائه داده‌اند. ترجمه متفکران کلاسیک و مدرن در حوزه‌ی علوم انسانی عموماً به‌واسطه‌ی محققان خارج از دانشگاه و ناشران خصوصی رخ داده است. ناشران بیرون از دانشگاه به‌واسطه‌ی فضای باز در درون ساختارشان و امکان گفت‌وگوی انتقادی با کنش‌ورزان علمی، روح علمی را تازه نگه می‌دارند.

در حوزه‌ی آموزش، امروزه به لطف فضای مجازی و نهادهای مستقل از دولت، بسیاری از محققان و علاقه‌مندان در این حوزه کلاس‌های علمی برگزار می‌کنند که از حیث گفتارهای علمی بسیار دقیق‌تر از کلاس‌های دانشگاهی است؛ علاوه‌برآن به‌خاطر علایق شخصی افرادی که در این کلاس‌ها شرکت می‌کنند ما با کیفیتی بسیار بالاتر از نظام دانشگاهی در این کلاس‌ها مواجه می‌شویم. کلاس‌های آزاد در مؤسسات خصوصی، امروزه به‌واسطه‌ی کسانی که به دلایل مختلف امکان حضور در جهان دانشگاهی را ندارند، هر روز بر محبوبیتش افزوده می‌شود و اساساً به‌واسطه‌ی علایق شرکت‌کنندگان و فضای بسیار متفاوت از حیث ساختاری و کیفیت متفاوت ارائه دانش، رقیبی جدی برای علوم انسانی آکادمیک محسوب شده است. می‌توان این جریان را نوعی آکادمی موازی نام نهاد که به‌واسطه‌ی خلاقیت در برگزاری جلسات علمی، از محبوبیت بسیار بالایی نسبت به جریان علمی در دانشگاه، برای خود کسب کرده است.

سلسله مراتب نظام دانشگاهی و منطق بوروکراسی اداری، مجال خلاقیت و چابکی را از دانشگاه ربوده است. (مراد از سلسله مراتب، همان ساختاری است که استادان دانشگاه سعی می‌کنند از آن عبور کنند و به قله‌های مراتب علمی دست یابند). بوروکراسی و خلاقیت به‌صورت تاریخی در برابر هم قرار دارند. در سنت دانشگاهی، بوروکراسی امکان خلاقیت را سرکوب می‌کند؛ زیرا بوروکراسی اساساً بر سنت‌های استوار است که به‌واسطه‌ی قوانین متصلب، امکان ایده جدید را دچار تعلیق می‌کند. تأکید بیش از حد بر روش‌های خاص آموزشی، امکان بروز حقایق دیگر و نگاه‌های متفاوت را در تعلیق قرار داده است. روش در سنت دانشگاهی به‌سختی تغییر می‌کند و این امر در برابر حقیقت قرار می‌گیرد. تأکید بیش از حد بر روش‌های بوروکراتیک، امکان ظهور حقیقت را اخته می‌کند. حقیقت در فضای متکثر خود را آشکار می‌کند و امکان حضور می‌یابد؛ ولی در دانشگاه به‌واسطه‌ی تأکید بر روش‌های متصلب، چه در سبک تدریس، چه در ارائه‌ی بیان مسئله، از حقایق جهان بیرون غافل شده است.

عموماً مقالات در منطق دانشگاهی و به‌طور مشخص، فصل‌نامه‌های دانشگاهی پر است از کپی‌پیست و کنار هم قرار دادن داده‌ها، که اکثر این مقالات نیز توسط دانشجویان انجام می‌شود. با این منطق استادان دانشگاه به‌خاطر کسب رتبه‌های علمی، همانند ساختار کارخانه‌ای تلاش می‌کنند متن‌های بی‌محتوا تولید کنند و این امر از کیفیت متن و دقت گزاره‌های علمی می‌کاهد. تولید متون بی‌کیفیت یکی از مؤلفه‌های تصلب ایده در انسان دانشگاهی است؛ البته باید گفت استثناهایی هم در این میان به‌واسطه‌ی امکانات

و فضاهای مادی قابل مشاهده است. به‌طورکلی تصلب در ایده‌ی دانشگاهی، ارتباط وثیقی با عدم تأمل در رخدادهای جهان زندگی دارد. به گمان من تأمل در یک مسئله هم به فرصت نیاز دارد، هم به گفت‌وگوی آزاد بدون سلطه. روح محافظه‌کاری انسان دانشگاهی مجال خلاقیت در نوشتار را از او گرفته است و این امر به یکی از مؤلفه‌های تصلب ایده در دانشگاه کمک می‌کند.

ازسوی‌دیگر منطق کلاس‌های درسی باتوجه‌به تجربیات دانشجویی، به من نشان داده است که امکان گفت‌وگوی بدون سلطه ناممکن است. استاد در روح تاریخی ما ایرانیان با یک حرمت تاریخی پیوند خورده است و این امر مجال نقد رادیکال را از دانشجو پیشاپیش اخته کرده است؛ همچنین عموماً نقد بنیادین استاد با قدرت استاد که همان نمره است سرکوب می‌شود. سرکوب به‌واسطه‌ی نمره و هژمونی استاد، از مؤلفه‌های اختگی و عدم نقد گفتارها در کلاس‌های دانشگاهی محسوب می‌شوند. درصورتی‌که آموزش‌های آزاد، در نهادهای بیرون از دانشگاه، امکان نقد مدرس به‌صورت رادیکال وجود دارد. مدرس در مکان غیردانشگاهی و آکادمی‌های موازی باید بسیار بر حوزه‌ی دانش خود مسلط باشد. مدرس در محیط بیرون از آکادمی هیچ ابزار تهدیدی ندارد؛ جز منطق و استدلال قدرتمند. می‌توان گفت در چنین منطقی که سلطه کمتر مشاهده می‌شود خلاقیت امکان بروز پیدا خواهد کرد؛ زیرا سوژه هیچ هراسی از مدرس ندارد و تلاش می‌کند جهان درونی و نظام منطق خودش را به وساطت پرسش انتقادی با مدرس در میان بگذارد. پرسش، که یکی از مهم‌ترین شاخص‌ها برای رشد و ترقی هر علمی است در محیط دانشگاهی با روح محافظه‌کاری گره خورده است و امکان طرح‌اندازی‌های خلاقانه به‌واسطه‌ی ناپرسایی در وضعیت پوشیده قرار گرفته است. پرسش آزادانه و بدون هراس از سلطه، آغازگاه هر علمی است. علم به‌طور عمومی در فضای آزاد رشد می‌کند و هر سلطه‌ای امکان آشکار شدن جهان علمی و دانش انسانی را مختل خواهد کرد؛ زیرا زبان در محدوده‌ی جهان خود امکان سخن گفتن دارد و اگر جهان آدمیان محدود شود، زبان امکان بیان نامحدود وکشف افق‌های جدید را از دست خواهد داد.

دانشگاه به‌واسطه‌ی فرصت زمانی و مکانی که به دانشجویان ارائه می‌دهد، امکان به وجود آمدن نهادها و اصناف دانشجویی را فراهم کرده است. هرچند دانشگاه کمتر تمایل به رشد چنین نهادهای مستقل دارد؛ ولی یکی از پیامدهای ناخواسته دانشگاه‌ها، انجمن‌های علمی و فرهنگی و شکل‌گیری اصناف دانشجویی است. این مکان‌ها عموماً به‌صورت مستقل اداره می‌شوند و امکان کنشگری بدون سلطه بوروکراسی در چنین فضایی برای دانشجویان محقق شده است. می‌توان گفت ظهور این فضاها در جهان دانشگاه، همان ظهور زیست جهان در برابر سیستم است. دست‌کم در حوزه‌ی علوم انسانی، انجمن‌های علمی و فرهنگی در این زیست جهان، به طرح پرسش‌های مسئله‌مند دامن می‌زنند و تلاش می‌کنند در دل سیستم متصلب دانشگاه، ابداعات جدیدی خلق کنند. نشر فصل‌نامه‌های دانشجویی وگفت‌وگوهای آزاد، نمونه‌ای از خلاقیت جهان دانشجویی است. چنین خلاقیتی دقیقاً به‌واسطه‌ی مفهوم رهایی از ساختار بوروکراسی در دل ساختار دانشگاهِ بوروکراتیک ممکن شده است.

■

استقلال داخلی دانشگاه و آزادی آکادمیک

● کریستن رابرتز لایر، الیاس سالیبا، جانیکا اسپاناگل

● برگردان از: مهشید کریمایی

در پی درک استقلال نهادی و رابطه‌ی آن با سایر مؤلفه‌های آزادی آکادمیک، نخستین اختلاف، بحث در باب یک تعریف بین‌المللی مورد توافق از آزادی آکادمیک است؛ ازاین‌رو، تاآنجاکه به درک استقلال نهادی مربوط می‌شود، پرسش‌های بسیاری پیرامون آزادی آکادمیک گشوده باقی می‌مانند.

کدام حق؟ حق آزادی آکادمیک و آزادی بیان، حق تحصیل و حق بر علم

همان‌طور که گزارشگر ویژه آزادی عقیده و بیان سازمان ملل خاطرنشان کرد، «هیچ چارچوب بین‌المللیِ حقوق بشریِ واحد و انحصاری برای موضوع [آزادی آکادمیک] وجود ندارد.» (کایه، ۲۰۲۰: بند ۵). آزادی آکادمیک مشخصاً در متن هیچ یک از کنوانسیون‌های بین‌المللی حقوق بشر به‌مثابه‌ی یک حق مستقل گنجانده نشده است؛ بلکه در لوای حقوق اساسی مختلف بشری ریشه دوانده است (کینزلباخ، ۲۰۲۱: ۲). این امر به عدم شفافیت در مورد اساس آن منجر شده است. معیارهای بین‌المللی، آزادی آکادمیک را اساساً تحت سه حقوق مختلف بشر قرار داده‌اند: حق آموزش، آزادی بیان، یا «حق بر علم». قرار دادن آزادی آکادمیک به‌صورت مبهم در چارچوب همه‌ی این حق‌ها به این معنی است که اساساً هدف ذاتی آن نامشخص است و عملاً تابع اشکال مختلف اختیارات دولتی و محدودیت‌های جایز آن حق‌ها است. (اویتز، ۲۰۲۱: ۲) به چالش‌هایی اشاره می‌کند که در بسط تعریفی موردتوافق از آزادی آکادمیک وجود داشته است: «خوب یا بد، آزادی آکادمیک فصل مشترک زمینه‌های متعددی است که آن را همچون یک آرزو، ایدئال، ارزش، یک اصل یا به نقل از جوآن اسکات «ایده‌ای پیچیده با کاربست محدود» در نظر می‌گیرند.»

معتبرترین شرح در حوزه آزادی آکادمیک در قوانین بین‌المللی حقوق بشر ازسوی کمیته حقوق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی سازمان ملل‌متحد، کمیته تخصصی منتخب دولت‌ها که بر اجرای میثاق بین‌المللی اقتصادی، اجتماعی و حقوق فرهنگی نظارت می‌کند، ارائه شده است. گفتنی است که جایگاه آن طی یک دوره ۲۰ساله بین اولین و دومین تفسیر عمده این کمیته از میثاق در این زمینه رشد یافته است. درحالی‌که تفسیر اول آزادی آکادمیک را به حق آموزش مرتبط می‌ساخت، تفسیر دوم آن را در چارچوب حق بر علم قرار می‌دهد. نظر عمومی کمیته در سال ۱۹۹۹درباره‌ی ماده ۱۳میثاق، «حق هرکس برای تحصیل» را تعیین می‌کند و به‌طور مشخص مقرر می‌دارد که «آموزش عالی باید براساس صلاحیت، با هر

وسیله‌ی مناسب، و به‌ویژه با ارائه‌ی تدریجی آموزش رایگان به‌طور یکسان در دسترس همگان قرار گیرد.»

تفسیر کمیته باتوجه‌به آزادی آکادمیک به شرح زیر است:

اعضای جامعه‌ی دانشگاهی، به‌صورت فردی یا جمعی، در پیگیری، توسعه و انتقال دانش و ایده‌ها ازطریق تحقیق، تدریس، مطالعه، بحث، مستندسازی، تولید، ایجاد یا نوشتن آزادند. آزادی آکادمیک آزادی افراد در این موارد را در بر می‌گیرد: «در بیان آزادانه عقاید درباره‌ی نهاد یا سیستمی که در آن کار می‌کنند، در انجام وظایفشان بدون تبعیض یا ترس از سرکوب ازسوی دولت یا هر متولی دیگری، در مشارکت در نهادهای علمی یا حرفه‌ای و در برخورداری از تمام حقوق بشر به‌رسمیت شناخته‌شده‌ی بین‌المللی» (۱۹۹۹: بند ۳۹).

این تفسیر، آزادی آکادمیک را به سایر حقوق و در درجه اول به آزادی بیان، عدم تبعیض و آزادی مشارکت مرتبط می‌سازد و آن را در بستر آکادمیک چارچوب‌بندی می‌کند. این کمیته اشاره می‌کند که آن‌هایی که در آموزش عالی‌اند «به‌ویژه در برابر فشارهای سیاسی و دیگر فشارهایی که آزادی آکادمیک را تضعیف می‌کنند آسیب‌پذیرند» (بند ۳۸). این کمیته استقلال نهادی را پشتوانه‌ی آزادی آکادمیک معرفی می‌کند که دارای ویژگی متمایزی است: «برخورداری از آزادی آکادمیک مستلزم استقلال نهادهای آموزش عالی است» (بند ۴۰). بااین‌حال، کمیته به الزامات استقلال نهادی در بستر خودگردانی محدود اشاره می‌کند: «استقلال داخلی، آن مرتبه از خودگردانی است که برای تصمیم‌گیری مؤثر نهادهای آموزش عالی دررابطه‌با کار آکادمیک، استانداردها، مدیریت و فعالیت‌های مرتبط ضروری است (همان). این تفسیر، بالاخص، استقلال نهادی را در بستری

عملیاتی، مشروط به محدودیت‌های دولتی، چارچوب می‌دهد. در همان پاراگراف، کمیته بیشتر بر محدودیت‌های خودگردانی تأکید می‌کند، به‌ویژه به‌دلیل آنکه بخش اعظم سرمایه‌گذاری در نهادهای آموزش عالی اغلب ازسوی دولت‌ها است و ازاین‌رو «باید تعادل مناسبی بین استقلال نهادی و پاسخگو بودن برقرار گردد» (همان).

کمیته همچنین به برخی از ویژگی‌های داخلی مهم خودگردانی برای نهادهای آموزش عالی می‌پردازد و خاطرنشان می‌کند که «ترتیبات نهادی باید منصفانه، عادلانه و عاری از تبعیض و تاحدامکان شفاف و مشارکتی باشد» (بند ۴۰). بااین‌حال، دامنه‌ی وسیعی را برای مداخلات جایز دولتی باقی می‌گذارد. تنوع گسترده در مدل‌های راهبری نهادی در کشورهای مختلف در ترکیب با عدم توافق بنیادین بر مسئله هدف دانشگاه‌ها، این دامنه را بیشتر گسترش می‌دهد. طبق تفسیر این کمیته، محدودیت‌های ماده ۱۳ (حق تحصیل) در مواردی مجاز است که ازسوی قانون تعیین شده باشد اما «تنها تاجایی‌که با ماهیت این حقوق سازگار باشد و صرفاً به‌منظور ارتقای رفاه عمومی در جامعه‌ای دموکراتیک باشد» (ماده ۱۳)؛ همچنین «در درجه اول قصد دارد حامی حقوق افراد باشد تا جواز اعمال محدودیت ازسوی دولت‌ها». کمیته به‌طور خاص دررابطه‌با اعمال محدودیت‌ها در نهادهای آموزش عالی خاطرنشان می‌کند: «دولت‌های عضوی که دانشگاه یا نهاد آموزشی دیگری را به‌دلایلی همچون امنیت ملی یا حفظ نظم عمومی تعطیل می‌کنند، باید مسئولیت توجیه این اقدام جدی در برابر هریک از اصول مشخص‌شده در ماده ۴ را بر عهده گیرند.

دومین حق بشری که آزادی آکادمیک اغلب ذیل آن قرار می‌گیرد، آزادی بیان است. در ایالات متحده، آزادی آکادمیک سنتا ذیل متمم اول قانون اساسی در باب آزادی بیان خوانش می‌شود. قاضی دیوان عالی ایالات متحده، قاضی فرانکفورتر، «چهار آزادی اساسی» را برای دانشگاه‌ها مشخص کرد که مستلزم «عدم مداخله دولت در زندگی فکری دانشگاه» است. وی می‌گوید: «چهار آزادی اساسی» بر یک دانشگاه حاکم است تا خودش براساس مبانی آکادمیک تعیین کند که چه کسی می‌تواند تدریس کند، چه چیزی می‌تواند تدریس شود، چگونه باید تدریس شود و چه کسی می‌تواند برای تحصیل پذیرفته شود.» بیانیه‌ی انجمن استادان دانشگاه‌ها در سال ۱۹۴۰که هنوز به‌رسمیت شناخته می‌شود، اصول آزادی آکادمیک را هم به تدریس، هم به تحقیق مرتبط می‌سازد. استادها حق دارند «آزادی کامل در تحقیق و انتشار نتایج، مشروط به انجام سایر وظایف دانشگاهی خود» و آزادی مشروط در کلاس درس داشته باشند.»

سومین تفسیر از آزادی آکادمیک در رابطه با «حق بر علم» است. کمیته حقوق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی سازمان ملل متحد، دو دهه پس از اولین تفسیر خود درباره حق آموزش، در اظهارنظر عمومی شماره ۲۵ خود (۲۰۲۰)، مجدداً آزادی آکادمیک را در چارچوب قوانین حقوق بشری، این بار در متن ماده ۱۵آن میثاق، بررسی کرد. این ماده «حق همه [...] برای بهره‌مندی از مزایای یافته‌های علمی‌و کاربردهای آن» را به‌رسمیت می‌شناسد و تصریح می‌کند که دولت‌های عضو «متعهد شوند تا به آزادی ضروری برای تحقیقات علمی احترام بگذارند.»

این امر روشن می‌سازد که آزادی آکادمیک بیش از حقی است که صرفاً دانشگاهیان از آن برخوردارند یا تنها در بستر دانشگاهی است. حق بر علم حق همه افراد جامعه است. قرار دادن آزادی آکادمیک در محدوده حق بر علم، آن را به یک حق «جامعه‌گانی» ارتقا می‌دهد که همگان از آن برخوردارند، نه حق «نخبگانی» برخی افراد.

هدف دانشگاه‌ها چیست؟

پیرامون هدف دانشگاه‌ها چهار مفهومِ گهگاه متداخل را می‌توان شناسایی کرد؛ ۱. جستجوی حقیقت و بسط دانش بشری؛ ۲. پرورش جوامع دموکراتیک و آموزش ذهن‌های انتقادی؛ ۳. موتورهای حل مشکلات اجتماعی؛ ۴. پاسخگویی به تقاضاهای اقتصاد و بازار کار ملی.

درباره‌ی مفهوم نخست، یعنی جست‌وجوی حقیقت، بو موکدا در برابر مفهوم بازارمحور به‌ویژه در حمایت از کارکردهای حقیقت‌جویانه دانشگاه‌ها استدلال

می‌آورد: «رسالت واقعی دانشگاه، که تقریباً در سراسر جهان آن‌گونه تصور می‌شود، انطباق آموزش عالی با نیازهای بازار کار نیست تا مردم بتوانند شغل پیدا کنند. غایت آن، چیزی است که آلمانی‌ها Hochschule (آموزشگاه‌های آموزش عالی) می‌نامند. وظیفه‌ی دانشگاه والاتر و می‌توانم بگویم متعالی‌تر است، همان‌طور که فینکین و پست می‌گویند، ارتقای «مجموع دانش بشری» یا بهتر از آن، «خلق دانش جدید» است (بو، ۲۰۲۰: ۶۲۱).

همچنین، بایتر برای فهم عاری از ابهام آزادی آکادمیک «به‌مثابه ضامن کشف حقیقت و پیشرفت دانش به‌نفع کل جامعه» استدلال می‌آورد (۲۰۱۹: ۲۴۲؛ همچنین رک به تورنس، ۱۹۹۸). این ایده در کمیته وزیران شورای اروپا (۲۰۱۲) نیز مورد وثوق است، که در آن آزادی آکادمیک براساس منطق زیربنایی «جست‌وجوی حقیقت» تعریف می‌شود (شورای اروپا، ۲۰۱۲: بند ۵). این کمیته همچنین به مفهوم دوم هدف دانشگاه‌ها اشاره و بیان می‌کند که آموزش عالی باید با پرورش تفکر انتقادی و خلاق در خدمت «جوامع باز دموکراتیک» باشد. اعلامیه جوبای شورای توسعه تحقیقات علوم اجتماعی در آفریقا در سال ۲۰۰۷ درباره‌ی آزادی آکادمیک و استقلال داخلی دانشگاه، با لحاظ نقشی دموکراتیک برای دانشگاهیان، بازتاب‌دهنده‌ی همین منطق است؛ «اعضای جامعه دانشگاهی باید روح تساهل و بحث و گفت‌وگوهای دموکراتیک را بپرورانند» (ماده ۱۱). افزون بر آن، بیانیه جوبا با اشاره به مفهوم سوم از نقش بزرگتر دانشگاه‌ها در ارتباط با کل جامعه، به نقش نهادها و دانشگاهیان در رسیدگی به مشکلات اجتماعی نیز اشاره می‌کند (ماده ۹، ۱۲). این اعلامیه هدفی دموکراتیک را برای نهاد آموزش عالی در پی تحقق حقوق بشر تعیین می‌کند (بند ۱۴) و دغدغه آن را «مشکلات معاصری که جامعه با آن مواجه است» عنوان می‌کند (بند ۱۵) و موضع‌گیری فعال دانشگاه‌ها در جامعه را مطرح می‌سازد: «نهاد آموزش عالی باید منتقد شرایط سرکوب سیاسی و نقض حقوق بشر در جامعه‌شان باشد» (بند ۱۵).

بین سه مفهوم اول سازگاری وجود دارد؛ زیرا این فرض وجود دارد که «جست‌وجوی حقیقت» درنهایت در خدمت جامعه و «خیر همگانی» است (بو، ۲۰۲۰: ۶۲۰). بااین‌حال، اهدافی مانند تقویت دموکراسی یا حل مشکلات اجتماعی صرفاً با نوعی قوی از استقلال داخلی و آزادی آکادمیک سازگار است که این خود جامعه دانشگاهی باشد که آن اهداف را در عمل تعریف کند. به نظر می‌رسد که مفهوم دانشگاه «حامی دموکراتیک» نسبتاً جدید باشد و احتمالاً یک مفهوم پذیرفته‌شده‌ی جهانی در دانشگاه نیست، درحالی‌که ایده «جست‌وجوی حقیقت» بیشتر به هسته‌ی اصلی رسالت دانشگاه‌ها می‌پردازد و با آزادی آکادمیک به‌مثابه‌ی «حق بر علم» یا به‌عبارت‌دیگر «حق بر حقیقت» هم‌سویی بیشتری دارد. در مقابل این مفهوم، تبعیت نهاد آموزش عالی از سیاست‌های دولتی یا اهداف بازار قرار می‌گیرد. این نوع رویکرد در قطعنامه ۱۷۶۲ مجمع پارلمانی شورای اروپا (۲۰۰۶: بند ۱۰). منعکس شده است:

از دانشگاه‌ها باید انتظار داشت که به اهداف اجتماعی و سیاسی خاصی دست یابند، که با خواسته‌های خاص بازار و دنیای تجارت انطباق یابند؛ اما همچنین باید این حق را داشته باشند که برای پیگیری و تحقق اهداف کوتاه‌مدت و بلندمدت خود در جامعه، تصمیم گیرند که کدام ابزار را انتخاب کنند.

این امر به طرز نگران‌کننده‌ای نشان می‌دهد که نقش دانشگاه‌ها تنها تا حد «اهداف اجتماعی و سیاسی معین» گسترش می‌یابد. اگرچه این امر را که چه کسی آن اهداف را تعریف کند، باز می‌گذارد؛ اما این قاعده‌سازی به این معنا نیست که آن کس خود جامعه‌ی دانشگاهی باشد؛ به‌علاوه، طبق این مصوبه، ممکن است دانشگاه‌ها ملزم به «تطابق» با تقاضاهای بازار وکسب وکار باشند. درحالی‌که دانشگاه‌ها همچنان مجاز به تصمیم‌گیری در باب ابزارهای اجرای این اهداف و تقاضاها هستند، مصوبه پیشنهاد می‌کند که دانشگاه‌ها در موقعیتی نیستند که از آن امتناع ورزند. به نظر می‌رسد که این امر با «استقلال اخلاقی و فکری» که در جای دیگر همان قطعنامه بیان شده است، ناسازگار است. به‌طور کلی، سازگاری این دیدگاه با فهم رسالت دانشگاه‌ها در «کشف حقیقت»، در بهترین حالت، چالش‌برانگیز به نظر می‌رسد. این

چالش سازگاری، به‌صورت بسیار گسترده‌تری بر مدل بازارمحور دانشگاه وارد است. در اینجا بو به «تهدید اقتصادی» اشاره می‌کند و می‌گوید «به‌واسطه‌ی محدودیت‌های سنگین تحمیل‌شده ازسوی جامعه و اقتصاد جهانی، آنچه که می‌توان یک دانشگاه صرفاً مدیریتی و کارکردی نامید آشکار گردیده است» (۲۰۲۰: ۶۱۶)؛ درواقع، افزایش تمرکز بر بازار، مدیریت‌گرایی و کنترل «کیفیت» که ازسوی دولت بر دانشگاه‌ها اعمال می‌شود، بارها به‌مثابه‌ی تضعیف‌گر هدف دانشگاه‌ها در کاوش جویندگان حقیقت مورد انتقاد قرار گرفته است (بو, ۲۰۲۰؛ بایتر, ۲۰۱۹؛ پست, ۲۰۱۵).

مفاهیم مختلف اهداف دانشگاه‌ها درنهایت در مدل‌های مختلف مدیریت دانشگاه در کشورهای گوناگون نیز منعکس می‌شود. بنا به گفته‌ی دابینز، نیل و وگتل (۲۰۱۱: ۶۷۰)، سه مدل کلی قابل شناسایی است. نخستین آن‌ها دولت‌محور است که به‌موجب آن دولت «نظارت شدید بر محتوای مطالعه» و همچنین تخصیص جزء‌به‌جزء منابع مالی، نصب کارکنان، و همسان‌سازی رویه‌ها در سطح ملی مانند شرایط دسترسی و میزان پرداخت حقوق را اعمال می‌کند (همان). چنین مدلی با دیدگاهی که دانشگاه در خدمت اهداف اجتماعی یا سیاسی معینی است که حداقل تاحدی ممکن است ازسوی دولت تعریف شود، هم‌سو است. نمونه‌های دابینز، نیل و وگتل برای کشورهایی که از این الگوی دولت‌محور پیروی می‌کنند فرانسه، ترکیه، رومانی پساکمونیستی و روسیه را در بر می‌گیرد. این مدل در تضاد با مدل خودگردانی است که «[آموزش عالی] را در آلمان، اتریش و بسیاری از کشورهای پیشا و پساکمونیستی اروپای مرکزی شکل داده و هنوز هم شکل می‌دهد» (همان: ۶۷۱). این مدل «در شکل ایدئال خود...مبتنی‌بر مشارکت دولتی‌دانشگاهی است که براساس اصول صنف‌گرایی و توافق جمعی اداره می‌شود» که بر دانش به‌مثابه‌ی هدفی فی‌نفسه به‌شدت تمرکز دارد؛ البته «در چارچوب محدودیت‌های تعریف‌شده ازسوی دولت، دانشگاه‌ها تحت نظارت دولت باقی می‌مانند» (همان). افزون بر آن، تحت این مدل، حقیقت‌جویی کارکردی اصلی در نظر گرفته می‌شود و این جامعه محققین است که نقش تصمیم‌گیرنده اصلی را بر عهده دارد که کدام اهداف اجتماعی را بخواهد دنبال کند. مدل سوم؛ مدل بازار محور است که به‌صورت برجسته در ایالات متحده دیده می‌شود، که در آن دانشگاه‌ها همچون شرکت‌های اقتصادی «در داخل و برای بازارهای منطقه‌ای یا جهانی» فعالیت می‌کنند و آموزش عالی همچون « کالا، سرمایه‌گذاری و منبع استراتژیک» تلقی می‌گردد (همان: ۶۷۲). در این مدل، دولت «ضمن تضمین کیفیت و شفافیت، رقابت را ترویج می‌دهد» و ممکن است از طریق ابزارهای سیاسی مانند قیمت‌گذاری و ثبت نام، بر آموزش عالی تأثیر بگذارد و مدیریت دانشگاه نقش اصلی در تصمیم‌گیری را داشته باشد (همان).

این مدل‌های مختلف حکمرانی که دولت‌ها در عمل دنبال می‌کنند لزوماً به دیدگاه‌های متفاوتی درباره‌ی معنا و حدود استقلال دانشگاه منتج می‌شوند. مدل دولت‌محور نشانگر اعمال کنترل شدید ازسوی دولت است؛ مدل بازارمحور نقش به‌سزایی در اداره دانشگاه ایفا می‌کند؛ درحالی‌که تنها مدل حقیقی خودگردانی، مشخصاً قدرت بر تصمیمات اصلی را بر عهده‌ی خود جامعه‌ی دانشگاهی می‌گذارد؛ حتی اگر این سه مدل احتمالاً در عمل چندان واضح نباشند، این گوناگونی ملت‌ها و سنت‌های تاریخی است که جریانات کاملاً متفاوت در میزان دخالت در خودگردانی دانشگاه‌ها را توضیح می‌دهد. فقدان استانداردهای اجرایی بین‌المللی روشن به‌مثابه‌ی مبنایی برای استقلال داخلی، و این ایده که نسبیت‌گرایی فرهنگی یا الزامات نیروهای بازار به دولت‌ها اجازه می‌دهد با دانشگاه‌ها آن‌طور که می‌خواهند رفتار کنند، منجر به وضعیتی شده است که در بسیاری از کشورها دانشگاه‌ها خارج از دستان آکادمی هستند؛ بااین‌حال، تنها ازطریق تقویت خودگردانی است که می‌توان حق آزادی آکادمیک را به فعل درآورد. عدم توافق درباره‌ی هدف دانشگاه‌ها پیامدهای مهمی بر توسعه‌ی اخیر آن‌ها داشته است. بو این مشکل اساسی که امروزه آموزش عالی با آن روبه‌رو است را توصیف می‌کند:

همچنین آزادی آکادمیک باید از همه‌ی ما در برابر این تهدید فراگیر و نامحسوس «ابزارسازی دانشگاه»

محافظت کند، تهدیدی که با تغییر اهدافی که دانشگاه برای آن تلاش می‌کند، رخ می‌دهد. این خطر آشکار وجود دارد که بوروکراسی دانشگاه متخصص را جایگزین دانشگاهی کند یا به‌جای تحقیقات فردی، تحقیقات جمعی را برگزینند. نتیجه آن است که دانشگاهیان امروز دچار این احساس ناخوشایند می‌شوند که در داخل قفس فولادی ماشین‌های بوروکراتیک کار می‌کنند که نهادهای خارجی نه‌تنها ارزیابی دائمی را بر آن‌ها، که اغلب به همان اندازه‌ای که بی‌فایده‌اند زمان‌بر نیز هستند؛ بلکه مهم‌تر از آن، بر محتوای برنامه تحقیقاتی تحمیل می‌کنند (بو ۲۰۲۰: ۶۱۷). بایتر در تلاش برای اصلاح این تناقضات ذاتی استدلال می‌کند که «قانون در حوزه علم، اولاً باید حقوق را تضمین کند. ثانیاً، برای حل تعارض، قوانینی را وضع کند. ثالثاً، بخش علم را از نظر مالی و سازمانی تحکیم کند» (۲۰۱۹: ۲۵۹)، و میان تعهدات مثبت و منفی تعادل برقرار سازد.

عدم توافق روشن درباره هدف دانشگاه این ایده را بیشتر زیر سؤال می‌برد که آزادی آکادمیک، هسته‌ی اصلی رسالت دانشگاه باشد. بایتر می‌پرسد (۲۰۱۹: ۲۳۴) «تنظیم مقررات برای علم ازسوی حکومت‌ها تا چه حد مشروع است؟» و استدلال می‌کند که «از بسیاری جهات، استقلال داخلی حقی است که از آزادی آکادمیک منتج می‌شود و ازاین‌رو باید در خدمت آن باشد. استقلال باید در خدمت نیازهای ذاتی علم باشد و باید در جهت حفاظت از سیستم علمی مناسب برای علم» عمل کند (همان: ۲۴۲). بنابراین او آزادی آکادمیک را به‌مثابه‌ی «آزادی انضمامی علم» مفهوم‌سازی می‌کند (همان: ۲۴۴). درک آزادی آکادمیک در بستر حق بشر بر علم، می‌تواند پارامترهای روشن‌تری را برای استقلال تعیین کند.

آیا «حق» نهادی برای آزادی آکادمیک وجود دارد؟

چالش خاصی که در رویکردهای سطح فردی به آزادی آکادمیک در استانداردهای بین‌المللی وجود دارد، این است که آن‌ها یک ویژگی اساسی را در نظر نمی‌گیرند و آن این است که آزادی آکادمیک اساساً در محیطی نهادی، بهره‌وری پیدا می‌کند. اویتز به مشکلاتِ به‌کارگیری آزادی آکادمیک در این‌باره اشاره می‌کند: «وقتی این تعریف باید هم بعد فردی، هم بعد نهادی آزادی آکادمیک، [و] به‌ویژه تأثیر مخرب عوامل نهادی بر آزادی آکادمیک فردی را در نظر بگیرد، تصویر آن مبهم می‌گردد» (اویتز، ۲۰۲۱: ۳). بخشی از چالش با این جنبه نهادی آزادی آکادمیک این است که در قوانین بین‌المللی حقوق بشر، وظایف بر عهده دولت‌ها، در حکم امضاکنندگان اسناد بین‌المللی حقوق بشر قرار می‌گیرد، درحالی‌که حقوق به افراد بشر تعلق می‌گیرد.

ضمیمه کردن آزادی آکادمیک به‌مثابه‌ی یک حق به یک نهاد می‌تواند با به‌رسمیت شناختن جایگاه ویژه نهاد آکادمیک در چارچوب آزادی آکادمیک، مشروعیت یابد (اونیل، ۲۰۰۸: ۳). بااین‌حال، این رویکرد نسبت دادن حق به یک نهاد، مشکلات خاص خود را دارد. نهادهای آموزش عالی باید از آزادی آکادمیک (حق بر علم) حمایت کنند. همان‌طور که بایتر استدلال می‌کند، «در دانشگاه‌ها، حفاظت از آزادی آکادمیک فردی، وجود ترتیباتی را پیش‌فرض می‌گیرد تا اطمینان حاصل شود که تصمیم‌های مربوط به علم که ماهیت جمعی دارند، «برای علم کافی هستند» (۲۰۱۹: ۳۴۱). جداکردن استقلال نهادی از حق فردی بر آزادی آکادمیک و تلقی آن به‌مثابه‌ی «حق نهادی» مجزا، این خطر را ایجاد می‌کند که رهبری و مدیران دانشگاه بر فعالیت‌هایی که آزادی‌های اساسی اعضای جامعه‌ی دانشگاهی و به‌طور گسترده‌تر حق بر علم جامعه را نادیده می‌گیرند یا نقض می‌کنند، «سرپوش» گذارند. این نگرانی به‌ویژه زمانی که رهبری و مدیران از منصوبان دولتی یا سیاسی باشند، حائز اهمیت می‌گردد.

درجهت درکی مبتنی‌بر آزادی آکادمیک از استقلال داخلی

درواقع به نظر می‌رسد که خود دانشگاهیان درک روشنی از استقلال نهادی ندارند؛ برای مثال، اکرلیند و کایروز (۲۰۰۳) در بررسی خود از دانش‌پژوهان علوم اجتماعی دریافتند که آزادی آکادمیک حقی فردی در نظر گرفته می‌شود با تنوع گسترده‌ای از دیدگاه‌ها درباره میزان حمایت/ محدودیت و مسئولیت‌های نهادی، بااین‌حال با چنین درک گسترده‌ای از استقلال

داخلی، عملیاتی شدن این تعهد تردیدبرانگیز است؛ بااین‌حال، گستردگی محدودیت‌های مجاز براساس قوانین بین‌المللی حقوق بشر، تمیز دخالت «ناروا» را چالش‌برانگیز می‌سازد. هنگام بررسی تعدیل استقلال نهادی، راه عملی بالقوه برای درک محدودیت‌های مجاز، تمایز بین تهدید و «مداخله مشروع» است. در گزارش لایر و سوبا (۲۰۱۹) درباره تهدیدات دولتی بر استقلال دانشگاه، آن‌ها محدودیت‌های «بیش از حد، آسیب‌رسان یا سرکوب‌کننده» را بررسی کردند؛ بااین‌حال، این محدودیت‌ها آشکارا استانداردهای ذهنی محسوب می‌شوند، به‌ویژه در غیاب معیار بین‌المللی توافق‌شده برای استقلال داخلی، که به شرایط ملی وابسته است؛ حتی دخالت‌های به‌ظاهر جزئی در خودگردانی می‌تواند تأثیرات چشمگیری بر استقلال دانشگاه داشته باشد.

درحالی‌که دانشگاه‌ها ممکن است خودگردان باشند؛ اما نمی‌توان به آن‌ها اجازه داد که نخبه‌گرا یا تبعیض‌آمیز باشند. همان‌طور که ساندار می‌گوید، «آنچه که ظاهراً رعایت بی‌غرض استانداردهای آموزشی است، اغلب حفظ امتیاز است» (ساندار، ۲۰۱۸: ۵۰). این امر بیانگر نیاز به‌رسمیت شناختن آزادی آکادمیک در قوانین بین‌المللی حقوق بشر به‌عنوان حقی فی‌نفسه، به‌همراه تعریفی مشخص از استقلال داخلی به‌واسطه‌ی تقویت خودگردانی به‌مثابه‌ی جزئی از آن است؛ درواقع، برخی از محققان به بیان صریح حق آزادی آکادمیک باور دارند (اویتز، ۲۰۲۱)، درحالی‌که برخی دیگر استدلال می‌کنند که این حق نمی‌تواند حق انسانی باشد؛ زیرا از بدو تولد اعمال نمی‌شود (بو، ۲۰۲۰: ۶۱۴).

بسیاری از پارامترهای فعلی برای سنجش استقلال، با تمرکز بر حکومت یا تأمین مالی، بسیار محدودند؛ زیرا در معرض مداخله‌ی گسترده‌ی دولت قرار دارند و جنبه‌های اساسی را در نظر نمی‌گیرند؛ بااین‌حال، استقلال آن‌گونه که در بستر آزادی آکادمیک درک می‌شود، مستلزم آن است که نهادها از آزادی آکادمیک جامعه خود حمایت کنند و دولت به‌طور گسترده‌تر از حق بر علم جامعه حمایت کند. دلیل اینکه چرا استقلال نهادی چنین توجه‌مند است، چون دقیقاً برای تأمین آزادی آکادمیک ضروری است. شاید بالاخص، این امر مستلزم آن باشد که استقلال نباید بر آزادی آکادمیک اولویت داشته باشد: «استقلال نهادی نباید به آزادی آکادمیک دانشگاهیان و دانشجویان لطمه وارد کند» (بند ۸).

براساس این مفهوم از استقلال داخلی دانشگاه که مبتنی‌بر آزادی آکادمیک است، می‌توان راهی برای سامان‌دهی بحث پیرامون استقلال را پیشنهاد کرد و تاحدی به آن وضوح بخشید. بیان آزادی آکادمیک به‌مثابه‌ی حق بر حقیقت و پیشرفت ناشی از دستاورد علمی، یعنی به‌مثابه‌ی حق بر علم، به تأکید بر اهمیت وسیع اجتماعی آن کمک می‌کند. دانشگاهیان کسانی‌اند که به‌دنبال حقیقت‌اند و دانشگاه‌ها نهادهایی‌اند که فضا را برای این کاوش فراهم می‌سازند. دانشگاه‌ها محیطی مستعد را فراهم می‌کنند که ازطریق آن می‌توان آزادی آکادمیک را اعمال کرد. اگرچه دانشگاه تنها مکان ممکن نیست؛ اما برای اکثریت قریب‌به‌اتفاق «دانشگاهیان»، این برچسب به‌دلیل ارتباط با نهادی آکادمیک است؛ بنابراین می‌توان گفت که دانشگاه‌ها مظهر فیزیکی تعهد دولت به حق بر علم‌اند. در نظر گرفتن دست‌اندازی به آزادی آکادمیک نباید به چارچوب نقض حق افراد در نوشتن یا بیان آنچه می‌خواهند محدود شود؛ بلکه توجه به این دست‌اندازی به‌مثابه‌ی مداخله دولت در یافته‌های علمی و «حقیقت»، به تحکیم درک گسترده‌تری از اهمیت آن کمک می‌کند؛ بنابراین انحطاط استقلال نهادی برابر است با دخالت دولت در آزادی آکادمیک و درنتیجه، در حق بشر بر علم و حقیقت. همچنین مباحثی در این راستا که قائل به لزوم ایجاد تمایز میان حقوق افراد دانشگاهی برای بیان دیدگاه‌هایشان و خود نهاد هستند ممکن است به اختلاف‌نظر مداوم در باب نقش «مناسب» دانشگاه‌ها و اینکه آیا نهادهای دانشگاهی باید «غیرسیاسی» باشند کمک می‌کند (آلتباخ، ۲۰۰۱: ۲۰۷)؛ البته آنچه در چنین مباحثی مسئله‌مند می‌شود این است که چه کسی تعیین می‌کند چه چیزی «سیاسی» است و اگر انتظار رود که نهادی «غیرسیاسی» باشد چگونه می‌تواند از افرادی که درباره‌ی موضوعات سیاسی مناقشه‌برانگیز صحبت می‌کنند محافظت کند.

کمیته حقوق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی سازمان ملل اعلام می‌کند که «برخورداری از آزادی آکادمیک مستلزم استقلال نهادهای آموزش عالی است» (۱۹۹۹: بند ۴۰)؛ بااین‌حال می‌شود گفت که این استقلال تنها در جایی وجود دارد که از آزادی آکادمیک برخوردار باشد. همان‌طور که بایتر می‌گوید: «استقلال باید در خدمت نیازهای ذاتی علم باشد» (۲۰۱۹: ۲۴۳). این معیار غایی استقلال است؛ بنابراین، دانشگاه‌ها باید نهادهایی مستقل به‌معنای اداره شدن و راهبری به‌واسطه‌ی جامعه‌ی دانشگاهیان در جهت آزادی آکادمیک باشند؛ یعنی، حق پیشبرد (تولید) دانش علمی با استفاده از تفکر انتقادی بدون محدودیت‌های تحمیل‌شده از بیرون. درنتیجه، دانشگاهی را که از آزادی آکادمیک دانش‌پژوهان خود حمایت نمی‌کند، نمی‌توان مستقل دانست. انحطاط در استقلال فکری با انحطاط آزادی آکادمیک مترادف است.

این رویکرد، آزادی آکادمیک را در نسبت با افراد آکادمیک به‌رسمیت می‌شناسد، و درعین‌حال اذعان می‌دارد که آزادی آکادمیک جزئی از حق بر علم است که همه باید از آن برخوردار شوند. استقلال را چون «همتای نهادی» آزادی آکادمیک در نظر نمی‌گیرد، آن‌گونه که برخی چنین کرده‌اند (برای نمونه، رن و لی، ۲۰۱۳)؛ بلکه آن را جنبه جدایی‌ناپذیر خود آزادی آکادمیک می‌داند. استقلال نهادی نباید «حقی» جدا از آزادی آکادمیک باشد. نسبت دادن این سطح از اهمیت به دانشگاه به‌مثابه نهاد، خطر تضعیف آزادی آکادمیک را به همراه دارد، با دادن «حقوق» جداگانه به رهبری و مدیرانی که ممکن است از آزادی آکادمیک دانشگاهیان حمایت نکنند. دانشگاه ساختمان‌هایی از آجر و ملات نیست؛ بلکه جامعه‌ای از دانش‌پژوهان و دانشجویان است که از آزادی علمی برخوردارند؛ بنابراین، حق‌هایی که به دانشگاه داده می‌شود، به افراد درون آن داده می‌شود، نه به دست‌نشانده‌ها و قطعاً نه به یک ارگان دولتی. درحالی‌که آزادی آکادمیک حق فردی دانشگاهیان باقی می‌ماند که مستلزم تحقق ویژگی‌های نهادی و رویه‌ای معین است؛ همچنین حقی برای جامعه است تا از پیشرفت علمی که دانشگاه به ارمغان می‌آورد بهره‌مند شوند. یک دانشگاه ممکن است «روی کاغذ» در قبال پارامترهایی همچون آزادی تحقیق یا تبادل علمی مستقل ارزیابی شود؛ اما اگر حقوق بنیادین فردفرد دانشگاهیان برای جست‌وجوی انتقادی حقیقت تضعیف گردد، استقلال عملکردی یا ساختاری این نهاد دیگر از آجرهایی که دیوارهای آن را تشکیل می‌دهند مهم‌تر نخواهد بود. تنش‌های بالقوه بین دانشگاه و فرد دانشگاهی را می‌توان با تمرکز بر مفهوم «آکادمی» به‌جای نهاد حل کرد. آکادمی مجموعه‌ای از محققان است که در چارچوب نهادی یک دانشگاه قرار می‌گیرد. این آکادمی است که باید در باب آزادی آکادمیک سخن بگوید، نه نهاد.

در پایان، باید یادآور شد که این تعریف اذعان می‌کند که وظیفه‌ی استقلال داخلی دانشگاه نیز بر عهده خود دانشگاه‌ها به‌مثابه‌ی متولیان ثانوی است: آن‌ها باید اطمینان حاصل کنند که افراد درون نهادشان از آزادی آکادمیک برخوردارند. جایی که از آزادی آکادمیک برخوردار نیست، به احتمال زیاد برای این است که خود دولت در تضمین این آزادی، ازجمله با عدم تضمین چارچوبی که دانشگاه‌هایش را قادر می‌سازد مستقل باشند، قصور ورزیده است. بااین‌حال، ممکن است در شرایطی این خود دانشگاه باشد که در حفظ آزادی آکادمیک در یک محیط ملی تسهیل‌کننده ناکام بماند؛ دراین‌صورت ممکن است دولت ملزم به مداخله برای اجرای وظیفه خود در قبال آزادی آکادمیک باشد. رن و لی به این تناقض بالقوه استقلال اشاره می‌کنند: «اگر دولت مداخلات را کاهش و به دانشگاه استقلال بیشتری دهد، تهدید آزادی آکادمیک ممکن است آن‌قدر از طرف دولت نباشد که از خود نهاد باشد» (۲۰۱۳). «این تمرکز بر وظیفه خود دانشگاه‌ها به‌ویژه اگر بخواهند «فضایی خودگردان» باشند بسیار حائز اهمیت است» (پست، ۲۰۱۵).

■

معرفی کتاب

ابداع سنت

نوشته‌ی اریک هابسبام و ترنس رانجر (۱۹۸۳)

حمیده محمدزاده[۱]

اریک هابسبام تاریخ‌دان و نویسنده‌ی مارکسیست در سال ۱۹۸۳ به‌صورت مشترک با مورخ آفریقایی ترنس رانجر کتابی با عنوان ابداع سنت را نوشت که می‌گفت تمام چیزهایی که سنت‌های بی‌زمان و ازلی به نظر می‌آیند؛ درواقع «سنت‌های ابداع‌شدهٔ» جدید و مدرنی هستند که می‌خواهند جای قدرتمندان را محکم کنند. این بُن‌مایه‌ی براندازانه در فرهنگ معاصر نفوذ کرده، آن را تا حد معقولی نسبت به شکوه و جلال صاحبان قدرت بدبین ساخته است.

هابسبام و رانجر در فصل‌های مختلف کتاب که هرکدام به رسم و سنتی در اسکاتلند، بریتانیا، هند و آفریقا اشاره داشته، ادعا می‌کنند که اکثر سنت‌ها، جشن‌ها، مراسم و آیین‌های ملی، پدیده‌هایی نیستند که واقعیت تاریخی داشته باشند؛ بلکه ساختگی و تصنعی‌اند. دولت‌ملت‌ها به‌خاطر پیگیری و تعقیب منافع و خواسته‌های خود این سنت‌ها و جشن‌ها را می‌سازند و به‌مثابه‌ی فکتی تاریخی به خورد مردم می‌دهند.

کتاب هابسبام و رانجر برای فهم جهان بسیار مهم و اساسی است. آن‌ها در کتابشان از مفهوم ابداع سنت استفاده می‌کنند و بین سنت در جهان سنتی و در شکل و فُرم قدیمی خودش و سنت در جهان مدرن و سنت‌های بدیع تمایز می‌گذارند. از نظر آن‌ها سنت ابداعی به‌معنای مجموعه اعمالی است که معمولاً تحت سیطره‌ی قوانینِ آشکارا یا تلویحاً پذیرفته‌شده‌ی جدید قرار دارند. سنت ابداعی مجموعه‌ای است از اعمال نمادین یا مناسکی که جهت نهادینه‌سازی ارزش‌ها و هنجارهای خاصی از رفتار از رهگذر تکرار در تلاش‌اند. همین فرایند تکرار به‌خودیِ‌خود مبین پیوستگی و استمرار با امر گذشته است. سنت‌های ابداعی به‌تعبیری پاسخی هستند به شرایط جدید وکنونی که یا در هیئت بازگشت به وضعیت پیشین

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی دانشگاه گیلان

ظاهر می‌شوند یا گذشته‌ی خاص خود را از رهگذر فرآیند نیمه‌اجباری تکرار، خلق می‌کنند. آنچه توجه مورخان دو قرن اخیر را به بحث ابداع و احیای سنت معطوف ساخته است، مقایسه میان تغییر مداوم و بدعت جهان مدرن و تقلای سازمان‌بخشیدن به دست‌کم برخی از بخش‌های زندگی اجتماعی، به‌مثابه‌ی پاره‌هایی ثابت و تغییرناپذیر است.

نویسندگان کتاب بر این باورند که بین سنت و رسم در کارکردها و فرم‌ها تمایزاتی هست؛ اما مسئله‌ی اصلی آن است که سنت و بالاخص ابداع سنت، لزوماً مختص جهان‌های کهن نیست؛ بلکه درجهان‌های جدید و مدرن هم رخ می‌دهد؛ اصولاً زمانی که سنت‌های کهن و قدیمی بدون استفاده شده یا قابلیت انطباق با شرایط جدید را از دست می‌دهند، زمینه برای احیای سنت‌های جدید فراهم می‌شود.

مفهوم رسم بر جوامع به‌اصطلاح سنتی حاکم است. هدف و خصیصه سنت، ازجمله سنت‌های ابداعی، تغییرناپذیرند. گذشته‌ی واقعی یا مصنوع، که به آن منتسب هستند، مستلزم اعمال ثابت همچون تکرار است. رسم در جوامع سنتی کارکرد دوگانه موتور و فرمان را دارد. تنها تاحدی ابداع و تغییر را مجاز می‌داند، گرچه از قرار معلوم این پیش‌شرط که مبتنی بر سازگاری و حتی یکسانی و این‌همانی با الگو و سنت است، محدودیت‌هایی اساسی برای آن ایجاد می‌کند. کارکرد آن قداست‌بخشی به هر تغییر مطلوب در حد یک سنت، انسجام و پیوستگی تاریخی و قانون طبیعی است، همان‌گونه که تاریخ نیز گواه است. رسم نمی‌تواند تغییرناپذیر باشد؛ چراکه حتی در جوامع سنتی زندگی ثابت نیست. قوانین مرسوم یا عرفی همچنان ترکیبی‌اند از انعطاف‌پذیری در محتوا و انطباق صوری با الگو.

تمایز دوم و البته کم‌اهمیت‌تری که باید لحاظ شود، تفاوت میان سنت در معنایی که ما به کار می‌بریم و عرف یا عادات جاری است که از هیچ کارکرد مناسکی یا نمادین خاصی برخوردار نیستند، گرچه ممکن است برحسب تصادف چنین کارکردی نیز پیدا کنند. آشکار است که هر عمل اجتماعی که باید مکرراً انجام شود، برای حفظ سهولت و سودمندی به ایجاد مجموعه‌ای از این قبیل عرف‌ها و عادات جاری خواهد پرداخت؛ عاداتی که ممکن است عملاً یا قانوناً در جهت اهداف انتقال رسم به کاربران جدید باشد. این امر به همان اندازه که دررابطه‌با رسوم کهن مصداق دارد، درباره‌ی اعمال و مناسک نوظهور نیز به کار می‌رود.

هابسام و رانجر اشاره داشتند که در دوره‌ی پس از انقلاب صنعتی سه دسته سنت ابداع شده‌اند: نخست، آن قسم از سنت‌ها که همبستگی اجتماعی یا عضویت در گروه‌ها، اجتماعات واقعی یا ساختگی را ایجاد کرده یا نمادینه می‌کنند. دوم، آن‌ها که نهادها، مراتب یا روابط قدرت را تأیید کرده یا مشروعیت می‌بخشند و سوم، آن‌ها که هدف اصلی‌شان جامعه‌پذیری، نهادینه‌سازی باورها، نظام‌های ارزش و آداب رفتار است؛ درحالی‌که سنت‌های نوع دوم و سوم کاملاً ساختگی و ابداعی‌اند. احتمالاً این ادعا می‌تواند مطرح شود که نوع اول مرسوم‌تر است و سایر اقسام سنت، ضمنی یا منبعث از مفهوم هویت‌یابی‌اند؛ هویت‌یابی از رهگذر اجتماع یا نهادهایی همچون ملت که آن را بازنمایی، بیان یا نمادینه می‌کنند.

همچنان که اریک هابسبام و ترنس رانجر نشان داده‌اند، برخی از سنت‌ها که امروزه معمولاً به‌عنوان سنت‌هایی با قرن‌ها سابقه محسوب می‌شوند؛ درحقیقت، ابداعاتی به‌نسبت، جدیدند که تاریخشان به اواخر قرن هجدهم برمی‌گردد؛ بنابراین، مثلاً، سنت‌های کانتری (سرزمین تپه‌ای) اسکاتلند، که به‌صورت نی‌انبان و دامن‌های پیچازی بافته در رنگ‌ها و طرح‌های مشخص‌کننده‌ی طوایف مختلف بیان می‌شود، اغلب به‌عنوان سنتی موجود از زمانی که در یادها نیست، معرفی گردیده است. دامن اسکاتلندی، بس بعیدتر از آنکه بخواهد جامه‌ی سنتی های‌لند باشد، توسط فردی انگلیسی از فرقهٔ کویکر که از اهالی لانک‌شایر بود، خلق شد و او این دامن را برای استفاده در کارخانهٔ عیارکشی طلا که آن را در سال ۱۷۲۷ تأسیس کرده بود، طراحی کرد. به‌دنبال شورش بزرگ سال ۱۷۴۵، اهالی های‌لند ازسوی دولت بریتانیا خلع سلاح شدند و دامن نیز همانند برخی چیزهای دیگر غیرقانونی شد. تا سال ۱۷۸۰ دامن اسکاتلندی عمدتاً از صحنه محو شده بود. نوآوری دامن، و برقراری رابطه بین طرح‌ها و طوایف، بیشتر کارِ گروه اندکی از افراد غیرتمند بود. انجمن‌هایی در لندن

و ادینبـرگ تأسـیس شـد کـه تـلاش خـود را وقـف حفظ و تهذیب سـنت‌های های‌لند کـرده بودند. کتاب‌هایی، ازجمله دو کتاب پوشش اسکاتلندی و جامه‌ی طوایف اثر برادران آلن، چاپ شد که مدعیِ یافتن رابطه‌ای بین طرح‌های پارچه‌های پشمی پیچازی و طوایف های‌لند بودند؛ به‌تدریج سـنتی مرسوم شد که در آن دامن‌های پیچـازی و رنگ‌هـا و طرح‌هـای متباین آن، کـه گفتـه شـده به طوایف باسـتان مربوط می‌شد، به‌صورت نماد همبستگی ملی اسکاتلند درآمد و در مناسبت‌هایی که اسـکاتلندی‌ها گرد هـم می‌آمدند تا هویت ملـی خود را ارج نهند، در رژه‌ها به‌نمایش عمومی گذاشته می‌شد.

بیشـتر نوشـته‌های مربوط به ابداع سـنت، دل‌مشغولِ تأکیـد بـر میـزان خیال‌پـردازی موجـود در ترویـج گذشته‌نگر باورها و تجربیات سنتی بوده است یا مراسم شـکوهمندی که سـلطنت انگلسـتان را در نمایش‌های رسـمی و عمومـی خـود فرامی‌گیـرد، بیـش از هـر آییـن و مناسـک دیگری کهن و در پیوند با گذشـته‌ای دیرین می‌نمایـد؛ بااین‌حـال، ایـن پدیـده در شـکل مـدرن خـود محصـول اواخـر قـرن نوزدهـم و بیسـتم اسـت. سـنت‌ها کـه کهـن می‌نماینـد یـا دسـت‌کم چنیـن ادعا می‌کنند که اغلب به‌لحاظ خاسـتگاه به‌کلی جدید وگاه سـاختگی‌اند. هرکسـی که با مدرسـه‌های عالـی قدیمی بریتانیـا آشـنایی داشـته باشـد می‌تواند نهـادی برآمده از چنیـن سـنت‌هایی را در مقیاسـی محلی متصـور شـود، گرچـه برخـی از آن‌ها، همچون فسـتیوال سـالانهٔ نـه درس و سـرود در کلیسـای کالـج کینـگ کمبریـج در شـب کریسـمس، به‌واسـطه‌ی رسـانه‌های جمعی رواج یافته‌اند.

هابسـبام و رانجـر بـر ایـن باورنـد کـه شـکل‌گیری دولت‌ملت‌هـای نویـن بـر اسـاس اصـل ابـداع سـنت پایدار اسـت و این روشـن‌فکران هستند که، از بالادستِ جامعـه، دسـت بـه ابـداع می‌زننـد. ایـن سـنت‌ها بایـد باورپذیـر و دارای صورتی کهن باشـند تـا مردمان عادی آن‌ها را باور کنند؛ از همین روی، در سـاختمان پارلمان انگلسـتان، کـه در اواخـر قـرن نوزدهـم سـاخته شـده اسـت، سـاختارهای معمـاری گوتیـک به‌منظـور کهـن جلـوه‌دادن آن بـه کار رفتـه اسـت. .هابسـبام و رانجـر عقیده دارند که این‌گونه کهن‌گرایی نمایان‌گر پیوستگی در تاریخ ملی ملت‌هاست. به‌نظر او، ایده‌ی شکل‌گیری دولت‌ملت‌ها، در مرحله‌ی نخسـت، تنها، ایده‌ای است فرهنگـی کـه ریشـه در گذشـته‌ی تاریخـی کشـورها دارد و روشـن‌فکران، بـا دسـت‌کاری تاریـخ، دسـت بـه ابداع سـنت نویـن می‌زننـد. در مرحله بعد، بـه باورپذیری آن نزد عوام بستگی دارد. این ایده‌ها ازسوی عوام پذیرفته یا رد می‌شـوند. هرچه این ایده‌های فرهنگی وابسته به گذشـته کهن‌تر باشـند، باورپذیـری آن‌ها از سـوی عوام مردم آسان‌تر خواهد بود.

مفهوم سنت ابداع‌شده، هم سنت‌های حقیقتاً ابداعی و ساختگی را دربرمی‌گیرد که رسماً بنیان نهاده شده‌اند، هم آن‌هایی را که در دوره‌ای کوتاه و مشـخص به‌شکلی کمابیـش مبهـم پدیـد آمده‌انـد و خـود را بـا سـرعتی هرچه‌تمام‌تـر تحکیـم می‌بخشـند. اعـلام کریسـمس سـلطنتی در بریتانیـا نمونـه‌ای از مـورد نخسـت اسـت. پیدایش وگسـترش مناسک ملازم با اعطای جام فینال ازسـوی کنفدراسـیون فوتبـال بریتانیا نمونـه‌ای از مورد دوم است. آشکار است که هیچ‌یک از آن‌ها به یک‌اندازه از ثبات و ماندگاری برخوردار نیستند؛ اما دغدغهٔ اصلی نویسـندگان ایـن کتـاب فراینـد و پیدایـش و پایه‌گذاری این مراسم و مناسک است نه شانس بقای آن‌ها.

مشخصات کتاب

Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, (1983). The Invention of Tradition, Cambridge University Press.

فهرست کتاب

۱. مقدمه: ابداع سنت ها
۲. ابداع سنت: سنت های‌لند اسکاتلند
۳. از مرگ تا دیدگاه: شکار گذشته ولز در دوره رمانتیک
۴. بافت (زمینه)، عملکرد و معنای مناسک: سلطنت انگلیسی‌ها و اختراع سنت ۱۸۲۰-۱۹۷۷
۵. بازنمایی اقتدار در هند ویکتوریایی
۶. ابداع سنت در آفریقای استعماری
۷. سنت‌های تولید انبوه: اروپا، ۱۸۷۰-۱۹۱۴

قدرت نمادین

توهم و احساسات در جامعه‌شناسیِ پیر بوردیو

بخش اول

● برگردان: فاطمه محمدزاده[1]

چکیده

بوردیو آثار خاصی درباره‌ی احساسات و عواطف ارائه نکرده است؛ با وجود این، همان‌طور که انتظار داریم نشان دهیم، بُعد عاطفی بخشی جدایی‌ناپذیر از دیدگاه او و بستری برای انعکاس دیدگاه او در مورد قدرت است. با این پیش‌فرض، هدف این مقاله تحلیل دیدگاه بوردیو درباره‌ی قدرت نمادین، بر اساس مفهوم توهم است. آیا می‌توان توهم را به‌عنوان مکانیزم قدرت و تسلط نمادین شامل فرم‌های بیان عاطفی دانست؟ باتوجه‌به تحلیل‌های انجام‌شده، ما از پاسخ مثبت به این سؤال حمایت می‌کنیم، با فرض اینکه توهم به‌عنوان یک اصل ادراک، سرمایه‌گذاری عاطفی، توافق و باور است که از طریق آن کنشگران به‌طور عاطفی خود را به منطق نامتقارن میدان‌هایی که در آن مشارکت دارند، متعهد می‌دانند با مکانیسم‌های آرمانی که از طریق آن به‌طور غیرمستقیم نظم اجتماعی را مشروعیت می‌بخشند، حرکت می‌کنند.

مقدمه

در طول چهار دهه توسعه، جامعه‌شناسی عواطف توانسته است حوزه خود را تثبیت و ارتباط مطالعه زندگی عاطفی را باتوجه‌به شرایط تولید، کارکردهایی که انجام می‌دهد و تأثیرات اجتماعی که ایجاد می‌کند، شناسایی کند (Bericat, ۲۰۰۰: ۱۵۰). به‌نوبه‌ی خود، با حمایت از چرخش‌های زبانی و فرهنگی، چرخش عاطفی نه‌تنها در اشاره به حضور این بُعد در زندگی اجتماعی کمک کرده است؛ بلکه آن را به‌عنوان منبعی تفسیری برای تحلیل فرآیندهای اجتماعی متنوع در کلید عاطفی قرار داده است.

مقاله حاضر با این عقیده شروع می‌شود که این نوع تمرین تحلیلی نیازمند گسترش توجه به مطالعه‌ی آثار کلاسیک و معاصر در نظریه‌ی اجتماعی است؛ از این نظر، همان‌طور که توسط آبراموفسکی و کانوارو (۲۰۱۷:۱۱). اشاره شده، به نظر می‌رسد که علاقه به بازخوانی آثار بنیادی جامعه‌شناختی در یک کلید عاطفی، ماهیت جزئی در نظر گرفته شده برای تحقیق درباره‌ی زندگی عاطفی را رد می‌کند. سهم مشارکت‌های

---

۱. . دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه الزهرا تهران

اصلی نویسندگان کلاسیک و معاصر و گسترش برخی از مفروضات آن‌ها بخشی از زیرساخت‌هایی است که جامعه‌شناسی عواطف و احساسات امروزی بر آن استوار است (Ariza, ۲۰۱۶: ۱۴)

در این زمینه از علایق، کار حاضر تمرینی است برای نزدیک‌شدن به تحلیل روابط بین مفاهیم قدرت، سلطه نمادین و توهم در کار جامعه‌شناس فرانسوی پیر بوردیو (۱۹۳۰-۲۰۰۲)، با قراردادن بُعد عاطفی به‌عنوان متغیر اصلی. به طور خاص، زمانی که مفهوم نمادین توهم به‌عنوان تحلیل مقوله محوری تعیین شد، تلاش می‌شود نقش و وزن عواطف و احساسات به‌دست‌آمده در تبیین بوردیو از فرآیندهای سلطه نمادین و تولید عاطفی نظم اجتماعی شناسایی شود. به بیان دقیق، بوردیو آثاری برای مطالعه احساسات ارائه نکرده است. با وجود این، همان‌طور که انتظار داریم نشان دهیم، درک موضوع بُعد عاطفی در تحلیل‌های او از جوامع معاصر مطرح شده است. در رویارویی با تفسیر غالب از حضور صرفاً به‌جامانده‌ی احساسات در آثار بوردیو، نویسندگانی مانند: آرست (۲۰۱۶)، کراسلی (۲۰۰۱a و ۲۰۰۱b) راسانن و کاوپینن (۲۰۲۰)، ری (۲۰۰۰, ۲۰۱۵)، اسکیگز (۲۰۰۴a و ۲۰۰۴b) و تردگلد (۲۰۲۰) بر نقش حیاتی آن‌ها در چارچوب کلی توضیحی خود، تأکید کرده‌اند.

بر اساس این فرض، بیان می‌کنیم که بُعد عاطفی، به‌رغم اینکه بوردیو مستقیماً بر روی آن کار نمی‌کند، بخشی جدایی‌ناپذیری از تفکر اوست و راهی برای دسترسی به تفکرات و تأملات او درباره‌ی قدرت است. در این زمینه، ما در نظر می‌گیریم که تحلیل مفاهیم قدرت، سلطه نمادین و توهم، که با ادغام بُعد عاطفی تقویت می‌شود، ممکن است به درک کامل‌تری از اشکال سلطه ناشی از اطاعت رضایت‌بخش کمک نماید؛ به‌عبارتی، ما این موضوع را مطرح می‌کنیم که توهم در ابتدا به‌عنوان عنصر سازنده ارزش‌های میدان تعریف می‌شود و تمایلات اجتماعی سازمان‌داده‌شده که به‌صورت اجتماعی با ارزش‌ها، سرمایه‌ها، بازی‌ها و چالش‌های این حوزه مرتبط است، ممکن است در تحلیل این اشکال خاص به آشکارشدن آن در سه اصل که در کار حاضر مطرح و بحث شده، کمک کند:

الف: اصل ادراکی که اشیا و ارزش‌های مناسب یک میدان به‌عنوان باارزش و همچنین بازی‌ها و چالش‌های اصلی تشکیل می‌شود.

ب: اصل سرمایه‌گذاری که به‌وسیله‌ی آن کنشگران به استراتژی‌های مادی، نمادین و احساسی برای رسیدن به اهداف و ارزش‌های تعریف‌شده توسط میدان متعهد می‌شوند.

ج: اصل توافقی و هنجاری که به‌موجب آن کنشگران با پذیرش بازی‌های مربوط به این میدان‌ها، ارزش‌های جاری آن‌ها را نیز می‌پذیرند، اصول آن‌ها را قانونی می‌دانند و رفتار خود را با رژیم‌های احساسی مستقر در آن‌ها تنظیم می‌کنند.

با حمایت از این مکان‌ها، تحلیل ما مسیری دوگانه را دنبال می‌کند: از یک‌سو، مفاهیم قدرت، سلطه نمادین و توهم به‌تدریج بررسی می‌شود، از سوی دیگر، حضور ضمنی، اما نه کم‌اهمیت بُعد عاطفی در سازمان‌دهی چنین مفاهیمی. درواقع، کار به سه بخش تقسیم شده است: اول، مفاهیم قدرت و سلطه نمادین مشخص می‌شود. دوم، این مفاهیم مجدداً مورد بازبینی قرار می‌گیرند و با ترکیب با هبیتاس، ارتباط با بُعد عاطفی برقرار می‌کنند؛ درنهایت، در بخش سوم، مفهوم توهم را مورد بازبینی قرار می‌دهیم. از یک‌سو، به‌عنوان مفهومی ارتباطی بین مفاهیم هبیتاس و میدان، از سوی دیگر، پس از بررسی تأثیرات توهم به‌عنوان مکانیسم تسلط نمادین که از سه اصل فوق درک می‌شود. بر این اساس، مفاهیم حاصل از مفهوم‌سازی توهم درنهایت مورد بحث قرار می‌گیرند. که به‌عنوان شکلی از «تسلط بر احساسات» فرض می‌شود، که کارآیی نمادین خود را با ترکیب علایق، خواسته‌ها و تمایلات کنشگران در چارچوب منطق نامتقارن در میدان‌هایی که در آن مشارکت می‌کنند، به دست می‌آورد.

تشابهات مفاهیم قدرت و سلطه نمادین بوردیو

قدرت به‌دلیل مرکزیت آن در حوزه‌ی علوم اجتماعی، موضوع تعاریف و رویکردهای متعددی بوده است. مروری کوتاه بر تاریخچه‌ی این تحولات، ویژگی چندبُعدی و چندمعنایی آن را نشان می‌دهد (Clegg and Haugaard, ۲۰۰۹: ۱).

قدرت به‌عنوان منبع، ویژگی یا نشانه‌ای از توانایی تأثیرگذاری بر دیگران توصیف شده است. این به‌عنوان محصول فرعی عامل انسانی یا اثر شرایط ساختاری در نظر گرفته شده است (Lukes, ۲۰۰۵). از ویژگی رابطه‌ای، تاریخی و موقعیتی آن توهم شده است. به‌عنوان وضعیت افقی برای همه‌ی فرآیندهای اجتماعی ادراک‌شده که حضور خود را فراتر از عرصه‌ی سیاسی قرار می‌دهد تا آن را به حوزه‌ی جامع‌تر «سیاسی» منتقل کند؛ ازجمله: دنیای تعاملات روزانه؛ بُعد شخصی؛ بدن‌ها و حساسیت‌ها. (Dreher and Göttlich, ۲۰۱۹) به موازات آن، منحصراً به‌عنوان مکانیسم سلطه (قدرت در) در نظر گرفته می‌شود تا قدرت تولیدی و جمعی خود (قدرت برای) را به عهده بگیرد، نه اینکه به تولید فرآیندهای کنترل و شرطی‌سازی تقلیل یابد (Göhler, ۲۰۰۹: ۲۸-۲۹).

بدون نادیده‌گرفتن ارتباط این دیدگاه‌ها، تقریبی که در اینجا ارزیابی می‌کنیم، به‌عنوان رویکردی در نظر گرفته می‌شود که بر دو موضوع موجود در کار بوردیو متمرکز است که ما معتقدیم برای درک دیدگاه او در مورد قدرت مهم است: توجه به ابعاد نمادین آن و فرض حضور آن به‌عنوان مکانیسم نظم ساختاری، مرتبط با منطق عملیات میدان‌های اجتماعی (که به‌عنوان فضاهایی برای بازی‌ها و میدان‌های جنگ دیده می‌شود).

علاوه بر این، هر دو موضوع با در نظر گرفتن نوع عاطفی آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند. در نظر گرفتن این بُعد در متن اثر حاضر اتفاقی نیست. ما با این پیش‌فرض شروع می‌کنیم که عواطف نه‌تنها نشان‌دهنده‌ی ابژه دیگری هستند که باید از نظر جامعه‌شناختی توضیح داده شود، مقوله‌ای باقی‌مانده از تحلیل جامعه‌شناختی (Alexander, ۲۰۰۳: ۱۰۹)، یا متغیر مرتبه دوم هستند؛ بلکه می‌توانند به اصل توضیحی مفید برای درک مسائل اساسی زندگی اجتماعی تبدیل شوند. همان‌طور که بریکت (۲۰۰۰: ۱۵۱) اشاره کرد، اگر منبع توضیحی ارائه‌شده توسط احساسات کنار گذاشته شود، پدیده‌های حیاتی مانند ملی‌گرایی، نژادپرستی یا هویت به‌سختی قابل درک خواهند بود. آیا در مورد درک پدیده‌های قدرت و سلطه نیز چنین خواهد بود؟ خطر پاسخ مثبت به چنین سؤالاتی، فضایی را برای این خطوط ایجاد می‌کند که در جهت تحلیل دیدگاه بوردیو در مورد قدرت و سلطه نمادین، از ادغام مؤلفه‌های نظم عاطفی موجود در چنین مفاهیمی است.

از قدرت مادی تا قدرت نمادین در دیدگاه بوردیو

از دیدگاه بوردیو، قدرت بُعدی است که در تمام میدان‌های زندگی اجتماعی در جلوه‌های مادی و نمادین آن وجود دارد. در حوزه اول، قدرت در بُعد مادی خود به‌طور عینی از موقعیت‌های کنشگران، سرمایه‌هایی که در اختیار دارند و مسیر حرکت آن‌ها در طول زمان، بر اساس منطق‌های مناسب هر میدان اجتماعی بیان می‌شود. تفاوت‌های موجود بین کنشگران در خصوص جنبه‌های ذکرشده در تفاوت‌های قدرت مشاهده می‌شود که امکان کنش را در هر میدان ممکن می‌سازد (یا محدود می‌کند) (Bourdieu, ۱۹۹۹: ۱۷۳).

علاوه بر این، با مفهوم قدرت نمادین، بوردیو در وهله‌ی اول به توانایی نهادها، گروه‌ها و درنهایت کارگزاران برای تحمیل دلالت‌ها به‌عنوان معتبر و پنهان‌کردن شرایط تولید خود اشاره می‌کند (Bourdieu, ۲۰۰۰b: ۹۳; Bourdieu and Passeron, ۱۹۹۸: ۴۴). این قدرتی است که برتری آن توانایی طبقه‌بندی و مشروعیت‌بخشیدن به جهان اجتماعی است و حقایق آن را به‌صورت ضروری فرض می‌کند. تولید این مکانیسم‌ها برای تعریف واقعیت، بیانی از روابط قدرت موجود در سازمان مادی جوامع است. در مجموع، منشأ مبهم بوده و تا حد زیادی برای عوامل درگیر مشخص نیست.

از سوی دیگر، بوردیو قدرت خشونت نمادین را به‌عنوان شکل تحمیلی خاصی توصیف می‌کند که بر کنشگران اعمال می‌شود و روی پذیرش و هم‌دستی آن‌ها حساب می‌کند (Bourdieu and Wacquant, ۱۹۹۵: ۱۲۰). این وضعیت متناقض ممکن است به‌دلیل اقدام مشروع آن‌ها، اصول بینش و تقسیم جهان که به منافع غالب اعتبار می‌بخشد و ماهیت خودسرانه آن را تقلید می‌کند، باشد. به همین دلیل، افراد تحت سلطه خود را از

مقوله‌هایی که با بازیگران و گروه‌های مسلط به اشتراک می‌گذارند، توهم می‌کنند (Bourdieu, ۱۹۹۹: ۱۳۹). بر این مبنا، قدرت نمادین از منطقی نشئت می‌گیرد که فرآیندهای ناآگاهی و شناخت را فرض می‌کند. ناآگاهی از روابط نیرویی که چنین قدرتی بر آن استوار است و حقیقت عینی دل‌خواهانه آن‌ها (Bourdieu, ۱۹۹۹: ۱۱۶) به‌رسمیت شناخته‌شدن توسط کسانی که از این سلطه رنج می‌برند با پذیرش معتبر و مناسب مقوله‌هایی که معیارهای عدم تقارن تحمیلی از آن‌ها بازتولید می‌شوند (Bourdieu, ۱۹۹۹: ۲۲۱).

اولین کارکرد قدرت نمادین در تولید نظام‌های طبقه‌بندی که واقعیت با آن سازمان‌دهی می‌شود، عینیت می‌یابد (Bourdieu and Passeron, ۱۹۹۸: ۴۶). نظام‌های طبقه‌بندی نمادین صرفاً ابزار دانش و ارتباطات نیستند؛ بلکه ابزارهای سلطه و تمایز اجتماعی نیز هستند(Bourdieu and Wacquant, ۱۹۹۵: ۲۲). نظام‌های نمادین نه‌تنها روابط اجتماعی را منعکس و جهان اجتماعی را سازمان‌دهی می‌کنند؛ بلکه در شکل‌گیری آن‌ها نیز مشارکت دارند(Bourdieu, ۲۰۰۰a: ۹۰) . به این معنا، آن‌ها فضاهای مرتبط با مبارزات نمادین برای ساختن معانی و حفظ نظم یا دگرگونی آن‌ها را نشان می‌دهند (Bourdieu, ۱۹۹۹: ۲۴۸-۲۴۹).

بیان عاطفی قدرت نمادین: سلطه از طریق هبیتاس

مجموعه‌ای از گرایش‌ها و طرح‌واره‌های احساس، ادراک و فهم که کنشگران، از طریق آن جهان اجتماعی را درونی می‌کنند، چیزی را تشکیل می‌دهند که بوردیو آن را هبیتاس می‌نامد(Bourdieu, ۲۰۰۷: ۸۶, ۸۸-۸۹) این مفهوم اساسی برای پیوند مقوله‌های مختلف نظام نظری و غلبه بر دوگانگی بارز بین مفاهیم ساختار و عاملیت ایجاد شده است. بوردیو سعی می‌کند بر آن دوگانگی غلبه کند و بیان می‌کند که تولید هم‌زمان هر دو بُعد و تقدم روابط، بر تمایل به توهم مستقل آن‌هاست (Bourdieu and Wacquant, ۱۹۹۵: ۲۳) . جامعه از طریق تولید ساختارهای درونی‌شده در عاملان، تولید و بازتولید می‌شود که به‌عنوان ساختاردهنده، ساختارهای شیوه‌های جمعی تفکر، احساس و کنش عمل می‌کنند که جامعه را سازمان‌دهی می‌کند. به این معنا، هبیتاس در اصل مولد اعمال طولانی مدت، قابل انتقال به میدان‌های مختلف است و از ساختارهایی تشکیل شده است که در قالب طرح‌واره‌ای از احساس، قدردانی و کنش قرار گرفته است (Bourdieu and Passeron, ۱۹۹۸: ۷۳-۷۴, ۹۹) .

هبیتاس شامل مجموعه‌ای از تمایلات اجتماعی است که توسط افراد یک گروه اجتماعی، طبقه یا جنسیت مشترک است(Bourdieu, ۲۰۰۷: ۹۷-۹۸) . این مجموعه، فرد را با طبقه و گروه‌های متعلق به خود متحد و به یک‌باره آن‌ها را از افراد گروه‌های دیگر متمایز می‌کند (Bourdieu, ۲۰۰۷: ۱۷۳). هبیتاس به‌نوبه‌ی خود بیانگر درونی‌شدن شرایط زندگی اجتماعی است، این فرآیند سلسله‌مراتب، تمایزات و منطق عملیات موجود در میدان‌های مختلف اجتماعی را درونی می‌کند (Bourdieu, ۱۹۹۹: ۱۳۱). تفاوت در موقعیت عاملان در میدان‌ها در شرایط متفاوت دسترسی به منابع مادی و نمادین موجود در میدان‌های مختلف (سرمایه‌ها) مشاهده می‌شود. تاجایی‌که این مجموعه سرمایه، فراتر از قدرت خاص خود در هر میدان، اشکالی از قدرت، شناخت و موقعیت را برای کسانی که آن‌ها را در اختیار دارند سازمان‌دهی می‌کند و به سرمایه‌ی نمادین تبدیل می‌شود (Bourdieu and Wacquant, ۱۹۹۵: ۶۵) . به‌طور دقیق، سرمایه‌ی نمادین نوع خاصی از سرمایه نیست؛ بلکه بازدهی را که سرمایه در اختیار دارند، از نظر شناخت، موقعیت و قدرتِ به‌رسمیت شناخته‌شدن به دارندگان خود می‌دهد (Bourdieu, ۱۹۹۷: ۱۵۱). در ادامه، پیامدهای نظم عاطفی این واقعیت مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

قدرت و سلطه‌ی نمادین مشاهده‌شده از دیدگاه عواطف

حتی اگر بوردیو آثاری را ارائه نکرده که به‌طور دقیق به تحلیل بُعد عاطفی اختصاص داشته باشد؛ درحالی‌که موضوعی نامربوط یا حاشیه ای در کار او است، بُعد عاطفی بر اساس ملاحظاتی است که او در نظریه‌ی هبیتاس برای اولین‌بار در طرح کلی نظریه‌ی عمل

ارائه داده است (Fernández, ۲۰۰۵; Dukuen, ۲۰۱۰ and ۲۰۱۱).

به‌عنوان شاهدی بر حضور نهفته موضوع در اثر او، شایان ذکر است که تز دکتری بوردیو قبل از اقامتش در آرگلیا، تحت نظر کانگویلهم، به‌عنوان هدف کلی «تحلیل ساختارهای موقت زندگی عاطفی» بود (Yacine, ۲۰۰۸: ۱۱) پروژه‌ای ناتمام که بااین‌حال، برخی از صفحات آن در طرح کلی نظریه عمل (پرکتیس) باقی مانده است که به تناسب بین زبانی که احساسات بیان می‌شود و تظاهرات جسمانی مرتبط با آن ارتباط دارد (Bourdieu, ۲۰۱۲; Sapiro, ۲۰۰۷a: ۴۲).

در رابطه‌ی نزدیک با این داده، اظهاراتی از خود بوردیو را می‌توان اضافه کرد. در ژوئن ۲۰۰۰، در مصاحبه‌ای با ژیزل ساپیرو (۲۰۰۷b) ، او اشاره کرد که عنصر محرک سفری که او را به نظریه‌ی هبیتاس که در طرح کلی مطرح شد، برد... مخالفت او با نظریه‌ی سارتر بود؛ به‌ویژه، باتوجه‌به فرضیه‌های توسعه‌یافته در طرح سارتر برای تئوری احساسات (Sartre, ۱۹۷۳; Sapiro, ۲۰۰۷b: ۵۹) . همان‌طور که بوردیو یادآوری می‌کند، نیاز به مواجهه‌ی انتقادی با دیدگاه سارتر و ایجاد دیدگاهی جایگزین برای نظریه‌های کنش ساختارگرا و عقل‌گرا، نقطه‌ی آغازی برای ساخت نظریه‌ی هبیتاس او بود. اگر این توازن گذشته‌نگر به‌طور کامل در نظر گرفته شود، می‌توان بیان کرد که نظریه‌ی هبیتاس، حداقل در فرمول اولیه خود، نقطه‌ی شروعی از حوزه احساسات داشته است (Dukuen, ۲۰۱۱: ۱; Sapiro, ۲۰۰۷b: ۵۹-۶۰) . عنصر دیگری که در این زمینه می‌افزاید، در موازی‌کاری بین آثار سارتر (طرح نظریه‌ای از احساسات) و بوردیو در سال ۱۹۷۳ (طرح کلی نظریه‌ی عمل (پرکتیس)) مورد توجه قرار گرفته است.

تأیید این حضور اولیه‌ی موضوع تأثیرگذار را می‌توان در ارجاعاتی که بوردیو در آثار تحقیقاتی خود در الجزایر بین سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۶۳ درباره‌ی روابط بین ساختارهای موقت، نیروی کار و سلطه در اعمال اقتصادی کشاورزان الجزایری انجام داد، تأیید کرد. همان‌طور که توسط دوکوئن (۲۰۱۱) اشاره شد، در متونی مانند « Travail et travailleurs en Algérie» که بعداً با عنوان الجزایر ۶۰ منتشر شد (Bourdieu, ۲۰۱۳)، احساسات شرافت، گناهکار، و استعفا را به‌عنوان راهبردهای پیش‌بازتابی برای رویارویی با شرایط تسلیم استعماری می‌داند. آن‌ها راهبردهای مقاومتی و در آن واحد حالت‌های وجودی هستند که با «معمول‌بودن در درد» مشخص می‌شوند (Dukuen, ۲۰۱۱: ۳-۶; Bourdieu, ۲۰۰۶: ۱۰۸-۱۰۹)

در همین راستا، در نتیجه‌ی تحقیقاتی که پس از بازگشت از الجزایر انجام شد، مطالعه بعدی بوردیو برای اولین‌بار مفهوم هبیتاس را ارائه می‌کند و موضوع ادراک بین بدن کشاورزان را در برن در جنوب غربی فرانسه به‌عنوان مرجع در نظر می‌گیرد (Bourdieu, ۲۰۰۴: ۱۱۳ and ۱۱۵) . همان‌طورکه دوکوئن (۲۰۱۱: ۲) دررابطه با این اثر اشاره کرد، «بدن/ جسم نهادینه‌ی اجتماعی در مدرنیته هبیتاس از اینجا به بعد مفهوم اصلی انسان‌شناسی بوردیو و نقطه استحکام مرکزی نظریه‌ی خشونت نمادین او خواهد بود. از این قاعده‌ی اولیه، ماهیت هبیتاس شامل تولید تمایلی است که با آن ما با جهان روابط برقرار می‌کنیم. ساخت این روابط از بُعد عملی و عاطفی انجام می‌شود (Dukuen, ۲۰۱۱: ۲-۴). . در این اثر که بعداً با عنوان Le bal des célibataires (بوردیو) منتشر شد، توجه به مشاهده رابطه نزدیک بین بدن، تأثیرپذیری و اشکال سلطه، در پرتو فرآیندهایی است که با تغییرات عمیق در نظم‌های اقتصادی و اجتماعی‌فرهنگی مشخص شده‌اند و تجلی آن‌ها در تجربیات فردی و جمعی، از ظهور رژیم احساسی جدید (پایان مفهوم زناشویی مبتنی‌بر منطق پدری و ظهور ازدواج انتخاباتی که از عشق عاشقانه حمایت می‌کند). در این مسیر، بوردیو بخش پایانی «تجرد و شرایط دهقانی» را به تحلیل سلوک دهقان و ادراک اجتماعی از بدن اختصاص می‌دهد. در اینجا، فرمول‌بندی مفهومی از هبیتاس با ارجاعات قوی بدن و نظم عاطفی، همان‌طور که در این قطعه، جشن ارائه شده است که در آن، با توصیف لحظه‌ای از رقص کریسمس، ساخت یک درک منفی از بدن دهقان تأیید می‌شود:

این رقص روستایی ساده [...] صحنه‌ی برخورد واقعی تمدن‌هاست. تمام دنیای شهر از طریق آن به زندگی دهقانی وارد می‌شوند [...] [به همین ترتیب، رقص‌های

گذشته با تمدن دهقانی همبستگی داشت، می‌شود [...] دهقانان با قرارگرفتن در چنین موقعیتی چاره‌ای ندارند جز درونی‌کردن تصویری که دیگران از خود دارند؛ حتی اگر این امر کلیشه باشد. [...] بنابراین، آن‌ها با آن احساس ناراحتی می‌کنند و آن را یک مزاحم می‌دانند. این آگاهی منفی از بدن [...] منع رقصیدن و رفتارهای ساده و طبیعی در مقابل زنان [..] ترس از تمسخر و خجالتی [...] مربوط به آگاهی حاد از وجود مناسب و بدن مناسب است. عدم تمایل به رقص چیزی نیست جز تجلی آن آگاهی از دهقانان بیان شده، به همین ترتیب، همان‌طور که مشاهده شد تمسخر و کنایه در مورد خود .(Bourdieu, ۲۰۰۴: ۱۱۳-۱۱۷).

این متن بر قوی‌بودن تأثیرات ارتباط نیرومند روابط اجتماعی در تعارض تأکید می‌کند و همچنین تولید طرح‌واره‌های ادراک طبقه‌بندی‌کننده‌ای که وقتی در عمیق‌ترین بدن اجتماعی‌شده نگه‌داری می‌شوند، به تولید اشکال نمادین کمک می‌کنند، که به تولید اشکال سلطه نمادین کمک می‌کند به‌شیوه‌ای بیان می‌شوند که عوامل تحت انقیاد خود و افق‌های آینده خود را تعریف می‌کنند، (Bourdieu and Wacquant, ۱۹۹۵: ۲۸) . به این ترتیب، مثال نشان می‌دهد که، در حوزه‌ی جهان خرد توصیف شده، کاربرد سیستم‌های طبقه‌بندی را نشان می‌دهد که اعمال تبعیض را بر اساس جنسیت، طبقه، پیشینه‌ی اجتماعی، آداب، بوی بدن و غیره عادی می‌داند. بر اساس این مثال، ما می‌توانیم نتایجی را درباره‌ی روابط بین هبیتاس و قدرت نمادین ارائه کنیم.

سازمان‌دهی هبیتاس و نقش آن به‌عنوان مکانیسم درونی‌سازی خشونت نمادین با بُعد عاطفی همبستگی دارد. درونی‌سازی این اشکال سلطه به‌عنوان احساسات خاصی بیان می‌شود که درباره‌ی عواملی که موقعیت‌های پایین‌تری در این میدان دارند، ممکن است در مورد نحوه‌ی نگه‌داری بدن یا با ابراز ناراحتی یا بی‌تفاوتی اجتماعی زمانی که شرایط مناسب با ناهماهنگی پیش می‌آید، خجالت یا شرم نشان دهند. باتوجه‌به این شرایط، چنین شکلی از سلطه را می‌توان به‌عنوان «بدن عاطفی» تعریف کرد.

به‌وسیله‌ی بدن یاد می‌گیریم نظم اجتماعی به‌واسطه‌ی این تقابل دائمی، کم‌وبیش دراماتیک، اما همیشه جایگاه مشخصی برای تأثیرپذیری و به‌طور دقیق‌تر به تعاملات عاطفی با محیط اجتماعی ارائه می‌دهد، [...] جدی‌ترین فشارهای اجتماعی معطوف به عقل نیست؛ بلکه منوجه بدن است که به‌عنوان یک یادآوری تلقی می‌شود. امر ضروری در یادگیری مردانگی و زنانگی تمایل دارد که تفاوت‌های بین جنسیت‌ها را در بدن [...] در نحوه‌ی صحبت‌کردن، رفتارکردن، نگاه‌کردن، نشستن و...نشان دهد و مناسک نهادی چیزی نیست جز حد تمام کنش‌های صریح که بدن‌ها از طریق آن‌ها می‌کوشند تا حدود اجتماعی یا به‌عبارتِ‌دیگر طبقه‌بندی‌های اجتماعی (مثلاً تقسیم‌بندی مردانه/ زنانه) را القا در طبیعی‌کردن آن‌ها به‌عنوان تقسیمات در بدن، حالت پایدار بدن، تمایلات و اصول بینش و تقسیم جمعی .(Bourdieu, ۱۹۹۹: ۱۸۶-۱۸۷)

این مجموعه اظهارات با تحولات جامعه‌شناسی عواطف هم‌خوانی مهمی دارد؛ به‌ویژه، مشارکت‌های هاکشیلد (۱۹۸۳)، که تحقق قواعد احساس و نمایش عاطفی و تأثیرات متفاوت آن‌ها را در روابط سلطه تحلیل می‌کند. این عبارات، تنظیم عاطفی حضور مکانسم اجتماعی قدرت را آشکار می‌کند که به‌واسطه‌ی آن فرد در روابط نامتقارن ممکن است مجبور شود بر خلاف میل خود عمل نماید. بیان عاطفی حاصل، اثری از سلطه‌ی تجربه‌شده‌ی جسمانی و عاطفی است که فرض مرکزی جامعه‌شناسی عواطف و احساسات را در مورد اعمال قدرت، کاملاً هم‌سو با تحولات بوردیو درباره‌ی قدرت نمادین نشان می‌دهد: عدم تقارن‌ها تجسم می‌یابند. در بدن تجربه می‌شوند و به‌صورت احساسات، احساس می‌شوند

(Hochschild, 1983: 188; Turner and Stets, 2005: 37).

علاوه بر این، مفهوم مدیریت عاطفی، مفهوم مرکزی هوکشیلد (۱۹۸۳)، به اقداماتی اشاره دارد که از طریق آن‌ها این اشکال تنظیم، کنترل و تولید می‌شود. این فرایند صرفاً یک عمل سرکوب عاطفی نیست؛ بلکه در بسیاری از موارد، عمل «اجبار کردن خود به احساس»

است .(Bericat, ۲۰۰۰: ۱۶۱). با استفاده از چنین فرآیند مدیریت عاطفی، که شخصیتی سازگار با رژیم‌های عاطفی کنونی ایجاد می‌کند، ادغام توهم به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از تمایلات عاطفی عوامل ایجاد می‌شود.

References:

Aarseth, Helen (2016), “Eros in the field? Bourdieu’s double account of socialized desire”, en The Sociological Review, vol. 64, núm. 1, Reino Unido: John Wiley & Sons.

Abramowski, Ana y Canevaro, Santiago (2017), Pensar los afectos: aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Alexander, Jeffrey (2003), The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology, Reino Unido: Oxford University Press.

Ariza, Marina [ed.] (2016), Emociones, Afectos y Sociología: Diálogos desde la Investigación Social y la Interdisciplina, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ariza, Marina (2020), Las emociones en la vida social: miradas sociológicas, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bericat, Eduardo (2000), “La Sociología de la Emoción y la Emoción en la sociología”, en Papers: Revista de Sociología, núm. 62, España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Bourdieu, Pierre (1977), “La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques”, en Actes de la recherche en sciences sociales, núm. 13. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493 [28 de mayo de 2022].

Bourdieu, Pierre (1979/1998), La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto, España: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1997), Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, España: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1999), Meditaciones pascalianas, España: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2000a), “Sobre el poder simbólico”, en Poder, Derecho, Derecho y clases sociales, España: Desclée de Brower.

Bourdieu, Pierre (2000b), La dominación masculina, España: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2004), El baile de los solteros. La crisis de la sociedad campesina en el Bearne, España: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2006), Autoanálisis de un sociólogo, España: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2007), El sentido práctico, Argentina: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (2012), Bosquejo de una teoría de la práctica, Argentina: Prometeo Libros.

Bourdieu, Pierre (2013), Argelia 60: estructuras económicas y estructuras temporales, Argentina: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean Claude (1998), La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza, México: Fontamara.

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Löic (1995), Respuestas: por una antropología reflexiva, México: Grijalbo.

Cedillo, Priscila et al. (2017), “Habitus: una estrategia teórico-metodológica para la investigación del cuerpo y la afectividad”, en Payá, Víctor, Rivera, Jovani [coords.], Sociología etnográfica: sobre el uso crítico de la teoría y los métodos de investigación,

politana-Azcapotzalco.
Göhler, Gerhard (2009), "'Power to' and 'Power over'", en Clegg, Stewart, Haugaard, Mark [eds.], The Sage handbook of power, Inglaterra: Sage.
Green, Adam (2008), "Erotic habitus: toward a sociology of desire", en Theory and Society,
Hage, Ghassan (2011), "Social gravity: Pierre Bourdieu's phenomenological social physics", en Hage, Ghassan y Emma Kowal [eds.], Force, Movement, Intensity, Australia: Melbourne University Press.
Hochschild, Arlie (1983), The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling, Estados Unidos: University of California Press.
Kemper, Theodore (1978), "Toward a Sociology of Emotions: some Problems and some Solutions", en The American Sociologist, vol. 13, núm. 1, Estados Unidos: Transaction Publishers.
Kim, Kyung-Man (2004), "Can Bourdieu's critical theory liberate us from the symbolic violence?", en Cultural Studies, Critical Methodologies, vol. 4, núm. 3, Estados Unidos: Sage.
Lukes, Steven (2005), Power: a radical view, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
Sartre, Jean Paul (1973), Bosquejo de una teoría de las emociones, España: Alianza.
Sapiro, Giséle (2007a), "Una libertad restringida. La formación de la teoría del habitus", en Champagne, Patrick, Pinto, Louis y Sapiro, Giséle [eds.], Pierre Bourdieu, sociólogo, Argentina: Nueva Visión.
Moon, Dawne (2013), "Powerful emotions: Symbolic power and the (productive and
México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán y Juan Pablos Editor.
Clegg, Stewart y Haugaard, Mark [eds.] (2009), The Sage handbook of power, Inglaterra: Sage.
Dreher, Jochen y Göttlich, Andreas (2019), "Popitz y las discusiones clásicas y contemporáneas sobre el poder", en Fenómenos del poder, México: Fondo de Cultura Económica.
Dukuen, Juan (2010), "La génesis de la noción de habitus en Bourdieu y el problema de una ontología dualista en antropología del cuerpo y las emociones", en Documentos del Seminario Antropología de la Subjetividad, Argentina: Universidad de Buenos Aires. Disponible en: http://www.antropologiadelasubjetividad.com/images/trabajos/ juan_dukuen.pdf [28 de mayo de 2022].
Dukuen, Juan (2011), "Temporalidad, Habitus y violencia simbólica. Génesis de una teoría de la dominación en la obra de Bourdieu", en Avatares de la comunicación y la cultura, Argentina: Universidad de Buenos Aires. Disponible en: https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4744 [28 de mayo de 2022].
Fernández, José (2005), "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica", en Cuadernos de trabajo social, núm. 18, España: Universidad Complutense de Madrid.
García, Adriana y Sabido, Olga [eds.] (2014), Cuerpo y Afectividad en la Sociedad Contemporánea. Algunas Rutas del Amor y la Experiencia Sensible en las Ciencias Sociales, México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Universidad Autónoma Metro-

mity: The Deference-Emotion System", en American Sociological Review, vol. 53, núm. 3, Estados Unidos: Sage.
Sedgwick, Eve y Frank, Adam (2003), Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity, Reino Unido: Duke University Press.
Skeggs, Beverly (2004a), "Context and background: Pierre Bourdieu's analysis of class, gender and sexuality", en Sociological Review, vol. 52, núm. 2, Reino Unido: Sage.
Skeggs, Beverly (2004b), "Exchange, Value and Affect: Bourdieu and The Self ", en The Sociological Review, vol. 52, núm. 2, Reino Unido: Sage.
Turner, Jonathan y Stets, Jan (2005), The sociology of emotions, Reino Unido: Cambridge University Press.
Weber, Max (2002), Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva, México: Fondo de Cultura Económica.

Endnotes

1 . Eric Hobsbawm

2 . Terence Ranger

3 . Invention of Tradition

punitive) force of collective feeling", en Theory and society, vol. 42, núm. 3, Holanda: Springer.
Räsänen, Keijo y Kauppinen, Ikka (2020), "Moody habitus: Bourdieu with existential feelings", en Journal for the Theory of Social Behaviour, vol. 50, núm. 3, Reino Unido: Wiley & Blackwell.
Reay, Diane (2000), "A useful extension of Bourdieu's conceptual framework? Emotional capital as a way of understanding mothers' involvement in their children's education", en The Sociological Review, vol. 48, núm. 4, Reino Unido: Sage.
Reay, Diane (2015), "Habitus and the psychosocial: Bourdieu with feelings", en Cambridge Journal of Education, vol. 45, núm. 1, Reino Unido: Routledge.
Reed, Issac (2013), "Power: Relational, discursive and performative dimensions", en Sociological Theory, vol. 31, núm. 3, Reino Unido: Sage.
Sartre, Jean Paul (1973), Bosquejo de una teoría de las emociones, España: Alianza.
Sapiro, Giséle (2007a), "Una libertad restringida. La formación de la teoría del habitus", en Champagne, Patrick, Pinto, Louis y Sapiro, Giséle [eds.], Pierre Bourdieu, sociólogo, Argentina: Nueva Visión.
Sapiro, Giséle (2007b), "Anexo. Entrevista de Pierre Bourdieu con Gisele Sapiro, 7 de junio de 2000", en Champagne, Patrick, Pinto, Louis, Sapiro, Giséle [eds.], Pierre Bourdieu, sociólogo, Argentina: Nueva Visión. Turner, Jonathan y Stets, Jan (2005), The sociology of emotions, Reino Unido: Cambridge University Press.
Scheff, Thomas (1988), "Shame and Confor-

هنر بینارشته‌ای؛ تحولی فراآکادمی

● مهدی اساسیان

همواره جریان‌های هنری را باید در بستر تاریخ و سیر تحولات ارگانیک اندیشه‌ی بشری سنجید و معنا کرد. با گذر زمان سلیقه‌ها تغییر می‌یابند و معنای هنر در تقابل وقایع اجتماعی دگرگون می‌شود؛ اما این عصاره‌ی انتزاعی زیبایی‌شناسی است که مانا مانده وگویی در طول تاریخ در تناسخی زیبایی‌پرور، به‌طور متناوبی در رستاخیز است.

از دیوارنگاری غارهای انسان نخستین تا صورتک‌های بومیان آفریقا همه دست‌ساخته‌های ادوار مختلف، مهارتی ذوقی بوده که سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل بعد انتقال یافته‌اند. از سده‌ی هجده میلادی برخی پژوهشگران اروپایی بین این مصنوعات تفاوتی قائل شدند. این پژوهشگران آفریده‌های رشته‌هایی چون موسیقی، نقاشی و پیکرتراشی را هنرهای زیبا نامیدند و آن‌ها را از سایر مصنوعاتی مانند سفالگری، بافندگی، فلزکاری و غیره جدا نمودند. این مطالعات و دسته‌بندی‌ها تا به آنجا نظام‌مند گردید که در قرن نوزده میلادی با تأسیس مراکزی چون نمایشگاه‌ها، موزه‌ها و مدارس هنر، مسئله‌ی زیبایی‌شناسی به‌طور جدی امری مطالعه‌پذیر و روش‌مند شد. این مقطع زمانی نقطه آغاز ورود تفکری آکادمیک بر دنیای طبع و ذوق هنری بود که موجب گردید روند خلق اثر و آموزش هنر در چارچوب دروس دانشگاهی پی‌ریزی شود. از شاخص‌ترین این مدرسه‌ها می‌توان به شیوه‌ی تدریس مدرسه‌ی باهاوس (۱۹۱۹-۱۹۳۳) اشاره داشت که به‌ویژه در حوزه هنر کاربردی یکی از سرامدان شیوه‌های آموزش و ایده‌پروری جهان بوده است.

نظام آموزشی مدون و رسمی آکادمیک تا جنگ جهانی دوم بستری کم‌رقیب را در دنیای هنر برای خود فراهم نمود اما تحولات ساختاری ناشی از جنگ جهانی دوم باعث ظهور دسته‌ای از هنرمندان شد که ایده‌های خود را تحت اثر هیچ نظام آموزشی رسمی به اجرا و نمایش درمی‌آوردند. آن‌ها نشان دادند که جهان هنر نیازمند اتمسفری تازه در بیرون از چارچوب‌های رسمی آکادمی‌های هنر است.

تحت این رویکرد، جریان‌هایی چون هنر خام یا هنرمندان خودآموخته روی کار آمدند و با استقبال عمومی در جوامع هنری مواجه شدند که دریچه‌ای نو به دنیای هنر بود. پس از این تاریخ، نهضت رهایی ایده‌های هنری از قیدوبندهای آموزش دانشگاهی آن‌چنان قدرت گرفت که ژان دوبوفه (نقاش برجسته‌ی فرانسوی) دامنه‌ی فعالیت هنرمندان این جرگه را این‌گونه تعریف نمود. وی کسانی که خارج از شمول جامعه متعارف هنری قرار داشتند؛ یعنی نقاشی‌ها و خط‌خطی‌های بیماران روانی، زندانیان، کودکان، انسان‌های ابتدایی و خام‌دست و امثال آن‌ها را هنر خام (Art Brut) نامید و با این کلیدواژه بر رسمیت نمایش این آثار مهر تأیید زد؛ به‌این‌ترتیب جریان خلق

آثار هنری و نمایش ایده‌های نوپا را فراتر از محیط‌های آموزشی رسمی هنر نهاد و خود نیز منشأ پیدایش برخی از ناب‌ترین سبک‌های هنری قرن بیستم شد. اهمیت نهضت هنری بیرون آکادمی و خودآموخته را می‌توان در پیدایش مکاتبی چون کوبیسم مشاهده کرد، آنجاکه در مراتب نخستین، بهترین الهامات خود را از آفرینش‌های هنری بومیان آفریقا و اقیانوسیه گرفتند. ژان دوبوفه بر این باور بود که این گونه‌ی جدید از هنر، رستنگاه توانمندی برای نمایش ناب‌تر عواطف و اندیشه‌های انسانی است. در این‌باره، کتاب هنر دیوانگان، نگارش هانس پرینسهورن، روان‌کاو سوئیسی، از اسناد ارزشمند مطالعه‌ی هنر خام است. از نمودهای رسوخ این جنبش در جهان نیز می‌توان به آثار اسماعیل توکلی، مکرمه قنبری و حسن حاضرمشار اشاره داشت که تبلور تمام‌عیاری از خودآموختگی را در آثارشان به نمایش گذاشته‌اند. در قرن بیستم این‌گونه جنبش‌های خروج از دانشگاه و مدارس هنری آن‌چنان مورد وثوق جامعه هنری قرار گرفت که نام‌هایی چون هنر مکتب‌ندیده، هنر بدوی (Primitive Art)، هنر خام (Art Brut)، هنر نایِیف (Naïve Art) و جریان هنر بیرون از سیستم (Outsider Art) را بدان اختصاص دادند و ایده‌های ناب مکتب‌ندیده را به نمایش گذاشتند.

با شروع قرن بیست و یکم و جهش‌های تکنولوژی مولود این قرن، هنر آکادمیک نیز روحی تازه در کالبد جریان درون دانشگاهی هنر دمید. در دو دهه‌ی آغازین این قرن، شاخه‌های جدیدی از هنر به منصه ظهور رسیدند که جریان هنر را به ساحت دانشکده‌ها و مدارس هنر برگرداندند. در این دوره، با رویکردی جدید، علم و هنر دست در دست هم گذاشته و اهدافی متفاوت را برای هنر قرن بیست و یکم تعریف کردند.

در این دوره گویی آثار هنری بینارشته‌ای پا را فراتر از مرزهای دانشکده هنر گذاشته در پیوندی میان دانشکده‌ها و پژوهشکده‌ها به خلق اثر در حوزه‌ی هنرِمهندسی و هنرزیست‌فن‌آوری دست زده‌اند. جریانی که نیاز آموزش‌پذیری هنرمندان را دوچندان کرده است. دانشگاه لندن از مصادیق این بحث است. این مرکز آموزشی در دو دهه‌ی گذشته در وحدت میان دانشکده‌های علوم رایانه و هنرهای زیبا، از پیشگامان هنر بینارشته بوده و با ارائه‌ی دوره‌های آموزشی مدونی به افزایش دانش و مهارت هنرمندان پرداخته است. این دوره‌ها که هم‌زمان هنرمندان و مهندسان را جذب کرده و آموزش می‌دهد با ارائه واحدهایی چون برنامه‌نویسی، نظریه‌ی زبان و ماشین، یادگیری و غیره هنرمندان را با علوم رایانه آشنا کرد و با تدریس دروسی در حیطه‌ی زیبایی‌شناسی، مهندسان را در امر خلق آثار هنری مجهز می‌کنند؛ بدین‌ترتیب راه را برای تعریف ایده‌های جدیدی برای هنر قرن بیست و یکم، تحت عناوینی چون هنر مولد، هنر محاسباتی، هنر کدینگ، هنر رسانه و غیره هموار می‌کنند.

در سال های اخیر، علم و فناوری به‌غیر از حوزه‌ی علوم رایانه، جهشی دیگر را در زمینه علوم زیست‌فناوری آغاز کرده است. تأثیر این تحول را چنان می‌توان دید که زایش فلسفه‌ی عصب‌محور و زیبایی‌شناسی عصب‌محور ره‌آوردی جدیدی برای جامعه هنری است که خط سیر هنر بینارشته‌ای را فراتر از آکادمی‌ها به آزمایشگاه‌ها و پژوهشکده‌های زیست‌فناوری کشانده است. در این بحث می‌توان از گرایش نوظهوری به‌نام هنر زیستی یا بیوآرت یاد کرد که محصول مشارکت هنر و علم است.

Vivo Arts School for Transgenetic Aesthetics Ltd VASTAL)) ازجمله نهادهای آموزشی‌پژوهشی جهان است که با همکاری آدام زارتسکی و انجمن Waag در طول سال ۲۰۰۹ به ترویج و تدریس هنرِزیستی پرداخته است.

(Genomics Award(DA۴GA ۴ Designers & Artist ازجمله جوایزی است که نشان می‌دهد هنر بینارشته‌ای در قرن بیست و یکم مسیری نوین را در پیوند با علم در دانشگاه‌ها و مراکز پژوهشی ترسیم کرده است.

ازجمله اهداف آزمایشگاه‌ها و پژوهشکده‌های بیوآرت بررسی نحوه‌ی تعامل علم و هنر برای تولید دانش جدید است. پروتکل‌های آموزشی و مطالعاتی آن‌ها بر این اصل تدوین شده که با گردآوری دانشمندان، طراحان و هنرمندان بتوانند مشارکت سیاستمداران و سرمایه‌گزاران را در حوزه‌های علمی جلب نمایند. کارگاه‌ها و نمایشگاه‌های هنری این گرایش جدید نیز می‌کوشد سودمندی دستاوردهای علوم زیستی و بیوتکنولوژی را در لایه‌های عمومی جامعه ترویج کند و ازاین‌طریق در مواردی هم به حل‌وفصل موانع اخلاقی گسترش علوم جدید کمک نماید. ■

هنر و هنرمند

از نگاه سوزان سانتاگ

مریم ناصری

«Im very happy to be a live.»

«زنده بودن را دوست دارم و این فراتر از لذت بردن است.»

«نوشتن را از سنین کودکی آغازکردم و برای من مثل ملحق شدن به دنیای قدیسه‌ها بود و بالاتر از بیان خود، حس می‌کردم وارد یک فعالیت اصیل شده‌ام.»

ازآنجاکه بزرگانِ اندیشه گفته‌اند: «تفکرحاصل ازدواج ادبیات با فلسفه است»، سوزان سانتاک خود را نه یک روشن‌فکر، بل دوست‌دار ادبیات معرفی می‌کرد. از وی ۱۷اثر به‌جای مانده که علاقه‌مندان ا زطریق آن‌ها او را دنبال می‌کنند. بعضی گفته‌اند او دو جور زندگی را مدنظر داشته، یک؛ دنیایی که در آن زیست می‌کنیم و دو؛ دنیایی که می‌تواند وجود داشته باشد. چنانچه مشخص است، محورِ فعالیت‌هایش دنیایی بوده که می‌توانست وجود داشته باشد. جهانی که به‌رغم نظر اطرافیان، آن را می‌زیسته است. درحیطه‌ی تفکر و اندیشه و نیز کنشِ اجتماعی، سانتاک به موضوعاتی همچون جنگ، آزادی، مصرف‌گرایی روزافزون انسان‌ها، هنر و ادبیات و عکاسی پرداخته است و در ادامه‌ی تفکراتش، با خلق ایده‌ای به نامِ «علیه تفسیر» قسمتی از اندیشه‌اش را معاصرکرده است. چنانچه این موضوع می‌تواند تا سالیان دراز موضوع قابل بحثِ استادان فن باشد و حتی علاقه‌مندانی چون من را سرِ ذوق آورد تا رقمی اندک درحدِ فهم خویش بزنم.

از آثار او «تماشای رنج دیگران» در سال ۲۰۰۴ قبل از مردنش چاپ شد. این کتاب ادامه‌ی«درباره‌ی عکاسی» است که ۲۶ سال پیش چاپ شده بود. او عاشقِ سفر و عکاسی بوده و در طولِ جنگ ویتنام و محاصره‌ی مردم سارایو در اروپای شرقی (نسل‌کشی ازسوی صرب‌ها) بسیار فعال بوده است. وی سبعیت حاصل از جنگ را ثبت و ضبط و با «هنرِ» عکاسی ماندگار نموده است. در این کتاب به نمودهای تصویری جنگ و خشونت در فرهنگ امروزین بشر، که به‌نظرم بی‌برو برگرد ادامه‌ی خشونتِ انسان اولیه است، پرداخته و آن خشونتِ عریان که کسی به‌جز آنانی را که در میدان‌اند نمی‌بینند، جلوی چشمان ما به نمایش گذاشته است. به‌نظر می‌آید هدف سانتاک نشان دادن بی‌رحمی‌های جنگ است و مهم‌تر از آن، تأثیری که با مشاهده و تداومِ دیدنِ آن بر انسان می‌گذارد و تفکر حولِ این سؤال که: «آیا به‌تصویر کشیدن خشونت ما را سنگ‌دل می‌کند؟»

مشخصاً در جهانی زیست می‌کنیم که چتر رسانه روزبه‌روز گسترده‌تر می‌شود و تصرفِ کلیه‌ی امور انسان را هدف گرفته است. واضح اینکه در دسترس بودنش، تأثیرگذاری در هر شرایط را سهل و ممکن ساخته است. رسانه‌ها با اهداف گوناگون پا به عرصه می‌گذارند و به‌جرئت می‌شود گفت کارکردشان به‌نوعی مهندسی فهم و درک انسان‌ها و کشاندنِ آنان برای مطامع عده‌ای است که سکانِ آن را در دست دارند. اصحابی که شاید بشود گفت به‌جهاتی، در دنیایی موازی با عامه‌ی مردم زیست می‌کنند و کوتاه اینکه

«عادت دادن» می‌تواند یکی از اهداف اینان باشد. در این بین اصحاب تفکر می‌توانند با کنش‌هایی ما را وادار به اندیشه از نوع زمانه‌ی خود کنند. مسلم است که دست رسانه باز است و حیطه‌اش وسیع، هر لحظه می‌تواند با نشان دادن، مردم را به دیدن تصاویر خشن «عادت» بدهد. به‌گونه‌ای که «عادی‌سازی» عادی‌ترین نتیجه‌ی آن باشد. آن‌قدر عادی که به‌مرور، کک جوامع انسانی از دیدنِ خشونت گزیده نشود و هدف به‌راحتی و بی‌دردسر جا بیفتد. در این بین باتوجه‌به نظریه‌ی سانتاک، اگر بگوییم «تفاسیرِ» گوناگونی هم برای القای این خشونت‌های عریان‌شده، در دسترسِ عموم لازم است تا دانه‌اش در نگاه و فکر مردم کاشته شود و بهره‌برداری در زمان لازم سخت نباشد، بیراه نگفته‌ایم. هدف، دست‌کاری وجدانِ جامعه، این تنها قاضی درونی و آگاه انسان که حکومت‌ها دسترسی به آن ندارند. «این مردگان به زندگی ما و کسانی که عمرِ خود را صرفاً به شاهد بودن گذرانده‌اند، بی‌علاقه‌اند. چرا باید به‌دنبالِ نگاه ما باشند؟ چه چیزی می‌خواهند به ما بگویند؟ ما اینجا، همه کسانی هستیم که هرگز چیزی را شبیه آنچه آن‌ها از سرگذرانده‌اند تجربه نکرده‌ایم. ما درک نمی‌کنیم، متوجه نمی‌شویم و نمی‌توانیم تصور کنیم که چه اتفاقی افتاده و جنگ چه اندازه وحشتناک بوده. نمی‌توانیم بفهمیم و تصور کنیم و این مغایر است با تجربه‌ی سربازان، روزنامه‌نگاران، امدادگران و ناظران مستقلی که زمانی زیرِ آتش بوده‌اند و امکانش را داشته‌اند تا مرگی را که لجوجانه دیگران را در مجاورتِ آنان زمین زده احساس کنند. (از آخرین اثرش با نام؛ جدال با مرگ، نوشته‌ی دیوید ریف، پسرش، نشرنگاه)». اثر مهمِ دیگر او که بنده را وادار به نوشتن این سطور کرده «علیه تفسیر» است. این کتاب مجموعه‌مقالاتی است با موضوعاتِ اجتماعی، روان‌کاوی، تفکرات دینی، که در ۱۹۶۶منتشر شده و در ایران هم ترجمه و به‌کرات درباره‌اش به بحث پرداخته‌اند و همچنان حرف دارد و محلِ گفت‌وگو است. (توضیح کوچکی بدهم که با عقاید سوزان سانتاک از طریقِ رشته‌سخنرانی‌های جذاب و آموزنده‌ی جنابِ صالح نجفی، نویسنده و

مترجم گران‌قدر آشنا شدم و مثل همیشه که دیر می‌رسم، دو سالی بود که او رفته بود. یعنی بااینکه گفته بود زندگی را دوست دارد، زندگی او را ترک کرده بود. بله خب، چنین است رسم روزگار!) اما شاید اصالتِ فعالیتی که زاده‌ی تفکر است همین باشد که با رفتنِ صاحبِ اثرِ، آن بازمانده خود را به منِ نوعی رسانده و سبب می‌شود تا پی‌جوی چرایی و چگونگی شخصیت، اندیشه و فعالیت‌های وی باشم. که بوده، چه گفته و امضا و هنرش برای «زنده ماندن» چیست.

هنر و هنرمند:

نخست بگویم که: اریش‌آورباخ (۱۸۹۲ـ۱۹۵۷) متفکری آلمانی‌یهودی که در جنگ بین‌الملل اول برای کشورش جنگید و نشان صلیبِ آهنین دریافت کرد، به‌دنبال تصویب قوانین تبعیض نژادی به‌دست نازی‌ها به تبعید اجباری رفت. در آمریکا، در دانشگاه ییل استاد «فیلولوژی رمانس» بود و ادبیات تطبیقی را تا دم مرگ برعهده داشت. (متخصص فقه لغات) وی در کتاب ارزشمندِ «میمی‌سیس، چاپِ ۱۹۴۶» ترجمه‌ی آقای مسعودِ شیربچه، موضوع مهمِ «تقلید یا میمی‌سیس» را با شرح و تفصیل بررسی می‌کند. جالب توجه آنکه در توضیح این کلمه مترجم واژه‌ی «محاکات» را به‌دلیل غامض بودن یا بهتر است بگوییم چند تعریفی در زبانِ یونانی (این واژه یونانی است)؛ «میمی‌سیس»، به‌معنای «بازنمایی واقعیت» ارجح می‌داند.

اما معتقدم که گذشته، به‌نوعی همان حالِ ماست و مدام باید به عقبه نظر داشت تا حال را بهتر درک کرد. «فیلسوف ایده‌ها»، افلاطونِ بزرگ را از دوردست‌ها و عقبه‌ی بشر یاد می‌کنم که مبدع نظریه‌ی ایده‌ها بوده. کارکردِ ایده یا محتوا که به‌نظر منطقی می‌آید جدای از اثباتِ درستی یا نادرستی هر ایده‌ای، غور و تفکر و درک آن‌ها می‌تواند بخش غنایی زندگی هر علاقه‌مندی باشد که جویای اندیشه‌ورزی است. در این رابطه سانتاک عقیده داشته: «فرم مسلط این دوران (دورانی که می‌زیسته) تفسیر آثار هنری است». که با تأمل روی نظرش می‌شود برتری این تفکر را تأیید کرد؛ اما طرح و توضیح نظریه‌ی محاکات، ابداع هنرمندترین فیلسوفِ تاریخِ بشر یعنی افلاطون است. افلاطون به نظریه‌ی «ایده‌ها» اعتقاد داشت و نه فرم. عموم ما مشهورترین ایده‌اش، ایده‌ی خلاقانه‌ی«مُثُل» را می‌شناسیم و چنان‌که صاحبش گفته است: «مُثل» شِمای کامل و بی‌نقص هستی و وجود است که با توضیح آن نتیجه گرفته است: «تمامِ جهان ما یک تقلید (میمی‌سیس) از روی آن اصل، یعنی مُثُل است و هر هنری، تأکید اوست که هر هنری در این جهان یک کپی از روی کپی دیگر آن جهان است که کسی با اطلاق عنوانِ هنرمند آن را به ظهور می‌نشاند؛ گویا بزرگوار به هنرمند اعتقادی نداشته، پس هر هنرِ متولدشده کپی به توان دو از جهان مُثُل است و عملی است بی‌فایده.»

ارسطو دیگر فیلسوفِ «تجربه‌گرای» یونان باستان، اگرچه در این مورد با افلاطون اتفاق‌نظر دارد و هنر را نوعی محاکات می‌داند، لطف داشته و میان‌بری بر این اطلاق زده که پذیرش نظرش را راحت‌تر سازد (شاید هم هدفش این بوده است که تجربه‌گراها را انسان‌هایی دوست‌داشتنی، منعطف و معاشرتی‌تر جلوه دهد!)، وی گفته است: «اگرچه این جهان یک کپی از جهان مثل است و هنرمند از روی این کپی، کپی می‌کند (گویا وی هنرمند را پذیرفته!)؛ اما هنر ایشان بی‌مصرف نیست و فایده‌ی آن به‌شکلِ کاتارسیس یا تخلیه‌ی روانی، به انسان بهره می‌رساند.» این یعنی جدای از بروز احساسات نابِ بشری، نتیجه‌ی فاخرش این است که به‌نوعی موجباتِ پالایش روانِ رنجورشده‌ی انسان می‌شود و این درنهایت برای سلامت انسان و جامعه مفید است.

ازطرفی، اگر بپذیریم که کارکردِ فلسفه، ادبیات و کلاً تفکر اعاده‌ی حیثیت از زمانِ تلف‌شده و ایضاً زمانِ ازدست‌رفته است، پس بیان احساساتِ مخربی که در وجود انسان جمع شده و به‌نوعی او را آزار می‌دهد، می‌تواند با هنرِ بازآفرینی (یا به‌قول افلاطون؛ کپی)، نقش پالایش روحی را به‌همراه داشته باشد و ازاین‌رو است که هنرمند با هنرش مبادرت به انجام و در هرصورت خلق می‌نماید و متعاقباً جامعه از دست خراب‌کاری‌های احتمالی او مصون می‌ماند. ازسویی، اینکه هنرمند برای خلق اثری، به هرشکلِ ممکن، باید از زندگی عادی دست بشوید و خودش را وقف خلقش نماید که این کار، نخست با تفکر آغاز و با کوششِ مستمر وی به سرانجام می‌رسد، نوعی امتیاز

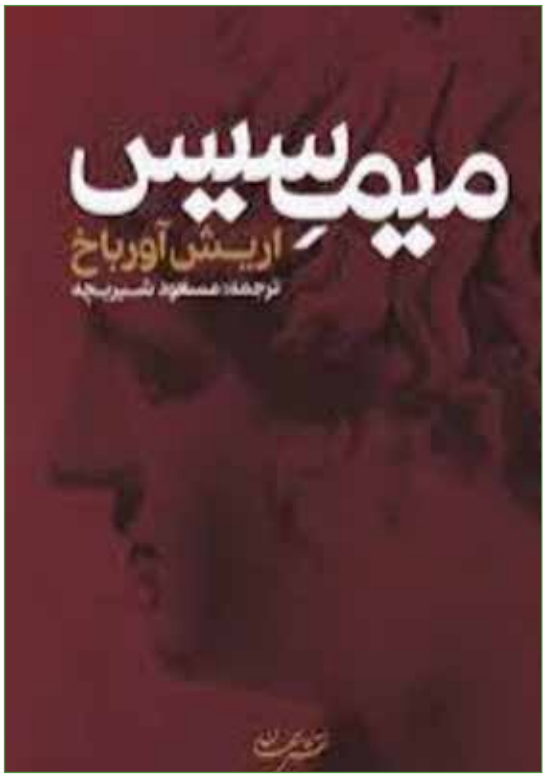
در اندیشه و کردار محسوب می‌شود. او برای خلق، می‌بایست زندگی روزمره را به تعطیلی بکشاند یا در آن «وقفه» ایجاد کند. به‌نوعی کاربری زندگی روزمره‌اش را تغییر بدهد و با انتقالِ آن به حیطه‌ی تولید اثر، زمانِ استفاده‌شده را در وجود اثرش ذخیره کند. واضح اینکه هنرمند می‌بایست در این راه، ابتدا دچارِ تغییر و پالایشِ درون‌زاد شده باشد که لابد روی همین اصل ارسطو معتقد بود «هنر بی‌فایده نیست.»

گفتیم هنرمند در روندِ زندگی‌اش «وقفه» می‌اندازد تا اثری تولید کند؛ پس آیا «وقفه انداختن» در زندگی روزمره کاری هنرمندانه، فلسفی و حاصلِ تفکر نیست؟ و اگرجواب مثبت است، آیا وقفه برای خلقِ اثر و تولید متن و نوشتن که یکی از انواع خلق است، کاری است بیهوده، چراکه کپی است از جهانِ مثل؟ پس فرقِ کسی که مبادرت به این امر می‌کند و دیگران چیست؟

کتابِ بحث‌برانگیز سانتاک با عنوانِ «علیه تفسیر» مجموعه‌مقالات او بین سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۵ است. توجه سانتاک در این بحث معطوف به فرم است و می‌گوید: «ایده‌ی «محتوا» اصولاً هنرستیز است.» او فرم را راه گریزی از چنگال تفسیر می‌داند و معتقد است: «بهترین نقدها که بسیار کمیاب است، نقدی است که به فرم می‌شود.» جوهرِ حرفِ او، جدای از پذیرش محتوای هر هنری، دفاع از فرم در برابر محتوای تحمیل‌شده از طرف دیگران است. «تمایز میانی فرم و محتوا توهمی بیش نیست.»

او همچنین جمله‌ی قابل توجهی از اسکاروایلد نقل می‌کند با این عنوان: « فقط آدم‌های سطحی بر مبنای ظواهر داوری نمی‌کنند. راز جهان در چیزی است که آشکار است.»

درقالبِ محتواست که متعاقبِ آن عاملِ «تفسیر» پا به میدان می‌گذارد و درنتیجه سروکله‌ی مفسرین پیدا می‌شود. مفسرینی که قائل به شرحِ هنرِ خلق شده‌اند. اینان با همین ادعا خود را جدا از عامه و دارای مقام می‌دانند؛ زیراکه مدعی تسلط به تفسیرند. پس کسانی خاص با ویژگی‌های خاص پا به عرصه گذاشته و بدین‌طریق «تفسیر» نوعی امتیاز برای ایشان که ادعای آن را دارند به‌همراه می‌آورد. این امرخودبه‌خود تمایزی به‌همراه دارد، میان مفسرین و افراد جامعه؛ ازاین‌رو



سانتاک می‌گوید: « ایده‌ی تفسیر هنر ستیز است»؛ زیراکه دراین‌راستا، اعتقادِ مفسرین بر این است که چرایی و محتوای هنر به‌وجودآمده را همگان نمی‌فهمند و باید برایشان تفسیر شود و جامعه به این مفسرین نیازمند است. با همین توضیح اندک هم می‌شود پی برد که بنا به تعریف جناب نجفی ایده نبوغانه‌ی «تفسیر»، بخش بزرگی از نظریات سانتاک را معاصرکرده است؛ زیرا درحکومت‌هایی که در زمینه‌های گوناگون مدام نیاز به مفسر دارند، این امر قابل تعمیم به بسیاری از امور نیز می‌شود و نتیجه از قبل مشخص است که به‌هرحال همیشه باید گوش به‌زنگِ تفسیرِ مفسرانِ مدعی این تافته‌های جدابافته باشیم. این است که می‌گویم این نظر تا اطلاع ثانوی می‌تواند دغدغه‌ی ما باشد.

کوتاه اینکه: این«هنرِ» سانتاک بوده است که در قالبِ خلقِ نظر (علیه تفسیر) و کنشِ مناسبش (عکاسی ازخشونت‌های عریان و وحشیانه‌ی جنگ)، در راستای تفکر بیشتر، منِ نوعی را وادار به اندیشه و علاقه در نوشتنِ این متن کرده است. سانتاک ازاین‌منظر هنرمندی است متفکر و اندیشه‌ورز، حتی اگر بپذیریم کپی به توانِ دو انجام داده باشد.

سوزان سانتاگ نویسنده، نظریه‌پرداز و فعال سیاسی آمریکا، نیویورک، ۱۹۳۳ تا ۲۰۰۴. ■

تحلیل خشونت رفتاری
از منظر جرم‌شناسی در شخصیت‌های سریال برکینگ بد

رؤیا مولاخواه

از منظر جرم‌شناسی، تحلیل خشونت و بزه، می‌تواند شناسایی رفتاری فرد را توجیه کند. جرم‌شناسی به‌دنبال علل مکانیکی و دلالت‌های عملی در بروز جرم است. در سریال برکینگ بد، شخصیت «والتر وایت» و «جسی پیکمن» و «تاد» در تقابل نقش‌هایی که مقابل هم ایفا می‌کنند، دراماتیزه شده و در موقعیت بروز، دچار جرم می‌شوند یا جرم را ایجاد می‌کنند تا موقعیت وقوع جرم را بازسازی نمایند.

از منظر «لمبرزو»، پزشکی که علت‌شناسی را در جرم‌شناسی پایه‌گذاری کرده است، رفتار انسان یک پدیده مکانیکی نیست که بر پایه‌ی موقعیت‌های ضمنی،کنش‌ها را پاسخگو باشد و هر اکتی بازپرداخت واکنشی اجرایی و پروبلماتیزه شده فرد در شرایط زمان و مکانی باشد؛ بلکه جنبه‌های انسانی و بازپرداخت‌های اخلاقی، اقلیمی، عقیدتی، روانی و دیگر دلایل ضمنی در بستر تحلیلی جرم را می‌تواند دلالت‌گری کند.

از منظر جرم‌شناسی، ارتکاب جرم، فرآورده‌ی رخدادی بیرونی است که شخص را به‌سمت ارتکاب آن می‌کشاند.

آگاهی از پیامد قضایی جرم، در جرائمی که در موقعیت‌های آنی شخص را دچار انجام آن کرده، در ارتکاب عمل تأثیر چندانی ندارد. اما در سریال برکینگ بد جرائم، با حضور وکیلی که می‌تواند قانون را با تبصره‌ها و شرایط توضیحی اعمال جرم، مماشات بخشد، این وجه ترس از نتایج قضایی را در مرتکبین جرم کاسته است. علت جرم با واکاوی فلسفه‌ی جرم و شناخت شخصیت‌ها در روایت، امکان توضیح دلیل و علت اعمال بزهکارانه در شخصیت‌ها را می‌دهد.

در تحلیل دو شخصیت آنتاگونیست که در منطق روایی داستان، نقش آگونیست یافته و شخصیت نامکشوف دیگری که در فصل‌های آخر به داستان اضافه شده به اسم تاد، تجزیه رفتار جرم‌گرایانه به نظر می‌رسد، علت و نوع جرم، امری عینی و وقوع آن حقیقی است؛ یعنی چنانچه علت پدید بیاید، جرم به‌وقوع می‌پیوندد یا دست‌کم زمینه‌های ایجاد جرم را فراهم می‌آورد؛ مثل اختلالات زیستی یا روانی که موجب رفتارهای هنجار شکنانه در هر سه کاراکتر سریال می‌شود.

والتر وایت، معلم دبیرستان، شیمی‌دانی است که فرآورده‌ی تحقیقات دوران دانشجویی خود را به دوستان دیگرش واگذار کرده است و سهمی در فرایند ثبت آن ندارد، در خانواده مردی آرام و کم‌حرف و تحت استیلای قدرت همسرش است و پدری کم‌اختیار در برنامه‌های فرزندش است.

جسی پیکمن «دانش‌آموز» والتر وایت است که در طول سریال، جسته‌گریخته با تحلیل رفتارها و شخصیت‌پردازی با بازی درخشان «آرون پال»، بیننده درمی‌یابد که در ارتباط خانوادگی وی، طردشدگی و حصر علاقه خانواده به برادر جسی و استفاده از روان‌گردان‌ها، بحران رفتاری را در ایجاد جرم در جسی ایجاد کرده است.

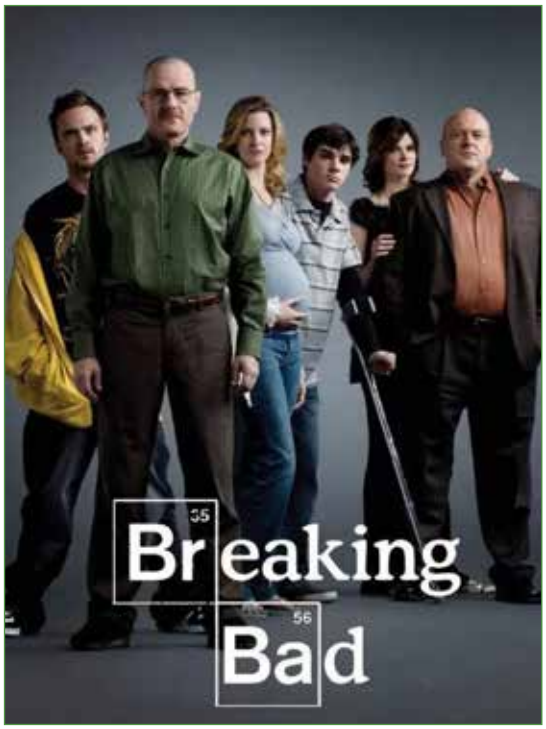
تاد، شخصیتی است که به‌عنوان کاراکتر منفی وارد داستان شده است و در سریال برکینگ بد چندان‌که باید برای بیننده شناسانده نمی‌شود؛ اما در فیلم «ال کامینو» با فلاش‌بک به کنش‌های قبلی کاراکترهای برکینگ بد، رفتارهای جرم‌گرایانه‌ی وی، تحلیل محیطی‌روانی می‌شود. اما دلیل ایجاد جرم، به بستری فراتر از دلیل‌های اجتماعی و روانی نیاز دارد تا توجیه‌گر و اقناع‌کننده‌ی فرد برای ارتکاب جرم شود؛ یعنی تصورهای ذهنی مجرم، ایجاد لوگوی تجسمی از شقاوت را در ذهن اجراگر ایجاد می‌کند و جرم در بستری از تمایلات به‌وقوع از پیش در ذهن مجری جرم، بارگذاری می‌شود.

چیزی شبیه به اولین قتلی که والتر وایت در زیرزمین خانه‌ی جسی طراحی می‌کند و بارها از انجام آن منصرف می‌شود و درنهایت برای تن دادن به جرم، کنشمندی مفعول را در شکستن اعتماد به‌عنوان علت جرم برای بیننده باورپذیر و بدیهی می‌نماید.

تحلیل شخصیت‌های سریال، بستر زیست فردی و اجتماعی هر شخصیت، بازنمایی بخش بزرگی از جامعه است که به‌صورت نشانه‌گذاری شده از صنف یا قشری در اجتماع با روایتی سینمایی بازنمایی می‌شود تا علت و معلول در شاخصه‌های رفتاری شخصیت‌ها ضمن روابط خانوادگی و اجتماعی، دیالوگ‌ها و بازی‌ها سازمان‌دهی گردد.

«آگوست کنت»، پدر جامعه‌شناسی معتقد بود جهان انسان، شبیه جهان طبیعی است و رفتار به‌عنوان پدیده‌ی انسانی برگرفته از علت است. وی ابتدا نام فیزیک اجتماعی را برای جامعه‌شناسی برگزید.

از منظر جرم‌شناسی در بیشتر جرائم اجتماعی، فقر دلیل متناسبی است با وضعیت انسان‌ها و رفتار انسان معلول این واقعیت است که فرد برای وارهانیدن خود از فلاکت اجتماعی، رفتار بزهکارانه را علت عملی واقع‌گرایانه جرم قلمداد می‌کند. در کتاب بینوایان فقر و گرسنگی برای جرمی که سوژه‌ی اصلی داستان را رقم زده، ابژه می‌گردد و رفتار کاراکتر را در روند داستان موجه و منطقی می‌نماید. «میشل گری»، حقوق‌دان، با بهره‌گیری از آمار، رابطه‌ی بین فقر و جرم را محاسبه کرد و به این نتیجه رسید که جرائم مالی در مناطق ثروتمند بیشتر است؛ اما این آمار نیت مجرمانه را در سویه‌ی ذهنی افراد کم‌بضاعت روشن



نمی‌کند.

در سریال برکینگ بد شخصیت والتر وایت بعد از آگاهی از سرطانش و امکان مردن، برای بقای خانواده دست به تولید آمفتامین می‌زند. این توجیه برای انجام جرم و در ادامه‌ی جرائم سنگین‌تر برای اختفای جرم اول، ادله‌ی آشکاری است که وایت خود و خانواده‌اش را به پذیرش این فداکاری مجاب می‌نماید تا عمل از بزه به شکل نیتی مطهر در شخصیتش بازخوانی و دراماتیزه شدن روند داستان برای طرد وی از سمت همسرش، بیننده را با قهرمان که حالا چهره‌ای ضدمردمی دارد، هم‌درد نماید؛ درنهایت شخصیت درون‌گرا و آرام وایت، با رفتاری توأم از پوشیدگی و آشکارگی، اطرافیانش را به گسست باورها و ایجاد فاصله و طردشدگی مجاب می‌کند.

ناباوری به‌عنوان دلالت معنایی، شخصیت وایت را دوباره در ذهن بیننده بازنمایی کرده و سویه‌ی دیگری از رفتارهای بزهکارانه‌ی وی را که اثری از دلالت وقوع جرم برای دفع شر یا دفاع از جان را توجیه نمی‌کند، آشکار می‌نماید؛ درنهایت والتر وایت ساختار منفعل، شخصیت آرام و درون‌گرایش را کنار می‌گذارد و از درون وی، فردی خطرناک و مجرم با قساوت، خود را به دیگر کاراکترها و بینندگان نشان می‌دهد.

جرم در گام نخست، دلایل زیستی و کنش‌های دیگران را دلیل ایجاد آن نشان می‌دهد؛ اما در قسمت پایانی و

مـرگ وایـت با ترانـه‌ی متن، نـگاه خواننده از صـورت مجرم بالفطـره‌ی وایـت به شـیمی‌دان برجسـته‌ای برمی‌گـردد که برنـد تولیـد خـود را می‌سـتاید و از ثبـت آن به‌نـام خـودش حتـی در جایگاه مجـرم، لذتی وافر دریافـت می‌نماید. دکتر لمبـرزو در کتـاب انسـان جنایتـکار به‌کلی منکر نقـش اراده در وقوع جرم می‌شـود و امور زیسـتی مجرم را معلول ایجاد جـرم می‌دانـد؛ امـا در تحلیـل شـخصیت جسـی، نقطـه‌ی آشـکار عواطـف گسسـته‌ی والدین بـا وی و بازخوانـی رفتار والد در شخصیت آقای وایت برای او، زمینه را برای پذیرش همکاری در اعمال بزهکارانه و جرم‌گرایانه با وی می‌نماید.

امـا وقتـی رخدادهـا و وقایـع، کـودکان را در مرکز آسـیب قرار می‌دهـد، جسـی خـود را در بدن‌های کودکان آسـیب‌دیده بازخوانـی و درنهایـت انقلاب‌هـا ایجـاد و مجـرم بـدل بـه ضدمجـرم می‌گـردد و سـویه رفتـاری وی، کنشـی از رفتـار حمایتی است که از وی دریغ شده است.

امـا در تحلیـل ایجاد جـرم و شـقاوت رفتاری در تاد سـریال برکینگ بد سویه‌ی آشکاری را برای بیننده روشن نمی‌کند و قساوت فقط در انتخاب چهره‌ی بازیگر، رخداد منفی‌گرایی را در روان ببینده تسـریع می‌بخشـد؛ اما در ادامه سـریال و فیلـم ال کامینـو در رونـد داسـتان، شـکنجه‌های جسـی با رفتـار مؤدبانـه و خونسـردی تـاد در مواجـه بـا جرائمـی که مرتکب می‌شود، سویه‌های اجرای جرم را نه به‌عنوان جرم، بلکه فعالیتی معمولی و حتی گاهی متأثر از رفتار مقتول که سزاوار آن است، نشان داده می‌شود.

در اینجا برخلاف اثبات‌گرایان جرم که به‌دنبال علت و دلیل جرم، در زیسـت روانی و محیطی فرد هسـتند، انسان، ربات یا ماشـین بی‌احساسـی اسـت کـه رویدادهـا از صافی ذهن او می‌گذرنـد و بـا برسـاخت‌گرایی، شـخص به‌دنبـال علـت مثبت و ارزشی رفتار خود، برای توجیه جرم می‌گردد؛ یعنی قاتل، مقتول را مسـتحق قتل می‌داند و خود را محق جلوه می‌دهد. در سـکانس مـرگ خدمتکار تاد، شـاهد این رفتار در وی هستیم.

در توضیـح ایـن پارادایـم رفتـاری، نظـم علّی وجود نـدارد و نمی‌توان یک نظریه برای رفتارهای کج‌مآبانه و مجرمانه به میان آورد و دلایل زیسـتی را بـا رفتارهای مجرم توجیه کرد؛ زیـرا رفتار آدمی نه بـر پایه علت، بلکه بر پایه معانی ذهنی و دلیل وقوع شکل می‌گیرد؛ درواقع شخصیت تاد نوعی رفتار پست‌مدرنیسـتی را در وقـوع جرائمی کـه مبتنی‌بر عملکرد مقتـولان دارد در روایتی سـینمایی برای مخاطب بازنمایی کرده است.

منابع:

پی فرانک و دیگران، ملک‌محمدی، حمیدرضا، نظریه‌های جرم‌شناسی، نشر میزان.

پلیکی، نورمن، حسنی، حمیدرضا، پارادایم‌های تحقیق در علوم انسانی.

ولـد، جـورج، شـایان، علی، جرم‌شناسـی نظری، انتشـارات سمت. ■

از جان من چه می‌خواهی ای اروس ویرانگر؟!

یادداشتی بر فیلم تئورما (فرضیه)؛ به کارگردانی پی‌یرپائولو پازولینی

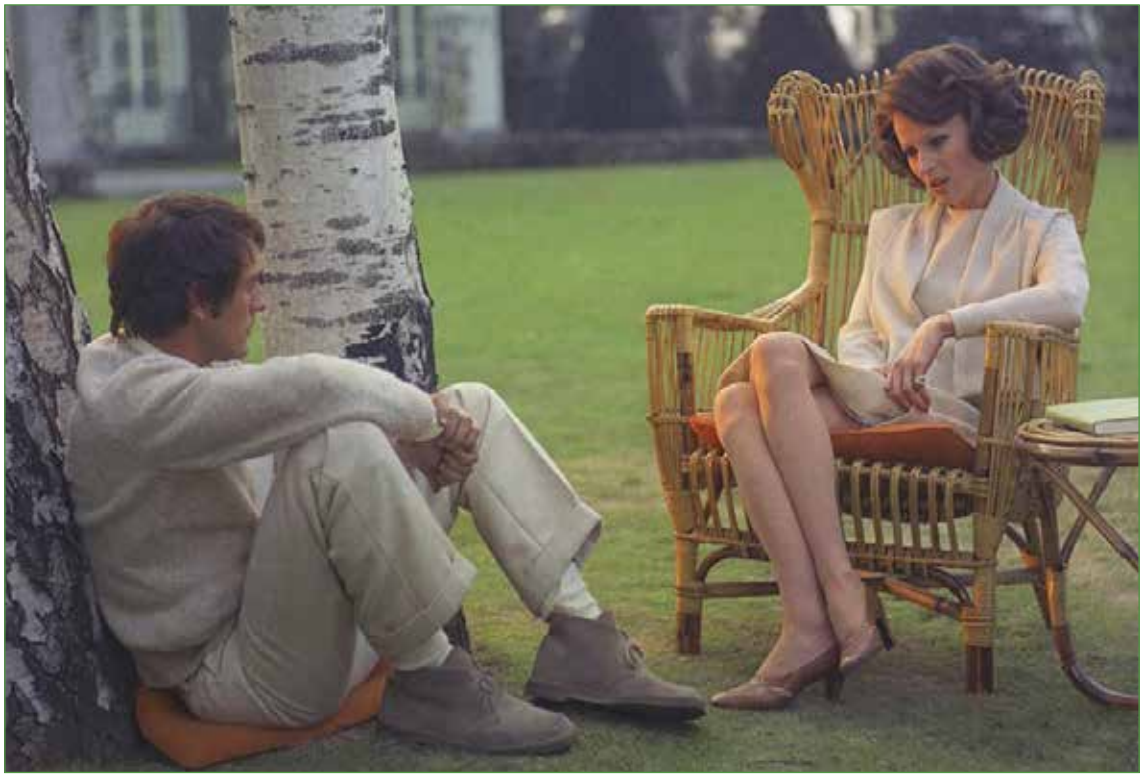
● امیرحسین تیکنی

در میان فیلم‌های پازولینی، تئورما یکی از منحصر به‌فردترین و چالش‌برانگیزترین آثار است. فیلمی فرمالیستی که با پیش‌زمینه‌ی فکری قوی، شورشی است علیه ترس از به چالش کشیده شدن، سانسور و اعمال آن به‌صورت یک مکانیزم پذیرفته‌شده توسط افراد یک مجموعه که در این فیلم به‌صورت نمادین نقش آن را خانواده‌ای از قشر بورژوا برعهده گرفته است.

پسری جوان و خوش‌قیافه با بازی ترنس استَمپ برای مدتی به‌عنوان مهمان وارد جمع خانواده‌ی کارخانه‌دار مشهور ایتالیایی به‌نام پائولو با بازی ماسیمو گیروتی می‌شود. خانواده‌ای نسبتاً مرفه در محله‌ی لومباردی میلان، شامل پدر، مادر، یک فرزند پسر، یک فرزند دختر و یک خدمتکار خانم که به نظر می‌رسد در چارچوب ساختار یک خانواده بدون هرگونه مشکلی کنار یکدیگر زندگی می‌کنند. آن‌ها میزبانانی گرم و مهربان برای مهمان ناشناس خود هستند. مهمانی که بیش از هر چیز سنخیت شخصیتی متفاوت اوست که برای اعضای خانواده، غریبه است. در اینجا وقتی صحبت از خانواده می‌شود منظور کوچکترین بخش از یک ساختار اجتماعی است که تعریفی پیش‌فرض در ذهن بشر دارد. چارچوبی که افراد را با نسبت خونی و عاطفی کنار هم جمع کرده است و بشر هزاران سال است آن را پذیرفته، به آن عادت دارد و از آن به‌عنوان اصلی بدیهی یاد می‌کند. خانواده معیاری برای حفظ سلامت عاطفی افراد جامعه است. یکی از بنیادی‌ترین محورهای خانواده، تعریفی است که برای روابط جنسی در چارچوب آن صورت گرفته است. تئورما داستان پرسشی در این زمینه است. یک پرسش که آن‌قدر چالش‌برانگیز و خارج از ساختار است که انسان همیشه سعی در حذف صورت مسئله به‌عنوان آسان‌ترین راه گریختن از اندیشیدن و پاسخ دادن به آن بوده است و همین امر آن را بدل به پاشنه‌آشیلی کرده است. پرسش در هیبت مهمانی ناهمگون اما جذاب به‌سبب غریب بودن، در برابر ساختار متمدنانه و کلاسیک خانواده مطرح می‌شود. پسری با آزادی‌های جنسی فردیِ بی‌مرز و به‌دور از هرگونه پایبندی به آنچه چارچوب تعریف‌شده‌ی خانواده قلمدادش می‌کند؛ همچون

پرسشی است که ساختار خانواده توان رویارویی با آن را ندارد. اعضای خانواده هریک بسته به جایگاهی که در خانواده دارند تحت‌تأثیر پسر قرار می‌گیرند و درنهایت بسیار ساده‌تر از آنچه برای آن‌ها قابل پیشبینی باشد، نه‌تنها خانواده از هم می‌پاشد؛ بلکه سرنوشت اعضا نیز به دست ویرانی، سرگردانی و جنون سپرده می‌شود. ممکن است هریک از ما با بخشی از نگرش پازولینی موافق یا مخالف باشیم؛ اما آنچه این کارگردان فقید در تئورما مطرح می‌کند فراتر از یک ایدئولوژی است. او تصویرگر نقص بشر و منتقد جسور سانسور است و این کار را در تمام آثار مطرح سینمایی خودش به‌صورت رادیکال‌واری برای موضوع‌های مختلف مطرح کرده است. ساختار ذهنی فرد و ساختار اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، به‌عنوان بنیان درون‌گرایی و برون‌گرایی او، به‌شدت تمایل به حفظ چارچوب تعریف‌شده‌ی خود دارد. ترس از اندیشیدن به آنچه از آن روی‌گردان است و مورد نقد بی‌پرده قرار گرفتن، از آنجایی شکل می‌گیرد که خطر تغییر در این ساختار ممکن است حس شود. این پایبندی و دوری گزیدن از مواجه با عامل تعریف‌نشده در مورد گزینه‌هایی که پیشینه‌ی تاریخی‌اجتماعی قوی‌تر و ریشه‌دارتری نیز دارند، شدت بیشتری دارد. تئورما اشارت دقیق و بی‌پروای پازولینی به همین نکته است. او در این فیلم این فرضیه را مطرح می کند که اگر با حقیقتی مواجه شویم که تاکنون در برابر آن موضع مشخصی نداشته‌ایم، چه خواهیم کرد. حقیقتی که به گوش ما ناآشناست، می‌تواند سخت ویرانگر باشد و اگر انسان در هر دو بعدِ فردی و جایگاه اجتماعی بخواهد در برابر آن به توان مناسبِ ادراکی مسلح شود، نیاز به پیش‌آگاهی، اندیشیدن و مهم‌تر از آن نداشتن ترس به هنگام اندیشیدن دارد.

تئورما در لایه‌ی نخست داستانی خود نیز، اثر قابل تأملی است. فیلم در ابتدا نقدی بر قشر بورژوا به حساب می‌آید. حضور غریبه‌ای با جذابیت‌های فیزیکی و رفتارهای توأم با جذابیت شخصیتی، افراد خانواده را دچار دگرگونی روحی می‌کند. آنچه در این میان به جذابیت‌های داستانی اثر می‌افزاید، واکنش متفاوت اعضای خانواده به حضور این مهمان است. تصویری که از این مهمان ارائه می‌شود، شمایلی اروسی است به‌گونه‌ای که گویی نیازهای جنسی اعضای خانواده در برابر این جوان دچار تلاطم می‌شود و به یک‌باره در همه‌ی اعضا تاحد جنون پیش می‌رود. بُعد جنسی این مهمان، فراتر از جنسیت و جسم است و همین نکته است که او را به نماد غریزه‌ی جنسی ایزدی بدل می‌کند. حضور او تمام معادلات جنسی خانواده را به‌هم می‌ریزد و رفتنش نیز ویرانی کامل به بار می‌آورد. آنچه از اعضای این خانواده باقی می‌ماند، سرگشتگی است؛ گویی آن‌ها همیشه در حصار زندگی می‌کرده‌اند و با خراب شدن این حصار اکنون در پی یافتن جهانی دیگر که جهان حقیقی ادراکی آن‌هاست، سرگردان می‌شوند. پدر خانواده و خدمتکار نمونه‌های روشن‌تر این واقعیت هستند. ارتباط امیلی خدمتکار خانم منزل با بازی لورا بتی با مهمان، صرفاً روحی است. حضور مهمان سبب ایجاد شکاف میان حقیقت جسمانی و روحانی او می‌شود. خدمتکار همچون آشفتگان راهی سفری به ناکجا می‌شود. او در پی چیست، خودش نیز نمی‌داند؛ چراکه زندگی جسمانی او پیش‌ازاین،



جهان روحانی‌اش را به بند کشیده بوده است. اکنون این روح، همچون کسی که تمام عمر را پشت میله‌های زندان اسیر بوده است، نمی‌داند کدام حقیقت جسمانی می‌تواند تسکین و مأمنَش باشد. در پایانِ سکانس‌هایی که شرایط خدمتکار را به تصویر کشیده است، این تعلیق روحانی اوست که بر جسمش فائق می‌شود و از او رفتاری معجزه‌وار شبیه آنچه از قدیسان انتظار می‌رود دیده می‌شود که کنایه و طعنه‌ی پازولینی به بعد دینی و مذهبی ریشه دوانده در تفکرات بورژوایی است، حال در زمانی که او ویرانی چنین ساختاری را در فیلم خود به نمایش گذاشته است، تعریف دیگری از مذهب، معجزه و تقدس ارائه می‌دهد که درست خلاف جهت آن چیزی است که در آن زمان کلیسا به آن تأکید می‌کند؛ یعنی رسیدن از تطهیر جسم به تزکیه‌ی نفس. برای درک بیشتر این حقیقت، تصویری از فیلم را به یاد بیاوریم که امیلی تصمیم می‌گیرد زنده به زیر خاک برود. داستانی خلاف آنچه در مورد مسیح و زنده کردن مردگان وجود دارد.

پدر به‌عنوان ستون اصلی یک خانواده بورژوایی به حساب می‌آید. او دقیقاً پایه و بنیان همان نهادی است که پازولینی با زبان رادیکال نقدگونه‌ی خود سعی در به چالش کشیدنش دارد. پدر در ابتدای داستان، استقبال بسیار گرمی از مهمان می‌کند. پدر آن‌چنان بنیان خانواده را مستحکم می‌بیند که گمان می‌کند خانه و خانواده‌ی او محل مناسب و امنی برای پذیرایی از این غریبه است. سستی آنچه به‌عنوان امر بدیهی و رکن در ذهن او از ساختار خانواده‌اش شکل گرفته است، برایش قابل تصور نیست و همین عدم امکان اتفاق افتادن است که ذهن او را هرگز آماده‌ی رویارویی با اتفاقات پیشِ رو نمی‌کند و نمی‌گذارد بتواند به درک موقعیت و سبب‌های آن برسد. در انتهای فیلم، پائولو پدر خانواده که همه‌چیز را ویران می‌یابد و هنوز قدرت درک و البته تحمل آن را ندارد، کارخانه را به کارگران می‌بخشد و برهنه راهی دشت برهوت می‌شود. با این پایان‌بندی منحصربه‌فرد، داستان از سطح یک خانواده به سطح گسترده‌تری از فرهنگ یک جامعه تأویل می‌یابد.

تئورما نمونه‌ی بارز هنر مؤلف است که به‌تمامی بر اساس اصول فکری پازولینی ساخته شده است. این فیلم، همان‌گونه که در توصیف پایان‌بندی فیلم، شرح داده شد اثری سرشار از نمادهای تصویری است که نوک پیکان هریک به‌سوی یک ایده، تجربه

یا موضوع اجتماعی است. پازولینی در این اثر فرمالیستی، تفکر خود را باتوجه‌به شرایط سیاسی و موقعیت‌های اجتماعی روز ایتالیا و جهان، در دل داستانی به تصویر کشیده است. از یک سو داستان او دیدگاه مهم ایدئولوژیک و رادیکال اجتماعی خود را در برابر نظام‌سرمایه‌داری بیان می‌کند و ازسوی‌دیگر در لایه‌ی عمیق‌تر، پیامد هولناک گریز بشر از به چالش کشیده شدن آنچه درست، بدیهی یا بنیان می‌نامدش را به تصویر می‌کشد. رسیدن به توان ذهنی آن‌چنان قدرتمند که در ساخت فیلمی با چیدمان‌های مفهومی عمیق و دقیق، موفق باشد بی‌شک استعداد ادراکی، شهامت و تجربه‌گرایی حساب‌شده‌ای نیاز دارد که پازولینی به هنگام ساخت فیلم تئورما به آن رسیده است. بخشی از جلوه‌های فیلم که نقد سینمایی پازولینی به اجتماع را رادیکال‌تر نشان می‌دهد اندیشه منریستی اوست که بعدتر در سه‌گانه‌های اپیزودیک او یعنی هزارویک‌شب، قصه‌های کانتربری و دِکامرون و نیز دو اثری که بر اساس تراژدی‌های کلاسیک یونانی ساخته است؛ یعنی پادشاهی اودیپ و مدهآ به چشم می‌خورد (تئورما را نیز می‌توان اقتباسی مدرن و غیرمستقیم از ایزد یونانی، اروس دانست). این مسئله در گریم بازیگرها، نحوه‌ی چیدمان و دکور و نیز شکل بازیگری‌ای که پازولینی از کاراکترهایش در فیلم خواسته است دیده می‌شود. نقش مادر را سیلوانا منگانو بازیگر سرشناس ایتالیایی بازی می‌کند. او با کمترین دیالوگ بهترین شخصیت‌پردازی را از خود به نمایش می‌گذارد. فرم بازی او در سکانس معروف فیلم که روی ایوان روبه‌روی خانه اتفاق می‌افتد، شروع ویرانی هویت منزل است. تصویر مشوش، افسرده و در عین حال مبهوت لوسیا، مادر خانواده، هنگامی که بی هیچ دیالوگی مهمان را به رابطه‌ی جسمی فرامی‌خواند، نشانگر تسلیم شدن روح او پیش از هرچیز است. روح لوسیا با تمام آنچه به‌صورت بدیهی و بنیان زندگی برای او قید شده است، دچار رخنه‌ای است که از همان نقطه، او را دچار فروپاشی می‌کند. مهمان از همان جایی بر روح او مسلط می‌شود که با طرز تفکری بنیادگرایانه و به پشتوانه‌ی یک تاریخ بشری، رویین فرض شده است. این تزلزل و شکنندگی در شخصیت اودتا دختر خانواده، با بازی درخشان آنی ویازمیس‌کی که با فیلم زن چینی گدار و ناگهان بالتاز روبر برسون به شهرت بسیاری میان طرفدار سینمای موج نو اروپا رسید، کمی متفاوت است. اودتا به‌علت موقعیت اجتماعی پدر دو خصیصه دارد؛ او در ناز و نعمت بزرگ شده است، ولی از نظر نیازهای جنسی تحت فشار و سرکوب بوده است. بنابراین در رفتار او نسبت به مهمان،

دو خصیصه بازتاب پیدا می‌کند. نیازی جسمانی‌ای که به سن او باز می‌گردد و نه صرفاً نیاز روحی او به تسکین از طریق رابطه‌ی جسمانی و دوم نیاز به یافتن یک همراه برای آنچه که اودتا می‌پندارد در چارچوب خانواده‌اش، عصیان تلقی می‌شود. یکی از ویژگی‌های نقش او، خشمی است که در سکوت اودتا دیده می‌شود. تفاوت رفتاری و واکنش اودتا و مادرش لوسیا نسبت به حضور مهمانی که علت و چگونگی حضورش شرح داده شد، با مقایسه‌ی جایگاه این دو در خانواده قابل تأویل بیشتر است. آنچه در سکوت لوسیا دیده می‌شود ویرانی و تسلیم همراه حیرت‌زدگی است؛ گویی او به یک‌باره خود را در موقعیت باخت لذت‌بخش دیده است؛ اما در رفتار اودتا تلاش برای نشان دادن خشم و راه یافتن روح از رخنه‌ی یافته‌شده در حصار تحمیلی ساختار کهنه خانوادگی است؛ یعنی دقیقاً خلاف آنچه برای لوسیای مادر رخ می‌دهد. اودتا می‌کوشد با مهمان خانه، در عصیانِ شکستن ساختار همراه باشد و به همین دلیل است که پس از رفتن مهمان، روح او سبب بیماری جسمانی شبه مرگ او می‌شود؛ یا به بیانی صریح‌تر در فقدان روح، جسمش ناکارآمد می‌گردد. لوسیا اما ناباورانه شکست را پذیرفته است و لذتی که او در این شکست می‌چشد است که پائولوی پدر را از بازگشت شرایط به پیش از مواجه با غریبه، ناامید می‌کند.

شخصیت پی‌یرتو، پسر خانواده با بازی بازیگر نه‌چندان شناخته‌شده‌ای به‌نام آندرس خوزه کروز سوبِلِت نیز نقطه مقابل نقش پدر است. هر چقدر که پدر فردی تمامیت‌خواه و علاقه‌مند به مدیریت شرایط است یعنی همان عواملی که ویرانی آن‌ها سبب ویرانی روان او می‌شود، پی‌یرتو پسر، عکس آن است. وی شکننده با عدم توانایی در مدیریت روح خود و از نظر نیاز جنسی خلاف ساختار تعریف‌شده برای یک خانواده است. او که از پیش خود را یک قربانی می‌بیند، به مهمان به‌عنوان تکیه‌گاه نگاه می‌کند. رفتار مهمان با او نیز بیش از هر چیز بُعد حمایتی دارد. میل جنسی پی‌یرتو به مهمان، به‌خاطر نوعی از اعتماد و احساس امنیت است که نتیجه مواجهه‌یِ سرکوب‌های نهادینه‌شده او در برابر آزادی بی‌مرز مهمان است و بر همین اساس پی‌یرتو نه‌تنها از این ویرانی نگران نیست که به نظر می‌رسد همچون تماشاگری که توان تغییر دادن انتهای فیلم را ندارد، مشتاقانه در خیال، این ویران شدن را تصویر می‌کند و این مسئله در شکوفا شدن ایده‌های نقاشی در او به چشم می‌خورد.

تئورما یا فرضیه، ساخته‌ی پی‌یر پائولو پازولینی یکی از منسجم‌ترین آثار اوست. این درحالی است که نوع تدوین و ساختار داستانی او همیشه منتقدین بسیاری داشته است، هرچند به نظر می‌رسد بیشتر مخالفین او بیش از آنکه بتوان آن‌ها را منتقد نامید مخالف پازولینی هستند. پازولینی با ایده‌های چپ رادیکال، طرف‌دار عملگرای کارگران و در عین حال مهم‌ترین منتقد حزب کمونیست ایتالیا و نگرش استالینی به حساب می‌آمد. با کلیسا و رفتارهای عوام‌فریبانه‌ی دین، درگیر بود و بارها در شعرها و فیلم‌نامه‌هایی که نوشت از فاشیسم به‌عنوان بزرگترین دشمن بشر نام برد. او مدال شرافت را از سینه‌ی ژنرال‌هایی که کلام آمیخته به پروپاگاندایشان بوی خون می‌داد، می‌گرفت و بر گردن زنی می‌انداخت که برای تأمین هزینه‌ی تحصیل فرزندش تن‌فروشی می‌کرد تا شاید فرزندش، در آینده کسی شود که به درد انسان‌های دیگر بخورد. تئورما فیلمی است که از تماشاگر می‌خواهد در برابر هرچیز به تفکر روی بیاورد و هیچ‌چیزِ ازقبل‌تعریف‌شده‌ای را نپذیرد؛ حتی ساده‌ترین و بدیهی‌ترین بخش‌های زندگی انسان نیز نیاز به اندیشیدن و تحلیل و چگونگی و دانستن چرایی دارند. این نگاه سخت‌گیرانه بیش از هرچیز تضمین‌کننده‌ی درک بهتر هستی است؛ چراکه دیر دریافتن حقیقت، گاهی آن‌چنان هولناک می‌تواند باشد که از ویرانی پس از آن راه گریزی نخواهد بود.

یادداشتی بر فیلمِ

اُستاد

● شهرام یعقوبیان

اثری به‌یادماندنی از پُل توماس اندرسون که بازیگرانی همچون واکین فینیکس، فیلیپ سیمور هافمن، اِمی آدامز و رَمی مالک در آن ایفای نقش می‌کنند.

اُستاد پیش از هرچیز برای بازیِ بی‌نظیرِ واکین فینیکس در نقشِ فِردی کوئل و سیمور هافمن در نقشِ لَنکستر داد بر زبان‌ها افتاد؛ امّا همه‌چیز در هنرنماییِ این دو بازیگر خلاصه نمی‌شود. فیلم روایتگرِ مردی است که از جنگ بازگشته و در گیرودارِ مشکلات و عقده‌های شخصی، به‌زودی با فرقه‌ای آشنا می‌شود و به سفری اودیسه‌وار می‌رود. در این میان، رهبرِ فرقه‌ی یادشده، که از مفاهیمِ متافیزیکی برای درمان و کمک به بیماران بهره می‌گیرد، در نقشِ اُستاد ظاهر می‌شود و روندِ سرکوبِ خویشتن و طبیعتِ خویش برای این شاگرد و بیمارِ جدید آغاز می‌شود.

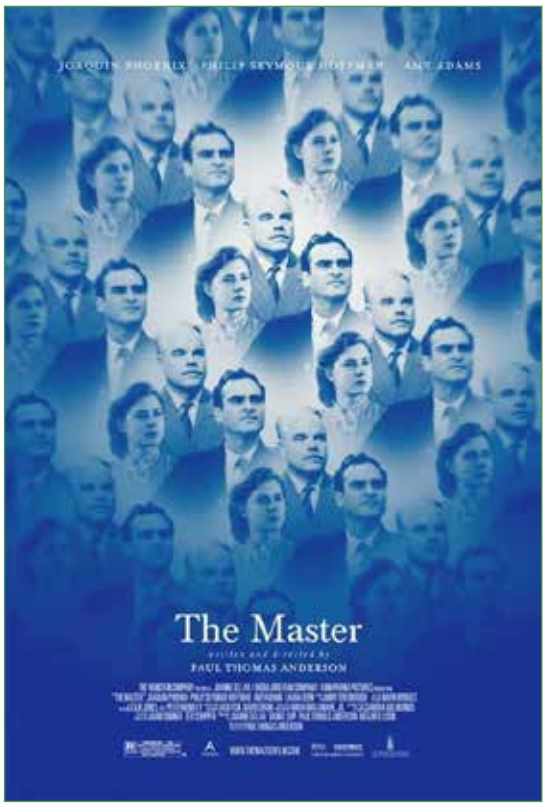
روندی که با پلک نزدن و پاسخ‌گویی به سؤالات، و سپس با چشم بستن و مرورِ خاطرات پیش می‌رود. این بیمارِ سرکش و روان‌پریش برخلافِ عقیده‌ی خویش انسانی بی‌ریا و صادق است؛ از ابرازِ عشق به دیگران گرفته، تا ابرازِ خشم و تنفر.

در برابر، اُستادِ او لَنکستر، فردی ریاکار، بی‌ثبات و مغرور است و کوچک‌ترین انتقادی را نمی‌پذیرد و در مواجهه با هرگونه نقد، از این ساحتِ انسانی خارج می‌شود و همچون حیوانی تندخوی فریاد می‌زند. در ادامه‌ی فیلم، سلطه‌ی استاد بر شاگرد بیشتر می‌شود:

ناخدای بی‌هدف کشتی را به‌سوی امواج می‌رانَد و دریانوردِ بی‌خبر تن می‌دهد.

کوئل با جامعه‌ی مدرن آشنا می‌شود، و ناخودآگاه با پرخاش و مستی خود را سرگرم می‌کند، تا جزئی از این جامعه نباشد. جامعه‌ای که بر مبنای قراردادهای اجتماعی و فرهنگی و سرکوب‌های درونی و بیرونی بنا شده است.

از نگاهِ لَنکستر و جامعه (و حتی مخاطبان) کوئل بیماری است که هرچه زودتر باید درمان شود و جامعه او را با آغوشِ باز بپذیرد. سرآغازِ آشنایی و ملاقاتِ فِردی و لنکستر را به یاد آوریم، لَنکستر بیش از هرچیزی شیفته‌ی خوی حیوانی و



کودکانه‌ی کوئل و همچنین تشنه‌ی مشروب‌های دست‌ساز و عجیبِ او می‌شود و برای نخستین‌بار، خود را از جامعه‌ی مدرن و مناسباتِ نمادینِ اجتماعی به‌دور می‌بیند؛ ولی همچنان با پافشاری در نقشِ خود می‌ماند و شاگرد را به‌دروغ و سرکوب دعوت می‌کند تا در این راهِ بی‌هدف تنها نباشد و از بارِ گناهِ کم کند؛ یعنی همان رفتارِ سالوس‌وار و بیمارگونه‌ای که اُستادانِ اخلاق و انسانیّت از خود نشان می‌دهند. استاد از راهِ راست سخن می‌گوید، همان راهی که قرن‌ها پیش دل‌خواهِ کشیشان بود و انکارش دل‌خواهِ دادگاهِ تفتیشِ عقاید و اینک با اندکی تغییر، دل‌خواهِ مردمِ مدرن است.

راهی به‌دور از طبیعتِ سرکش و سرسبز، همچون کوهستانی که لَنکستر برای دفنِ واپسین کتابش در نظر گرفته بود. در میانه‌ی فیلم، تفاوتِ استاد و شاگرد نمایان می‌شود.

هر دوی آنان برای قانون‌شکنی به زندان می‌روند و در تنگنای دو سلولِ به‌هم‌چسبیده جای می‌گیرند. فِردی برخلافِ اُستاد، با پرخاشِ بسیار به در و دیوار می‌زند و حتی حرمتِ استاد را می‌شکند و او را دغل‌باز می‌خواند؛ زیرا برای نخستین‌بار خود را در بند یافته است؛ امّا به‌زودی در بندِ آموزه‌های اُستاد می‌شود که از بندِ پیشین گران‌تر است.

درمانِ اُستاد با «به یاد آر» پیش می‌رود؛ ولی به «بیندیش و بپندار» می‌رسد؛ چراکه انسان جز طبیعتِ خویش را به یاد نمی‌آورد و تنها در خیال‌بافی و اندیشیدن آن را فراموش می‌کند و در یک کلام، با سرکوبِ خویشتن. امّا فِردی چه خواهد کرد؟

استاد در اواخرِ فیلم، فِردی و دو تن از اعضای خانواده‌اش را به تخلیه‌ی هیجاناتِ انسانی فرامی‌خواند. می‌گوید مقصدی را نشان دهید و به‌سرعت با موتور به‌سوی آن پیش روید و بازگردید. برای خود مقصدی نه‌چندان دور و دراز را مشخص می‌کند، می‌راند و

بازمی‌گردد؛ ولی برای فِردی بازگشتی در کار نیست. این سرشتِ ناآرام و درمان‌ناپذیر، مقصدی دور و دراز دارد و این‌چنین بندها را می‌گسلد و در آغوشِ زنی آرام می‌گیرد و برای همیشه اُستاد را ترک می‌کند. ■

جستاری درباره‌ی

لنگه کفش قرمز

اثری از سولان یانگ

سولماز نصرآبادی

کتاب لنگه کفش قرمز در نوع خود، اثری قابل قبول برای مخاطب کودک است و توانسته پا را فراتر از کتاب‌های معمولی برای این رده سنی بگذارد. مخاطب کودک با خواندن این کتاب می‌تواند به‌صورت غیرمستقیم با مفاهیم عینی و انتزاعی آشنا شود و بتواند میان آن‌ها تمایز قائل شود.

داستان، در کتاب لنگه کفش قرمز این‌گونه آغاز می‌شود؛ « همه‌ی کفش‌ها جفت هستند. یک لنگه کفش به چه دردی می‌خورد؟ برای همین هم لنگه کفش قرمزی که تک‌وتنها روی علف‌ها افتاده بود، این‌قدر ناراحت بود.»

نخستین مفهومی که در این عبارت با آن روبه‌رو می‌شویم، مفهوم «به‌درد خوردن» به‌عبارتی، مفید بودن است و با تیپ کفش که استعاره‌ای از انسان می‌تواند باشد مورد واکاوی قرار می‌گیرد. مخاطب کودک درضمنِ این مواجهه ممکن است از خود بپرسد خود چگونه می‌تواند مفید باشد و در پیِ یافتن پاسخ برآید. ای بسا همین امرِ جست‌وجو او را به‌صورت غیرمستقیم وارد کهن‌الگوی سفر می‌کند؛ اتفاقی که در روند خواندن کتاب لابه‌لای تصاویر و متن با آن، همراه خواهد شد.

شاید اگر داستان برای رده‌ی سنی بزرگ‌سال یا حتی نوجوان بود، اتفاقات به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. تانگ سولان با روایتی که در ادامه می‌آورد کاربلدی و شایستگی‌اش را در تشخیص نوع رفتار با مخاطب کودک در ژانر داستان، به رخ می‌کشد تا با این دستاویز بتواند به او مفاهیمی چون خانواده، امنیت، جست‌وجو، مهربانی و مطالبه‌ی صحیح را نشان بدهد.

پس از سطرهای آغازین کتاب، کاراکتر موش وارد گود می‌شود؛ شخصیتی به‌جد محتاط که جوانب را مدام می‌سنجد تا کمترین خطا را داشته باشد. گرچه گاهی ممکن است کاسه‌ی صبر موش هم لبریز شود، احتیاط را به کناری نهد و با خشم بگوید:« می‌خواهی از جایت تکان بخوری یا نه؟ اگر باز هم همان جا بمانی، ممکن است حسابی عصبانی بشوم.»

اینجاست که تانگ سولان آس‌های خود را رو می‌کند و منِ مخاطب بزرگ‌سال را در مواجهه با پرورش کودک، با آشنایی‌زدایی کنشی، غافل‌گیر می‌کند و با انتخاب هوشمندانه‌ی راوی دانای کل ادامه می‌دهد:

«لنگه کفش قرمز که اصلاً نمی‌دانست عصبانی یعنی چه؟ همان‌طورکه آرام در جایش ایستاده بود، پرسید:«عصبانی یعنی چه؟ من که اینجا خیلی راحتم.»

عصبانیت نوعی از بروز احساسات است و بسیار اتفاق افتاده در تعریف این حس، چه‌بسا نشان دادنش به کودک درمانده‌ایم واکنشی که دوروبَر ما در شکل‌های متفاوت وول می‌خورد و شاید منتهی به خشونت رفتاری بشود؛ ولی سولان در فشرده‌ترین ایماژ این وضعیت را بازسازی می‌کند، درحالی‌که کاراکتر کفش

مورد خشونت قرار نمی‌گیرد؛ بلکه وضعیتی از خشم را مشاهده می‌کند. به‌مثابه‌ی صحنه‌ی تئاتر یا تماشای تکه‌ای از یک فیلم؛ «موش‌کوچولو لگد محکمی به شاخه‌ی گل مریمی که کنارش بود زد؛ طوری‌که پنج تا از گل‌های روی شاخه مثل قطره‌های باران به زمین ریختند.»

در بندی که آمد می‌خواهم به چند نکته اشاره کنم:

۱. انتخاب شاخه گل مریم که گل‌هایی سفید دارد و سفید مفاهیمی‌چون دوستی و صلح را تداعی می‌کند.

۲. تشبیه فعل ریخته شدن گل‌ها به ریخته شدن قطره‌های باران که هم می‌تواند به نشان گریستن باشد و هم هیاهوی رعد و برق ابرها باشد که درنهایت منجر به بارش باران می‌شود و همین در ناخودآگاه مخاطب کودک مژده‌ای از پایانی خوش بر جای می‌گذارد.

۳. مسئله‌ی موش با لگد زدن به گل مریم و یک قدم عقب گذاشتن کفش قرمز و برداشته شدن بیسکویت ازسوی موش ختم به خیر می‌شود؛ درواقع موش‌کوچولو دارد مسئله‌ی چگونه برداشتن بیسکویت را از زیر کفش قرمز حل می‌کند و این یک‌جور راه‌حل است و نه اعمال خشونت (مهارت حل کردن مسئله).

در صفحه نهم کتاب، شخصیت لنگه کفش قرمز، کلمه‌ای به‌نام تنهایی را مطرح می‌کند؛ اینکه از تنهایی می‌ترسد و مخاطب از زبان موش‌کوچولو می‌شنود که: « من به تنهایی عادت دارم...» در صفحه ۱۳ کتاب لنگه کفش قرمز باز به ترس خود نسبت به تنهایی تأکید می‌کند و اینجاست که تناقضی پیش می‌آید؛ تناقضی که ممکن است از ترجمه‌ای نادرست ازسوی مترجم یا عدم هوشیاری نویسنده آب بخورد؛« موش‌کوچولو که اصلاً نمی‌دانست تنهایی چیست، پرسید:« تنهایی دیگر چیست؟» حال آنکه در صفحه‌ی پیشین، موش به صراحت گفته که به تنهایی عادت دارد. آنچه امکان دارد روا باشد ارائه‌ی انواعی از تنهایی است؛ تنهایی که مخاطره‌آمیز باشد یا تنهایی که از فقدان دوست یا رفیق یا کسی باشد که دوست می‌داریم یا تنهایی‌های روانی و عاطفی دیگر...مبرهن است مخاطب کودک قادر به تمیز دادن تلورانس‌هایی از تنهایی نخواهد بود و نویسنده یا مترجم، ضرورت داشت به این نکته توجه می‌کرد و کره‌ی درک مخاطب کودک را اندکی بیشتر مورد نگر قرار می‌داد.

با وجود تسامح پیش‌آمده، غیرمنصفانه خواهد بود اگر آشنایی‌زدایی کنشی، عاطفی یا حتی زبانی تانگ سولان را در نشان دادن عبارت تنهایی از فقدان

آن کسی که لنگه کفش قرمز به او تعلق خاطر دارد را نادیده بگیریم؛

«لنگه کفش قرمز کمی فکر کرد و گفت: «وقتی تنها هستی احساس می‌کنی که قلبت خالی شده.»

سولان صرفاً به این تعریف اکتفا نمی‌کند و اقدام به خلق دیالوگ‌های کلیدی پسین، برای رسوب این مفهوم انتزاعی می‌کند و تقریباً تا پایان داستان، وفادار و مسئول، کنار مخاطب خود در طی فرآیند جا افتادن مفهوم موردِنظر باقی می‌ماند تا به او یاری برساند؛ « موش‌کوچولو پرسید: « احساس می‌کنی قلبت خالی شده؟ امکان ندارد شاید احساس می‌کنی شکمت خالی شده؟ اینکه تنهایی نیست گرسنگی است.»

دیالوگ موش‌کوچولو با لنگه کفش قرمز به تباین آنچه از بعد فیزیکی روی می‌دهد با آنچه ذهنی و در ساحه‌ی عاطفه، اتفاق می‌افتد می‌پردازد و در تلاش است که او را از ایده‌ی فیزیکالیسم صرف، مقداری بیرون ببرد و با پدیده‌ای که هست ولی غیرمشاهده، پیوند دهد(اصالت ادراکی/جرج برکلی).

شب وقتی به لانه‌ی موش‌کوچولو می‌رسند در ادامه نشان دادن کلیدواژه‌ی تنهایی می‌بینیم که کفش از موش‌کوچولو می‌خواهد که درون او بخوابد. رنگ قرمز لنگه کفش قرمز و خالی بودن او، تداعی قلب خالی است. آشنایی‌زدایی عاطفی و ایماژی که سولان آن را در تأثیرگذارترین شکل ممکن به قاب کشیده تا هم معنا را بسازد و هم آفرینش التذاذ ادبی را داشته باشد، بسی درنگمند است.

سفر لنگه کفش قرمز برای قطع احساس جاماندگی و از بین بردن رنج بیهودگی در روز بعد ادامه می‌یابد و موش‌کوچولو به‌رغم ترسی که در دور شدن از لانه و مصادف شدن با گربه دارد، به هم‌سفری با او اهتمام می‌ورزد. بار تلویحی و ضمنی این همراهی، میزانسنی روانی دارد برای مخاطب کودک. سفر ممکن است ترسناک و مخاطره‌آمیز باشد؛ ولی تو از پیش رفتن پرهیز نکن؛ زیرا در صورت پرهیز نخواهی آموخت و شاید بزرگ‌ترین حسن یا ادبیت یک اثر ادبی بیان ژرف‌ترین مفاهیم باشد بی آنکه بخواهی پرگویی کرده یا اشتهای مخاطبت را کور کرده و در چاه شعارزدگی سقوط کنی.

در صفحه‌ی۲۹ کتاب، موقعی که لنگه کفش قرمز به خانه‌ی صاحبش ایضاً جفت دیگرش مراجعت می‌کند، موش‌کوچولو از فرصت استفاده کرد داخل سطل زباله‌ای می‌پرد. اتفاقی که در تصویرگری کتاب روی داده از آن دست اتفاقاتی است که تعقیب نعل‌به‌نعل متن را در تصویرگری کتاب کودک نفی می‌کند دچار عارضه کادر نیست و تصویرگر را به‌عنوان مؤلف دوم داستان مطرح می‌کند؛ مؤلفی که بر متن و ارجمندی اثر و بر بار استتیک آن می‌افزاید. از میان تمام اشیایی که در سطل زباله به چشم می‌خورد، موش‌کوچولو زیر کتابی که شکلی از سقف خانه را تداعی می‌کند پناه گرفته، درحالی‌که سایه‌ی دو گربه بر سطل زباله خودنمایی می‌کند. تصویری که در متن نوشتاری نیست. همین تصویر به‌نوبه‌ی خود می‌تواند به چالش‌ها جدیدی در ارتباط با زیرلایه‌های متنی در ذهن مخاطب بینجامد.

تا اینجای داستان شخصیت اصلی ظاهراً لنگه کفش قرمز بود؛ ولی در صفحه‌ی ۳۱ و ۳۲ این گمان پوست می‌اندازد و شخصیت موش‌کوچولو برجسته می‌شود تا رُل تمام‌کننده‌ی ماجرا را داشته باشد؛

«نیمه‌شب که زباله‌ها را بیرون شهر بردند، موش‌کوچولو از میان آن‌ها بیرون خزید و زیر نور نقره‌ای ماه، آرام و آهسته به‌طرف خانه‌اش که کنار جنگل بود به راه افتاد. موش‌کوچولو احساس کرد قلبش کمی خالی است و با خالی شدن شکمش خیلی فرق دارد. برای اولین‌بار فهمید که چقدر تنهاست و دوروبرش چقدر ساکت است. در آن لحظه فکر کرد که چه عالی می‌شد اگر موش دیگری در خانه انتظار آمدنش را می‌کشید.»

سولان تا انتها با مخاطب کم‌سن‌وسال خود باقی می‌ماند تا تمایز واژه‌های عینی و انتزاعی در چیدمان ذهنی او رسوب کند و شاخ‌وبرگ بگیرد. او این کار را با شگردهای داستان‌نویسی و روایت درمی‌آمیزد. در حالت کنش‌نشانه با ماده‌ای به‌نام زبان، مخاطب کنجکاوش را به دالانی از لذت و مکاشفه می‌برد.

*تانگ، سولان، خاکبازان، علی، (۱۴۰۲)، لنگه کفش قرمز، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

■

نیش و نیشتر در یک فانتزی

نگاهی به رمان نوجوان مسیر زرد؛ اثر رفیع افتخار

● یاشار هدایی

رمان نوجوان مسیر زرد، به قلم رفیع افتخار، اثري است فانتزی با درون‌مایه زیست‌محیطی که ریشه در یك خاطره واقعی دارد: خاطره مشارکت نویسنده و زنده‌یاد قیصر امین پور نوجوان در یك اردوی دانش‌آموزی در شمال ایران. این خاطره پس از سال‌ها، دست‌مایه نویسنده در خلق اثر و شخصیت‌پردازی دو نوجوان با نام‌های نمادین سینا و سروش شده است.

مسیر زرد روایت مبارزه جانانه سینا و سروش، دو نوجوان جنوبی، با موجودات مرموزی است که با مکیدن شیره‌ی جان درختان، در پی تخریب جنگل‌های شمال‌اند. شخصیت‌پردازی نویسنده و ازجمله نام‌گذاری نمادین شخصیت‌ها در خدمت طرح داستان و درون‌مایه زیست‌محیطی آن است: سینا به‌معنای دانشمند و سروش به‌معنای «الهام و شهود» است که از یک سو با کسوت شاعری قیصر امین‌پور متناسب است و ازسوی‌دیگر، دلالتی است تاریخی در بنیان‌گذاری مجله سروش نوجوان توسط آن زنده‌یاد، در سال هزار و سیصد و شصت و هفت.

داستان با صحنه‌پردازی واقع‌گرا آغاز می‌شود. گروهی نوجوان برای مشارکت در اردویی دانش‌آموزی، در یکی از مناطق جنگلی شمال، اطراق می‌کنند. سینا و سروش با یکدیگر آشنا می‌شوند. ورود به جهان خیال، آنی و دفعتاً نیست. زمینه‌چینی برای ورود به جهان خیالی، حول رخدادهای پیرامون سینا و کنش‌های او رخ می‌دهد. وجود گودال و ورود به آن، داستان را به‌تمامی وارد جهان فانتزی می‌کند. در این جهان است که سینا و به‌دنبال او سروش، چشم در چشم موجودات مرموز می‌شوند و داستان با کشمکش‌های گسترده و تعلیق‌های عمیق، ادامه می‌یابد.

حیات موجودات مرموز انگلی علاوه‌بر شیره درختان، وابسته به بندک انسان‌ها نیز هست. بندک حاصل حروف ابتدای بینش، نگرش، دانش و کوشش است. موجودات مرموز انگلی بینش و نگرش را از سروش و دانش و کوشش را از سینا می‌ستانند؛ اما هر دو نوجوان

با هم‌دستی و راهنمایی دو درخت با نام‌های آزاد و مَمرز، مبارزه جانانه خود را تا انتها پیش می‌برند و...
پس از این معرفی کوتاه، یک پرسش ذهن را می‌گزد و آن اینکه چرا نویسنده در خلق اثری با درون‌مایه زیست‌محیطی، ژانر فانتزی را انتخاب کرده است؟ به این پرسش، از چند زاویه می‌توان پاسخ داد:

۱

آرزو را بستر فانتزی دانسته‌اند. این گزاره که «آرزو، بستر فانتزی است»[۱]، حامل بخشی از پاسخ به پرسش یادشده است. شاید امروزه بتوان نجات کامل محیط زیست از تخریب و نابودی را یک آرزو دانست؛ پس می‌توان تحقق آن را در عالم خیال جست‌وجو کرد. یکی از خاصیت‌های ژانر فانتزی و فلسفه وجودی‌اش همین است؛ کودکان و نوجوانان گاه دوست دارند از دنیای رنج‌باری که ما آدم بزرگ‌ها برایشان ساخته‌ایم، دور شوند و به خیال و رؤیا پناه ببرند.
به دنیایی که هیچ نشدی در آن وجود ندارد و تو می‌توانی هر کاری که دلت خواست انجام بدهی یا شاهد اتفاق‌هایی باشی که در جهان واقع امکان وقوعش نیست.[۲] با این توضیح می‌توان گفت، فانتزی همچنان که در بستر آرزو می‌روید، آرزو را حفظ هم می‌کند. رمان نوجوان مسیر زرد هم حاصل یک دغدغه است و هم حافظ آن. دغدغه‌ای به‌نام حفظ محیط زیست.

۲

ژانر فانتزی معمولاً حامل یک نگاه یا تفسیر اجتماعی نیز است. مقابله نیروهای خیر با نیروهای شر سبب‌ساز این نگاه یا تفسیر اجتماعی‌اند. این دو نیرو را می‌توان در رمان مسیر زرد به‌عیان دید. شخصیت‌های داستانی حول این دو نیرو پردازش می‌شوند. شخصیت‌پردازی در این رمان را می‌توان با مفهوم «گروهه شخصیتی» یا (complex) و «گروه شخصیتی» یا (group)، توضیح داد: «شخصیت‌های داستانی در هر ساختار یا در گروهه شخصیتی قرار می‌گیرند یا در گروه شخصیتی. گروهه شخصیتی، ترکیبی از دو گروه شخصیتی است که نمایش‌دهنده دو نیروی مخالف در مدار ساختار است. دو گروه در زنجیره‌ای از کنش‌ها با هم درگیر می‌شوند و این درگیری تا حل گره ادامه می‌یابد. این دو گروه، یک گروهه را تشکیل می دهند.»[۳] رمان مسیر زرد، گروهه شخصیتی دارد که متشکل از دو گروه خیر؛ (با هدف حفظ محیط زیست) و گروه شر؛ (با هدف نابودی محیط زیست) است. هر دو گروه در پی مغلوب کردن یکدیگرند. نگاه نهایی یا چشم نداز این فانتزی، مثبت است؛ چراکه به پیروزی خیر می‌انجامد.

۳

چشم‌انداز مثبت اثر، با کارکرد آن مرتبط است. نابودی شر حاصل تلاشی جانکاه و مخاطره‌آمیز است. گروه شخصیتی خیر، به‌ویژه دو شخصیت اصلی داستان، یعنی سینا و سروش هدفی دوردست و دشوار دارند. صاحب اراده‌اند و رسالتی بر دوش احساس می‌کنند. ظفرمندی آنها، به‌منزله‌ی پیروزی دانایی و نیکی است. فانتزی، گونه‌ای مناسب برای نشان دادن نیروی شر و همچنین ظفرمندی‌ها و پیروزی‌های نیروی خیر است؛ چراکه فانتزی، خودبسنده است و منطق روایت ویژه خود را دارد. فانتزی با تلفیق واقعیت و تخیّل، ناممکن‌ها را ممکن می‌کند. این ویژگی‌ها با هم‌ذات‌پنداری مخاطب نوجوان با شخصیت‌ها و قهرمان‌های فانتزی، کارکرد اثر را می‌سازند؛ بنابراین، اثر علاوه بر کارکرد اجتماعی، کارکرد فردی نیز دارد.

۴

کارل گوستاو یونگ، بانی روان‌کاوی تحلیلی، فانتزی را نتیجه‌ی فوران ناخودآگاه دانسته است؛ اما این

۱. جهانگیریان،عباس، کارگاه داستان‌نویسی(مجموعه کتاب راهنمای مربیان). تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۴۰۱. صفحه ۲۳۹۱
۲. همان منبع، همان صفحه ۲
۳. محمدی، محمدهادی، روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: سروش، چاپ نخست ۱۳۷۸، صفحه ۲۱۳۳

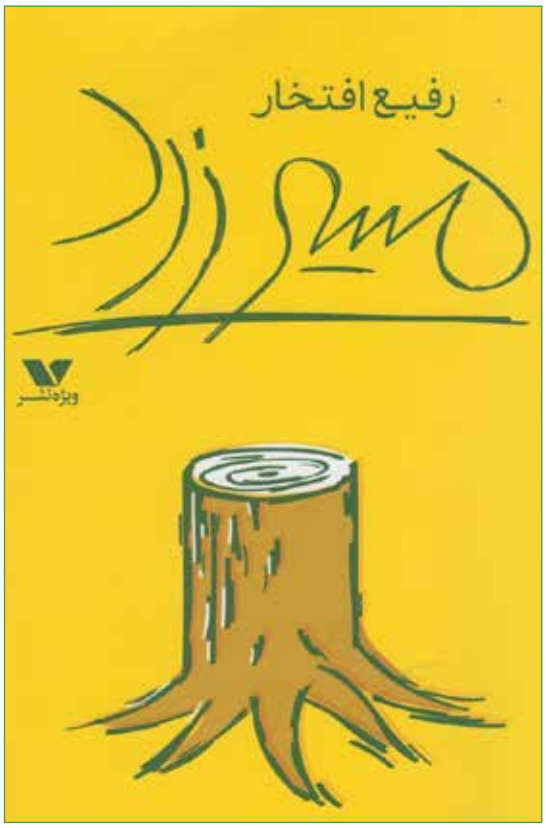
سخن به‌این‌معنا نیست که نویسنده فانتزی اثر خود را، ناخودآگاهانه می‌نویسد؛ بر عکس، نوشتن اثر فانتزی، کوششی آگاهانه است، اگرچه شاید نه به‌صورت کامل. این کوشش، فوران ناخودآگاه در مقابل خودآگاهی نیست؛ بلکه در مقابل تحقق کژدیسه خودآگاهی و عوارض و آفات برآمده از آن است. چندان‌که نیروی شر و گروه شخصیتی وابسته به آن در رمان مسیر زرد، به چرایی و نیت کردار خویش آگاه‌اند. موجودات مرموز، تکنولوژی دارند و از آن برای گرفتن بندک آدمیان استفاده می‌کنند. این تکنولوژی، نقش جادو را در فانتزی‌های کهن بازی می‌کند. فانتزی مسیر زرد، روایتی است در نقد عقل ابزاری و هشداری است بر توسعه نامتوازن و رشد تک‌سویه‌ی عقل.

***

مجموعه ویژگی‌هایی از این دست، باعث می‌شوند تا رمان مسیر زرد، هم راوی نیش باشد و هم حامل نیشتر. بخشی از این نیش را در فرازی از داستان، به نقل از «آزاد» و با ارجاع به واقعیت می‌خوانیم: «...این یک واقعیت است. واقعیت تلخی که در اطرافمان می‌گذرد و روزی همه چوبش را خواهند خورد، به‌خصوص آنهایی که مثل کبک سرشان را زیر برف کرده‌اند و محکم گوش‌هایشان را پوشانده‌اند...

گوش‌هایشان نمی‌شنود... چشم‌هایشان نمی‌بینند... دشت مقابلت که حالا یک صحرا است، تا چندی پیش خانه‌ی درختان زیادی بود، درختانی که ریشه‌هایشان تا اعماق خاک فرومی‌رفت... ریشه‌ها، خاک را محکم نگه داشته بودند...»

نیشتر اما، چیزی نیست جز آنچه در روایت و در جهان فانتزی آن مستتر شده است. یعنی حفظ و به‌کارگیری «بینش و نگرش و دانش و کوشش» و به‌تعبیر خلاقانه‌ی نویسنده، بندک برای مسدود کردن مسیری که رو به زردی است.



مسیر زرد؛ رفیع افتخار. تهران: ویژه نشر، ۱۳۹۶.
۱۱۲ صفحه

باز هم سؤالی دارید؟

کتابی از لوئیز گی
با برگردانی از محبوبه نجف‌خانی

سولماز نصرآبادی

«ماری لوئیز گی» از نویسندگان برجسته در حوزه‌ی ادبیات کودک است که علاوه‌بر نویسندگی، کتاب‌های کودک را نیز به تصویر می‌کشد.

لوئیز گی، متولد ۱۷ ژوئن ۱۹۵۲، نویسنده و تصویرگر کانادایی است. او چندین جایزه برای کارهای نوشتاری و تصویری خود به دو زبان فرانسه و انگلیسی دریافت کرده است. در این فرصت قصد دارم کتاب باز هم سؤالی دارید؟ ایشان را معرفی کنم. باز هم سؤالی دارید؟ در قطع رحلی با جلد شومیز، ویژه‌ی گروه سنی ب یا نوجوان، در سال ۱۳۹۸ منتشر شده است. این کتاب برای بچه‌های نوجوان سال‌های اول و دوم دبستان نوشته شده است. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، این کتاب را با رعایت کامل قوانین بین‌المللی نشر (کپی رایت) و اجازه‌ی رسمی انتشارات Groundwoodbooks از کشور کانادا به چاپ رسانده است.

در بخش تقدیمی کتاب که به نظر می رسد از جانب مترجم باشد، چنین آمده است:

«تقدیم به تمام کودکانی که پرسش‌های بی‌پایانی دارند.» این گزاره‌ی آغازین درواقع تکریم فلسفه‌ورزی است؛ زیرا فلسفه با پرسش آغاز می‌شود؛ پرسشی نه از سر سرگردانی و بلاتکلیفی یا دست‌کم سرگردانی مطلق، بلکه پرسشی زاییده و پرورش‌یافته‌ی نگاه و جست‌وجو؛ پرسشی در مسیر پرسمان‌هایی دیگر و دیگر. گرچه در ذیل همین گزاره آمده است: «و به پدر و مادرها و معلم‌ها و کتابدارانی که سعی می‌کنند به پرسش‌های آن‌ها پاسخ دهند.» پاراگرافی که به موضوع اضافه شد، نامتناسب با گزاره‌ی نخست است که نه‌تنها آن را جریحه‌دار می‌کند؛ بلکه نمایانگر نوعی از تصلب است. افعال مرکب «سعی می‌کنند» و « پاسخ می‌دهند» خبر از غالب شدن قطبی دارد که هنوز گمان می‌کند می‌تواند حرف آخر را بزند و آن میل و حرص عمیق و سرکش برای پرسیدن را مهار کند. قطبی که از ضمیر دانای کل آب می‌خورد. درحالی‌که دانای کل، نوعی از تصلب و سوءهاضمه اندیشیدن است؛ بنابراین بها دادن به تردید و همراهی برای توسعه‌ی ظرف پرسش، یگانه رازی است که پدر و مادر و معلم بایستی در شعله‌ورتر نمودن آن در نیستان وجود کودک، به آن اهتمام ورزند تا خود او به پرسش‌های احتمالی نائل شود.

پرسش‌هایی که شاید از دوران کودکی هنوز هم به ما چشمک می زنند؛

«آیا درخت‌ها حرف می‌زنند؟

باران از کجا می‌آید؟

چرا گربه‌ها سبیل دارند؟

ممکن است وقتی بزرگ شدم به گربه تبدیل شوم؟» (

صفحه شش کتاب)
من می‌توانم اینجا نمونه‌های متعددی از فیلم‌ها و انیمیشن‌هایی را معرفی کنم که حاصل قدم زدن در مناطق آزاد این دست سؤال‌ها هستند و رویارویی با پاسخ‌هایی نه‌چندان متعارف بلکه درصدد احیای تخیل و دامن زدن به رازآلودگی حیات.
فیلم ارباب حلقه‌ها و سکانسی که درخت‌ها در آن به حرکت درمی‌آیند، گونه‌ای از پاسخ‌های غیرمتصلب است. پاسخی که از تعین و اسپاسم، پا را فراتر می‌گذارد. کنشی که نمی‌توانی اسطلاب بگذاری و اندازه‌اش بگیری و از آن برای آزمایش و تعیین مقیاس، نمونه‌برداری کنی؛ ولی می‌توانی با متأثر شدن از آن به پاسخ‌های نامتعین دیگری دست بیازی؛ پاسخی به نام اِنت.
اِنت‌ها گونه‌ای از موجودات افسانه‌ای از سرزمین میانی در مجموعه داستان‌های نوشته‌ی جی. آر. آر. تالکین است که ظاهری شبیه درخت دارند. جالب توجه‌تر اینکه نام انت، از آنگلوساکسون به‌معنی غول گرفته شده است.
یا در پاسخ به سؤال آیا ممکن است به گربه تبدیل شوم، با انیمه‌ی سینمایی خیره‌کننده A Whisker Away، فیلمی محصول تابستان ۲۰۲۰ و نوشته «ماری اوکادا» مواجه می‌شوی که ضمن فراهم کردن فضایی روانی برای نشان دادن مقوله‌ی بلوغ و عشق، غرق در جهان بی‌انتهای خیال‌ورزی می‌شوی و به التذاذی ورای بشقاب خالی روی میز می‌رسی.
در صفحه‌ی ۷کتاب دیالوگی به مخاطب تعارف می شود در ستایش سکوت: «من وقتی حرف می‌زنم که حرفی برای گفتن داشته باشم.» در سراسر کتاب آنچه پررنگ است سؤال است و سؤال.
در صفحه ۸کتاب، نویسنده از دیدار با بچه‌ها در مدرسه‌ها یا کتابخانه‌ها سخن می‌گوید. این صفحه ضمن اینکه به‌صورت تلویحی و غیرمستقیم اشاره می‌کند به اینکه نویسنده، به‌ویژه نویسنده‌ی کودک و نوجوان، نیاز مبرمی به دیالوگ و دیدار با مخاطبان خود دارد، انگشت صحه می‌گذارد بر بها دادن به کنجکاوی بچه‌ها و اصل مهمی که در ضمیر ناهشیار آن‌ها موج می‌زند، ضرورت پرواز کردن همین بخش حیاتی در وجود آن‌هاست.
یک داستان از کجا شروع می شود؟ تا حالا به مار پست زده‌اید؟ گربه‌تان می‌تواند پرواز کند؟ و...و ... .
یکی از زیباترین صفحه‌های کتاب که لوئیز گی آن را تصویرگری کرده و سؤالی به‌ظاهر پیش‌پاافتاده ولی چالش‌برانگیز را در آن مطرح کرده، صفحه‌ی ۱۴کتاب است. صفحه‌ای حاوی گفت‌وگوی کودکان با

دایناسورها، سوار بر پترواداکتیل‌ها. لوئیز گی رنگ زرد را به‌عنوان رنگ غالب صفحه برگزیده و ذیل صفحه نوشته است: «اگر داستانم روی صفحه زرد شروع شود چه؟ فرقی می‌کند؟»

طرح سؤال‌هایی که پیش از این شاید فکر بکنی ارزشی برای طرح‌کل گرفتن ندارند؛ اما با کنار هم چیدن پازل‌ها می‌بینی این پرسش خود می‌تواند کلید برق را بزند و منطقه‌ای را به بزم روشنایی ببرد.

به‌راستی در زندگی همه‌ی ما امری بدیهی‌اند، ولی اقدامی به‌نام پرسش، آن‌ها را در هاله‌ای از رازآلودگی و ابهام فرومی‌برد؛ زیرا پرسش درباره‌ی همین امور روزمره، در ما بذری می‌پاشد به‌نام شک، و درست ماجرا از همین جا آغاز می‌شود. لشک‌کولافسکی، فلسفه را ایجاد شک در امور به‌ظاهرروشن و قابل درک تعریف می‌کند و می‌گوید: «فیلسوف نه بذر می‌پاشد، نه محصول برمی‌دارد، او تنها خاک را زیرورو می‌کند و شخم می‌زند.»

سقراط در دادگاه آتن که او را محکوم به متاع مرگ کرد، مهم‌ترین رساله‌ی انسان را در یک گزاره به میراث گذاشت: «زندگی بدون پرسشگری، ارزش زیستن ندارد.»

پرسشگری، یگانه سلاحی است که بدون شلیک حتی یک گلوله، می‌توانی بر اتوریته چیره بشوی و جاماندگی را به جنبش در بیاوری.

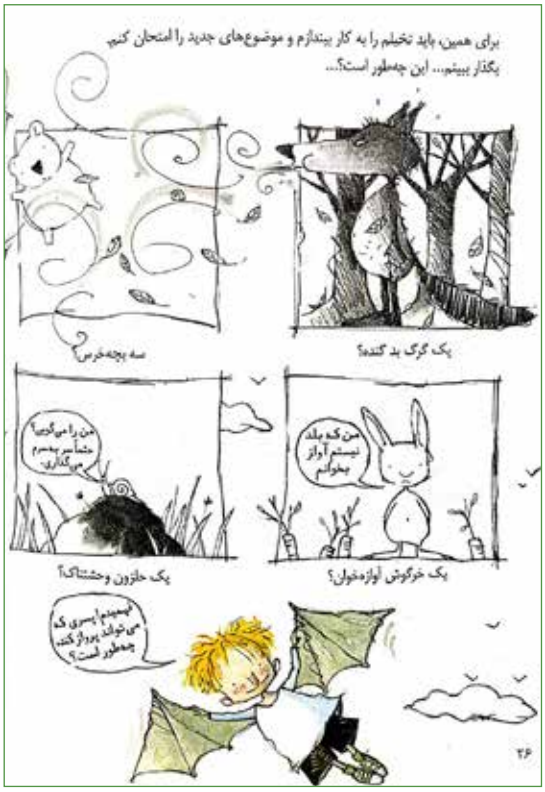
در صفحه‌ی ۱۸ کتاب، گِی می‌نویسد:

«بعضی وقت‌ها داستان با کلمه‌ها و موضوع هایی شروع می‌شود که معلوم نیست از کجا به ذهنمان خطور می‌کنند و ما آن‌ها را می‌نویسیم.»

در همین صفحه، گِی کودکانی را به تصویر کشیده است که با ولع درحال خواندن کلمه‌ها و پاراگراف‌های دورانداخته‌شده‌اند و چنین ابراز نظر می‌کنند:

« چرا این کلمه را دور انداخته است؟ زیرا این کلمه‌ی مورد علاقه من است!» و کلمه‌ای که در دست کودک به چشم می‌خورد، کلمه‌ی «تشویق» است. گِی در این بخش به کوتاه‌ترین شکل ممکن، مانند کتاب‌های بی‌شمار روان‌شناسی، سخن گفته است.

یکی از خلاقیت‌های ویژه گِی در میانه‌های کتاب، کشف درختی است که ازقضا غولی جوان و خجالتی است که پرنده‌ها لابه‌لای موهاشان لانه کرده‌اند. داستان غول، این‌چنین شروع می‌شود: «حالا نوبت شماست!» به‌قول ماری لوئیز گی، فکر می‌کنید بعدش چه اتفاقی می‌افتد؟ پایان...آغاز. ■



سرخوشیِ وهمانه

گزاره‌ای بر رمان مرگ در تختخواب دیگری اثر: مرضیه‌ی ابراهیمی

وسعت‌الله کاظمیان دهکردی

رولان بارت در نقد رمان کلاسیک سارازین بالزاک، از لذتی می‌گوید که گاه در خیرگی آن، سرخوشی را غافل‌گیر می‌کند که با انهدام جهان‌بینی حاکم بر بورژوازی زبان، حاصل می‌شود.

درست است که زبان، مجموعه‌ای کلی از واژه‌هاست که تفهم متعامل را سبب می‌شود، اما در حوزه‌ی ادبیات، با جای‌نشینی واژگان و بروز هیئت مجاز، ما با شکل واقعی اشیا و شخصیت‌ها، بیگانه می‌شویم و درونه‌ی آن‌ها برای ما آبستره‌وار، جلو می‌آید.

رمان خانم مرضیه ابراهیمی، ناشر کشندگی کشنده‌ای است که باززادگی ارواح انسانی در اجسام و همان رفتار چرخشی و گشتگی تناسخ‌وار است؛ برخورد هماره‌ی عناصر آپولویی و دیونوسی و جدال آن‌ها که در قالب شخصیت‌ها، رخ می‌دهد.

در رمان مرگ در تختخواب دیگری رفتار ذهنی ابراهیمی، ترادف عجیبی با هبوط واژه و رقص فضاهای داستان دارد، چنانچه، کشاندگی مخاطب را در دالان‌های تودرتو و وهم‌گین، از سر اجباری لذت‌بخش، پدیدار می‌کند.

داستان، با پیدایی اسبی به نام گیسویی نا آرام و فرهادی که بایست از قرار به بی‌قراری ابدی سر بخورد، با شخصیت‌هایی چون لالا کلید می‌خورد. آنچه چهره‌ی این داستان بلند را، روشن‌تر می‌کند در دو وجه تلفیقگری شیوه‌های نگارشی ادبیات داستانی ازقبیل؛ سنتی‌نگاری، مدرن‌نویسی، سیال ذهنی، تک‌گویی و پست‌مدرنیسم و وجه پسین، راوی‌گریزی از مرکزیت راوی کل، بی‌دیالوگی مرسوم است.

از دیگر شگردهای ویژه‌ی ابراهیمی که در ادبیات داستانی، کمتر اتفاق افتاده، تلخیص کلیت داستان در آغاز فصل یکم است که با زیرکانگی قیدقید حالا ما را از سرنوشت محتوم، شخصیت فرهاد و گیسو آگاه می‌کند؛ اما حالا بعد از آن اتفاقات عجیب، به این یقین رسیده‌ام که چیزی پنهان و مرموز، او را به این کار وا داشت، بی آنکه هیچ‌کدام ما و خودش در آن موقع از آن آگاه بوده باشیم (سطر ۷، فصل یکم، ص۱۷).

اما ذکر این سطر، نه‌تنها شوق خواننده را نمی‌کاهد؛ بلکه چشم او را برای سفر در جهان داستان، افرون‌تر می‌کند.

گشتگی تند فضاها، بسامد مونولوگ‌های شخصیت‌ها با پرش جلد و ناگهانی زمان و مکان که در شیوه‌ی مارکزی سیال ذهنی بسامد دارد زیبایی متن را دو چندان می‌کند، اما به‌طور کل شلختگی دستورزبانی و نگارشی برخلاف ژانر سیال ذهنی در داستان بلند مرضیه ابراهیمی بی معناست؛ اما تک‌گویی ذهنی و روانی در این اثر که فرجام درون‌زیستی حسی و ذهنی شخصیت‌ها را هویدا می‌کند، خصلت‌ساز قلم مرضیه ابراهیمی در داستان بلند مرگ در رختخواب دیگری است.
توالی تلفیقگری فضایی و روایی و توصیف بخشی از مکان و زمان از نگره‌ی راوی اصلی یا دانای کل و تغییر سریع به مونولوگ همسر مزرعه‌دار پرورش اسب، جالب است.
«دستم را دور شانه‌هایش می‌گذارم و لبخند می‌زنم (همان، صفحه‌ی ۲۴).
تعلیق‌جویی در داستان، جالب توجه است:
«او را به سمت اصطبل گیسو هدایت کردم، اما کاش به این جا نیاورده بودمش» (همان).
ویژگی دیگر رمان، نثر فوق‌العاده شاعرانه‌ی ابراهیمی است:
« از نگاهش مغناطیسی تند و داغ و سیال مثل جریانی تمام‌نشدنی دارد در تو نفوذ می کند، در بازوانت می‌دود.»
آمیختگی سطرهای داغ عاشقانه با حس گسیختن، تقابل تعامل پارادکسیکالی را روشن می‌کند.
دلت می‌خواهد بتوانی فریاد بزنی یا فرار کنی، ناگهان هوس عجیبی می‌کنی که چشمانش را از کاسه در بیاوری؛ نگاهش قعری بی‌پایان است (ص۲۷).
جدال ختم به مرگ، جدالی پیروزمندانه است؛ زیرا غایتمندی محتوم نوعی واکنش به پدیداری دل‌خواسته و ازلی است که انسان را در طول زمان به‌سوی خود، آوازیده است.
چنانچه ذهنیت سوبژکتیویته به شکل انباشت عمل کند، اگرچه دست و پای متن را می‌بندد؛ اما باعث برانگیختگی رمزگان، استعاره‌ها و نمادها می‌شود که در سیر روایتی داستان این وا شکافت رمزگان را به‌خوبی بازمی‌یابیم.
ویژگی‌های مشترک روانی و شیفتگی فرهاد و گیسو به‌یرغم انفکاک نوع موجودیت ما را به‌سمت وضعیتی تیپیک رهنمون می‌کند.
حیوانی وحشی و خون‌آشام، مدام درونم می‌پیچد و زوزه می‌کشد، می‌دانم این سودا، این دلبستگی غیرعادی این چیزی که نمی‌دانم چه نامی بر آن نهم و نمی‌دانم از کجا آمده، راه به جایی نمی‌برد (ص۴۳).
اما تیپ گیسو حرف نمی‌زند. با نگاه افسونی و افیونی عشقی در لایه‌های تناسخی، با شیهه‌های مستانه و دردانه، با ضربه‌های سم و یال. این شیفتگی کشنده را نشان می‌دهد آن درون را می‌خواهد و یکی باید بمیرد تا دیگر به آرامش برسد و فرهاد، نماد فرهاد قصه‌ها، باید بایستد و فرو بیفتد تا آرامش به جهانشان بازگردد.
«و فرهاد دستم را بگیر، تختم شناور است، دنیا کور و مه‌آلود و مضطرب در برابر دیدگانم، هی تاریک، روشن می‌شود» (ص۱۰۷).
و باز فرهاد:
گیسو شکل جدید و متفاوتی از بودن را به من داده، حالا می‌فهمم تمام این مدت چه می‌خواسته‌ام»

(ص۱۰۶).

اکنون درست می‌آید سخن بارت که در هر متنی یک بینامتنی نهفته است که در دل خود نوشته‌ی دیگر را حمل و بازگو می‌کند. درحالی‌که هدف نویسنده همان بینامتنیتی است که به‌شکل یک راز سرگشوده، خود را عریان می‌کند.

و جایی فرهاد، حقیقت محتوم ناگزیر سرنوشت آدمی در گذر زمان را واگویه می‌کند و رنجی که انسان با آن زاده شده است. (لقد خلقنا الانسان فی کبد. ما انسان را در رنج آفریدیم (سوره البلد، جزء۳۰، آیه ۴).

«لالا، رفتن دردی از من دوا نمی‌کند، به هرجا بروم چیزی با من است که جدا نمی‌شود، دور نمی‌شود (همان، ص۱۰۱).

در این رمان، موتیف‌های بیرونی چون غروب، سایه، با بسامد خود ما را به لایه‌های ذهنی مؤلف می‌کشاند، غروب و سایه‌ها، نمادهایی از ترس‌های ما هستند که در پسا ذهن تاریخی ما جابه‌جا می‌شوند.

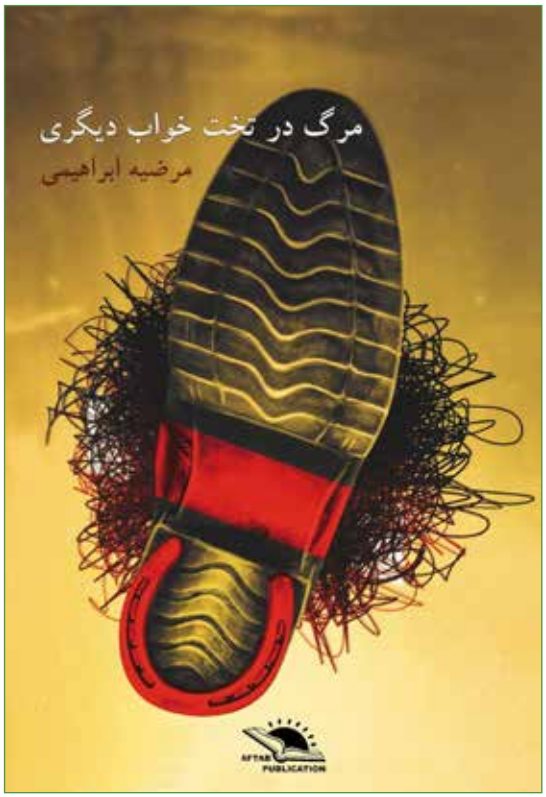
«ما هم باید سایه شویم، مثل خودشان و به‌سرعت از میان جنگل فرار کنیم. لالا به‌نظرت گیسو مرا دوست دارد؟ پس چرا میان سایه‌ها فرار کرد؟»

همان، صد و یازده

و فرهاد که نماد اسطوره‌ای است می‌میرد، درحالی‌که رفتار رنج‌وارگی تناسخی را به‌دنبال می‌کشد؛ حتی آمدن آن جادوگر برای طلسم‌شکنی سایه‌های کشنده در درون فرهاد هم می‌تواند شکل دیگری از آنیموس گیسو و خود گیسو آنیما فرهاد باشد.

و پیش‌تر آمد که نوع نگارش ابراهیمی بدون فاصله‌بندی زمانی و مکانی و دیالوگ‌ها و منولوگ‌ها، ضمن آفرینش‌گری تازه، خواننده را دچار گم‌شدگی زمان و مکان و شخصیت‌ها نمی‌کند و ویژگی درخشان و تسلط خداوندگاری قلم او را می‌رساند تاآنجاکه مونولوگ گیسو (مادیان قصه) را پس از مرگ فرهاد می‌شنویم، بی هیچ ردی از فرهاد:.

«از همان آغاز با زندگی آدمیان عجین بوده‌ام،



خشم و عصیانی سرکش، بی آن‌که خود بدانم علتش چیست.»

این گزاره هم نمونه‌ای از سرگشتگی انسان و حیوان و آمیختگی کالبدی آن را نشان می‌دهد و همان رنجی که بر گرده‌ی انسان، نهاده شده و به او قوه‌ی درک و تفهم و سخن داده تا فقط این رنج ابدی را فریاد بزند.

و همیشه در متن یک متن به دنبال متن نانوشته‌ای باشیم.

«خواندن رمان، نیمی از رمان است نیم دیگرش در گذر زمان به‌سوی خواننده برمی‌گردد.» ویرجینیا وولف

■

نگاهی به

الهه و تابوت سنگی فرعون

اثر حسن اصغری

آفاق دادو

داستان بلند الهه و تابوت سنگی فرعون از حسن اصغری نویسنده و پژوهشگر دیرین در عرصه‌ی ادبیات داستانی و تاریخ معاصر و به‌ویژه وقایع مربوط به انقلاب مشروطه، رئال اجتماعی و نمادین با راوی اول شخص و مشتمل بر پنج فصل است. از شروع داستان تصویر برجسته در ذهن راوی، نمایی از ۱۰ نفر با چشمان بسته است که روبه‌روی ۱۰ سرباز ایستاده‌اند.

این صحنه‌ی آغازبندی داستانی است که راوی داستان باید با نوشتن فرمان «آتش» آن را ادامه دهد. آتشی که جان ۱۰ قربانی را می‌سوزاند، به جان مؤسسه و نشریه‌ی فرهنگی راوی هم افتاده، نشریه‌ها برگشت می‌خورند، دست‌اندرکاران برای فروش بیشتر، سعی می‌کنند کیفیت را پایین بیاورند و مطالبش را عامه‌پسند کنند؛ ولی این هم کارساز نیست.

با وجود این تسامح و عقب‌نشینی از اصول، باز هم برایشان از نهادهای مربوطه اخطار صادر می‌شود. به‌خاطر تأخیر در پرداخت قبوض، برق ساختمان را قطع می‌کنند و زیر فشار این بارها نویسنده از نظر روحی و جسمی خرد می‌شود، هم‌زمان آتشی هم بر جان زندگی خصوصی و خانوادگی نویسنده افتاده است. مشعلی که در قاب عکس آویخته بر دیوار کتابخانه، در دست الهه است، این آتش را سمبلیزه می‌کند.

راوی، چهره‌ی الهه‌ی در قاب عکس را دارای شباهتی بی‌نظیر با همسر زیبایش «نرگس» می‌بیند و با فرعونی که در تابوت سنگی خفته‌است، هم‌ذات‌پنداری می‌کند درحالی‌که فرعون نماد خودکامگی، ستم و دیکتاتوری است و از شخصیت بلاتکلیف، مردد، افسرده، منفعل و محافظه‌کار راوی فاصله دارد؛ جز در وجه مرده‌بودن و خفته‌بودنش در تابوت!

شاید راوی در آرزوی زنده‌شدن در قالب پرنده‌ای است که از خاکستر جسد مرده پس از سوزانده‌شدن با مشعل الهه، ققنوس‌آسا پرواز خواهد کرد، نوعی روایت و پیش‌گویی که با خط هیروگلیف در زیر قاب عکس، نقش بسته است؛ برعکس، کاراکتر دفتردار که بر کنش و اراده‌ی همه‌ی پرسوناژها سیطره و نفوذ دارد و اعمال نویسنده را نیز مدیریت می‌کند، بیشتر فرعون‌وار است.

راوی داستان الهه و تابوت سنگی فرعون که نویسنده

است، ۱۰ سال است که نمی‌تواند این آغازبندی را به‌سرانجام برساند؛ ولی در بیشتر نسخه‌های ناتمام آغازبندی، این دفتردار است که در هیئت فرمانده ظاهر می‌شود و فرمان آتش می‌دهد و فرعون‌گون جان‌ها را می‌ستاند، عطش آتش دارد و هم به محکوم زندانی و هم به سرباز شلیک می‌کند. راوی سکانسی خون‌بار را می‌چیند که فرمانده که همان دفتردار است پس از شلیک سربازان به محکومان دست‌بسته، به سربازان و دست آخر به سر خود شلیک می‌کند گرچه این کشته‌شدن، نماد حذف نهایی و محتوم دفتردار، دیکتاتور آتش‌بار است، می‌تواند آرزوی نویسنده‌ی بی‌اراده و منفعل باشد که قادر است در رؤیا به آن دست پیداکند. همان‌طور که صدایی که در ذهنش می‌گوید: «همه‌چیز نمایشه!» آرزوی قلبی راوی را برملا می‌کند که از مواجهه با چالش‌های زندگی ناتوان است؛ ولی قطعاً بازیگر موفق این نمایش هم نیست. راوی آب‌دادن فرمانده به محکومان پیش از زدن تیر خلاص به آن‌ها را برای تأکید بر پایبندی نهادینه‌شده و طوطی‌وار او بر احکام به تصویر می‌کشد.

اشاره‌ی راوی به اینکه: «انگار نرگس از چند هزار سال پیش تاکنون زنده مانده بود و حیاتش در چهره‌ی الهه می‌درخشید»، اشاره به تکرار حکایت زندگی او و نرگس در درازنای تاریخ است، از زمان فراعنه و حتی از زمان پیدایش اسطوره‌ها. گم‌شدن عکس عروسی از ۱۰ سال پیش، نماد شکست عملی ازدواج و گسستن پیوند و رابطهٔ عاطفی راوی با همسرش است، از زمانی که حالت بلاتکلیفی و معلق بودن و یأس راوی شروع شده بود، از زمانی که نمی‌توانست آغازبندی‌ها را به‌سرانجام برساند، نوشته‌های نیمه‌تمام را اینجا و آنجا می‌گذاشت، کتاب‌های چیده شده را روی هم انباشته می‌کرد ولی نمی‌خواند و... از آن زمان به بعد حتی توده‌ی کتاب‌ها، دیوارهای نامنظم و خاک‌گرفته‌ای هستند که گاه‌گاه بر سر و روی راوی می‌ریزند و از کارکرد اصلی خود خارج شده‌اند و هر آن بیم آن می‌رود که خطر

نمادین بالقوه‌ی آن‌ها نویسنده را در زیر خود دفن کند.

داستان «الهه و تابوت سنگی فرعون» داستانی چندلایه است. وجه اصلی آن برجسته‌کردن نیچه‌وار مؤلفه‌ی «خواست قدرت» و سیطره‌ی آن بر تمام ابعاد زندگی فردی، اجتماعی، فرهنگی و... انسان‌هاست، «هر معنایی خواست قدرت است، هر معنای نسبی‌ای خود را در آن حل می‌کند».[۱]

چهره‌ی مشکوک و مخوف دفتردار این بعد را نمادسازی می‌کند. راوی که نویسنده و مدیرمسئول نشریه‌ی فرهنگی‌ادبی است، آرام‌آرام در همه‌ی جبهه‌ها شکست را می‌پذیرد و درمی‌یابد دفتردار که با دشنه‌ای پنهان در جیبش برای او تهدید دائمی است، چهره‌ی فرمانده را در آغازبندی داستانش دارد، فرمانده‌ای که سکان زندگی خانوادگی، فعالیت فرهنگی نشریه، اجاره‌دادن زیرزمین و... را به دست می‌گیرد و نهایتاً آشکارا نویسنده را وادار به گذران زندگی در زیرزمین و روزمرگی می‌کند درحالی‌که با همسر نویسنده اوقاتش را می‌گذراند. او با پوزخند تمسخرآمیزش نویسنده را مورد تحقیر قرار می‌دهد.

۱. خواست قدرت، قطعه ۵۹۰.

نرگس نیز به قواعد برخاسته از خواست قدرت تن می‌دهد. بشقاب سیب که دفتردار بارها برای نویسنده به زیرزمین می‌آورد، نماد به رخ‌کشیدن رابطه‌ی ممنوع بین او و نرگس است. راوی نوک قلمش را در مقابل چاقوی همیشه همراه دفتردار به او نشان می‌دهد؛ ولی عملاً مشخص می‌شود که نه‌تنها این قلم هم عقیم مانده و ابتکار و حتی کارآیی‌اش را از دست داده؛ بلکه در قواعد جاری و تحت احاطه‌ی چاقوبه‌جیب‌ها جایی ندارد.

به‌نظر می‌رسد بخش‌های مختلف کتاب با فاصله‌ی زمانی نوشته‌شده و هماهنگی، ارتباط و انسجام مطالب نوشته‌شده در ذهن نویسنده‌ی کتاب، گاهی از دست می‌رود؛ به‌طوری‌که بعضی موارد را دوباره بازگو می‌کند و اطلاعاتی مکرر را در قالب روایت تکرار می‌کند. در جایی می‌گوید: «حقوق دفتردار بخور و نمیر بود.» و جایی اشاره می‌کند که درآمد نشریه می‌رفت توی جیب دفتردار و این ابهام تنها با حدس و گمان مخاطب می‌تواند گشوده شود و در متن، نشانه‌ی واضحی برایش وجود ندارد.

نویسنده زیر فشارهای مختلفی که توان ازمیان‌برداشتن و حل آن‌ها را ندارد، به‌مرور تعادل روحی‌اش را از دست می‌دهد، به شخصیتی مالیخولیایی بدل می‌شود که مدام دچار کابوس و اوهام است و برای الهه که جز تصویری نیست، لحن و صدا تصور می‌کند و در رؤیایش با الهه که از قاب درآمده، دست‌دردست می‌رقصد و ره افسانه می‌زند. زمانی خود را در برابر امواج دریا می‌بیند که چشم الهه بر پهنای آن گسترده شده و هم‌زمان خود را مدفون در زیر بار کتاب‌ها. و این‌گونه فشارهای جنبه‌های مختلف زندگی را بر دوش راوی سمبلیزه می‌کند.

زیر سیطره‌ی فرعون فرمانده، نویسنده که سمبل فعال اندیشه و فرهنگ و رسانه است، چنان سرخورده، دل‌سرد و دست‌وبال بسته است که ارزش، اعتبار، غرور و حتی مالکیتش بر خانه و اموالش زایل می‌شود. موضع و جایگاه نشریه‌ی ادبی و فرهنگی چندساله به آبریزگاه ختم می‌شود و همسرش هم از او رو برمی‌گرداند. داستان نهادهای فرهنگی ادبی است که علاوه‌بر تحمل فشارهای مالی و پرداخت هزینه‌های بی‌برگشت، هم زیر تیغ‌های چندلبه هستند و هم در بطن جامعه، تنها و بی‌یاور، اقبال چندانی به آن‌ها نمی‌شود و نهایتاً سرخورده، مستأصل و غیرفعال می‌شوند.

راوی به‌قدری با توصیف‌های متنوع و مکرر بوی گند فاضلاب را به‌خوبی ملموس می‌کند که مخاطب با تجسم فضای زیرزمین و آبریزگاه بوی زننده را حس می‌کند و به‌دنبال رهایی از آن است؛ گندابی صدساله که ریشه در تحجر و خشک‌اندیشی دارد و خلاصی از آن به‌سادگی میسر نیست. راوی هشدار می‌دهد که مشام نباید به این بو عادت کند.

آینه‌های شکسته و تکه‌تکه هویت ویران‌شده و چندپاره‌ی راوی (نویسنده) را منعکس می‌کند. در داستان از تشبیهات و آشنایی‌زدایی‌های زیبایی هم استفاده شده ازجمله: چشم‌هایم در آب غوطه‌ور بود، دو پرنده در زیر پیراهنش بال‌بال می‌زد، شعله‌ی شمعی انگار در سینه‌ام می‌سوزد، موجی به هوا خیز برداشت و... .

در لایه‌ای از داستان که شاید نیت ارادی راوی نبوده است، ازآنجاکه راوی نویسنده است، به‌طور غیرمستقیم به اصول و نکات مفید و قابل توجهی در زمینه‌ی داستان‌نویسی اشاره می‌شود. اینکه؛ نویسنده راوی نیست و راوی نویسنده نیست و نباید راوی اول شخص را با نویسنده‌ی واقعی اشتباه گرفت، در داستان باید همه‌چیز نشان داده شود تا گزارشی، توضیحی و بی‌روح به‌نظر نیاید. آنچه به داستان عمق می‌دهد، جنبه‌های نمادین آن است. باید از جمله‌های کلیشه‌ای، عادت‌شده و قید و صفت پرهیز کرد و...اما توجه زیاده‌ازحد و مکرر به استفاده از نمادها و هدایت مخاطب به کشف متن پنهان و برداشت پیام نویسنده از فحوای کلام و بین خطوط، داستان الهه و تابوت سنگی فرعون را ابهام‌آمیز و فاقد کشش و تعلیق داستانی کرده است. درکل این کتاب مخاطب خاص دارد و به‌دلایل گفته‌شده و استفاده از تکرارهای زیاد موقعیت‌ها، برخوردها و گفت‌وگوهای غالباً مشابه که گرچه برای نمادسازی و شخصیت‌پردازی صورت گرفته، خوانش آن را برای

مخاطب عام، گنگ و خسته‌کننده می‌نمایاند.
طنز تلخ داستان، طعنه‌ی گروتسک‌وار راوی به جایگاه کار فرهنگی ادبی است، آنجاکه بسته‌بندی زیرپوش‌ها در زیرزمین را کار فرهنگی می‌خواند. از قبَل همین فعالیت و پرداخت اجاره‌بهای صاحب‌کارش، امید به ادامه‌ی حیات نشریه کورسو می‌زند.
راوی نویسنده، در سایه‌ی شرایط گفته‌شده جرئت مواجهه و برخورد با مشکلاتی که زندگی‌اش را سترون کرده ندارد؛ نمی‌تواند اسب باشد و شیهه بکشد، نمی‌تواند سررشتهٔ زندگی‌اش را به‌دست گیرد و نقشش را در صحنه‌ی بازی زندگی عوض کند یا حتی صحنه‌ای را که خلاف میلش است، ترک کند. او تنها در خواب، خیال، رؤیا و روی کاغذ، چشم‌اندازها و آرزوهایش را می‌نویسد و ۱۰ سال زندگی را که بر وفق مرادش نیست، تحمل می‌کند.
گم‌شدن ساعت دیواری در پشت کتاب‌ها از ۱۰ سال پیش نماد توقف زندگی پویا برای اوست. او حتی درخت زندگی در حیاط خانه‌اش را فراموش کرده و در یأس کامل شاهد و ناظر مراوده‌ی دفتردار و همسرش است. نویسنده جنازه‌های تکثیرشده و بازتولیدشدهٔ خودش را در این سالیان سیاه می‌بیند که بر آنتن تلویزیون که نماد رسانه و آگاهی است، به دار کشیده شده یا دفتردار به آن تیر خلاص می‌زند. استحاله‌ی او از ۱۰ سال پیش شروع شده است.
کتابخانه‌ی نویسنده با کتاب‌های کهنه، خاک‌آلود و پوسیده و فضای تاریک، گورستان اوست. او گاه دفتر آبریزگاه را سردابه و نشریه را در تابوت سنگی می‌بیند؛ لاشه‌ای مومیایی‌شده که با هیچ مشعل بیداری شعله نمی‌کشد و نوزادی را خلق نمی‌کند. او درجا می‌زند. نگاهش رو به جلو نیست و آمال و رؤیاهایش را در گذشته کاوش می‌کند و ازاین‌رو حتی بوی تعفن آبریزگاه که او را به یاد پهن و دوران کودکی می‌اندازد، برایش خوشایند است و می‌خواهد به آرامش و فراغ بال همان دوران پناه ببرد. به‌خاطر همین نگرش و روحیه و نه به‌دلیل ضعف جسمی، او مرد تغییر و به‌دست‌گرفتن ابتکار عمل و برهم‌زدن قواعد بازی دیکته‌شده از خواست قدرت، در صحنه‌ی زندگی‌اش نیست. تنها در آینه با خود واقعی‌اش روبه‌رو می‌شود و نجوا می‌کند. خود را به چالش می‌کشد بدون هیچ نتیجه‌ای و بدون یافتن هیچ پاسخی برای سؤالاتش. چراکه پتانسیل تغییر هم دیگر در او نیست گویا دیگر نیازی به آموزه‌های جدید و مطالعه و تحقیق و اطلاع از یافته‌های جدید علمی نمی‌بیند، به آموخته‌های تا ۲۰ سال پیشش قانع و دل‌خوش است. او نه‌تنها در حال درجازدن که در مسیر قهقرایی است. کاملاً تسلیم و منکوب دفتردار می‌شود و محکوم به گذران زندگی نباتی؛ نه بخواند، نه بنویسد و نه منشأ اثر و تغییری در روند زندگی‌اش شود.
به‌جان‌هم‌افتادن اعضای هیئت تحریریه‌ی نشریه نه‌تنها تأکید بر سایه‌ی نهادهای سلطه، بلکه نماد اختلافات و بگومگوهای تنگ‌نظرانه در بین چهره‌های فرهنگی‌ادبی و جامعه‌ی روشن‌فکری غیروابسته‌ی ماست که به خودشان و توده‌های اندیشه‌ورز جامعه لطمه زده و نهایتاً گزک به دست سیطره جویان می‌دهند تا از این تفرقه برای تخریب و نابودی آنها استفاده کنند.
نویسنده در پایان نشانه‌هایی از سر برآوردن از خاکستر لاشه‌ی مومیایی درون تابوت از خود نشان می‌دهد، در دگردیسی بطئی ولی امیدبخش، او پرسش‌گر می‌شود. در لایه‌ی اسطوره‌ای داستان، در مواجهه با الهه‌ی مشعل به‌دست، او را نرگس خطاب می‌کند و جواب می‌شنود: آفرودیت، ونوس... که هر دو نام‌های الههٔ زیبایی، عشق، شور، زنانگی و به‌روایتی بی‌وفایی با همسر است. سؤال و دغدغه‌ی نمادین نویسنده در مورد غرش، آه‌کشیدن و کف‌آلودبودن دریا در مواجهه با ونوس معنا پیدا می‌کند که هم‌زمان با تولد او در روایات اسطوره‌ای، پیکر غرقه‌به‌خون اورانوس پس از اخته‌شدن به دریا انداخته می‌شود و دریا از خشم این ستم و خشونت به خروش و غرش می‌افتد و کف‌آلود می‌شود و وجه تسمیه نام دیگر ونوس، آفرودیت به‌معنی«کف دریا خارج‌شده»، همین واقعه است. راوی تأکید می‌کند، طول عمر بیداد و ستم و خشم و خروش دریا از ابتدای پیدایش اسطوره‌ها تا انتهای تداوم تاریخ جور در جهان است. ■

حالا نوبت من بود

یادداشتی بر رمان گم‌شهر نوشته‌ی حسین پورستار

● فریبا چلبی‌یانی

رمان گم‌شهر با جمله‌ی«حوالی ساعت ده گُم شد.» شروع می‌شود. جمله‌ای که از ابتدای رمان خواننده را درگیر متن می‌کند.
داستان درباره‌ی شهری خیالی است که گم‌شدگان همگون و ناهمگون از هر طیفی توسط نویسنده خلق شده‌اند. شاید لازم باشد در ابتدا شناختی از جغرافیای این شهر خیالی داشته باشیم تا راه تحلیل این اثر برای مخاطب گشوده شود. بر اساس اطلاعاتی که خودِ رمان به ما می‌دهد، مشخصات گم‌شهر عبارت‌اند از:
۱. تقسیم شهر به دو بخش مدرن و بخش قدیمی و تاریخی
۲. وجود مه غلیظ سربی‌رنگ در فضا به‌خصوص در قاب پنجره‌های گُم‌خانه‌ها که سرد و مرطوب‌اند.
۳. بی‌سایه‌بودن آدمیان گم‌شهر
۴. ساختمان‌های شبیه به‌هم
۵. داشتن زبان مشترک برای ارتباط و نداشتن مرزهای ساختگی و...
شخصیت‌های داستانی گم‌شهر نیز اغلب بی‌نام و بی‌اسم‌اند؛ ازجمله «مرد» که شخصیت اصلی رمان است، دختر ارمنی، دختر آذری، مأمور پارک، راننده، مأمور کاپشن‌پوش و...که در این میان بررسی شخصیت مرد، ما را به لایه‌های درونی جهان اثر نزدیک می‌کند.
بر اساس الگویی که «برمون» ارائه داده و «ریمون کِنان» در ادبیات داستانی‌روایتی آن را کمی تغییر داده است، شخصیت اصلی (مرد) راکه رمان بر مدار اتفاقات او می‌چرخد در سه مرحله بررسی می‌کنیم:

۱. مرحله‌ی هدف:

هدف، قصدی است که برای حل مشکل اتخاذ می‌شود. مرد بعد از اینکه با قوانین گم‌شهر آشنا می‌شود، درصدد آن برمی‌آید تا با یادآوری گذشته‌ای که دیگران ادعا می‌کنند، دچار آلزایمر شده، خود را به هر طریقی از شَر گم‌شهر نجات دهد.

۲. اقدام انجام شده:

شامل راه‌حل‌هایی است که مرد به آن‌ها فکر کرده و اقدام می‌کند؛ ازجمله پرس‌وجوهای مداوم از دیگران راجع به گذشته‌ی خود، تحقیق در موزه و سرانجام اندیشیدن به فرار از آنجا و... .

۳. موفقیت:

این مرحله بخش پایانی رمان را در بر می‌گیرد. پایانی که با چندتأویلی‌بودن متن، خواننده را با پایان «باز» مواجه می‌کند. در این بخش نویسنده گُدهایی به

خواننده‌ی هوشیار می‌دهد تا تأویل خود را از متن ارائه دهد. کدهایی از جمله: دیالوگ‌های برگزیده در پایان رمان و دو شیء (گُل سرِ به‌همراه تارمو و پاک‌کن) که مرد با خود از گُم‌شهر به‌همراه دارد.

زمان رمان:

نویسنده کل روایت مرد را در ده روز زندگی و بیست فصل به تصویر می‌کشد. ده روزی که در گم‌شهر به «زمان طلایی» معروف است. کل داستان با زاویه‌ی دید سوم شخص محدود به ذهن مرد که به نظر راوی غیرقابل اعتماد و نامعتبر است، بازگو می‌شود.

دیالوگ (گفت‌وگو)

گم‌شهر اثری کاملاً دیالوگ‌محور است و بیشتر از شصت درصد رمان را دیالوگ‌های کوتاه و بلند در بر می‌گیرند. دیالوگ و جملات کوتاه نه تنها ریتم داستان را تند می‌کنند؛ بلکه به اطلاع‌دهی غیرمستقیم اثر نیز تأثیر شایانی دارند. دیالوگ‌های بلند از جایگاه ویژه‌ای در رمان برخوردارند و در توضیح آن اشاره به خرده‌روایت‌هایی است که ازسوی شخصیت‌های محوری داستان بازگو می‌شوند و نقش قصه‌گویی دارند؛ مثل هزارویک شبی که تمامی ندارند و هرکدام در شکل داستانِ کوتاهی‌اند؛ برای نمونه می‌توان به داستان زندگی و گذشته‌ی دختر ارمنی، دادا، دختر آذری، مرد مارگیر، پسر کلمبیایی، پسر جوان دانشجو در واقعه‌ی پایگاه هوایی اسپایکر و...اشاره کرد. روایت‌هایی که مملو از تصاویر و صحنه‌های تکان‌دهنده از جنگ‌های دینی، مذهبی، عقیدتی و مافیایی‌اند. شاید آوردن نمونه‌ای از این دیالوگ‌ها خالی از لطف نباشد. برشی کوتاه از دیالوگ بلند پسر جوان دانشجو که برای مرد بازگو می‌کند:

«حالا نوبت من بود. قرار بود بمیرم. قرار بود زندگیم تموم بشه؛ اما من قبل از مرگم مرده بودم. همان لحظه که پاهام سست شد، حس کردم فقط جنازه‌ام داره می‌ره جلو. همه‌ی اتفاقات سریع افتاد. قبل از آنکه بتونی به چیزی فکر کنی. یکی‌شون با زور زیادی بازوم رو گرفت و کشید و اون یکی شلیک کرد. حس کردم چیزی به گردنم خورد؛ مثل همون ضربه قنداق تفنگ و بعد مأمور با لگد پرتم کرد به‌سمت رودخونه» (ص ۱۴۹).

کشمکش:

در گم‌شهر مرد با انواع کشمکش‌ها مواجه است:

۱. کشمکش فرد با خود:

مردی که مدام از خود می‌پرسد، من کیستم؟ هویتم چیست؟ گذشته‌ام چه بوده؟ ابراز بی‌اعتمادی به دیگران در واگویه‌های ذهنی، طرح پرسش‌های فلسفی ازجمله هستی و ماهیت انسان و فلسفه‌ی حیات.

۲ .کشمکش فرد با دیگران:

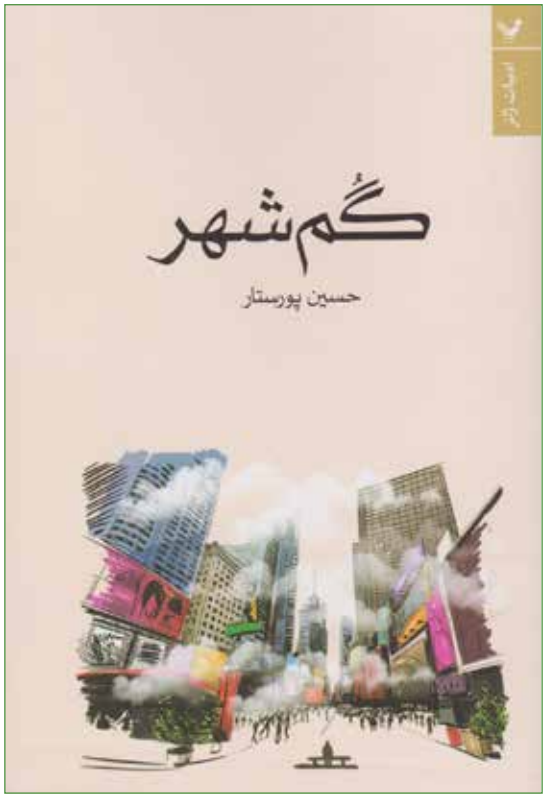
که می‌توان به کشمکش مرد با دادا، مرد کاپشن‌پوش، مأمور پارک و... اشاره کرد.

۳. کشمش فرد با جامعه:

عدم پذیرفتن قوانین گم‌شهر و اقداماتی برای رهایی از آنجا و به نقدکشیدن رفتار مردم گم‌شده.

ژانر ادبی:

گم‌شهر اثری است در ژانر ادبی فانتزی با ترکیبی از



ژانر معمایی‌جنایی و رگه‌هایی از رئالیسم جادویی.
علاوه‌بر این از نظر محتوایی گم‌شهر اثری است «ضدجنگ»، جهان‌شمول، تاریخی، فلسفی و روان‌شناختی.
تاروپود روایت رمان، برگرفته از عناصری چون تعلیق، دیالوگ، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، تخیل و استفاده از افسانه و حماسه می‌باشد.
رمان علاوه‌بر اینکه به مقوله‌ی هویت و فردیت در جهان مدرن می‌پردازد، مقوله‌ی مهم دیگری را از نظر دور نگه نمی‌دارد و آن مفهوم و معنای «انتظار» است. انتظاری که در میان اهالی گم‌شهر به فراموشی سپرده شده و عادی‌سازی شده است، فقط از منظر مرد، انتظار نه فراموش‌شدنی است و نه اجازه می‌دهد که حس شکست از انتظار، او را به انفعال وادارد. او معتقد است انتظار بایستی در زمان و مکان مشخص به پایان رسد و پافشاری‌اش برای اتمام انتظار تا ده روز طلایی است. نگرش مرد بر انتظار او را وادار به انتخاب ما بین ماندن یا رفتن می‌کند.
مردم گم‌شهر که انفعال و جبر را در قبال اختیار پذیرفته‌اند، وحشت هزاران سال ماندن در گم‌شهر را نیز به جان خریده‌اند تا خود را به افرادی تک‌بعدی و بی‌اندیشه تبدیل کنند؛ مثل دختر عکاسی که همیشه از یک مدل در پارک عکس می‌گیرد، پیرزنی که همیشه سراغ پسر گم‌شده‌اش را از دیگران می‌گیرد، مأموری که چای تعارف می‌کند و حین صحبت تارمویش را می‌کّند، راننده چاقی که مدام سرفه می‌کند و تا مسیر مشخصی اتوبوس را در شهر می‌راند و... مردمی که در بی‌هویتی، تنهایی و روزمرگی به زمان حال ما شباهت دارند.

زبان رمان:

نثر نویسنده در رمان گم‌شهر روان و سلیس است و نویسنده دایره‌ی واژگانی وسیعی دارد و در جای‌جای رمان دست به بازی‌های کلامی می‌زند و به خود کلمه حس داده، با رنگ‌آمیزی آن او را ازجمله شخصیت‌های داستانی می‌کند؛ مثل واژه‌ی «سکوت» که با نسبت‌دادن انواع رنگ‌ها به آن، موقعیت خاصی را برای خواننده القا می‌کند؛
برای مثال:
سکوتی سرخ‌رنگ (نشانه‌ی عشق، گرمی و محبت)؛
سکوتی بنفش‌رنگ (نشانه‌ی معماگونه‌بودن)؛
سکوتی زردرنگ (نشانه‌ی تردید و شک)؛
سکوتی سپیدرنگ (نشانه‌ی روشنایی)؛
و سایر موارد.
ازجمله بخش‌های خواندنی کتاب ارجاعات تاریخی و حوادث مربوط به آن است که هرازگاهی لابه‌لای داستان اصلی کتاب آمده و به خواننده تلنگر می‌زند. شاید خالی از لطف نباشد که در پایان این یادداشت، به برشی از این ارجاعات تاریخی نگاهی بیفکنیم:
«اما بی‌پناهی رو وقتی کامل فهمیدیم که یه شب، زنای جوون رو از دسته جدا کردن و بهشون تجاوز کردن. اون شب حس کردم خیلی تحقیر شدم. حس کردم آخر دنیاست. همه‌ی دخترا جیغ می‌زدن و گریه می‌کردن. وقتی اومدن سراغم فقط یک‌ریز دعا می‌خوندم و از خدا کمک می‌خواستم؛ اما خدا صدام رو نشنید و گذاشت درنهایت خفت بهم تجاوز بشه. هم به من و هم به مادرم جلوی چشمان من. بیشتر از درد تجاوز و تحقیر و بی‌پناهی، درد بی‌تفاوتی خدا تو اون شب بود که اذیتم کرد. شاید کفر باشه؛ اما دیگه تصمیم گرفتم از خدا چیزی نخواهم. خونواده ما مذهبی بودن، همیشه نماز و دعامون برپا بود؛ اما نمی‌دونم چرا خدا کمکمون نکرد) ص ۲۴۶).
رمان گم‌شهر اثر حسین پورستار، تابستان سال ۱۴۰۲ ازسوی کتاب‌سرای تندیس، چاپ و منتشر شده است.

منبع:

کابلی، پل، یان،مانفرد...، پاینده، حسین، نقد ادبی با رویکرد شناختی، ص۹۹.

■

مسئله‌ی فروپاشی ارزش‌های والای انسانی

با مروری بر داستان «کرگدن‌ها» نوشته‌ی اوژن یونسکو

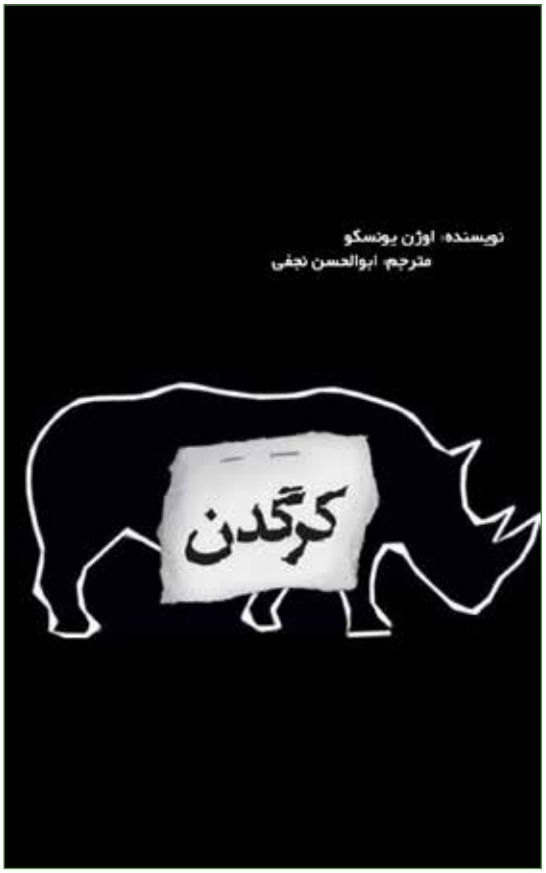
● پروانه مهرگان

«ارزش‌های والای انسانی» به مجموعه‌ای از ارزش‌های ذاتیِ بنیادین انسان اطلاق می‌شود که هسته‌ی اصلی انسان‌بودن را تشکیل می‌دهند. ازجمله‌ی این ارزش‌ها وفاداری، صداقت، عشق، هم‌زبانی و...است؛ اما زمانی که هریک از این ارزش‌ها جایگاه خود را در میان افراد جامعه از دست بدهند و با ارزش‌هایی متضادْ جایگزین شوند، فروپاشی این ارزش‌ها رخ می‌دهد. داستان کوتاه کرگدن‌ها نمونه‌ای از وقوع این فروپاشی را در شهری به نام باستیلِ کوچک نشان می‌دهد.

داستان کوتاه کرگدن‌ها نوشته‌ی اوژن یونسکو، ، در سال ۱۹۶۲ در مجموعه‌ی عکسِ سرهنگ به چاپ رسیده است. او در این داستان به مسئله‌ی فروپاشی ارزش‌های والای انسانی در جامعه می‌پردازد که به‌صورت یک اپیدمی تک‌تک افراد جامعه را فرا می‌گیرد، به‌گونه‌ای که قهرمان داستان، راوی، تنها بازمانده‌ی انسانِ متعهد به این ارزش‌های والا نیز، خسته از تنهاییِ خود در آرزوی یک‌رنگ‌شدن با سایر افراد جامعه می‌ماند؛ اما آنچه باعث می‌شود که مخاطبْ داستان را به‌رغم انتقادی بودنش نسبت به عملکرد انسان‌ها در جامعه، نه‌تنها خواندنی، بلکه تأمل‌برانگیز بیابد، به‌گونه‌ای که پس از پایان یافتن آن، این سؤال در ذهنش نقش ببندد که آیا بین او و شخصیت‌های داستان همانندی وجود دارد یا نه؟ نتیجه‌ی نمادگرایی و به‌کارگیری طنزْ در بیان این مسئله در داستان است.

علاوه‌بر این، یونسکو با به‌کارگیری مؤلفه‌های طنز و نماد توانسته است عناصر داستان را که تماماً جهت القای مسئله داستان به کار رفته‌اند به‌شیوه‌ای بدیع به یکدیگر پیوند دهد. به‌گونه‌ای که این طنز و نمادگرایی همچون بستری عناصر داستان را دربرگرفته و در تمام سطرهای داستان قابل پیگیری است.

یونسکو با انتخاب عنوانِ کرگدن‌ها برای داستان، درصدد نمایش ویژگی‌هایی است که انسان با پیروی از پدیده‌ی «هم‌رنگ جماعت‌شدن» و کمک به فروپاشی ارزش‌های والای انسانی به آن دچار می‌شود. از خصوصیات بارز کرگدن که حیوانی وحشی است و پس از فیل دومین حیوان عظیم‌الجثه در خشکی محسوب می‌شود، کوچک بودن مغز و ضعیف بودن بینایی آن است. همین دو ویژگی، آشکارا، کرگدن را در تضاد اساسی با نوع



انسان قرار می‌دهد.

ضمن اینکه ثابت شده است که تنها دشمنِ کرگدنِ بالغ، انسان است. نویسنده در این داستان، با به‌کارگیری نماد کرگدن در تمام صحنه‌ها و دیالوگ‌ها نشان می‌دهد که مرز باریکی بین انسانیت و کرگدن‌شدن وجود دارد. در صحنه‌ای از داستان می‌بینیم که ژان در اتاق خودش بعد از تحمل تب و سژدرد به کرگدن تبدیل می‌شود و در همان حال به راوی می‌گوید: «تو را لگدکوب می‌کنم! تو را لگدکوب می‌کنم!» و این دقیقاً معادل با تعریف یونسکو از کرگدن‌شدن در نتیجه‌ی نادیده گرفتن ارزش‌های والای انسانی است. در همین داستان، یونسکو نشان می‌دهد که انسان‌ها حتی پیش از اینکه همگی به کرگدن تبدیل شوند در وجودشان میلی به لگدکوب‌کردن دیگری، به‌شکل استعاری وجود دارد که آن را به انحاء مختلف بروز می‌دهند و شاید بتوان همین امر را یکی از دلایل شیوع استحاله‌ی مطرح در داستان دانست.

برای مثال، این نکته در مونولوگ طولانی مردِ منطق‌دان و بیان دقیق مسئله از زبان او مشهود است؛ چراکه او قصد دارد به سایرین بفهماند که آن‌ها توان فهم مسئله را ندارند و اوست که بیش از بقیه می‌داند؛ همچنین، این امر در صحنه‌ی مربوط به پیاله‌فروشی نیز کاملاً بارز است. در این صحنه، راوی از زبان بوتار می‌گوید که وی مدعی است که می‌داند تکلیفش در شرایط پیش‌آمده چیست و از همه‌ی جزئیاتِ پشت‌پرده و از اسم‌ورسم مسئولان ماجرای حضور کرگدن‌ها باخبر است و اینکه یک روز آن را به سایرین هم خواهد گفت.

به‌کارگیری مؤلفه‌ی طنز نیز، هم در موقعیت، هم در نثر داستان مشهود است. این طنز به‌گونه‌ای داستان را دربرگرفته است که در تمام دیالوگ‌ها و صحنه‌ها، که جهت القای مسئله داستان و بیان آن شکل گرفته‌اند، باعث انحراف از مسئله اصلی داستان می‌شود تا جنبه‌ی انتقادی داستان را برای خواننده تلطیف کند؛ برای مثال در اولین دیالوگِ راوی و ژان، پاسخ‌های راوی بسیار خنده‌آور است و درعین‌حال موجب فراموشی مسئله‌ی غیرطبیعیِ حضور کرگدن در شهر و یافتن راه مقابله با آن می‌شود؛ حتی مونولوگ طولانی مردِ منطق‌دان در ابتدا، یک امر به‌ظاهر علمی به نظر می‌رسد؛ اما تأثیری که بر خواننده می‌گذارد حاکی از نوعی حسِ طنز و تمسخر است و به‌کلی، او را از مسئله داستان که چرایی حضور کرگدن در شهر و یافتن راهی برای حل آن است دور می‌کند. علاوه‌بر این، هرچه داستان جلوتر می‌رود عدم تفاهم بین طرفین دیالوگ‌ها بیشتر می‌شود.

به‌گونه‌ای که از یک جایی به بعد به نظر می‌رسد که شخصیت‌ها درحال پرتاب دیالوگ‌ها به یکدیگرند، نه پاسخ‌گویی به یکدیگر و این خود موجب طنز بیشتر داستان شده است؛ حتی در پایان‌بندی داستان و شخصیت‌پردازی راوی نیز این طنز و فاصله‌گرفتن از مسئله‌ی اصلی داستان بسیار برجسته است.

راوی که به‌مثابه‌ی قهرمان، در کنار تحول افرادِ جامعه از فردی دائم‌الخمر به مدافع حفظ ارزش‌های والای انسانی بدل شده بود، به‌ناگهان احساس می‌کند که حق با دِیْزی بوده و او به‌سبب

عدم توانایی‌اش در تبدیل‌شدن به کرگدن و هم‌رنگ جماعت‌شدن، از قافله عقب مانده است و درحالی‌که در جلوی آینه ایستاده، آرزو می‌کند که پوستی کلفت به‌رنگ یشمی فاخر و برهنگیِ شایسته و بی‌موی کرگدن‌ها را داشته باشد.

با نگاه دقیق‌تر به داستان درمی‌یابیم که استفاده از عناصر داستان در القای مسئله فروپاشی ارزش‌های والای انسانی در همان پاراگرافِ شروع قابل ملاحظه است. این پاراگراف با پیروی از اصل براعت استهلال، به‌شکلی مینیاتوری، کل ماجرای داستان را شرح می‌دهد. اینکه مردمِ شهر با حضور کرگدنی در پیاده‌رو که اساساً محل گذر انسان‌هاست روبه‌رو می‌شوند. آن‌ها در ابتدا از آن فرار می‌کنند و در دکان‌ها پناه می‌گیرند؛ سپس، با دورشدن کرگدن در گروه‌هایی گرد هم جمع می‌شوند و درباره آن گفت‌وگو می‌کنند و در نهایت، بدون اینکه به نتیجه‌ای برسند متفرق می‌شوند.

این شروع ضمنِ آگاهی‌بخشی به خواننده درباره کلیّت آنچه قرار است در این داستان بخواند، مکان وقوع داستان را که پیاده‌رو و بخشی از شهر است، مشخص می‌کند. همین دلالت مکانی و درگیری رهگذران با کرگدنْ موجب می‌شود ذهنِ خواننده متوجه مسئله‌ی اجتماعی داستان شود.

در ادامه، در اولین دیالوگِ داستان که دُرستْ پس از پاراگراف اول، بین راوی و دوستش، ژان برقرار می‌شود، شخصیت‌پردازی راوی صورت می‌گیرد و خواننده متوجه می‌شود که او فردی دائم‌الخمر است و هیچ‌چیز از شهر محل سکونتش، باستیل کوچک و تاریخ و قوانین آن نمی‌داند و دانستن درباره‌ی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند برایش اهمیت ندارد. در نقطه‌ی مقابل او، ژان است که نه‌تنها اِشراف کاملی به قوانین و تاریخ و جغرافیای شهر دارد؛ بلکه بسیار هوشیار به نظر می‌رسد؛ اما یونسکو از شیوه‌های دیگری هم برای شخصیت‌پردازی بهره گرفته است تا مسئله‌ی داستان را به‌شکلِ آسان‌تری قابل درک کند. گاهی او از اسم‌های عام برای نام‌گذاری شخصیت‌ها استفاده کرده است، همانند آنچه در پاراگراف اول می‌بینیم.

در این پاراگراف، او شخصیت‌ها را کدبانو، پیرمرد و رهگذران می‌نامد تا خواننده بتواند به‌شیوه‌ای ذهنی خود را در متن داستان، در کنار سایر شخصیت‌های درگیر در موقعیت قرار دهد و بدین طریق، خودْ در جایگاه مُدْرِکْ موقعیت داستان را درک کند. این روند نام‌گذاری در ادامه داستان نیز به چشم می‌خورد؛ مثلاً می‌توان به اسم‌های: چادرنشین‌ها، عطار، مردِ منطق‌دان، مدیر، اجاره‌نشین‌ها و سرایدار نیز اشاره کرد.

سومین شیوه‌ی مورد استفاده جهت شخصیت‌پردازی در راستای القای مسئله‌ی مدنظر نویسنده در این داستان، نام‌گذاری شخصیت‌ها با اسم‌های خاصْ در کنارِ اختصاص مشاغلِ خاص به آن‌هاست؛ مثلاً، بوتارْ آموزگارِ سابق و بایگانِ فعلی است، دودار حقوق‌دان است و دِیْزی ماشین‌نویس است؛ اما کارکرد هرکدام از این مشاغل باتوجه‌به مسئله‌ی داستان قابلِ درک است. در دیالوگی که پس از حضور بوف، همکار راوی در اداره، در ساحتِ کرگدن، بین دودار و بوتار شکل می‌گیرد هریک از آن‌ها، دیگری را در استحاله‌ی بوف و سایر افراد جامعه به کرگدن مقصر می‌شمارد که با کمی تأمل می‌توان دریافت که علت این امر چیست. بوتار در گذشته آموزگار بوده و در آن شغل، عهده‌دار تربیت کودکانی بوده که امروزْ بالغین جامعه را تشکیل داده‌اند. همان بالغینی که اکنون با بی‌توجهی به ارزش‌های والای انسانی یک‌به‌یک مبدل به کرگدن، با ویژگی‌های مذکور در ابتدای بحث می‌شوند؛ اما جالب‌تر این است که در زمانِ حالِ داستان که این استحاله‌ها در حال وقوع است، بوتار در راکدترین و بدونِ ارتباط‌ترین بخشِ اداره مشغول است. شغل فعلی وی ایجاب می‌کند که فقط همه‌چیز را به همان شکلی که هست دسته‌بندی و بایگانی نماید و این همان عملی است که وی در مقابله با استحاله جمعی افراد جامعه انجام می‌دهد.

او این امر را در آخرین جمله‌اش که در ساحتِ انسانی به زبان می‌آورد این‌گونه بیان می‌دارد: «باید هم‌رنگ جماعت شد.» این امر، درباره‌ی دودار

نیز صادق است. وی حقوق‌دان است و می‌تواند در قانون‌گذاری‌های اجتماعی و بازنشر آن‌ها برای حفظ ارزش‌های انسانی دخالت کند، همچنان که در داستان، به‌نحوی استعاری، مشغول تصحیح نمونه‌های چاپی تفسیر یک ماده قانونی است؛ اما او نیز هم‌رنگ جماعت می‌شود و به اکثریت کرگدن‌ها می‌پیوندد. به همین جهت است که در دیالوگ مذکور، بوتار و دودار بدون قبول مسئولیت اجتماعی خود در وضع پیش‌آمده، فقط یکدیگر را مقصر می‌دانند.

همین شیوه در انتخاب شغل برای دِیْزی نیز به‌کار گرفته شده است. دِیْزی آخرین انسانی است که تبدیل به کرگدن می‌شود. وی ماشین‌نویس است و در مواجهه با استحاله‌ی جمعی افراد جامعه همان‌گونه برخورد می‌کند که در طول دوران شاغل بودنش وظایفش را انجام می‌داده است. او در شغلش فقط آنچه برایش دیکته می‌شده، بدون فکر یا سؤالی ماشین می‌کرده است و این همان کاری است که در پایان داستان از او سر می‌زند.

او در آخرین دیالوگش با راوی، اظهار می‌دارد که «شاید غیرطبیعی خود ما باشیم.» و در ادامه تصمیم می‌گیرد آنچه از پنجره می‌بیند از ایستگاه رادیو پخش می‌شود و از پشت تلفن می‌شنود، بپذیرد و به نجات نوع انسان نیندیشد و درنهایت، تن به کرگدن‌شدن بدهد و با فروپاشی ارزش‌های والای انسانی کنار بیاید.

دیالوگ دیگری در داستان وجود دارد که همانند نمونه‌های قبلی، در کنار نمود بیشترِ طنزِ جاری در سطرْسطر داستان و شخصیت‌پردازی، عیناً به مسئله داستان اشاره دارد؛ یعنی، همان سؤالی که عطار با طبع سودایی‌اش پس از بیان مسئله توسط مردِ منطق‌دان مطرح می‌کند.

سؤالی که در راستا با مسئله‌ی اصلی داستان است، اینکه: «آیا می‌توانیم بپذیریم که در مقابل چشممان گربه‌هامان را کرگدن‌های دو شاخ یا یک شاخ، خواه آسیایی خواه آفریقایی، زنده‌زنده له کنند؟» سؤالی که حتی با پایان‌یافتن داستان، ذهن خواننده را تا مدت‌ها به خود مشغول می‌دارد: «آیا می‌توانیم بپذیریم که ارزش‌های والای انسانی در جامعه فروبپاشند؟» پاسخی که داستان به این سؤال می‌دهد در این گفت‌وگو و در گفت‌وگوهای بعدی، پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد و تقابل شخصیت‌های مختلف که هریک، قشر مختلفی از افراد جامعه را نمایندگی می‌کنند، مشهود است.

اینکه، هیچ‌یک از افراد جامعه جز راوی برای نجات ارزش‌های والای انسانی تلاشی نمی‌کند و حتی منطقی‌ترین آن‌ها، مردِ منطق‌دان نیز تن به استحاله می‌دهد؛ اما نویسنده از طریق زاویه‌دید اول شخص که به‌دُرستی در راستای القای مسئله‌ی داستان انتخاب شده است، ضربه‌ی نهایی را به خواننده وارد می‌کند تا جوابی قاطع و روشن به سؤالی که مطرح کرده است بدهد.

در بخش پایانی داستان خواننده درمی‌یابد که راوی داستان، به‌مثابه‌ی قهرمان نیز با وجود آگاه شدنش نسبت به ضرورت وجود ارزش‌های والای انسانی برای تداوم انسانیتْ خسته از تنهایی خود و نداشتن هم‌زبان و عدم حضور عشق در زندگی‌اش، به‌عنوان اساسی‌ترین مؤلفه‌هایی که وجودشان، انسانیت را امکان‌پذیر می‌کند، عمیقاً میلِ به هم‌رنگ جماعت‌شدن را در خود احساس می‌کند و بدین‌ترتیب، عملاً نشان می‌دهد که نمی‌توان به‌تنهایی جلوی فروپاشی ارزش‌های والای انسانی را گرفت.

نکته‌ی پایانی اینکه، یونسکو در کنار استفاده‌ی دقیق از عناصر داستان برای القای مسئله‌ی مدنظرش در داستان، با عدم اختصاص زمان مشخصی به رویدادهای آن، به خواننده یادآور می‌شود که امکان وقوع فروپاشی ارزش‌های انسانی در هر لحظه‌ای و در هر دوره‌ی زمانی‌ای وجود دارد، کافی است که تنها انسان‌ها دو مؤلفه‌ی هم‌زبانی و عشق را نادیده بگیرند. دو مؤلفه‌ای که به‌زعم نویسنده، اهمیت دادن به آن‌ها تنها راه نجات انسانیت و ارزش‌های والای آن است.

■

منِ آرام

آرش مکوندی

یک لنگ جورابم را درمی‌آورم و می‌گذارم بین لاله‌ی گوشم و زبری دیوار پلاسترشده. برای کسی که بخواهد اولین فضولی عمرش را در سی‌وشش‌سالگی انجام دهد، اصلاً شرایط مناسبی نیست. از دیوار واحد کناری صدا می‌آمد نه اینکه صدای خاصی باشد. دلم خواست که فال‌گوش بایستم و این من را آزار می‌داد. مثل کسی که دارد تابویش را می‌شکند و دوست دارد این کار را جوری پُر انجام دهد که ارزشش را داشته باشد.

در این ساختمان که هیچ‌کس به‌جز از سر اجبار ساکن نمی‌شود، آن هم وسط زمستان، صدا غالب‌ترین چیزی است که توجه آدم را به خودش جلب می‌کند. روزهای قبل صداهایی به‌مراتب وسوسه‌انگیزتر از آن‌سوی دیوار می‌آمد و من بی‌اعتنا بودم؛ البته بی‌اعتنا که نه، خسته بودم. خستگی‌ام از سر کار شروع می‌شد و در مترو با خستگی بغل‌دستی‌هایم به‌هم می‌آمیخت و توی کوچه‌ها کش می‌آمد تا طبقه‌ی چهارم این ساختمانِ تقریباً نیمه‌کارهٔ بدون آسانسور. بیشتر که فکر می‌کنم، صداها از روز اول می‌آمد. سرم شلوغِ اولین نقد بعد از دوران دانشجویی‌ام بود که باید روی داستان‌های سردِ جومپا لاهیری می‌زدم. فکر سرمایی بودنم و گرمایی که از درز شیشه‌های این خانه فرار می‌کرد. فکر خانواده‌ای که نداشتم و خیلی چیزهای دیگر. اما امشب فرق می‌کرد. تمام چیزها سر جای خودشان بود؛ ولی من حوصله‌ی رِژه‌رفتن هیچ‌کدامشان را توی ذهنم نداشتم.

صداهای شب‌های پیش به خاطرم نمی‌آید؛ ولی چیزی که الان دارم می‌شنوم خنده‌های شاد و باطراوت یک دختر است. شاید هم زنی که هنوز یادش مانده چطور باید مثل دختری نوجوان قهقهه بزند. آن‌قدر جذاب که دیدم تنها کاری که الان باید انجام بدهم همین است. گوش‌کردن هرچه از نزدیک‌تر.

برای کسی که عمری با داستان و نویسندگی سروکار دارد، اولین چیزی که یاد می‌گیرد این است که ندیده بنویسد. نبیند و ترسیم کند. فضاسازی کند. یک واحد آپارتمانی مثل جایی که خودم هستم. با نقشه‌ی ساخت و متراژ مشابه پشت این دیوار مشترک است که ممکن است رویش آینه‌ی قدی ارزانی گذاشته شده باشد. با قابی مشکی و پلاستیکی که وقتی روبه‌رویش می‌ایستی اگر کمی بالاتر یا پایین‌تر باشی، به‌خاطر کیفیت بد آینه، موجی مثل غبغب بزرگی زیر چانه‌ات سبز شود. سمت راستش درِ توالت و حمام باشد با کمی بوی نم و رطوبت و فاضلاب. سمت چپ هم درِ ورودی که دورتادورش خیلی ناشیانه گچ‌کاری شده است. با پادری رنگ‌و‌رورفته که هر دو روز یک‌بار نیاز به شستن دارد و یک جاکلیدی خیلی کوچک. شاید هم فقط میخی برای آویزان‌کردن کلیدها.

دیوار مقابل، پنجره‌ای متوسط با پرده‌ی توری سفید متمایل به زرد دارد که از چند جا نخ‌کش شده و از بالا به‌جای چوب‌پرده، دو ردیف کش بلند نگهش داشته است. کاناپه‌ای و مبلی تکی. لامپ‌هایی که با لوله‌های خرطومی پلاستیکی، از دل سقف بیرون زده‌اند. کتابخانه شخصی را هنوز مطمئن نیستم. صدای تلویزیون هم تا الان نشنیده‌ام؛ اما رادیو باید کنار مبل تکی، روی گل‌میز باشد. اگر عکس‌های دونفره عروسی‌اش هم سیاه‌وسفید چاپ کرده باشد، روی این دیوار با زمینه‌ی طوسی خوب از آب درمی‌آید با فرشی کهنه که فقط قسمت کوچکی از فضای زیر مبل‌ها را پوشانده و لباس‌ها که گُله‌گُله روی زمین افتاده‌اند.

چراغ‌ها را خاموش می‌کنم که بهتر بشنوم. حوالی جایی که

گوشم را گذاشته بودم، شعاع نوری می‌زند بیرون. همیشه از روزنه، تصویر دیگری در ذهنم بود. خیلی با ابهت‌تر از این سوراخ وسط زبری دیوار. یک چیزی که نور از آن بزند بیرون و تاریکی اتاق را بشکافد و وقتی نگاهش می‌کنی دلت باز شود. مطمئن شوی که همیشه می‌توانی برای دل‌خوشی روی امید حساب کنی.

اَبرویم را می‌چسبانم به دیوار. پلک که می‌زنم کمی خاک می‌رود توی چشمم. خوشحال‌کننده است که این سوراخ دقیقاً آن نقطه‌ای از خانه را نشان می‌دهد که او می‌نشیند. بعضی چیزهایی که از آن‌طرف دیوار تصور کرده بودم و الان از این سوراخ می‌شود دید تقریباً درست از آب درآمده است. هنوز خودش را کامل نمی‌توانم ببینم. کنار پنجره ایستاده است. پشت به من، بیرون را تماشا می‌کند. فقط کمی از دامن سیاه بلندش را می‌بینم که با نسیم، به‌آرامی تکان می‌خورد. اگر قاب عکس‌ها را خودش نصب کرده باشد، قدش باید نسبتاً بلند باشد. کمی از موهای بلندش هم، هماهنگ با دامنش تکان می‌خورد. اعتراف می‌کنم از رمانتیک‌ترین صحنه‌ای که فکرش را می‌کردم، رمانتیک‌تر است. یکی‌دوتا رمان که از اینجا نمی‌توانم اسم‌شان را ببینم، روی عسلی کنار مبل قرار دارد. یک قلم و دفتر هم کنارشان افتاده است. برای یادداشت‌برداری و نقد. شاید هم برای ترجمه. بخواهم احتمالش را حساب کنم که چنین کسی چطور همسایه‌ی من شده است؟ آن هم در این‌گونه ساختمانی، بیشتر گیج می‌شوم. شاید هم شاعر باشد. یا نویسنده‌ای که گاهی شعر هم می‌نویسد.

می‌خواهد برگردد روی مبل تکی بنشیند. مطمئنم تنها جایی که آرام‌وقرار دارد، همین مبل است و قبل از اینکه کنار پنجره برود، آنجا بوده است. شاید هم اسم آن را گذاشته باشد، مبل تکی مخصوص خودم. کمی هول می‌شوم. ضربان قلبم برای دیدن صورتش بیشتر می‌شود. همیشه عادت دارم که مسائل کوچک را برای خودم بزرگ کنم. خیلی بزرگ‌تر از چیزی که هستند؛ ولی این یکی واقعاً فرق دارد.

الان تمام‌قد توی دیدِ روزنه‌ام آمده است. پشت به من. هنوز برنگشته که بنشیند. مقابل مبل می‌ایستد که برگردد و بنشیند. تمام لباس مشکی بلندش پیچ‌وتاب می‌خورد. از چیزی که فکرش را می‌کردم بلندتر است. لعنتی! یک کلاه‌گرد با لبه‌های خیلی بزرگ روی سرش دارد که سایه‌ی غلیظی روی صورتش پهن کرده است. مثل کسی لباس پوشیده است که همین الان بخواهد برود بیرون و قدم بزند. هر دو دستة چوبی مبل را می‌گیرد که وزنش را بیندازد روی آن‌ها و سبک‌تر بنشیند. بهش نمی‌آید که کمرش مشکلی داشته باشد. صدای چقّه‌ی مچ‌هایش تا گوش من هم می‌رسد. یکی از کتاب‌ها را برمی‌دارد. ناخنش را لابه‌لای صفحات می‌برد. جایی نزدیک به انتهای کتاب را باز می‌کند. سرش را کمی پایین‌تر می‌اندازد. زمان زیادی برای آن صفحه می‌گذارد. همان‌جور به کتاب و آن صفحه خیره مانده است. کاغذ یادداشت‌هایش را برمی‌دارد و می‌گذارد روی صفحات کتاب. شروع می‌کند به نوشتن. این‌قدر می‌نویسد که مطمئن می‌شوم درباره‌ی چیزی که خوانده است نمی‌نویسد؛ مگر چند پاراگراف از یک کتاب چه‌قدر حرف می‌تواند برای گفتن داشته باشد؟ فکر می‌کردم فقط خودم که درس نقد ادبی را در دانشگاه خوانده‌ام، می‌توانم درباره‌ی یک پاراگراف، بیش‌تر از دو صفحه آسمان‌وریسمان ببافم.

نوشتنش تمام شده است. دوسه بار نوشته‌اش را می‌خواند. کاغذ یادداشت را توی مشتش مچاله می‌کند و می‌اندازد سمت سطل زبالهٔ کوچک فلزی کنار مبل. گلولهٔ کاغذ به لبه‌ی سطل می‌خورد و می‌افتد کف اتاق. بدون اینکه از جایش برخیزد، خم می‌شود و به بدنش کش می‌دهد و برگه‌ی مچاله را برمی‌دارد؛ مثل کسی که موهای دختربچه‌ی پنج‌ساله را نوازش می‌کند، سعی دارد با کف دستش چروک‌های کاغذ را روی زانویش، اُتو کند. یک‌بار دیگر، یا شاید هم دو بار نوشته‌ها را مرور می‌کند و بعد خیلی خون‌سردتر از بار اول که کاغذ را مچاله کرده بود، تکه‌تکه‌اش می‌کند. دلم برای کاغذ یادداشت می‌سوزد و البته برای خودش. خیلی وقت است دلم برای کسی غیر از خودم نسوخته.

کتاب را هم، بدجور می‌بندد. می‌گذارد روی گل‌میز کنار مبل. با کمترین دقت این کار را انجام می‌دهد. می‌افتد روی زمین. حتی زیرچشمی هم به آن نگاه نمی‌کند. باید پاره شده باشد. جلدش ایستاده مانده و بقیه‌اش پهن شده است روی زمین. مثل آدمی که یک آن سکته کند و بدون آنکه بتواند تعادلش را نگه دارد با صورت نقش بر خیابان شود. سینه‌اش باشدت بیشتری بالاوپایین می‌شود. چشمانش را بسته و فقط نفس عمیق می‌کشد. حالا باید پیشانی‌اش از داخل داغ شده باشد و عرق سرد، از آن طرفش بیرون زده باشد. موهایش را دور انگشت اشاره‌اش می‌تاباند و می‌کشد. ناخن شست و ناخن انگشت وسطش را روی هم می‌گذارد

و فشار می‌دهد. یکی از موهای کنده‌شده‌اش را از بینشان می‌گذرانند. از اینجا معلوم نیست؛ ولی خودم که این کار را انجام می‌دهم، مو مثل یک فنر پیچ‌وتاب ریزی می‌خورد و فِر می‌شود.

از روی صندلی بلند می‌شود که در خانه را برای کسی باز کند. با هر قدم که برمی‌دارد گونه‌هایش بالاوپایین می‌شود. به نزدیکی در که می‌رسد من هم زیر پایم سنگینی قدم‌هایش را حس می‌کنم. چشم‌هایش را به در دوخته و لبخندی محو کنار لبش دارد. همیشه وقتی کسی درِ خانه‌اش را بزند صدایش به من هم می‌رسد. حتماً که برعکس این اتفاق هم می‌افتد؛ اما این بار هیچ صدایی نیامد. کسی در نزد. برمی‌گردد. دست از پا درازتر. کش‌آمده، مقابل مبل می‌نشیند روی زمین. به فرش زیر پایش نمی‌آید چیز به‌درد بخوری باشد. قوزک پایش باید بدجور زیر وزن بدنش درد گرفته باشد. مشغول کندن چیزی از روی فرش می‌شود. خیلی برای اینکار وقت می‌گذارد. حرصش می‌گیرد. با موچین سعی می‌کند آن قسمت از فرش را بکند. نمی‌شود. قلم را برمی‌دارد و می‌بَرد نزدیک همان ناحیه. حرکت دستش طوری نرم و کشیده است که انگار دارد همان نقطهٔ فرش را نقاشی می‌کند. هرازچندگاهی، انگار که صدایی بشنود، سرش را بلند می‌کند و جایی از خانه را نگاه می‌کند. کنجکاو می‌شوم. صدایی به گوش من نمی‌رسد. گاهی سرش را می‌چرخاند به‌سمت دیواری که من پشت آن ایستاده‌ام. نگاهی گذرا و سریع. زود هم برمی‌گردد سر کاری که انجام می‌داده است.

در می‌زنند. این بار صدایش را می‌شنوم. چند بار. با فاصله‌ی یک دقیقه. هربار محکم‌تر. سرش را حتی ذره‌ای هم تکان نمی‌دهد. همان‌طور روی فرش و قوزک پای چپش نشسته است و دستش را نرم و کشیده، با قلم، سر می‌دهد اطراف جایی که می‌خواست با موچین پاره‌اش کند و نشد.

لبهایش تکان می‌خورد. نمی‌شنوم. گوشم را تیز می‌کنم. می‌گذارم روی دیوار. نمی‌شنوم. حرکت لبهایش به حرف‌زدن شبیه نیست. دارد می‌خواند. حرکات دستش تغییر می‌کند. هم آهنگین می‌شود، هم نقاشی‌اش بزرگ‌تر. انگار که پایش کرخت شده باشد. قوزک پایش را از زیر باسنش می‌کشد بیرون و دراز می‌کشد روی فرش. پاشنهٔ پایش را می‌گذارد روی لبه‌ی مبل. دستانش را از طرفین باز می‌کند. به سقف خیره می‌ماند. سقف نیمه‌کارهٔ اینجا چیزی برای خیره‌شدن ندارد. چشمانش را می‌بندد. نفس‌هایش عمیق‌تر می‌شود.

***

سه ساعت است که از خانه بیرون رفته است. تنهایی آن‌طرف دیوار، به تنهایی خانه‌ی خودم اضافه شده است. مدام از روزنه سَرَک می‌کشم. گردنم را می‌چرخانم که بتوانم قسمت‌های بیشتری را ببینم. نمی‌شود. باید سوراخ را بزرگ‌تر کنم. اولین چیزی که به ذهنم می‌رسد سوهان ناخنم است که سال‌هاست از آن استفاده نکرده‌ام و بعید می‌دانم خیلی زود از لابه‌لای وسایل بسته‌بندی‌شده‌ام پیدایش کنم. سنجاق سرم را درمی‌آورم. نوک تیزی ندارد. می‌نشینم و به‌طور رفت‌وبرگشتی نوکش را روی زمین می‌کشم تا تیز شود. خنده‌ام می‌گیرد. این استراتژی‌های پلیسی از کجای ذهن منِ آرام دارد بیرون می‌زند؟ این شور و انگیزه تا الان کجا پنهان شده بود؟

گیرِ سرِ سیاهم را وارد روزنه می‌کنم. می‌چرخانم و به دیواره‌ها فشار می‌دهم. صدایش می‌پیچد توی مغزم و توی تمام خانه. جاهای بیشتری از خانه معلوم می‌شود. یک متر، شاید هم بیشتر به میدان دیدم از هر طرف اضافه می‌شود. ادامه نمی‌دهم. انگار همه‌چیز فقط اندازه‌ی همان روزنه‌ی کوچک اول، رنگ و لعاب دارد. مثل میزانسِن تِئاتری حرفه‌ای. فوت محکمی می‌کنم تا ذراتی که تراشیده‌ام بریزد بیرون. خیلی زود متوجه می‌شوم. همه‌اش می‌ریزد توی خانهٔ او. زیاد ناراحت نمی‌شوم. چند وقت است یاد گرفته‌ام برای چیزی که کنترلی روی آن ندارم، زیاد ناراحت نشوم. امیدوارم چیزی متوجه نشود؛ البته متوجه هم بشود. فکر نکنم اتفاق خاصی بیفتد. دور از ذهن است که آدم بداخلاقی باشد؛ البته می‌توانم کلی دروغ سَرهم کنم. فکر نمی‌کنم آن‌قدر اعتمادبه‌نفس داشته باشد که بخواهد من را سین‌جیم کند. باید بی‌دست‌وپاتر از این حرف‌ها باشد. در بدترین حالت شاید بخواهد آدامس جویده‌شده‌ای را فروکند توی این سوراخ و همه‌چیز تمام شود. خود من سال‌هاست مطمئنم کسی زیر نظرم دارد. سنگینی نگاهش را حس می‌کنم. توی خانه، خیابان، اتاق کارم، باشگاه شطرنج. توی مغزم احساسش می‌کنم. درست بالای پیشانی‌ام. همان‌جایی که تصمیم می‌گیرم. فکر می‌کنم نشسته آنجا و به تمام تصمیمات و رفتارهایم می‌خندد.

شَبَح تیره‌ای از جلوی روزنه می‌گذرد. یک آن، همه‌چیز یادم می‌رود و از سیاهی‌اش می‌ترسم. کمتر از یک ثانیه طول می‌کشد که به خودم بیایم که او از بیرون برگشته و یک

لحظه، از جلوی سوراخ رد شده است. خیلی پیش می‌آید که این‌طور شوم. تقریباً وسط خیلی از کارهای مهمی که در حال انجام آن‌ها هستم. یک‌جور خِنگی گذرا. بعد از آن هم به اولین چیزی که فکر می‌کنم این است که با چه سرعت قابل‌قبولی همه‌چیز را در ذهنم برگرداندم سر جای اولش. دوست دارم هرچه زودتر برود همان‌جای خانه بنشیند و به کاری مشغول شود و نگاهش کنم. انگار که دلم تنگ شده باشد. نمی‌دانم دارد چه غلطی می‌کند؟ ولی چند دقیقه‌ای توی خانه این‌طرف و آن‌طرف می‌شود. در خانه‌ی کوچک و ناقصی مثل این، مگر آدم چه کاری می‌تواند داشته باشد؟ اینکه برای دیدن معمولی‌ترین کارهای همسایه، مثل نشستن روی مبل، بی‌تاب شده باشی واقعاً مسخره به نظر می‌آید.

می‌نشیند روی مبل. همان است. همان که بود. با شلوار پیژامه و پیراهن بلند. الان که به آن لباس بلند و کلاه لبه‌دار بزرگ فکر می‌کنم، می‌بینم پوشیدن آن لباس‌ها در خانه، فقط در صورتی عقلانی به نظر می‌رسد که آن یک تکه از خانه، همان میزانسِن تئاتری باشد که تصور کرده‌ام.

یکی از پاهایش را مدام تکان‌تکان می‌دهد. از اینجا درست معلوم نیست؛ اما انگار با انگشت اشاره‌اش دارد پوست گوشه‌ی انگشت شستش را می‌کَند. معمولاً کسی که این کار را می‌کند، آن‌قدر این کار را ادامه می‌دهد که کمی خون بزند بیرون. بعد پشیمان می‌شود و چسب زخم می‌گذارد رویش. چسب زخم پیدا نمی‌کند. یک تکه کاغذ یادداشت پاره می‌کند و دور انگشتش می‌پیچد و بعد آن را با چسب نواری پلاستیکی، محکم روی انگشتش ثابت می‌کند.

سه ساعت پیش، قبل از اینکه بیرون برود و برگردد، رفتارهایش کاملاً متفاوت بود. نه اینکه فقط به‌خاطر پوشیدن پیژامه و لباس راحتی این را بگویم. توجه کرده‌ام. زمانی که دارد می‌نویسد در مقایسه با زمانی که در حال انجام هر کاری غیر از آن است، همه چیزش زمین تا آسمان فرق دارد. از نفس‌کشیدن گرفته تا راه‌رفتن و بی‌قراری و حرکات بدنش. درست مثل مادری در حال پخت غذایی که بلد است و زمان آماده‌کردن غذایی جدید. یا رقصیدن دختر درون‌گرایی که بیشتر اهل کتاب است تا هرچیز دیگری. توی شیشهٔ پنجره زیاد خودش را برانداز می‌کند. فکر می‌کنم خیلی شانس آورده است که قد بلندی دارد و اگر غیر از این بود، اعتمادبه‌نفسش خیلی پایین‌تر از کسی بود که قد کوتاهی دارد.

می‌آید سمت دیوار. یک لنگ جورابش را درمی‌آورد و می‌گذارد بین لاله‌ی گوشش و زبری دیوار پلاسترشده. هنوز روزنه را پیدا نکرده است. قبل از اینکه برسد کنار دیوار. می‌روم نزدیک پنجره. پشت به سوراخ و دیوار. با انگشت اشاره‌ام، انگشت شستم را لمس می‌کنم. صافی چسب نواری پلاستیکی که دیروز پیچانده‌ام دورش، دلم را می‌زند. نگاهم را طوری تنظیم می‌کنم که انعکاس تصویر خودم را در شیشه‌های پنجره ببینم و بعد از آن، به دوردست‌ترین ساختمانی که می‌شود دید، خیره می‌شوم. ارتفاع ساختمان‌ها را باهم مقایسه می‌کنم. نمای بیرونی‌شان. شکل پنجره‌ها. دلم برای ساختمان‌های کهنه‌تر و کوتاه‌تر می‌سوزد. در هیاهوی زرق‌وبرق جدیدترها گم شده‌اند. دلم سه‌پایه‌ای حرفه‌ای می‌خواهد و دوربین دوچشمی خوب. هر روز روی پنجره و بالکنی تنظیمش کنم و ساعت‌ها بنشینم و ببینم آدم‌های تنها، توی بالکن‌هایشان بیشتر چه کارهایی انجام می‌دهند؟

تا الان باید روزنه را پیدا کرده باشد. فکر می‌کنم او هم از پیداکردن روزنه‌ای و کسی مثل من خوشحال شده باشد؛ البته خوشحالی کامل نه. ولی حسی که بیش از نصف آن، می‌تواند خوشحالی باشد.

موهایم، هماهنگ با دامن سیاه بلندم، با نسیم به‌آرامی تکان می‌خورد. می‌روم مقابل مبل تکی مخصوص خودم که بنشینم. برمی‌گردم. تمام لباسم تاب می‌خورد. ممکن است که نور پشت سرم نگذارد صورتم را خوب ببیند. نمی‌نشینم. چیز سفیدی به‌اندازه‌ی دانه‌ی عدس روی فرش خشک شده است. تیزی‌اش را کف پایم حس می‌کنم. می‌نشینم. باید از شرش خلاص شوم. صدا می‌آید. سرم را بالا می‌آورم. از جایم بلند می‌شوم و می‌روم سمت دَر. هرچه راه می‌روم، نمی‌رسم. انگار که در جا می‌زنم. همه‌چیز دارد توی هم حل می‌شود. پای من در کف خانه، دیوارها در یکدیگر، انگشتانم در دستگیره در، عکس‌ها در قاب‌هایشان. سرم گیج می‌رود. چشمانم را می‌بندم و دست می‌کشم به دیوارها تا برگردم سر جای اولم. قوزک پایم درد می‌کند. دراز می‌کشم و به سقف خیره می‌شوم. چیزی برای خیره‌شدن ندارد. دوباره چشمانم را می‌بندم.

■

تازه‌وارد

● سودابه استقلال

آهای تازه‌وارد! با توام. نیگا کن. اینجام، پشت سرت؛ این گوشه کنار پنجره‌ی شکسته. سلاممم! دیشب دیدم تو و چندتای دیگه رو آوردن اینجا. اون چند تا رو صبح زود بردن طبقه‌ی بالا. خوابت سنگین بود یا غمگین بودی، نفهمیدم. نخواستم مزاحم بشم. دل تو دلم نبود زودتر بیدار بشی بعد مدت‌ها با یکی حرف بزنم. انگار حوصله نداری، نه؟ هنوز خوابت می‌آد؟! یا... شاید هم برات افت داره هم‌کلام بشی. ها؟ می‌دونم حرفام رو می‌فهمی آخه من‌وتو از یه ریشه‌ایم.

خب، حق داری. تو خوش‌برورویی و من داغون. اما نیگا نکن، الان این‌جوری‌ام و جام اینجا پشت در راهرو و کنار پنجره‌ی شیشه‌شکسته است‌و هرچی خاک هست رو سرم می‌ریزه. اووهوم، اوهوو...!

ای داد! یه روز مثِ تو بودم؛ سالم و خوش‌برورو. یه‌مترونیم قدم بود. یه عصر، اون آقا، اوناش؛ اونی‌که داره با کارگرها حرف می‌زنه، پیرهن راه‌راه و شلوار مشکی پوشیده؛ همون‌که مثل من برگ‌وبرش ریخته و کله‌ش برهوته.

چهارسال پیش با یه خانم جَوون با موهای بلند و رنگین‌کمونی اومدن. پسندیدنم، من‌و چندتای دیگه رو. خانم خیلی جوون‌تر از آقا بود. اینجا محل کار مشترکشون بود. مردم رو دوا و درمون می‌کردن. یکی‌دو سال اول بد نبود. با اینکه دیگه کنار دوستام نبودم، راضی بودم.

جایی‌که اولین‌بار توش ریشه دَوُندم. نور فراوون بود. از عصر تا آخرای شب، فواره‌های رنگیِ آب روی صخره‌های مصنوعی نمایش داشتن. باغبون روی کُنده می‌نشست‌و سازدهنی می‌زد. طوطیِ عشق با جفتش با اینکه تو قفس بودن، هر طلوع و غروبا آواز می‌خوندن. چه روزای خوبی، هی!

اِاِاِ، نیگاش کن، باز می‌خواد از این شیشه شکسته بیاد تو!

نه، برگشت. آخ ریشه‌هام درد گرفت. هروقت می‌بینمش دردهام شروع می‌شن. آخ!

داشتم می‌گفتم، خلاصه من هم مث الان تو بودم؛ برگ‌های سبز روشن و براقم، روی شاخه‌های آویزون و آبشاری‌م می‌درخشید؛ البته من ابلق بودم، تو کاملاً سبزی. برگ‌های من بیضی‌و نوک‌تیزتر بود. چی دارم می‌گم. چه فرقی می‌کنه. به‌قول خانم، بِنجی، بِنجیه دیگه.

با دوستا شاخه‌هامون رو به‌هم می‌دادیم‌و با باد می‌رقصیدیم. زمرمه‌هامون گوش مردم رو نوازش می‌کرد.

باز اومد. نکن. نکن.

می‌بینی، می‌بینی کارم به کجا کشیده. یه هفته‌س این بچه‌گربه از شیشه‌ی شکسته می‌آد کنارِ پای من رو می‌کَنه، خودش رو خالی می‌کنه و می‌ره. ریشه‌های مریضم، داره می‌سوزه. آخخ.

آخیییش، ترسید. تا دسته‌جارو رو تو دست اون آقا دید فرار کرد.

یادمه وقتی ریشه‌هام رو از خاک بیرون می‌آوردن... آخ درد دارم. آی...انگار کرم داره کنار ریشه‌هام می‌لوله. آخ که دیگه کارم تمومه. وقتی، وقتی ریشه‌هام رو از خاک بیرون می‌آوردن. درد رو تا مغز آوندهام حس می‌کردم. حالا می‌فهمم بیشترش

ترس بوده نه درد. اما حالا کارم از ترس گذشته. درد دارم درد. می‌فهمی؟

اون موقع نمی‌دونستم کجا می‌رم، شاخه‌هام می‌لرزیدن. گذاشتنم توی این گلدون تنگِ عبوس. راستی، این گلدون هم با من روز خوش ندیده. اون روز همین بچه‌پررو گربهه داشت روی پام کارخرابی می‌کرد. دکتر دیدش. گذاشت دنبالش. گربهه جست زد پرید رو سرم. من با گلدون یه‌وری افتادیم. لبه‌ی گلدون شکست. از اون روز تا حالا یه کلمه حرف نزده. نگرانشم.

چرا تو حرف نمی‌زنی رفیق، ها! حق داری من هم اولین‌بار که جابه‌جا شدم توی خودم بودم. انگاری قهر بودم. برگ‌هام تا مدتی می‌ریخت. خانم دکتر می‌گفت گل‌های بنجامین نازک‌نارنجی‌ان. کاش حالا بودش ببینه من نازک‌نارنجی‌تر بودم یا گل‌های ارکیده‌ی محبوبش.

ها داشتم می‌گفتم چهارسال پیش وقتی گذاشتنم توی این گلدون باوفا، اول ارکید و لیندا و دو تا گل پرافاده‌ی دیگه رو که اسم‌شون رو یادم نیست، پشت وانت جا دادن. خانم اون‌ها رو بیشتر دوست داشت. دیگه جای من نبود. بردنم طرف ماشین آقا و خانم. سقف ماشین کنار رفت و من رو روی صندلی عقب گذاشتن. دکتر کنارم نشست و دست‌هاش رو حلقه کرد دورم. خانم پشت فرمان، می‌رفت و وانت پشت سر می‌اومد. خانم دکتر توی آینه نیگا کرد. خندید و گفت: جوری بنجی رو بغل کردی حسودیم شده. هر دو خندیدن.

خلاصه عروسی بودم برا خودم.

هِی، داره با انگشت اینجا رو نشون می‌ده. به من اشاره می‌کنه؟ نه. یه متر دستش هست. فکر کنم می‌خواد اینجا رو سروسامان بده. چه فایده، من که دیگه کرم‌ها و هزارپاها ریشه‌م رو خشکوندن. نفس‌های آخرمه. آخ، باز هزارپاهه داره ته ریشه‌م رو نیش می‌زنه، آخ.

شاید اینجا برای تو خوب باشه؛ البته اگه یه شریک نیاد! آخه اون موقع، بعد مدتی، آخ. بین آقا و خانم دکتر اختلاف افتاد. نمی‌فهمیدم چی شده و چرا. فقط در همین اوضاع، آخ...، بی‌رمقی گل‌ها و بی‌حالی خودم رو می‌فهمیدم. ریزش برگ‌هام خیلی زیاد شده بود. زرد شدم.

از غُرغُرای کارگر ناراضی که زیر لب می‌گفت: «آقا می‌گه به خانم بگو، خانم می‌گه به آقا بگو. ما چه گناهی کردیم! کارگر بی‌مزدومواجب شدیم.» فهمیدم؛ آره، روزهای بد یه‌جور دیگه‌س.

کارگر، ناراضی رفت. چند نفر دیگه اومدن و اون‌ها هم، ناراضی رفتن. بعد مدتی، دیگه نه خانم اومد نه کارگری. آقا خودش گاهی می‌اومد سر می‌زد. ریشه‌هامون رو تو آب غرق می‌کرد، صدای دادوفریادمون رو هم نمی‌شنید. بعد هم دیگه نیومد. بعضی‌ها همون هفته‌های اول خشک شدن. اینجا خونه ارواح بود. شب‌ها صدای جیغ‌های زیر و دل‌خراش ارکیدها همه‌جا رو پر می‌کرد. صداها هنوز تو گوشمه. صداهای ترکیدن حباب، صدای ویز، خِرخِر و آه.

نیگا کن. انگار دارن می‌آن طرف من. حتماً، لاشه‌ی من رو هم مثل کاج مطبق می‌اندازن توی حیاط پشتی و با خاک یکی می‌کنن.

خداحافظ رفیقِ ساکت، نمی‌خواستم بترسونمت. اما تو خیلی تازه‌واردی. بهتر بود بدونی عمر چقدر کوتاهه.

■

طلوع به وقتِ ابر و باد

● شهناز شهبازی

همه‌جا پر بود از رنگِ خاکستریِ سکوت، ناامیدی، اشک‌های کهنه، اشک‌های تازه‌ی منجمد در چهره‌هایی که نبود!
زن، این رنگ و نبودن‌ها را داشت می‌دید، آنها را خوب می‌شناخت، ازسال‌ها پیش.
عادت کرده‌بود گاهی خود را در میدان سکوت رها می‌کرد و آرام می‌گرفت! گاهی فریادِ پر از سکوت می‌شد، حماسه می‌آفرید
هیچ صدایی نمی‌آمد جز قارقارِ کلاغی از دور ، قاصدِ سردی و یخبندان.
ایستاد، قد راست کرد، یعنی قدش خمیده بود؟ او که پیر نبود! بود؟
همه‌ی خستگی‌های بی‌موقع را با یک آهِ بلند از تنش دور کرد! روبه‌روی تابلو ایستاد، نوشته‌ی روی تابلو عربی بود، چشم به تابلو دوخت! نخواند، گذشت! و چیزهایی زیر لب پچ پچ کرد.
راه افتاد!
دوازده اردیبهشت بود! دوازده اردیبهشت. بعدازظهر دوشنبه و اینجا قطعه‌ای از بهشت! بهشتی که تمامِ وعده‌هایش جز غم و اندوه نبود.
روز معلم بود! روز بزرگداشت مقام معلم
با کمک راننده پیاده شد!
به‌سختی راه می‌رفت، به‌سختی و لنگ‌لنگان
پیر نبود، پیر و افتاده راه می‌رفت.
به کسی نگفت می‌خواهد برود سِر خاک، کسی نبود که بگوید، او تنها بود و الآن تنهاتر از همیشه. داشت می‌رفت! رفت سِر بالینِ سیاهِ یگانه فرزندش، دسته گل کوچکی زیر بغلش بود، کوچک با گل‌های سیاه، انگار دل سیاهِ به‌غم‌نشسته‌ی زن بود.
سه سال پیش، پسرش با بغلی از گل‌های رنگارنگ و تابلویی از استاد فرشچیان روبه‌روی مادر زانو زد.
زانو زد دست‌های لاغرش را بوسید، تابلو را در کنار، گل‌ها رادر دامنش ریخت و گفت:
مادرم! اولین معلم زندگی‌ام.
اکنون او نیست!
خاطراتِ زنده‌ی نبودنش دل زن را آتش می‌زد، سوزش تمامی ندارد.
آرامگاه پسرش را می‌شناخت، آرامگاه و سمت و سویِ آن را
کِششِ بود؟ نبود و چیزی شبیه آوارگی، هی می‌رفت، اما دریغ از رسیدن. راه کش آمده بود، کلاغ از روی شاخه‌ی خشک درخت، که سال‌ها پیش خشک شده بود، با صدای وحشتناکِ بال‌ها بی‌صدا پرید. شاخه‌ی خشک درخت تکانی خورد هیچ برگی نیفتاد! آنچه ریخت وحشت بود، ترس بود و سکوتِ پر از تعجب وحیرت، حیرت زن را به تفکر می‌رساند.
سه بچه قد و نیم قد قبرکن را رها کرده به طرف زن دویدند.

قبر کن، قبر می‌کَند برای کسی که زنده بود! معلوم نبود درکدام خانه نفس می‌کشد اصلاً خانه دارد یانه!؟ قبر کن برایش خانه می‌ساخت.
بچه‌ها، دبه‌های کوچک و سوراخ خود را از آبِ نهر پر کردند، الآن کنار زن بودند.
«خاله!! خاله! آب برات بیاریم خاله»
زن روبه‌رو، راست، چپ و گاهی پشت سر را نگاه کرد، ازآن‌همه هوا نفس کم آورد و دردی که درجانش پیچ می‌خورد.
ظرف بچه‌ها سوراخ بود، درست شبیه لباس‌هایشان، کوچکتره کفش هم نداشت.
آب از سوراخ دبه‌ها شّره می‌رفت! صدای آب برای زن، بزرگ بود خیلی بزرگ! به بزرگی دریایی که پسرش برای نجات دانش‌آموزش رفت و هرگز باز نگشت.
هردو بی‌جان روی شانه‌های خشمناکِ دریا بودند.
بچه‌ها عجله داشتند هرچه زودتر سرِ قبر برسند، آب بریزند، پول بگیرند. آب‌ها داشت تمام می‌شد.
دوباره گفتند هرسه با فاصله‌ی کوتاهی از هم:
«خاله! خاله! کدوم قبره؟؟ نشنمون بده»
زن، گیج، درمانده و کمی هم عاجز.
دنبال قبر می‌گشت نبود؟؟ نه! بود! او پیدا نمی‌کرد!
آب از سوراخ دبه‌ها به‌سرعت ریخت و در خاکِ تأسفِ بچه‌ها گِل شد، زمین آدم‌خوار آب را قورت داد.
بچه‌ها باسرعت تمام به‌طرف نهر آبِ مجانی، نهر بی‌صدا و روان در خاموشی دویدند. می‌دویدند، پشتِ سر را نگاه می‌کردند، می دویدند. کوچک‌تره افتاد، کسی به طرفش برنگشت، بلند شد، هیچ تکانی به لباس‌هایش نداد، حتی تکان کوچک، درد زانویش راخورد! به بقیه رسید.
چشم‌های زن خوب می‌دید، آرامگاه پسرش را! چرا پیدا نمی‌کرد؟ خود را سرزنش کرد.
(خاک بر سرت زن! خاک برسرت! حواست کجاست؟ یعنی تو عرضه نداری یک نشانی را به‌یاد بیاوری؟ خاک برسر!؟)
می‌گفت و پیش می‌رفت.
رنگ از صورتش پریده‌بود، بدنش غرقِ عرق سرد شده بود، اضطراب غمگین تمام وجودش را پر کرده‌بود، چادرش طنابِ دارِ پایش شد، سِکندی خورد. کم مانده‌بود به رو بیفتد گوشه‌ی چادر و دسته‌ی گل از دستش افتاد.
صدای دف از پشت کوه می‌آمد، آسمان پر بود از خدا و رقصِ حزینِ نور.
بدنِ زن سنگین شده بود! خیلی سنگین! سنگی آن نزدیکی بود ننشست، زن از عصرِ سنگ هزاران سال پیش گذشته بود، پر بود از عشقی که بین او و دیگران می‌رفت و می‌آمد.
کسی نبود، قبرستان پر بود از انسان‌های غنوده در سکوت، قبرهای خالی هم کروکویلی بودند با دهان‌های بازِ آماده‌ی حمله.
بچه‌ها رسیدند. آب، پاچه‌های تابه‌تای کوتاه و ریش‌ریش شلوارشان را خیس کرده بود.
«خاله!! خاله پیدا کردی!»
نه! نه! پیدا نکردم!
اشک از چشم‌ها و رمق از زانوانش یک‌جا ریخت.
بی‌اختیار نشست، نشست و آوار شد برسرِ خاک قبرستان.
بچه‌ها روبه‌رویش ایستاده‌بودند، یک چشم به آب هدر رفته‌شان و یک چشم به اشک‌های جاری درگونه‌های مادر که دیگر گونه نبود، دوخته بودند. آنکه کمی از بقیه بزرگ‌تر بود آب دماغش را با آستینش پاک کرده، گفت:
«خاله اسم پسرت چیه؟»
مادر بغضِ سنگی گلویش را قورت داد وگفت:
«جلال حشمتی!»
لب‌هایش لرزید، نُتِ غم میان دولبش آهنگِ دلخراشی داد.
دو دستش را زیر بغل قفل کرد.
پسر ظرفش را که خالی از آب شده‌بود انداخت! خورد به سنگ قبری، جرینگ! صدا داد! سنگ‌نوشته‌ها را می‌خواند و پیش می‌رفت.
کوچک‌ترها تأسف و تعجب در دهان، چانه را به سینه چسبانده بودند، با چشم‌های گردِ به سمت بالا، او را تعقیب می‌کردند. یک دفعه پسر بزرگ‌تر ازکنار قبری جسته و به طرف ظرف‌های آب خیز برداشت، دوستانش هم با ظرف‌های خالی به او پیوستند. پر کرده برگشتند باسرعت و دوان‌دوان، شادی در

چهره‌هایشان موج می‌زد. دویدند نه به طرف زن، که به سمت قبر! آب را یکی‌یکی ریختند؛ سه بار پشت سرهم! یک ظرف آب کافی بود، آنها سه ظرف ریختند. بزرگ‌تره دستی به روی قبر کشید آب اضافه سُر خورد و رفت! رفت! خط کلفتی روی خاک ایجاد کرد.
گیاهان خودرو سیراب گشتند!
جلال حشمتی زیر نور آفتاب درخشید. کمی آب در گودی سنگ‌های شکسته‌شده‌ی عکس جمع شد.
بچه‌ها به طرف زن برگشتند، کمک کردند او را کنار قبر بردند. ناباورانه قدم‌های بی‌جانش را
روی زمین می‌کشید. سرِ قبر رسید، روی خاک‌ها که از ریزش آب اکنون گِل شده بود؛ گِلِ رسِ سرخ،
سرخِ اوخرایی!
زانوهایش را در شکم جمع کرد، شد مشتی! مشتی که شکل زن داشت! ماتش برد.
بی‌اختیار دست روی سنگ، عکس تکه‌تکه شده و اسم پسرش که پشت خط خوردگی‌های سیاه بود کشید.
چهره‌ی دردناک خود و نیم‌شکسته صورت پسرش را در آب جمع‌شده دید، انگار در آینه نگاه می‌کرد.
بچه‌ها یکی‌یکی سرفه‌ی الکی می‌کردند.
سه تا ده تومنی از دست زن گرفته، ناپدید شدند.

زن نگاهی به اطراف انداخت! نگاهی که بوی خشم و پرسش می‌داد.
دو پستانش را دردست گرفت! زوزه‌ای کشید! مثلِ ماده گرگِ زخمی! چهره‌اش پر از خشم شد! خشم و کینه اوج قدرت و نیرو را در زانوانش حس کرد. دیگر نمی‌لرزید! پر از اراده شده بود! اراده و استقامت.
گوشی‌اش را درآورد و سفارش سنگِ قبر و سایبانِ جدید داد!
گفت، زیباتر از قبل!
گفت این جمله را هم اضافه کند؛
طلوعِ خورشید را میان ابر و باد می‌بینم.
گوشه‌ی چادر را دور بازویش پیچ داد. با قدم‌های نیرومند از قبرستان خارج شد. ■

تلویزیون یک ریالی

بخش۱

● مجید طاهری

از اتوبوس که پیاده شد، شهر حالت نیمه‌تعطیل به خود گرفته بود. هرچه منتظر شد نتوانست تاکسی گیر بیاورد. تا خانه راه زیادی نبود. حدود نیم ساعتی پیاده‌روی داشت. چمدان سفری را دست گرفت و گام‌زنان به‌سوی خانه به راه افتاد. غروب یکی از روزهای بهمن‌ماه بود. امتحان نیمهٔ اول سال به پایان رسیده بود و او برای تعطیلات نزد خانواده‌اش می‌رفت. به پمپ‌بنزین رسید. پمپ‌بنزین برخلاف همیشه خلوت بود و کارکنان پمپ‌بنزین روبه‌روی تلویزیون کوچک ۱۴اینچ به تماشای تلویزیون نشسته بودند. از دور بانگ زد: «خسته نباشید! اتفاقی افتاده؟ .... چرا سرشبی بیشتر جاها تعطیله؟ یکی از کارکنان رویش را از تلویزیون برگرداند و گفت: «مگه خبر نداری؟ تلویزیون فیلم افسونگر نشون می‌ده.» نگاهش به پشت بام‌ها کشیده شد. روی همه‌ی پشت بام‌ها آنتن تلویزیون نصب شده بود. آنتن‌های جورواجور، در شکل‌های گوناگون: یک شاخه، دوشاخه، شاخه‌شاخه، بشقابی، ماهواره‌ای. به خانه که رسید، پدر و مادر میخ تلویزیون شده بودند. چشم‌های مادر پر از اشک بود و پدر همراه با کشیدن قلیان آه می‌کشید و دود قلیان را در هوا فوت می‌کرد.

-«اتفاقی افتاده؟ چرا ناراحتین؟» پدر درآمد که: «طوری نشده. همه خوبن‌و سالم.» اشاره به مادر کرد و گفت: «پس گریه‌ی ننه؟» پدر گفت: «چیزی‌ش نیست. برای سیاه‌بختی سوزان، هنرپیشه فیلم، گریه می‌کنه.» و او روزی را به خاطر آورد که برای نخستین بار، تلویزیون به محله‌شان آمده بود. توی کوچه ولوله و هیاهو راه افتاده بود. از نرده‌ی ایوان گردن کشیدم تا علت جاروجنجال را بفهمم. قشقرقی راه افتاده بود که بیا و ببین! بچه‌ها کوچه را روی سر گذاشته بودند. صدای جیغ‌وویغ و دادوقالشان تا هفت محله می‌رفت. از ته کوچه صدای نی‌همبونه می‌آمد. از بالاکه به بچه‌ها نگاه می‌کردم کوچک‌تر به‌نظر می‌رسیدند. صدا زدم: «جواد! های جواد!» سرش را بالاگرفت و گفت: «ها؟»

-«چه خبر شده؟»

-«کریم کویتی... تلویزیون... از کویت آورده. از همون‌ها که آدم‌ها توش پیدان! رقاص‌ها هم توش می‌رقصن.» گفتم: «راست می‌گی؟» گفت: «دروغم چیه؟ خودم دیدمش. تو پتو پیچیده شده بود. خودم با دو تا چشمام دیدم. بقیه بچه‌ها هم دیدن...» ما، در یکی از اتاق‌های طبقه‌ی دوم خانه‌ی عمویم زندگی می‌کردیم. طبقه‌ی دوم سه تا اتاق جدا از هم داشت. یک اتاق دست ما بود، دو اتاق دیگر هم دست عمویم بود. شش اتاق کوچک دوره‌ساز در طبقه اول بود که هرکدام در اجاره‌ی یک خانواده بود.

از نرده‌ی ایوان جدا شدم و توی اتاق رفتم. مادرم نشسته بود و داشت سیب‌زمینی پوست می‌گرفت.

همه‌ی کارهامون در همین اتاق انجام می‌شد و شب هم در آنجا می‌خوابیدم. پدر قسمتی از ایوان را با پلیت و ایرانیت به‌صورت اتاقکی درآورده بود که اجاق و بقیه‌ی وسایل آشپزی در آن بود و ننه‌ام غذا را آنجا می‌پخت. گفتم: «ننه اجازه می‌دی برم تو کوچه؟»
-«مگه تو کوچه حلوا نذر می‌کنن؟ بشین زودی مشق‌هات‌و بنویس. الان بابات از کار می‌آد.»
خواهرم از دو روز پیش به خانه‌ی خاله رفته بود. از وقتی خواهرم رفته بود حوصله‌ام حسابی سررفته بود و حالم گرفته شده بود. کاش بود تا باهم بازی می‌کردیم. گفتم: «مشق‌هام‌و نوشتم... می‌گن کریم کویتی تلویزیون آورده...» ننه‌ام که حالا داشت پیاز پوست می‌گرفت و آب از چشماش سرازیر شده بود، درآمد که: «حالا خبر راکی برات مخابره کرده؟!» گفتم: «جواد می‌گفت، از تو ایوان... خودم دیدم تو کوچه خیلی شلوغه!»
ننه‌ام که از آب پیاز چشماش قرمز شده بود درآمد که: «ننه‌جون این قدر ندیدبدید نباش... تلویزیون که دیدن نداره... تو آدمای راس‌راسی رو نگاه کن! دیگه چرا بری تو تلویزیون عکسشون‌و ببینی؟»
-«اما عکس‌ها خیلی کیف داره ننه، عکس‌ها راه می‌رن. دعوا می‌کنن، حرف می‌زنن...یه چیزی هم شبیه عروسک نشون می‌دن بهش می‌گن؛ بق‌بقو. خیلی کیف داره، به‌خدا ننه‌جون.»
-«تو این چیزا رو کجا دیدی؟»
-«من خودم ندیدم. جعفر دیده. تو قهوه‌خانه‌ی آقا بابا که لب شطه، دیده.»
-«ننه چشمت رو به این چیزا آلوده نکن! این کارا گناهه... معصیت داره!»
-«ننه تو رو خدا بذار برم نگاه کنم.»
ننه‌ام که حرصش گرفته بود گفت: «دنبال این چیزا نرو. آخه من با چه زبونی بهت حالی کنم...خر دجال که می‌گن همین چیزهاست دیگه...این اختراع کافراست! دوره آخرالزمون شده...»
گفتم: «ولی معلممون می‌گه یه روزی می‌آد که همه تو خونه‌هاشون تلویزیون داشته باشن. می‌گه هرچیز اختراع بشه مال همه آدماست، نه فقط فرنگی‌ها...»
ننه‌ام نه گذاشت و نه ورداشت و گفت: «معلمتون برای خودش گفته، تا من بیام مدرسه، ببینم تو راست می‌گی؟»
-«نه، ننه مبادا بیای مدرسه‌ها... جلو بچه‌ها آبروم می‌ره... تو را خدا بذار برم.» با خودم گفتم: «چرا آدم بزرگا با هرچیز نو و تازه‌ای مخالفت و دشمنی می‌کنن؟» ننه‌ام که کمی نرم شده بود، گفت: «برو تو کوچه یه هوایی بخور و زودی بیا بالا، ولی مبادا طرف تلویزیون بری‌ها...» با شتاب پله‌ها را پایین رفتم. زنگ صدای ننه‌ام هنوز تو گوشم بود.
تو کوچه که رسیدم، نی‌همبونه‌چی‌ها وسط کوچه رسیده بودند. نی‌همبونه می‌زدند. گروهی پسربچه ده‌پانزده ساله با شورت بلند تا روی زانو و پیراهن‌های یقه‌باز آن‌ها را همراهی می‌کردند. چند نفر از بچه‌ها خودشان را تکان‌تکان می‌دادند و می‌خندیدند. چند تا از بچه‌ها رقص بندری می‌کردند و تمام اندام‌هایشان را به لرزش درآورده بودند و هرگاه می‌خندیدند دندان‌های زرد و کثیفشان پیدا می‌شد.یک نفر همراه آهنگِ نی‌همبونه می‌خواند:

آهای سیاه زنگی
خودتو بلرزون...
آهای سیاه زنگی
دلم‌و نکن خون،
جمال، جمالو، جمالو
جمال بدو....

چند نفر هم دستِ عربی می‌زدند. سه بار پشت سر هم دست می‌زدند. مکث کوتاهی می‌کردند و دو تا دست تک می‌زدند. چند نفر دست‌ها را در دهان کرده و سوت می‌زدند. پشت سر نی‌همبونه‌چی‌ها، یک گاری آهسته‌آهسته پیش می‌آمد. یک نفر گاری را هل می‌داد. کریم کویتی با چهره‌ی سیاه و موی وزوزی همراه گاری حرکت می‌کرد و دستش را روی پیچانه‌ی روی گاری گذاشته بود که نیفتد. لبخندی حاکی از رضایت روی لب‌هایش بود. لپ‌هاش پر از آدامس بود و موقع جویدن صدا می‌کرد. هرگاه با کسی سلام‌علیک می‌کرد می‌خندید و دندان‌های طلایی‌اش دیده می‌شد. شاید به عمد می‌خندید تا دندان‌های طلایش را ببینند. نی‌همبونه‌چی‌ها خسته که می‌شدند از زدن باز می‌ایستادند و

نفس تازه می‌کردند. عَلو پسر کریم کیف کرده بود و درحالی‌که با شادی و لذت چشم به بچه‌ها دوخته بود، می‌گفت: «تلویزیون مال ماست! بابام از کویت آورده. کسی به اون دست نزنه!» گاری که به در خانه‌ی کریم رسید، دو نفر کمک کردند و همراه با کریم تلویزیون را که در کارتن بود و دور کارتن را با پیچانه طناب پیچ کرده بودند پایین آوردند و بردند توی سرا. نی‌همبونه‌چی‌ها، که دو نفر بودند، از زدن دست کشیدند. کریم کویتی آمد و دستمزدشان را داد. با انگشت موهایش را شانه کرد. به ما بچه‌ها که دور خانه‌شان حلقه زده بودیم، نگاه کرد و گفت: «برید خونه‌هاتون...کسی اینجا نایسته...» و رفت تو سرا. یکی از بچه‌ها به علو التماس می‌کرد: «تو را خدا علو! به بابات بگو تلویزیون‌و روشن کنه، بیاییم تماشا کنیم.»

علو گفت: «بابام اجازه نمی‌ده... تازه هنوز کارتُنش هم باز نکردن.» و نگاهی مغرورانه به ما کرد و دوید توی سرا. آنجا ایستاد و با نگاه مشتاق به دست‌های پدر و مادرش، که با طناب‌های دور پیچانه ور می‌رفتند، نگاه کرد. کریم کویتی و زنش خاتون مشغول بازکردن طناب‌ها بودند؛ اما آن‌قدر طناب دور آن پیچیده شده بود که هرچه باز می‌کردند تمامی نداشت. ما، بچه‌ها بیرون سرا ایستاده بودیم و کنجکاوانه گردن می‌کشیدیم. سرانجام کریم کویتی با چاقو طناب‌ها را برید و چند پتو از دور کارتن کنار رفت. پس از آن تلویزیون را از توی کارتن درآوردند. به جواد گفتم: «جواد! علو را صدا کن بیاد.» جواد گفت: «چی کارش داری؟... مگه خودت زبون نداری صداش کنی؟» گفتم: «با تو بیشتر رفیقه، بهش بگو به باباش بگه تلویزیون‌و روشن کنه.»

جواد گفت: «من منت این سیاه‌سنبو رو نمی‌کشم.»

جعفر که از من دوسالی بزرگ‌تر بود، درآمد که: «مگه تلویزیون روشن‌کردن به این سادگی‌هاست؟ باید شاخک‌هاش‌و روی پشت‌بام جا بدن و از اونجا سیم بکشن تا توی تلویزیون. تازه می‌گن نماینده‌ش باید بیاد این کارو بکنه. این کارا، کار هرکسی نیست.»

بچه ها همدیگر را هل می‌دادند و از سروکول هم بالا می‌رفتند و سرک می‌کشیدند تا بتوانند توی سرا را ببینند.

حسن که می‌خواست برای خودش جا باز کند، سقلمه‌ای تو پهلویم کوفت. درد شدیدی در پهلو حس کردم و اشک توی چشم‌هام جمع شد. حالم که جا آمد با حسن دست‌به‌یقه شدم؛ مثل خروس جنگی به هم پریدیم. حسن را هل دادم. جمعیت به‌هم ریخت. گروهی به پشتیبانی حسن درآمدند. سروصدا و دادو هوار کوچه را ورداشته بود.

کریم کویتی با قیافه‌ی قلمی لاغر، درحالی‌که عرق روی پوست سیاهش می‌لغزید با چشمان عصبانی در آستانه‌ی در ظاهر شد و روی سرمان داد کشید: «مگه عروسی عمه‌هاتونه اینجو جمع شدین؟ هیشکی اینجو نایسته!..» همه از در خانه‌ی کریم فاصله گرفتیم و چند متر دورتر، دور هم جمع شدیم. جواد و جعفر به من و حسن پرخاش کردند که تقصیر شماست که باهم دعوا کردید و نگذاشتین ما نگاه کنیم.

گفتم: «تقصیر حسن بود که زد تو پهلوم.»

حسن گفت: «تو چرا به من جا ندادی که من هم نگاه کنم؟»

گفتم: «مگه چیزی بود که بخوای نگاه کنی؟... تازه داشتن کارتنش رو باز می‌کردن!»

-«اگه چیزی نبود پس چرا خودت نگاه می‌کردی؟»

دوباره سروصدایمان بلند شد. کریم کویتی دوباره تو قاب در کوچه ظاهر شد و با کج‌خلقی و تندخویی درآمد که: «مگه شماها بابا و ننه ندارین؟ مگه خونه‌و زندگی ندارین؟ یالا برین خونه‌هاتون...» و ما پراکنده شدیم. دیگر خبر تلویزیون آوردن کریم کویتی همه‌جا پیچیده بود. ما بچه‌ها دور هم جمع شده بودیم و درباره‌ی تلویزیون حرف می‌زدیم و نقشه می‌کشیدیم که چگونه به خانه‌ی کریم کویتی راه پیدا کنیم؟

جعفر گفت: «شاخک‌هاش‌و که وصل کردن به علو می‌گیم ما رو ببره خونه‌شون تلویزیون نگاه کنیم.»

-«اگه قبول نکرد؟»

-«بی‌خود می‌کنه قبول نکنه... اگه قبول نکرد همه‌مون باهاش قهر می‌کنیم و هروقت تو کوچه اومد، اذیتش می‌کنیم تا پدرش‌و وادار کنه ما رو تو خونه‌شون راه بده.»

صدای ننه‌ام از توی ایوان خانه بلند شد. سرش را از روی نرده‌های ایوان در طبقه‌ی دوم بیرون آورده بود و من را صدا می‌زد. از بچه‌ها خداحافظی کردم و به طرف خانه دویدم. پله‌ها را بالا رفتم و وارد اتاق شدم.

گفتم: «ننه من تلویزیونشون رو دیدم.» ننه‌ام با ریشخندِ آمیخته به سرزنش گفت: «خوب وایه‌ات در اومد؟...»

- «تلویزیون تو کارتن بود. داشتن بازش می‌کردن. حسن باهام دعوا کرد، کریم کویتی هم اومد، نهیبمون کرد و از در خونه‌شون ردمون کرد.» کریم کویتی و خانواده‌اش را از مدت‌ها پیش می‌شناختیم. از وقتی یادم می‌آمد، توی کوچه‌مان بودند. می‌گفتند کریم تو کویت حمالی می‌کند؛ اما وقتی به ایران برمی‌گشت، یک دمپایی ابری به پا می‌کرد. عینک ریبون به چشم می‌گذاشت. دست سیاه و زمختش را در جیب می‌کرد و برای خودش می‌گشت و خوش بود تا پول‌ها ته بکشد و دوباره راهی کویت بشود. او با آن هیکل دراز و باریک و پوست سیاه و براق، قیافه‌ای مشخص و به‌یادماندنی در ذهن ما می‌گذاشت. اهل محل می‌گفتند کریم دیگر خیال برگشتن ندارد...کارکرد و پس‌اندازش را داده تلویزیون، برداشته و آورده تا با آن امرار معاش کند...

پسین‌گاه فردای آن روز، بچه‌ها دسته‌دسته به‌سوی خانه‌ی کریم کویتی می‌رفتند. من هم رفتم، جای سوزن‌انداختن نبود. تلویزیون را توی سرا، کنار دیوار گذاشته بودند و جمعیت زیادی روبه‌روی تلویزیون پهن شده بودند. بیشتر بچه بودند. تک‌وتوکی هم زن و مرد در گوشه و کنار لم داده بودند. خواستم بروم تو، اما راه و رخنه نبود. تا دم سرا، گوش‌تاگوش، جمعیت کیپ هم نشسته بودند. همه صورتشان را جلو داده بودند و اندیشناک نگاه می‌کردند. بدو به‌سوی خانه برگشتم. دور از چشم ننه‌ام از راه پله بالا رفتم و از روی پشت بام خانه رفتم روی پشت بام همسایه و ادامه دادم تا به پشت بام خانه‌ی کریم کویتی رسیدم. روی پشت بام، دورتادور مردم نشسته بودند. عرق می‌ریختند و تخمه می‌شکستند و تلویزیون نگاه می‌کردند. همه چهارچشمی محو تماشای تلویزیون بودند؛ البته پیش از این، توی شهر یک سینما راه افتاده بود؛ اما تلویزیون چیز دیگری بود و تازگی داشت. سه‌چهار نفر از اعیان و پول‌دارها و از ما بهتران، تلویزیون داشتند که آنتنش از روی پشت بام خانه‌شان پیدا بود؛ ولی کمتر کسی خودش را دیده بود.

در بین جمعیت، به‌زور برای خودم جایی دست‌وپا کردم. تلویزیون بق‌بقو نشان می‌داد، بعد فیلم نشان داد، یک فیلم کابویی. بچه‌ها حین زدوخوردهای فیلم، هیجان‌زده کف می‌زدند. بزرگترها بچه‌ها را وادار به سکوت می‌کردند. فیلم که تمام شد کریم کویتی با لنگ‌های درازش از میان جمعیت عبور کرد. تلویزیون را خاموش کرد و گفت: «امروز همه مهمون من بودین... این برای شیرینی تلویزیون... از فردا هر که خواست تلویزیون نگاه کنه باید یه ریال بده...» یکی از بچه‌ها از میان جمعیت بلند شد. یک ریالی را از توی جیبش درآورد. آن را به‌طرف کریم دراز کرد و گفت: «این یه ریال من. بذار همین حالا نگاه کنم.» کریم کویتی درحالی‌که شلوارش را بالا می‌کشید، گفت: «نه، حالا نمی‌شه. تلویزیون گرم می‌کنه و می‌سوزه. فردا پسین. از ساعت پنج تا هشت شب...» مردم بلند شدند و روانه خانه‌شان شدند. پسین بود. باز هم از توی کوچه، سروصدا و دادو هوار بچه‌ها بلند شد. از روی نرده‌ی ایوان به پایین خم شدم و داد کشیدم، «هوی! حسن! هوی!» حسن سر را بالا گرفت و گفت: «ها؟ چیه؟ گفتم: «چه خبره؟... چی شده؟»

-«کریم کویتی تلویزیون رو کار انداخته...» نگذاشتم حرفش را تمام کند، باشتاب پله‌ها را پایین رفتم و راهی خانه‌ی کریم کویتی شدم. بچه‌ها دم در سرا کنار دیوار صف بسته بودند. کریم کویتی یک صف بریده نخل توی دست گرفته بود و تکان‌تکان می‌داد و می‌رفت و می‌آمد و با تحکم روی سر بچه‌ها داد می‌کشید که نظم را رعایت کنند. بچه‌ها مثل بره‌هایی سربه‌راه و مظلوم کنار دیوار رج ایستاده بودند و چشم‌انتظار فرمان بودند، تا کی اجازه ورود داده شود. کریم کویتی در چارچوب در سرا ایستاد. دست سیاه و گنده‌اش را جلو آورد. نفر اول یک

ریال کف دستش گذاشت و وارد شد. دل تو دلم نبود. دلهره داشتم. نفر دوم و سوم و...دیگران هم یکی‌یکی تو رفتند. سرم را پایین انداختم و خواستم برم تو، که کریم کویتی پشت گردنم را گرفت و گفت: «کجا؟» اشک تو چشمام نشست.گفتم: «بذار برم نگاه کنم...فردا پولش را می‌آرم...» با پوزخندی گفت: «تو بچه نیم‌وجبی می‌خوای من‌و رنگ کنی؟ درسته سیاهم! ولی هندی که نیستم! برو بابا... برو، فردا که پول آوردی بیا نگاه کن!» گفتم: «تو رو خدا بذار برم تو. چیزی که ازش کم نمی‌شه...چه یک نفر چه صد نفر.» رو سرم غرید: «ما که این‌و مفتی به دست نیاوردیم...اون‌و که نجُستیم...» اشک توی چشم‌هایم حلقه زد. بغض کردم و رفتم کنار دیوار نشستم. طنین صدای تلویزیون از توی سرا به کوچه می‌ریخت. به خانه‌ها می‌ریخت. از درها و دالان‌ها تو می‌رفت. طنین صداش خانه‌ها را یکی پس از دیگری فتح می‌کرد. پشت دیوار خانه‌ی کریم کویتی چمبک زده بودم. بغض کرده و درمانده. صدای خواهرم از توی ایوان بلند شد: «محمد! های محمد!» بلند شدم و خودم را تکاندم. درحالی‌که صدای تلویزیون هنوز تو گوشم بود به‌سوی خانه راه افتادم. صدای خواهرم که آمد، غصه و ناراحتی‌ام کمتر شد. خودم را آماده کردم که خبرهای تازه‌ی محله را به او بدهم. به خانه که رسیدم هرچه را در این چندروزه اتفاق افتاده بود، با آب‌وتاب برایش تعریف کردم و به گفته‌هایم کلی شاخ‌وبرگ هم می‌دادم. خواهرم گفت: «چه خوب، کاش من هم بودم.» گفتم: «اگه بودی هم برایت فایده نداشت. چون ننه نمی‌گذاشت بیایی... تازه من هم قاچاقی رفتم.» بعد توی فکر رفتم. خواهرم گفت: «چته...؟ تو فکری؟» من‌من کردم و شروع کردم به زمینه‌چینی و صغری و کبری چیدن شاید بتوانم او را تیغ بزنم و پولی ازش دربیاورم.

گفتم: «من فردا می‌خوام برم تلویزیون تماشا کنم. تو ده‌شاهی بده، من هم ده‌شاهی روش می‌ذارم تا بشه یک ریال. من می‌رم تلویزیون نگاه می‌کنم، بعد می‌آم برات تعریف می‌کنم.»

خواهرم درآمد که: «خیلی زرنگی ها! تو که تلویزیون نگاه می‌کنی ده‌شاهی بدی، من هم که نگاه نمی‌کنم ده‌شاهی بدم؟!»

گفتم: «خب، من که برات تعریف کنم، مثل اینه که تو هم تماشا کردی.»

-«تو که همه‌ش رو نمی‌تونی تعریف کنی.»

-«چرا! قسم می‌خورم که همه‌ش رو موبه‌مو، برات تعریف کنم...؛ ولی باید قول بدی به بابا و ننه چیزی نگی.» خواهرم سرش را تکان داد و گفت: «باشه.» من و خواهرم روزی ده‌شاهی پول تو جیبی می‌گرفتیم. و موظف بودیم آن را زیر نظر ننه‌مان خرج کنیم. خواهرم یک سال از من بزرگ‌تر بود. مدرسه‌مان نزدیک هم بود و باهم به مدرسه می‌رفتیم. مادر یک ریال تو دست خواهرم گذاشت و گفت: «این پول هر دوتایی‌تونه. غیر از بسکویت چیز دیگه‌ای نخرین ها.» و ما راهی شدیم. در مدرسه همه‌اش تو فکر تلویزیون بودم، خداخدا می‌کردم زودتر زنگ بخورد و به خانه بروم. به خانه رسیدم. مادرم سفره را انداخته بود. با مادر و خواهرم مشغول غذاخوردن شدیم. پدرم برای ناهار نمی‌آمد و ناهار را سرکار می‌خورد. ناهار را جنگی خوردم، پس از ناهار، تندوتند مشغول نوشتن تکالیفم شدم، با چشم، حرکت عقربه‌های ساعت را دنبال کردم و دوباره مشغول نوشتن شدم. خواهرم به مادر کمک کرد. سفره را جمع کردند و ظرف‌ها را شستند. بعد آمد پهلویم نشست و سرگرم درس‌هایش شد. مادر کارهایش که تمام شد، آمد گوشه‌ی اتاق بالش گذاشت و دراز کشید. من و خواهرم با ایما و اشاره و به زبان زرگری دست‌وپا شکسته باهم حرف می‌زدیم. خواهرم اشاره کرد و سه تا از انگشت‌هایش را جلوی چشمم گرفت و گفت: «ساعت سه.» من پنج انگشتم را توی صورتش گرفتم و گفتم: «ساعت پنج که شد، هوای ننه رو داشته باش تا من فلنگ‌و ببندم.» مادرم چشم‌هایش را که روی هم بود تا نیمه باز کرد و گفت: «خفه‌خون بگیرین... امروز چتونه پچ‌پچ می‌کنین؟!» ما خاموش شدیم و سرمان را توی کتاب کردیم.

■

عروس تورنگ

اکرم مولاوردی

روزی که زلیخا عروسِ تورنگ شد، هرگز فکر نمی‌کرد روزهایی پیش بیاید که به‌خاطر عشق یک نفر حتی به باد صحرا هم حسادت بکند. به بادی که مانند شلاق به سر و صورت خداداد می‌کوبید و موهای لخت و سیاهش را مثل یال اسب روی پیشانی و چشم‌هایش می‌ریخت و باعث می‌شد قلبِ زلیخا مثل گنجشکِ اسیر در قفس، با شدت به قفسه سینه‌اش بکوبد.

خداداد مردی سبزه‌رو با قدی بلند و اندامی چهارشانه بود. سرِ طناب چرخ را از روی زمین برداشت و دور یکی از دست‌هایش پیچید و نزدیک زلیخا شد. طره‌ای از موهای بلند و سیاهِ او را که روی سینه‌اش شلال شده بود گرفت و نزدیک لب‌های کلفتش که سبیل سیاهش آن را پوشانده بود برد و بوسید و نفس عمیقی کشید، انگار بخواهد بوی گلی را تا مدت‌ها در سینه‌اش حبس کند. زلیخا سرش را به‌آرامی روی سر خداداد گذاشت؛ مثل مجسمه‌هایی که تقدیر بود این لحظه را تا ابد جاودانه کنند.

خداداد سرش را بالا آورد و به چشم‌های زلیخا زل زد: «نباید بیشتر از این تورنگ رو منتظر بذاریم. ممکنه شک کنن.»

زلیخا مثل ملکه‌ای بی‌تاج، شق‌و رق روی کجاوه نشسته بود. با دست استخوانی و انگشتان بلندش به روی دستِ زمخت و بزرگِ خداداد فشار آورد: «باورم نمی‌شه این آخرین باریه که می‌رم پیش تورنگ»

خداداد مانند غریقی در آب، در چشم‌های درشت و سیاه زلیخا شناور بود: «باور کن فردا که آفتاب در بیاد، برای ترس امروزمون کلی می‌خندیم.»

بادِ سرکش بیابان همراه با هُرم گرمای آفتاب، با آهنگی یکنواخت، خاک‌های دور قنات را به رقص درآورده بود. صدای ترق‌تروق سوختن چوب‌های خشک و رقص شعله‌های آتش دور کتری هم نمی‌توانست لحظه‌ای حواس آن‌ها را پرت کند. با هر کلمه‌ای که از دهان خداداد بیرون می‌آمد، صورت زلیخا قرمز می‌شد و بدنش بیشتر گَر می‌گرفت. زلیخا موهای رقصانش در باد را به زیر شالش برد و لب‌هایش را به دندان گزید.: «کاش الان فردا بود.»

خداداد سرش را جلو آورد و لبش را روی گونه‌ی تب‌دار زلیخا گذاشت. زلیخا با شرمی آمیخته‌بالذت به آسمان نگاه کرد و آه کشید. بعد سرش را پایین آورد و چشم دوخت به دیواره‌های قنات که پر از خراش بیل و کلنگ بود. خداداد چرخ را آرام‌آرام چرخاند و کجاوه‌ای را که با چند تکه چوب صاف درست شده بود پایین فرستاد. کجاوه به ته قنات رسید. زلیخا از روی آن بلند شد سرش را بالا گرفت. سرِ گرد و سیاه خداداد آن بالا، از گردی سرچاه دیده می‌شد. دل‌تنگش شد. به یاد نمی‌آورد برای کسی این‌طور دل‌تنگ شده باشد. شاید هم شده بود؛ ولی حالا یادش نمی‌آمد. شاید هم اصلاً فرصت نکرده بود برای کسی دل‌تنگی بکند. فتیله‌ی فانوس را بالا کشید و کنار صورتش نگه داشت و دست تکان داد: «خداداد خیلی دوست دارم.»

صدایش در تمام راه‌های قنات پیچید و چندباره به گوشش برگشت و گونه‌هایش را گل انداخت. تا همین سه ماه پیش که خداداد را نمی‌شناخت این کلمه حتی به ذهنش هم خطور نکرده بود؛ ولی حالا داشت آن را فریاد می‌زد.

زلیخا پابرهنه و آرام، در آب روان، روان شد و به طرف

سنگ بزرگ رفت. نور فانوس مثل کرم شب‌تاب، فقط به‌اندازه‌ی نیم متر جلوتر را نشان می‌داد، سایه‌ی زلیخا جلوتر از خودش از آب رد شده و روی دیواره و طاقی منحنی قنات، بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد. پاهایش در آب سرد گزگز می‌کرد. خداداد گفته بود، آب سرد شده است؛ اما زلیخا گمان نمی‌کرد تا به این حد سرد باشد. مثل یک تکه یخ شکسته به پاهایش فرو می‌رفت. در طی این چند سال، حتی در چله‌ی زمستان هم آب را به این سردی ندیده بود. مخصوصاً در این دو هفته‌ی گذشته؛ همه از گرمای آب شکایت داشتند.

سرِ بَرّاق سنگِ سیاه، ازگوشه‌ی دیوار پیدا شد. قلبش هنوز از حرف‌هایی که بین او و خداداد رد و بدل شده بود، به‌شدت می‌تپید. از اینکه بعد از سال‌ها تنهایی و بی‌کسی، مردی آن بالا به انتظارش نشسته بود تا او را از آن خود بکند، سوزش خوشایندی زیر پوستش احساس می‌کرد. انگار مورچه‌هایی در رگ‌های بدنش در رفت‌وآمد باشند. فکر می‌کرد دنیا دارد روی خوشش را به او نشان می‌دهد. تنها ترسش این بود کسی از نقشه‌شان خبردار شود.

فانوس را روی سنگ گذاشت. شال بزرگ را از روی سرش برداشت. شروع کرد به درآوردنِ لباس‌هایش. با هر تکه‌ای که از بدنش جدا می‌کرد سرما به جانش می‌نشست؛ ولی نمی‌توانست دست از کار بکشد. خداداد گفته بود باید مثل همیشه رفتارش عادی باشد تا کسی شک نکند.

دندان‌هایش به هم می‌خوردند و مثل بید می‌لرزید. وقتی به دست‌ها و آغوش گرم خداداد فکر می‌کرد گرمای لذت‌بخشی توی سلول‌هایش می‌پیچید و تحمل سرمای طاقت‌فرسای آب را برایش ممکن می‌کرد. برخلاف همیشه، آخرین تکه‌ی لباس زیرش را در نیاورد با بدنی لرزان وسط آب روان نشست.

زلیخا موهایش را جمع کرد و پشت سرش سنجاق زد. آب تا روی سینه‌هایش را گرفت. هر دو مشتش را پر آب کرد و روی شانه‌هایش ریخت. آب مثل پیچکی از روی شانه‌هایش گذشت. دور سینه‌اش چرخید و لای پاهایش پیچید و او را در آغوش کشید؛ ولی مثل همیشه آن لطافت و آرامش را نداشت.

سردی آب، هرلحظه بیشتر می‌شد. زلیخا دست‌هایش را دور بازوهایش پیچید. توی آب چند موج افتاد و پایین موهایش را خیس کرد. زلیخا سرش را برگرداند و با مشت روی آب کوبید: «داری چکار می‌کنی؟ موهام رو خیس نکن سردمه.»

«نه به اون دو هفته که داشتی از گرما جوش می‌آوردی، نه به حالا که از سرما کم مونده چاقو دسته کنی.»

هیچ‌وقت آن روزی را که عروسِ تورنگ شد، فراموش نمی‌کرد. سه سال پیش، شاید هم چهارسال پیش بود. توی ده، شور و نشاط بزرگی به پا شده بود. مردم در رفت‌وآمد بودند. صورتش از بندهای فیروزه بنداناز سرخ‌وسفید شده بود. بزرگی و سیاهی چشم‌هایش از سرمه‌ی بادامِ سوخته چند برابر شده بود. صدای فاطمه‌سلطان، همسایه‌ی دیوار‌به‌دیوارش، از جلوی در حیاط بلند شده بود: «آاای فیروزه، دِ زود باش دیر شده!»

فیروزه گل ختمی قرمز را با آب دهانش خیس کرد و روی لپ‌های زلیخا کشید: «خب یه کم دندون سرِ دل بگیر، این عروس باید تَک باشه، این عروسِ تورنگه، کم کسی که نیست.»

آن روز، رفت‌وآمد به خانه‌ی زلیخا زیاد بود. طوری‌که آن خانه‌ی محقّر و روبه‌ویرانی تابه‌حال به خودش ندیده بود. یکی لباس سفید می‌آورد و یکی تور ته یخدانش را امانت می‌داد. زنِ کدخدا، یک انگشتر نقره به امانت فرستاده بود تا در آن شب زلیخا به دستش بکند. زنِ خدایار شب‌روهایش را که هنوز سه‌سالی نمی‌شد خریده بود آورده بود تا موقع رفتن به سر قنات به پایش بکند. زنِ ملا هم برایش چادر سفید عروسی دخترش را فرستاده بود. گفته بود مراقب باشند به خارین‌های کنار قنات گیر نکند.

زلیخا حال عجیبی داشت. حالا که عروس می‌شد از طرفی خوشحال بود؛ چون دیگر هیچ مردی به خودش جرئت نمی‌داد نگاه چپ به او بیندازد و ازجهتی هم ترسی مبهم در وجودش سایه انداخته بود؛ چون باید هر پنجشنبه بعدازظهر، به ته چاه می‌رفت و خودش را به تورنگ می‌سپرد.

صدای دهل و ساز و آواز از کوچه می‌رسید. زن کدخدا جلوی در اتاق زلیخا پیدایش شده بود: «فیروزه کارت تموم نشد؟ مردم توی کوچه پر شدن. ملا هم تازه

رسیده. دِ زود باش!»
بعد رو کرده بود به زلیخا: «تا حالا یاد ندارم برای کسی این‌طوری عروسی گرفته باشن.»
زلیخا که صورتش از بندهای فیروزه می‌سوخت، دستش را روی صورتش گذاشته و آرام گفته بود: «برای من که نیست. برای خودشونه.»
فیروزه وقتی چادر سفید را روی سر زلیخا می‌انداخت، کنار گوشش گفته بود: «خب مگه نمی‌دونی تا این مردا چیزی بهشون نرسه پا پیش نمی‌ذارن؟ همیشه همین بوده وگرنه که الان باید دیرک خونه‌ت از طلا می‌شد.»
زلیخا به رفتن زنِ کدخدا نگاه کرد و بغض گلویش را گرفت: «رحم و انصاف مردم هم با رفتن یحیی رفته. نگاهشون عوض شده. باید به هرکس‌و ناکس جواب پس بدم. کجا می‌رم با کی حرف می‌زنم، چرا می‌خندم، چرا نگاهم پی کسی می‌ره.»
دختر زلیخا با صورتِ خیسِ عرق، لی‌لی‌کنان وارد اتاق شده بود: «مامان، مامان، روی سرِ خر گُل گذاشتن.»
زلیخا لبه‌ی آستین بلند دخترش را که درحال جویدن بود از دهانش بیرون آورد. دندان‌های کوتاه و سیاهش و جای خالی یکی از دندان‌های شیری‌اش دیده می‌شد. موهای سیاه و حالت‌دار او را با کش بست و خاک لباسش را تکاند: «از پیش خاله فیروزه تکون نخور تا من برگردم.»
زلیخا با کمک کدخدا و چند نفر دیگر سوار قاطر شده بود. روی صورتش را با دستمال بزرگ ابریشمی قرمز که یادگار مادر فاطمه‌سلطان بود پوشانده بودند. عده‌ای از جوان‌ها دست در شانه‌ی یکدیگر انداخته و جلوی او و قاطر می‌رقصیدند. عده‌ای از زن‌ها هم کمی آن‌طرف‌تر دستمال‌به‌دست دور گرفته، هالای می‌رفتند. دختر زلیخا، قاتی بچه‌های دیگر درحال دویدن و جمع کردن نُقل‌هایی بود که زن کدخدا و زن ملا روی سرش می‌ریختند.
انگار مردم روستا منتظر چنین جشنی بودند تا دلی از عزا دربیاورند و شادی به پا کنند. هرکسی خودش را در این جشن سهیم می‌دانست. یک عروسی به یاد ماندنی؛ عروسی‌ای که دامادش به درازای یک صحرا لم داده بود و منتظر دیدن عروسش لحظه‌شماری می‌کرد.
زلیخا آخرین باری را که در آغوش مردش خوابیده بود، به یاد نداشت. سال‌ها از آن روزها و شب‌ها می‌گذشت. چند ماهی نمی‌شد ازدواج کرده بودند. هنوز دخترش حتی توی شکمش تکان هم نخورده بود. فقط خودش می‌دانست سرِ وعده‌اش گذشته است؛ حتی فرصت نکرده بود به یحیی بگوید دارد پدر می‌شود. ده سال پیش بود. هنوز شامش آماده نشده بود خبر آورده بودند؛ خبری که زندگی پر از عشقش را به نابودی کشانده بود. خبری که دنیایش را تیره و تار کرده بود. سرِ یحیی، زیر تراکتور کدخدا رفته و له شده بود. مردم می‌گفتند این بچه سر پدرش را خورده است. بعد از ده سال، حالا که برایش فرصتی شده بود می‌خواست دست دخترش را بگیرد و با خداداد از آنجا برود.
دوباره موج کوچکی به پشت زلیخا خورد. بالاتنه‌اش را از آب بیرون آورد و کف هر دو دستش را به‌شکل پارو توی آب عقب‌جلو کرد: «دارم یخ می‌زنم. موهام رو خیس نکن، بالاغیرتاً روز آخری نذار اوقاتم تلخ بشه.»
زلیخا مشتش را پر از آب کرد و جرعه‌ای از آن را خورد: «می‌دونی، وقتی از اینجا برم دیگه برام مهم نیست مردم چی می‌خوان پشت سرم بگن. اونا که نمی‌دونن تموم شب‌های زمستون لرزیدم و یه نفر نبوده گرمم کنه. همین‌که سرنوشتِ بچه‌م مثل من‌و مادرم نمی‌شه، برام بسه.»
قبل‌از اینکه زلیخا، عروسِ تورنگ بشود چندسالی بود آب قنات کم شده بود. مزارع تقریباً از بین رفته بودند. آب اکثر چاه‌ها خشک شده بود. درخت‌ها بار نمی‌دادند. عده‌ای از مردم روستا کوچ کرده بودند. عده‌ای هم که مانده بودند با سختی اموراتشان را می‌گذراندند.
همان سال، روزی کدخدا و چند مرد دیگر، درِ خانه‌ی زلیخا را زدند. او با دیدن آن‌ها به وحشت افتاد: «مگه من کاری کردم که این‌طور هوار شدین روی سرم؟»
کدخدا تسبیح به‌دست، تکیه‌اش را به دیوار گلیِ خانه‌ی زلیخا داده بود، کلاه شاپویش را جلو کشید و گفت.: «ما از طرف ملا برات پیغام آوردیم.»
زلیخا مثل اسپند روی آتش از جا پرید: «ای خدا! چند دفعه بهش گفتم من صیغه‌اش نمی‌شم. این رو چطوری حالی‌ش کنم.»
خدایار عموی خداداد، پشت سرِ کدخدا ایستاده بود.

هنوز خاک صحرا را روی موها و لباس‌هایش داشت. جلو آمد و گفت: «زن این چه چرندیاتیه که تو می‌گی؟ ملا برای نجات مردم و روستا از این بدبختی، تو رو معرفی کرده. تو که نمی‌خوای دخترت رو توی فقر و فلاکت بزرگ کنی.»

زلیخا به‌طرف دخترش رفت که گوشه‌ی حیاط نشسته بود و با عروسک پارچه‌ای که زلیخا برایش دوخته بود، بازی می‌کرد. با هر دو دست از زمین بلندش کرد آورد جلوی مردها، کوبید روی زمین: «من به‌خاطر همین بچه‌س که حرف‌وحدیث یه عده نسناس رو تاب می‌آرم. چرا راحتم نمی‌ذارین؟»

کدخدا کلاهش را عقب کشید و نزدیک زلیخا شد: «قنات داره خشک می‌شه. ملا می‌گه از پدرانش شنیده این‌طور مواقع قنات نر می‌شه و زن می‌خواد تا پرآب بشه. می‌گه باید یه زن بیوه جوون براش بگیریم.»

زلیخا دست دخترش را گرفت و برد انداخت توی تک‌اتاقی که تیرهای سقفش شکم داده و کاهگل‌هایش ریخته بود و در را به رویش بست. برگشت آمد طرف مردها: «مگه شما عقلتون رو از دست دادین؟ یعنی چی که من باید زن یه حلقه چاه بشم؟ دیگه چی باید از آستین شما مردا بیرون بیاد که نیومده؟ چرا هر سگی رو می‌زنن، جلوی خونه‌ی من پیداش می‌شه؟»

خدایار داد زده بود: «زن خجالت بکش. دهن نجست رو ببند!»

زلیخا دست‌به‌کمر، صدایش را بالا برده بود: «من چیکار به شما دارم. مگه گناهِ منه که بیوه شدم. حالا هر ازخدابی‌خبری از جاش پا می‌شه می‌آد سراغ من. بابا راحتم بذارین»

وقتی زلیخا درِ خانه‌ی خرابه‌اش را روی کدخدا و بقیه کوبیده بود، آن‌ها دست‌به‌دامن زن‌های ده شده بودند. فاطمه‌سلطان به او گفته بود: «دختر مگه نمی‌دونی زنی که بیوه بمونه یا دختری که از وقت عروسیش بگذره اگه بمیره هیچ‌وقت روی بهشت رو نمی‌بینه؟»

زلیخا گفته بود: «یعنی می‌خوای بگی ننه‌م الان توی جهنمه، بعدِ اون‌همه بدبختی؟! کاش خدا یه سر سوزن از اون بهشتش رو اینجا بهمون می‌داد.»

صغری‌خوشگله دستش را روی تاجِ خروس توی بغلش کشیده و خندیده بود. دندان‌های یکی‌درمیان زرد و سیاهش از لای لب‌های کلفت و سیاهش بیرون زده بود: «وقتی به ملای ده گفتم من هم دلم می‌خواد برم بهشت، نمی‌خوام بعد این‌همه بدبختی اون دنیام هم بشه آخرت یزید، عقدم کرد برای این خروس. الآن این هم سرور خونه‌م شده.»

زلیخا گفته بود: «مطمئن باش ما بهشت‌برو نیستیم. گاهی فکری می‌شم نکنه اون دنیا هم بگن شما بدبخت بیچاره‌ها عادت به درد و عذاب دارین. بیایین جای بعضیا که به سختی عادت ندارن برین جهنم.»

زن کدخدا گفته بود: «نمی‌بینی زنای ده دیگه کم‌کم بهت کار نمی‌دن! خب تو جوون و خوشگلی. دلشون نمی‌خواد بری خونه‌هاشون جلوی شوهراشون کارکنی.»

زلیخا گفته بود: «توی چشم شوهراشون خاک پر کنن.»

کدخدا و بقیه قول داده بودند اگر زلیخا قبول کند و زن تورنگ بشود، سالیانه هرکدامشان از برداشت محصولشان مقداری هم به او بدهند. این‌طوری زلیخا می‌توانست مازادش را به آسیابان بفروشد و مایحتاج دخترش را بخرد.

سرِ قنات، ملا عقد زلیخا را برای تورنگ خوانده بود. زلیخا حالا رسماً شوهر داشت. وقتی برای اولین‌بار به ته چاه رسید، تمام وجودش را ترس گرفت. انتهای قنات در تاریکی فرورفته بود. فتیله فانوس را تا بالا کشید. سایه‌اش مثل روح روی دیوار افتاده بود و هرلحظه بزرگ‌تر می‌شد. طاقِ منحنی قنات باعث می‌شد زلیخا سرش را کمی خم کند. سکوت و تاریکی به وحشتش می‌انداخت. با صدایی لرزان آرام‌آرام زمزمه می‌کرد: «مگه همیشه نمی‌گفتی به‌خاطر دخترت هرکاری می‌کنی؟ خب بسم‌الله! برو جلو. این فقط یه آب‌تنی ساده‌س. نترس زلیخا، تو به یه ده حریفی.»

خواست با لباس توی آب بنشیند؛ ولی کدخدا تأکید کرده بود باید مثل زنی که در شب زفاف به رختخواب همسرش می‌رود، داخل آب بشود. گفته بود ملا گفته است؛ اگر موبه‌مو دستورات اجرا نشود تأثیری در کار نخواهد داشت.

شالش را روی سنگ سیاه گذاشت، پیراهنِ سفید را از تنش بیرون آورد. هر تکه از لباسش را درمی‌آورد، می‌ایستاد و به همه جا نگاه می‌کرد. کدخدا گفته بود

باید مثل کسی که از مادر زاده می‌شود خودش را به آب تورنگ بسپارد.
زلیخا در انتهای پیچ قنات نشست. جایی که خدایار گفته بود. نرسیده به انحنای اول، آب تا کمرش را هم نمی‌گرفت؛ ولی کدخدا گفته بود باید همه بدنش را در آب بشوید. چند مشت آب به روی شانه‌هایش ریخت. احساس کرد چیزی مثل اینکه کسی سنگ ریزه پرت کند به پشتش می‌خورد. وحشت تمام وجودش را گرفته بود. از جایش بلند شد و به پشت سرش نگاه کرده بود. چیزی یا کسی آنجا نبود. صدا زده بود: «کی اینجاست؟» صدا برگشته بود: «کی اینجاست؟ کی اینجاست؟» سریع خودش را به سنگ بزرگ رسانده و تندتند لباس‌هایش را پوشیده بود. کدخدا وقتی از زنش شنید موهای زلیخا خشک است، فریادش به آسمان رفته بود: «تو می‌خوای به ما کلک بزنی؟ تو حتی لباست رو بیرون نیاوردی.»
زلیخا اصرار داشت کسی پایین هست؛ ولی خدایار زیر بار نمی‌رفت: «خودِ منِ گردن‌شکسته همه‌ی راه‌ها رو نگاه کردم. تازه همه اون جوونایی که ممکنه شیطنت بکنن. همه اینجا هستن.»
چند نفر از مردها برای وارسی رفتند. برگشتند و گفتند کسی در قنات نیست. زلیخا به‌ناچار راضی شد دوباره توی آب برود. لباس‌هایش را از تن بیرون آورد و آرام توی آب کم خوابید. سرش را هم توی آب کرد تا موهایش خیس شوند. آب قنات مثل یک ملافه نازک به‌آرامی از رویش گذشت و روی تنش موج‌های کوچکی انداخت. هفته‌ی بعد وقتی توی آب نشست، یک چشمش به آب بود و چشم دیگرش مدام دور و اطرافش را می‌پایید. دلش گرفته بود. حرف‌هایی توی دلش سنگینی می‌کرد. انگار دنبال هم‌صحبتی می‌گشت. ناخودآگاه شروع کرده بود به حرف زدن: «می‌گن تو زن می‌خوای. می‌گن چون تنهایی، داری خشک می‌شی. درسته، آدمی که تنها باشه یواش‌یواش خشک می‌شه. منم دارم خشک می‌شم. هیچ‌کسی رو ندارم. نه پدری، نه مادری، نه شوهری. خیلی دردناکه آدم توی دنیا بی‌کس‌وکار باشه.»
زلیخا احساس کرد چیزی دور کمرش می‌پیچد. به بدنش نگاه کرد؛ چیزی غیر از آب ندید. هول کرد و توی آب دراز کشید و سرش را زیر آب برد: «بازم خیالاتی شدم.»
هفته‌ی سوم وقتی سر قنات رسید.، خدایار با صورت خندان به استقبالش آمد: «دیدی هیچ خرافات نبوده. ماشاالله شوهرت جون گرفته.»
زلیخا از شنیدن کلمه‌ی شوهر دلش گرفت. وقتی نزدیک سنگ سیاه شد، احساس کرد آب مثل همیشه آرام نمی‌رود. مدام پیچ و تاب می‌خورد و موج‌های کوچکی به بالا پرت می‌شوند. توی آب نشست: «هاا!، چی شده داری شیلنگ‌تخته می‌ندازی؟ نکنه واقعاً زن می‌خواستی؟»
آب قنات هر هفته به گفته‌ی خدایار چند میل بالا می‌آمد. همین باعث خوشحالی مردم و کدخدا شده بود. زلیخا هر هفته که توی آب می‌نشست، ناخودآگاه شروع می‌کرد به دردِدل کردن: «مادرم می‌گفت بعضیا خودشون خوابن ولی بختشون بیداره، بعضیام مثل ما معلوم نیست کجا بختمون خوابش برده، همون موقع که به دنیا اومدم چند وقت نگذشته پدرم مرد. مادرم می‌گفت معلوم نشد از چی مرد؛ ولی یه شب تا صبح ناله می‌کنه و صبح دیگه صداش برای همیشه قطع می‌شه. من می‌مونم‌و مادرم. هیچ کس‌وکاری توی روستا نداشتیم. مادرم توی خونه این‌و اون کار می‌کرد. می‌بینی! پیشونی‌نوشت منم عین مادرم شدم. همه‌ش دعا می‌کنم دخترم عین من‌و مادرم نشه.»
آب آرام‌آرام موج زد و روی سر زلیخا ریخت و مثل شانه در لابه‌لای موهایش بالاوپایین رفته بود. موج آرامی روی صورتش خورده و قطره‌های اشک را با خودش برده بود. زلیخا آهی از ته دل کشیده و آب پُرشده در دهانش را قورت داده بود. دستش را دور ساق پاهای تاشده‌اش گره کرده و سرش را روی زانوهایش گذاشته بود: «سیزده‌چهارده ساله بودم یا کمتر، یادم نیست، به‌قول مادرم تازه استخون ترکونده بودم. یه روز داشتم توی چشمه در شستن لباس چرک‌های مردم به مادرم کمک می‌کردم. یحیی رو دیدم. اومده بود تنی به آب بزنه. قدبلند بود و چهارشونه، بَرو روی سفیدی داشت. با موهای قهوه‌ای روشن. یادم نیست من عاشق اون شدم یا اون عاشق من شد. فردای اون روز اومد خواستگاری‌م. ما هم قبول کردیم. عقد کردیم و رفتیم

سرخونه و زندگیمون. نه نرفتیم. اون اومد سر خونه و زندگی ما. خب چیزی نداشت. از یه روستای دیگه اومده بود. اونم هیچ کس‌وکاری نداشت. اومده بود روی تراکتور کدخدا کار کنه. تازه داشتیم برای خودمون وسایل جور می‌کردیم. می‌خواست یه کم کارش سبک شد سقف خونه رو درست کنه.»

زلیخا آه می‌کشید و حرف می‌زد. انگار هیچ‌کسی را بهتر از تورنگ پیدا نکرده بود دردِدل بکند. طی هفته هر اتفاقی می‌افتاد می‌آمد و برایش تعریف می‌کرد. بد، خوب، خنده‌دار، گریه‌آور. هرچیزی را که روی دلش سنگینی می‌کرد، برای تورنگ تعریف می‌کرد.

سال‌ها همین‌طور از پشت هم می‌گذشت و روزبه‌روز آب قنات پر می‌شد و مزرعه‌ها آب بیشتری می‌خوردند و گندم‌زارها بارورتر می‌شدند و درختان از زیادی میوه‌هایشان سرخم می‌کردند. مردم خیلی خوشحال بودند. می‌گفتند از وقتی تورنگ زن گرفته، سخاوتمند شده و آب همه‌ی مزارع را تأمین می‌کند؛ حتی درخت‌های بی‌صاحب هم از برکت تورنگ سیراب شده بودند.

در این چند سال، زلیخا هر هفته پیش تورنگ می‌آمد و توی آب می‌رفت. وقتی از ناراحتی‌هایش می‌گفت، تورنگ آرام و بی‌صدا دورش می‌پیچید و موها و بدنش را نوازش می‌کرد. وقتی شاد بود و از شیرین‌کاری‌های دخترش حرف می‌زد. آب تورنگ مثل یک جوان پرشور موج‌های بلند می‌انداخت و از روی دیواره‌ها به روی زلیخا پاشیده می‌شد.

سه ماه پیش وقتی زلیخا به سرچاه رسید، جوانی آنجا ایستاده بود: «خدایار نیست؟»

جوان برگشته بود به‌طرف زلیخا: «عموخدایار از خر افتاده و لگنش شکسته.»

زلیخا وقتی توی آب نشسته بود، چند مشت آب به صورتش زده بود: «می‌دونستی لگن خدایار شکسته؟ حتماً حالاحالاها باید توی رختخواب بمونه. فهمیدی پسر برادرش اومده جاش؟ اسمش خداداده، به چشم برادری خیلی خوشگله.»

موجی بزرگ باشدت به پشتش خورده بود. زلیخا از جا پریده و با مشت به آب کوبیده بود: «لعنتی! چیکار می‌کنی؟ ترسیدم.»

دوباره چند موج محکم به پشتش کوبیده شده بودند. زلیخا قهقهه زده بود: «دیوونه‌ی حسود»

بعد خودش را به آب سپرده بود. آب به تمام تنش پیچیده و دورتادورش چرخیده و سرتاپای اندامش را به آغوش کشیده بود.

توی خانه، زلیخا برگ گل ختمی را آب دهان زده و روی لبش کشیده بود. گردنبند دانه اناری یادگار مادرش را به گردنش انداخته و گالش‌های امانتی فیروزه را به پایش کرده بود.

فیروزه گفته بود: «نکنه دلت رو سگ‌خور کردی؟»

زلیخا نگاهی به دخترش کرده بود که داشت با گلوله‌ی نخ و یک قلاب ور می‌رفت. برگشته بود طرف فیروزه و چشم‌غره رفته بود: «گالش‌هام پاره شده و توشون خاک پرمی‌شه، انگشت‌هام ترک خورده.»

فیروزه خندیده بود: «ننه‌ش می‌گه توی شهر بنایی می‌کنه. عموش خوب بشه از اینجا می‌ره.»

زلیخا شال بزرگش را روی سرش انداخته و از خانه بیرون رفته بود. از کوچه‌های تنگ و باریک گذشته بود. مردان روستا، توی میدان‌گاهی، کنار دیوار روبه‌آفتاب نشسته بودند. با دیدن زلیخا از جای خودشان بلند شده و با نگاهشان زلیخا را تا وقتی که از نظرشان ناپدید شود بدرقه کرده بودند.

خداداد با دیدن زلیخا گفته بود: «اِ، چه زود اومدی. فکر کردم نیم ساعت دیگه می‌آی.»

زلیخا خجالت کشیده بود. نمی‌دانست چه مرگش شده. تا آن موقع داشت از سرما می‌لرزید؛ ولی حالا با وجود باد شدید؛ تنش گر گرفته بود. توی آب نشسته بود: «تا حالا چایی این‌قدر بهم نچسبیده. تا می‌رسم سر چاه برام چایی آتیشی آماده می‌کنه. نمی‌دونی چقدر خوش‌طعم و خوش‌عطره.»

چند هفته بعد زلیخا سکوت کرده بود و حرف نمی‌زد. چند موج کوچک به پشتش کوبیده شده بودند؛ ولی زلیخا هیچ عکس‌العملی نشان نداده بود. یک‌مرتبه موجی بلند روی سرش ریخته بود. زلیخا با عصبانیت مشت به آب کوبیده بود: «احمق ولم کن. حوصله شوخی ندارم.»

آب آرام گرفته و به راه خودش ادامه داده بود. زلیخا دست‌هایش را دور ساق پاهایش گره کرده و زانوهایش

را به سینه‌اش چسبانده بود: «نمی‌دونم چه مرگم شده. احساس می‌کنم یه مار دور قلبم چنبره زده و نمی‌ذاره نفس بکشم.»

آب همچنان آرام می‌رفت: «می‌دونی چیه؟ ننه‌ی خداداد رفته خواستگاری دخترِ کدخدا. تمام شب رو نخوابیدم. به‌نظرت چی می‌شه؟ اگه دختره بیاد اذیتش کنه چی؟ من دخترِ کدخدا رو می‌شناسم. خونه‌شون کار کردم، می‌دونم چه گُنده دماغیه.»

صدای مردم روستا به‌خاطر گرمی آب در آمده بود. هرکسی چیزی می‌گفت. کدخدا و بزرگان ده همگی متفق‌القول بودند که تابه‌حال آب قنات را این‌طور گرم ندیده‌اند؛ حتی بعضی‌ها می‌گفتند نکند آتشفشانی زیر این قنات باشد و هرلحظه فوران کند.

سه هفته قبل از گرم شدن آب، زلیخا برای تورنگ تعریف کرده بود خداداد به مادرش گفته است فقط زلیخا را دوست دارد و غیر از او با هیچ دختری ازدواج نخواهد کرد. مادر خداداد به خانه‌ی زلیخا رفته و تهدید کرده بود اگر دست از سر پسرش برندارد روزگارش را سیاه خواهد کرد.

نگاه همه روستاییان به زلیخا عوض شده بود. ملا پیغام فرستاده بود: «قناته که قناته. مگه با خودشه طلاق بگیره»

کدخدا و چند مرد دیگر به خانه‌ی زلیخا رفته و او را کلی سرزنش کرده بودند. زلیخا با اشک و آه به خداداد گفته بود باید او را فراموش کند؛ ولی خداداد به زلیخا قول داده بود این مشکل را حل خواهد کرد.

زلیخا همه‌چیز را برای تورنگ تعریف کرده بود: «خداداد یه نقشه کشیده. بناست وقتی کارش رو توی شهر آماده کرد من‌و دخترم توی تاریکی شب بریم سرجاده؛ طوری که هیچ‌کس خبردار نشه. اونم با ماشین دوستش می‌آد و ما رو با خودش می‌بره.»

خیال عشق خداداد، تمام شب‌های این چند ماهش را ساخته بود و او را تا به عرش برده بود. حالا امروز، آن روزِ خاص از راه رسیده بود. روزی که امید در دلِ زلیخا جوانه زده بود و رهایی از تمام بی‌عدالتی‌ها را برایش به تصویر کشیده بود. روزی که او و دخترش را برای همیشه از تمام رنج‌ها نجات می‌داد. زلیخا از جایش بلند شد. از سرما دندان‌هایش به هم می‌خورد: «خداااحاافظ.»

هنوز دو قدم بیشتر نرفته بود. چند قلوه‌سنگ به زیر پایش رفتند. زلیخا نتوانست تعادلش را حفظ کند و با پهلو روی تکه سنگ تیزی افتاد. روی آب رد خونی دید. دستش را به پهلویش کشید. کفلش می‌سوخت. دستش خونی شد. اهمیت نداد. دوباره از جایش بلند شد. ناگهان موج بزرگی از پشت به او خورد و پرتش کرد. سرش به سنگ بزرگ سیاه خورد و شکست. خون روی صورتش ریخت. مزه‌ی شور و آهن زنگ‌زده را توی دهانش حس کرد.

به‌خاطر سردی آب و چندبار زمین خوردن بدنش دچار ضعف شده بود. خون سرش قطره‌قطره روی آب می‌ریخت. وقتی به انحنای راه قنات می‌رسید، در آب حل شده و هیچ ردی از خود به جا نمی‌گذاشت.

زلیخا گوشه‌ی برجسته سنگ را با هر دو دستش گرفت و خودش را کمی بالا کشید. سنگ از جای خودش تکان خورد و مثل کوهی که درحال ریزش باشد، روی زلیخا غلتید و او را به زیر آب برد. زلیخا ناباورانه در آب دست و پا می‌زد. خودش را بالا کشید و سرش را از آب بیرون آورد. هنوز نفسش را بیرون نداده بود که موج بزرگ دیگری مثل بهمن روی سرش ریخت و او را با خودش پایین کشید.

چهره‌ی دخترش یک لحظه هم از نظرش دور نمی‌شد. دوباره دست‌وپا زد و سرش را از آب بیرون آورد. بی‌رمق دهانش را باز کرد تا فریاد بکشد و کمک بخواهد. همین موقع توی آب موج افتاد و گلوله‌ای شبیه به یک مشت بزرگ به دهانش کوبیده شد.

زلیخا تمام تلاشش را می‌کرد تا نفسش را بیرون بدهد؛ ولی چیزی جلوی دهان و بینی‌اش را گرفته بود. سینه‌اش از فشار زیاد به حد انفجار رسیده بود و دردی کشنده توی قلبش جولان می‌داد. چشم‌هایش زیر آب باز مانده بود. نور فانوس هرلحظه کم‌سوتر می‌شد. صدای زن کدخدا توی سرش پیچید: «یادت بمونه اینجا وقتی زن یکی می‌شی؛ یعنی باید با لباس سفید بری خونه‌اش با کفن سفیدم بیای بیرون.»

■

بررسی علل و آثار

ناشی از تصلّب شریان شعر نو

● ندا پیشوا

مقدمه

شعر نو مشتمل بر شعرهای نیمایی، سپید و موج نو است. عنوان‌های شعر حجم و شعر پسانوگرایی (پست‌مدرن) از دهه‌ی ۷۰ به بعد مطرح گردیده است. هدف از این نوشتار بررسی دلایل و نتایج حاصل از انسداد جریان شعر نو است.

مروری بر تاریخچه‌ی پیدایش و تکامل شعر نو:

تحول در قالب‌های سنتی و کلاسیک و به‌وجود آمدن جریان شعر نو در ایران، قبل از نیما یوشیج شروع شده بود ولی او توانست در سال ۱۳۰۰ و بعد از آن نقش اصلی را در ابداع و گسترش سبک نو در شعر عهده‌دار شود.

نیما با درایت و هوشمندی به‌آهستگی قاعده‌های شعر کهن را بر هم زد و همان‌گونه که یحیی آرین‌پور در کتاب از صبا تا نیما نقل می‌کند در قدم اول با حفظ وزن و قافیه عروضی، تنها برای آنکه قافیه‌ها پشت سر هم تکرار نشود، بین آنها یک مصراع فاصله داد. او نمی‌خواست مخالفان سبک نو را یک‌سره از خود روگردان کند. این صبر و شکیبایی باعث شد به‌تدریج تغییرات بیشتری در قالب‌های سنتی به وجود آید و زمینه برای بروز خلاقیت‌ها و نوآوری‌های شاعران بعدی فراهم شود.

به‌تدریج افراد زیادی همچون اخوان ثالث، فریدون مشیری، نادر نادرپور، سیاوش کسرایی به سبک نیمایی شعر سرودند.

احمد شاملو با حذف کامل وزن عروضی و خلق شعر سپید راه جدیدی در شعر گشود که سراینده را از بسیاری قید و بندهای گذشته رها می‌کرد. در شعر سپید، اندازه‌ی بندها کوتاه و بلند می‌شود اما موسیقی درونی و انسجام افقی و عمودی باعث می‌شود از نثر و دلنوشته متمایز شود. به‌علاوه شعر سپید این توانمندی را دارد که واژه‌ها را درهم بیامیزد و ترکیب‌ها و تفسیرهای نو بیافریند.

شاعران نوگرا به‌ویژه سپیدسرایان، پدیده‌ها را از منظری جدید به‌تصویر می‌کشند و گاهی با خلق جهان‌های موازی در شعر، امکان گفت‌وگو و نمایش هم‌زمان احساس‌ها و ادراکات مختلف را فراهم می‌سازند. این سبک شعری کمک می‌کند تا سوژه‌هایی را که در روزمره امکان صحبت از آنها نیست و زیر تیغ سانسور جان داده‌اند، دوباره زنده کنیم و در لایه‌های درهم‌پیچیده و تودرتو به‌دست مخاطبان بسپاریم.

این روند در شعر فراسپید ادامه داشت، اما به دلایل متعدد گاهی به سمت ابهام و پیچیده‌گویی رفت.

در مجموع خوانش شعر سپید و فراسپید نیاز به دقت، اندیشه‌ورزی و کسب مهارت دارد و از عهده‌ی همگان برنمی‌آید.

وجه امتیاز شاملو آن است که با ترجمه‌ی اشعار و داستان‌های بزرگان ادبیات جهان و چاپ کتاب کوچه تأثیر به‌سزایی در ادبیات معاصر داشت و بستر مساعدی برای پرورش ایده‌ها و مفاهیم نو و جهان‌شمول در شعر و نثر فراهم آورد.

در بین شاعران سپیدسرا فروغ فرخزاد با بهره‌گیری از عنصر زنانگی و تابوشکنی در بیان عشق و تنانگی به شهرت رسید. هم‌زمان، سهراب سپهری با داشتن زبانی ساده و روان و الهام از مبانی عرفانی شرق دور، مورد توجه مخاطبان خاص و عام قرار گرفت و اشعارش به زبان‌های مختلف ترجمه شد.

در دهه‌ی ۷۰ احمد رضا احمدی و بیژن الهی پیشگامان موج نو شدند و بسیاری از زیرساخت‌های شعر را درهم فروریختند.

شعر موج نو نه‌تنها وزن عروضی ندارد؛ بلکه آهنگ و موسیقی آن حتی مانند شعر سپید هم مشخص نیست و درحقیقت فرق آن با نثر در معنای آن است. بعدها، یدالله رؤیایی ظهور کرد و بدعت‌های شگرفی در زبان شعر ایجاد کرد. در سبک او فرم و موسیقی شعر دچار تحول زیادی شد. رؤیایی با وجود قبول موج نو انتقادهای وارد برآن را درست می‌دانست و تصمیم گرفت آشفتگی و پراکندگی و سردرگمی طرفداران این سبک را سامان ببخشد. او به کمک عده‌ای دیگر از هنرمندان و نویسندگان نهایتاً موفق شد بیانیه‌ی شعر حجم را منتشر کند. خوانش شعرهای او برای بسیاری از اهالی شعر آسان نیست و برای مخاطبان عام شعر، دشوار محسوب می‌شود. این مسئله گرچه ملاک و معیاری برای ارزش‌گذاری در مورد شعر نیست؛ اما واقعیتی است که تا حدودی در دامنه‌ی نفوذ و ماندگاری شعر مؤثر است.

در همین سال‌ها با شعر رضا براهنی روبه‌رو هستیم که مدعی شعر پست‌مدرن است. او ترجیح داد بسیاری از قانون‌های دستوری را در ساختن فعل و جمله رعایت نکند و خود را از هر تقیدی به قاعده‌های رایج، خلاص کند. هنوز هم بعد از گذشت سال‌ها در بین صاحب‌نظران بر سر درستی یا نادرستی این کار اتفاق نظر وجود ندارد و به نظر می‌رسد پیروی از این سبک چندان به صلاح جامعه ادبی نباشد؛ چراکه منتقدان اشکال‌های جدی به آن وارد می‌کنند.

منظور از تصلّب شریان شعر نو چیست؟

وقتی از انسداد و تصلب در شریان شعر نو حرف می‌زنیم از پدیده‌ای سخن می‌گوییم که روند روبه‌رشد و شگفتی‌آور شعر نو را دچار توقف کرده است. درحال‌حاضر با وجود کثرت نام شاعران، پدیده‌های خلاقانه و آثار ماندگار در شعر نو به‌تدریج کم و کمتر می‌شود. به نظر می‌رسد در دو دهه‌ی اخیر، شعر نو مخاطبان کمتری را به‌خود جذب کرده و شاعران با انگیزه و شور و شوق کمتری نسبت به گذشته به مقوله‌ی شعر می‌پردازند.

برای روشن شدن دلایل این رخداد ناخوشایند باید سه محور اصلی را مورد توجه قرار دهیم:

۱ . تحدید و انحصار سوژه‌ها و واژگان؛

۲. فقدان حضور پیشکسوتان دلسوز و جلسه‌های کارآمد و مفید نقد و تحلیل شعر؛

۳ . توجه نداشتن به اهمیت ترجمه و انتشار مؤثر آثار شاعران.

در ادامه به‌اختصار به شرح هریک از این موارد می‌پردازیم:

۱. تحدید و انحصار سوژه‌ها و واژگان:

در سال‌های قبل از انقلاب، شاعران بدون داشتن هیچ ممنوعیتی در مورد سوژه‌های مختلفی چون زندگی و مرگ، عشق و نفرت، زن و زنانگی، دین‌باوری و دین‌ستیزی شعر می‌گفتند. بااین‌حال بیان مشکلات اجتماعی و سیاسی برای سراینده، دردسرساز و مشکل‌آفرین محسوب می‌شد که البته این امر در ایران معطوف به سابقه‌ی تاریخی است، به‌طوری‌که در هیچ دوره‌ای امکان صراحت لهجه و آزادی بیان وجود نداشته است.

بعد از انقلاب ۵۷ و استقرار تفکر ایدئولوژیک این مشکل ابعاد تازه‌ای پیدا کرد. به‌طوری‌که فعالیت کانون‌های ادبی و هنری تا مدتی به‌طور کامل تعطیل شد. وقوع انقلاب فرهنگی نه‌تنها دانشگاه‌ها، بلکه صنعت چاپ و نشر کتاب را به‌شدت تحت‌تأثیر قرار داد و انتشار کتاب‌های شعر و داستان منوط به گرفتن مجوز ارشاد شد.

علاوه‌براین با وقوع جنگ، شرایط جامعه عملاً برای

انجام کارهای فرهنگی دشوارتر می‌شد. به‌تدریج نه‌تنها شریان شعر، بلکه شریان داستان، موسیقی و هنرهای نمایشی هم دچار گرفتگی و انسداد شده و فعالیت فرهنگی هنرمندان و نویسندگان محدود شد.

در این سال‌ها بسیاری از مشاهیر فرهنگ و ادب تصمیم به مهاجرت گرفتند و حذف آنها ضربه‌ی مهلکی به پیکره‌ی ادبیات معاصر وارد کرد. هرچند بعضی از این نویسندگان و شاعران در خارج از مرزها به فعالیت ادبی خود ادامه دادند؛ اما دریغ که شاخه‌های جدا از وطن بودند و در خاکی غریبه برای زنده ماندن و شاخ و برگ دادن، مجال چندانی نیافتند.

در بحبوحه‌ی سال‌های دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ که مقارن سال‌های جنگ و تحریم اقتصادی ایران بود، بیشتر نوشته‌ها و سروده‌های ارزشی حمایت می‌شد، که سوژه‌ی آنها شهادت‌طلبی، مقاومت و ایثار بود. بازخوانی و شرح وقایع صدر اسلام، شرح و بسط مبانی انقلاب اسلامی، مبارزه با صهیونیست و امپریالیسم از سوژه‌های پیشنهادی در این دوران بود.

در این سال‌ها شاعرانی که در راستای اهداف دیکته‌شده، تلاش می‌کردند مجال مطرح شدن در مجامع عمومی و رسانه‌های دولتی را پیدا کردند.

نوشتن از عشق زمینی تا مدت‌ها به‌طور مطلق حرام محسوب می‌شد و کلمه‌هایی چون بوسه و آغوش تنها درصورتی‌که با مضامین عرفانی و معنوی همراه بود، قابل پذیرش می‌شد. به‌نظر می‌رسد این محدودیت‌ها یکی از علل مهم دشوارنویسی در بین شاعران جوان است. کاری که به آنها فرصت گرفتن مجوز می‌دهد، ولو آنکه شعرشان در نگاه مخاطب، گنگ و نامفهوم باشد.

نکته دیگر آن است که در محیط آموزشی، کودکان و نوجوانان تا پایان دوره‌ی تحصیلات متوسطه هرگز با نمونه‌های اصیل شعر نو و شاعران خوش‌نام آن آشنا نمی‌شوند.

تنها برحسب شانس یا به‌لطف وجود پدر و مادر و خویشاوندان علاقمند به ادبیات ممکن است با آثار فروغ، مشیری، اخوان یا شاملو آشنا شوند. این درحالی است که بعد از انقلاب شعر شاملو به‌دلیل گرایش‌های چپی و شور و حال حماسی، مغضوب بود. شعر فروغ هم به‌دلیل ویژگی‌های تابوشکنانه تحریم شد. تنها شعر سهراب سپهری مورد پذیرش مسئولان بود؛ چراکه به نظر می‌رسید فارغ از دغدغه‌های سیاسی است و در بعضی شعرهایش تعابیر زیبایی وجود داشت که می‌شد آنها را به مفاهیم عقیدتی گره زد؛ مثل شعر قبله‌ام یک گل سرخ، جانمازم چشمه، مهرم نور... .

از علل دیگر تصلّب آن بود که رادیو و تلویزیون، گفت‌وگو درباره‌ی شعر نو و شاعران نیمایی و سپید را تا مدت‌ها به‌طور کامل تحریم کرده بودند و تنها یکی دو برنامه رادیویی مثل راه شب وجود داشت که در نیمه‌های شب گه‌گاهی از شاعران خوش‌نام قبل از انقلاب شعری می‌خواند.

بدیهی است که در این شرایط نابه‌هنجار، ذائقه‌ی شعری جامعه و نسل جوان به‌درستی شکل نگرفت و گسیختگی آنها با عالم شعر، موسیقی و هنر صدمه‌های جبران‌ناپذیری به فرهنگ ما وارد کرد. تنها تعداد اندکی از شاعران روشن‌فکر و خوش‌ذوق توانستند در شرایط انسداد به حیات فکری خود ادامه دهند و به‌دلیل محدودیت‌های زیاد، هیچ‌گاه نتوانستند آن‌گونه که باید و شاید استعدادهای خود را شکوفا کنند.

۲. فقدان جلسه‌های کارآمد نقد و بررسی شعر:

شرط انصاف آن است که بگوییم تا زمانی که براهنی در ایران حضور داشت و جلسات داستان‌خوانی و شعرخوانی و نقد آثار برگزار می‌شد، هنوز امیدی به رفع انسداد از شریان شعر وجود داشت؛ اما در سال‌های بعدی فقدان کانون‌های متمرکز و کارآمد نقد باعث شد شعر به حال خود رها شود و از هیچ حمایت معنوی و مادی برخوردار نباشد.

نبود دستگاه منسجم برای شناخت و سامان‌دهی استعدادها از برترین عوامل هرز رفتن و تلف شدن سرمایه‌های فکری در سال‌های اخیر است. فقدان منتقدان کاربرد و جسور باعث شده تا جلسات نقد

شعر از استحکام و قوام کافی برخوردار نباشد.
درعین‌حال انتشار تعداد زیادی مجموعه‌های سطحی و بی‌مایه با عنوان سپید باعث شده تا از قدر و ارزش و محبوبیت این نوع شعر در سطح جامعه کاسته شود و بسیاری از صاحبان ذوق پس از مدتی آزمون و خطا تصمیم بگیرند به داستان‌نویسی روی آورند که از آموزش و نقد بهتری نسبت به شعر برخوردار است و در عرصه‌ی آن امکان رشد و شهرت افراد بیشتر فراهم است.

درحال‌حاضر دو آفتی که بیش از همه حیات شعر نو را تهدید می‌کند در مرتبه‌ی نخست، پیچیده‌گویی و دشوارنویسی است که گاهی به‌اشتباه نوعی امتیاز شمرده شده، درحالی‌که به‌عکس باعث ابهام و نارسایی زبان بوده است. مورد دوم، ساده‌نویسی بیش از حد و افراطی است که باعث می‌شود شعر از عنصر تخیل و ایجاز بی‌بهره شده و مخاطب آن از لذت کشف محروم بماند.

۳ . فقدان ترجمه و انتشار مؤثر آثار شاعران

در شرایط تحدید، جز تعداد انگشت‌شماری شعر قابل ترجمه عرضه نشد و ازآنجایی‌که سیاستی مبنی‌بر گسترش تبادل فرهنگی با دنیای معاصر وجود نداشت، صنعت ترجمه از حمایت‌های لازم برخوردار نبود.

وقتی از قابلیت ترجمه حرف می‌زنیم منظور اثری است که از جهت سبک و محتوا، تازگی و طراوت داشته باشد.

به‌طوری‌که پرداختن به سوژه‌های جدید یا زاویه‌ی دید متفاوت، آن را از آثار مشابه ممتاز کند.

در این بین بیژن جلالی، غلامرضا بروسان، الهام اسلامی، بیژن الهی و...نمونه‌هایی از شاعران چیره‌دست کشورمان هستند که به‌دلیل غفلت از انتشار و ترجمه‌ی آثارشان کمتر شناخته شده‌اند.

افراد ناشایست بسیاری در این سال‌ها جسارت پیدا کردند که ادعای شعرگویی داشته باشند و به‌صرف زدوبندهای پنهانی و به‌کار بردن واژه‌هایی که خوشایند برخی گرایش‌های خاص بود، مورد تقدیر و تشویق قرار گرفتند.

در مقابل آثار ارزشمندی وجود داشت که به‌دلیل وابسته نبودن به هیچ جریانی، نتوانست راه نفوذ و انتشار وسیع در سطح جامعه را پیدا کند و ناشناخته باقی مانده است.

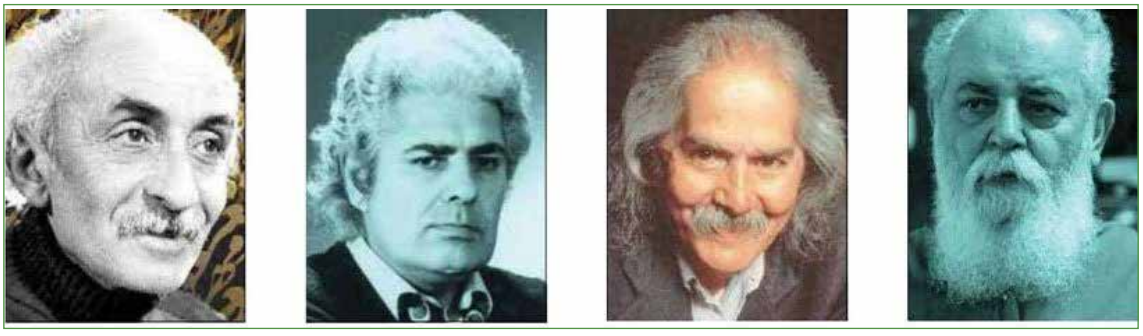
سخن پایانی

برخی می‌گویند عصر شعر و شاعری به سر رسیده است. چنین چیزی شاید تا همین اواخر درست به نظر می‌رسید؛ اما باتوجه‌به شرایط موجود در دوره‌ی پسامدرن، انسان دوباره به ارزش میراث گذشتگان خود توجه کرده و به ارزش نجات‌بخش ادبیات اتکا می‌کند.

به اعتقاد من جریان کند و روبه‌زوال شعر معاصر از میان سنگلاخ‌ها و موانع پیش رو، دوباره راهی برای پویایی و نشاط پیدا می‌کند و با معطوف شدن به زخم‌ها و دردهای جامعه با ورود به دوره‌ای جدید از شعر نو دوباره در دل مخاطبان اثرگذار خواهد بود.

برای گذر از دوران تصلّب، شاید لازم باشد شریان شعر را بشکافیم و لخته‌هایی که راه آن را بسته از میان برداریم. کاری که به‌یقین، نیازمند هوشیاری، دانش و مهارت است و تنها از طریق توجه به خرد و تلاش جمعی امکان‌پذیر خواهد بود.

■



اخلاق موقعیتی و تفاهم انطباقی در شعر رضوان ابوترابی

بر اساس گفتمان انتقادی پسازبان‌شناسی پساانسان‌گرا و رویکرد شعرشناسی شناختی

سعید جهانپولاد

هوا گرفته
موهای درختان
زرد
نفس باد، سرد
نمی‌دانم
چرا وقتی باران می‌بارد
آسمان
به شاعر نزدیک‌تر می‌شود.

رضوان ابوترابی

این یادداشت را نقد نخوانید. نوعی رویکرد خوانشی‌انتقادی پسازبانی است؛ البته شاید بتوان آن را مقدماتی بر ورود به نقد پسازبانی دانست. در ژرف‌خوانی دقیق متنی یا خواندن از نوع نزدیک، مرز بین منتقد و صاحب اثر محو می‌شود و آنچه هست، متن است و همه‌چیز به متن بازمی‌گردد؛ یعنی ارجاعی بیرون از متن نداریم. اینجا و در این شعر کوتاه ما با یک فضاسازی محیطی و زیست مسالمت‌آمیز بین انسان و طبیعت، انسان و هستی طرف هستیم. در رویکرد اکولوژی زبانی (منتشرشده در صفحه‌ی فرهنگ و هنر خبرگزاری یکتا پرس) یادآور شدم که زبان و محیط و زیست‌محیط و اقلیم‌ها در تغییر، شناخت و تفسیر یا توازن و ترتیب و توالی خُلق‌وخوی، حس‌ها و عواطف و طرز نگاه و اندیشه و حتی تن و بدن، گوشت، تأثیرات هم‌سو و متقابلی دارد. من نامش را به پیوست نظرگاه آلستر پنی‌کوک در زبان‌شناسی کاربردی پساانسان‌گرا، (تفاهم انطباقی و اخلاق موقعیتی) می‌گذارم؛ یعنی انسان‌ها در تفسیر و در شناخت جهان از طریق حواس، زبان و بدن و...در مکان‌ها، زمان‌ها، اقلیم‌هایی متنوع رفتاری پراکسیسی و کنشی دارند. فعل و انفعالاتی در سیستم مغزی، شبکه‌ای عصبی و رانه‌ی بیولوژیکی و فیزیولوژیکی در مواجه خود، دیگری، ماده، اشیا، جانوری و غیرانسانی و در کل با هستی دارند و این شبکه‌ی فعال جنبه‌های حسی و فراحسی انسان و جانوران و محیط را به یک درهم تنیدگی بین مجموعه‌ها سوق می‌دهد؛ یعنی تفاهم انطباقی درواقع بر اساس جریانی آونتولوژیکی (هستی‌شناسانه) و اپیستمولوژیکی (شناخت‌شناسانه)، سعی در تجمیع، شناخت، تفسیر و از همه مهم‌تر هم‌زیستی مسالمت‌آمیز با دیگرانسانی و غیرانسانی دارد. این تفاهم انطباقی بر اساس نوعی اخلاق‌گرایی موقعیتی، مکانی و معنویتی بسیط شکل می‌گیرد. اخلاق موقعیتی واکنشی بدنی، حسی، عاطفی،

ذهنی و عینی به مجموعه‌های درهم‌تنیده و تکثیرشده و توزیع‌شده در فضا است. با این شرح کوتاه از گفتمان انتقادی پسازبانی به شعر رضوان ابوترابی نگاهی اجمالی می‌اندازم. این شعر ابوترابی مصداق تفاهم انطباقی و اخلاق موقعیتی است. (مثلا وقتی به جنگل یا کوه یا دریا می‌رویم حس‌ها و عواطف ما شروع به واکنش به محیط و موقعیت مکانی و زمانی می‌کند. در علوم شناختی می‌شود در فلسفه ذهن و آگاهی آن را علمی بررسی کرد.) و اینکه چرا در اقلیم‌ها مختلف، واکنش‌های متفاوت نسبت به محیط داریم، هم ازهمین‌روست. اینجا ما با «Space» (فضا) طرفیم؛ فضایی گرفته و بارانی است، موقعیت و فضایی پاییزی را نشان می‌دهد. کلمه و رنگ «زرد» در این هم‌خوانی و ایجاد اتمسفر و فضا نقش کلیدی دارد و به‌تعبیری «رنگ‌کنشی» است. در رنگ‌شناسی عصبی و عملکرد مغزی و روانی، ارتباط رنگ و جلوه‌های بصری‌اش، بازنمایی فضایی بصری را تولید می‌کند که به دلالتمندی معانی و عملکرد روان‌شناختی نویسنده، راوی یا شاعر و نقش‌پذیری التهابات و تلاطم‌های حسی و عاطفی روایی کمک شایانی می‌کند و آن را تجسم و عینیت می‌بخشد. رنگ زرد و نفس باد که «سرد» است و هوای گرفته که «خاکستری» تیره است، فضای بصری و تجسم، نوعی دل‌تنگی، اندوه‌باری و صد البته «غم غربت» است؛ یعنی این عملکرد ذهنی و مغزی و عصبی و روانی از رانه‌های بیولوژیکی و فیزیولوژیکی و شلیک عصبی ذهن در لایه‌هایی دلالتی و معنایی شروع به توسعه می‌گذارد.

گرفتگی هوا، موی درختان زرد، نفس سرد باد...فضای زیستی و زیست طبیعی (بخوانیم محیط‌زیستی و اکولوژیکی و اقلیمی) را به‌صورت بصری تجسم می‌دهد. (البته شعر ابتدا به زبان ترکی و آذری سروده شده؛ بعد به فارسی ترجمه شده است.)

من اینجا نمی‌خواهم سراغ استعاره‌پذیری و تولید استعاره‌ی مفهومی یا ابَراستعاره به‌تعبیر زبان‌شناخت‌گرایان بروم که تفسیر معنایی و زیرلایه‌ای ارائه بدهم و البته در این مجال نمی‌گنجد؛ اما اگر طرح‌واره‌های شناختی ابوترابی را دنبال کنیم، نتیجه‌ی خوبی حاصل می‌شود؛ اما اینجا می‌خواهم نشان دهم که در ذهن و دید شاعر این جزئیات چطور با عملکرد مغزی و روانی، عاطفی و عصبی‌اش هم‌خوان است و به تعیّن می‌رسد و چطور به عینیت‌بخشی ابژه‌ها رسیده است؛ یعنی روابط این ابژه‌ها در سیستم توالی و تداعی از عینیت به ذهنیت و بلعکس در کسری از ثانیه در مقابل دیدش و در زبان مادری و متن شکل گرفته و با ضربه‌ی تعلیقی و چالشی، بند یا سطر آخر به اوج خود رسیده و ما را به سکوت و حیرت و البته تأمل و تفکر وامی‌دارد.

طبیعت و انسان، رابطه‌ی متقابل و گاه هم‌سو با هم دارند. نوعی هم‌زیستی، پیوند مسالمت‌آمیز انسان و طبیعت. انسان در این شعر دخالتی در رفتار طبیعی عناصر ندارد؛ بلکه نشان می‌دهد در چنین وضعیت اقلیمی بدون رمزگان استعاره‌ای و سمبلیکی‌اش که گفتم فعلاً به آن ورود نمی‌کنم، یک تقابل و تفاهم انطباقی صورت گرفته و اخلاق موقعیتی را رقم زده که به تعادل، توازن و هم‌سطحی پیوند می‌خورد. آنچه در گفتمان انتقادی پسازبانی آن را در اصطلاح «تجمیع» و «درهم‌تنیدگی» بازخوانی می‌کنیم. انسان (روای) نظاره‌گر و در چنین وضعیت زیستی در جایی و مکانی در محدوده‌ی صفر ایستاده است. روبه‌رویش هوا گرفته، درختان برگ‌های زرد دارند، نفس باد هم سرد است. موقعیت فصلی مشخص است؛ حتی می‌توان به‌صورت احتمالی زمانمندی‌اش را هم گفت که مثلاً در یک نیمه‌روز پاییزی است؛ پس در چنین وضعیت زمان/ مکان/ فضایی یک تقابل و تفاهم انطباقی و اخلاق موقعیتی در هم‌زیستی شاعرانگی و استتیکی، بخوانید زیبایی‌شناسی، شکل می‌گیرد. رابطه‌ی عاطفی، حسی و عملکرد عصبی و روانی انسان در چنین موقعیتی سرشار از اندوهی ژرف است. دریچه‌ی خاطرات باز می‌شود. یادآوری در حافظه‌ی بلندمدت شروع به احضار می‌شود. (یعنی حس‌وحال آدمی را می‌گیری که

شدیداً از غربتی در دل‌تنگی و سرگشتگی روح انسانی در اندوه ژرف است.) بگویم عاشقی نه، این اندوه از جنسی دیگر است. این دل‌تنگی و غمِ غربت متافیزیکی و الهیاتی است. غم غربتی انسانی و تنهایی انسانی در زمین و کیهان. و چه تنهایی عظیمی!

مصداق جنبه‌ی روابط معنویی و حسی منشأدار و بازگشت به مبدأ را در پس حافظه‌ی روایی می‌توان با بازگشت به‌سمت ادبیات و شعر پیشین و جنبه‌های شعر تئولوژیکی و الهیاتی، ادبیات و شعر عرفانی و...از سنایی تا مولانا و...را بازخوانی کرد.

مثال روشنش:

ما ز بالاییم و بالا می‌رویم

مرغ باغ ملکوتم نی‌ام از عالم خاک

چند روزی قفسی و...

من ملک بودم و فردوس برین.. الخ

اگر گفتم غم غربت درست در این نقطه‌ی پایانی، رجعت و بازگشت به اصل به منشأ و مبدا خود را با درهم‌آمیزی عناصر طبیعی و موجودیت انسان و البته انسان شاعر خود را پدیدار می‌کند.

شاعر در وجد و حیرت از خود « ایگو» می‌پرسد:

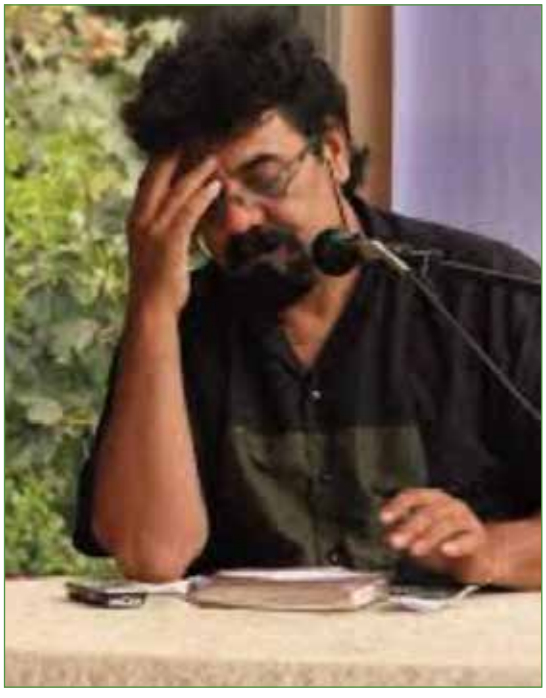
نمی‌دانم

چرا وقتی «باران» می‌بارد

«آسمان» به خودش یعنی به «سوپر ایگویش» شاعر انسان، انسان خلاق، شاعر یا « خالق» و بخوانیم

جلوه و تجلی از یک من برتر، فرا خودش، در انسان خود را نزدیک، صمیمی‌تر، حسی‌تر و خودی‌تر نشان می‌دهد.

رابطه‌ی تلاطم‌های روحی، التهابات حسی و رفتارهای عاطفی و عصبی انسان نسبت به محیط تغییرات محسوسی در بدن، در جان و تن و خُلق‌وخوی او دارد. در کنار رودخانه بشاش می‌شوی، در جنگل سبک‌بال می‌شوی و زیر آواز می‌زنی، در کوه عضلاتت منقبض می‌شود، بلندبلند داد می‌زنی، در کویر سکوت می‌کنی و... این رابطه، رابطه‌ی درهم‌تنیده و توزیع‌شده است. رابطه‌ای حسی، مسالمت‌آمیز، احترام‌برانگیز و نشان می‌دهد، رضوان ابوترابی در کسری از ثانیه، فوران احساسات و عواطف خود را از حالتی انتزاعی به‌سمت تعّین و از ذهنیت به عینیت‌سازی با جزئی‌نگری ویژه بازسازی کرده است. پیش‌حافظه و پیش‌آگاهی و شناختش از موقعیت در زبان مادری، او را به‌سمت بازتولید معنویت برده که ریشه‌ای تاریخی و فرهنگی در خاستگاه‌ها و غایت‌های مردمان ایرانی دارد؛ مثل پلی که سنت را با مدرنیته پیوند زده است؛ پیوند طبیعت و انسان، معنویت و اخلاق، فرهنگ و زبان و البته با نگاهی که با ظرافت می‌توان تئولوژیک(الهیات) جریان فرهنگ معنوی و اخلاق موقعیتی آن را نیز خوانش کرد.



نقدی بر «سماع»

سروده‌ای از رؤیا مولاخواه

● روح‌الله آبسالان

سماع

سر می‌کشم به صدا
پرده‌ها را پس می‌زنم از نور
دارم به رفتار غیرمسقیم باد
در گوش چلاق پنجره فکر می‌کنم
همین جا توی مفصل مستقیمِ
حجامت‌زده‌ام/ به درد می‌افتم
بارقه می‌دود
سر می‌روم از خودم
حالا در معصومیت آشپزخانه‌ای که
در من است/ دست‌هایم را ریخته‌ام
چند کبوتر مصداق از چشم‌های پریدنم/
کبود قفس را/ تی می‌کشند
منم صبوری مدرن پارکت
که در نظام اخلاقی کف‌پوش
به جان خودم افتاده‌ام
پوست می‌کنم/ تا به استخوان برسم
آیا شماره‌ای هست در تماس بی‌وقفه‌ی ساطور
که جهان شست‌وشوی مرا خونی نکند؟
طفلی مخیله‌ی هاون، که اندام ذهنی مرا
به‌سمت
دام
دام
دام
می‌برد
و در گهواره‌ی جنبش اثیری مُخم/
تکان
تکان
تکانم
می‌دهد
می‌خواهم استخوان بنفش سکوتی را/
در گلوی جیغ‌های مثنوی‌ام قرقره کنم
دارم با اطوار دامنم
در اسلیمی جهاز
لای رقص معنوی بشقاب‌ها/
دلنگ
دلنگ
چرخ می‌خورم
تا ساختار مادی تنم را،
در رمی جمرات زیرشکم/ جنسی نکنم
دارم راک مدرن قاشق‌ها را
از جهان صدای زن/ دهان‌زدایی می‌کنم
کسی مدام حین صوت چوبی جارو
مرا به‌سمت سنتی خودم/ ضرب می‌زند
من دارم توی رفتار خودم
از وسوسه‌ی مستقیم پنجره‌های فلج
سر می‌روم/
پا می‌دهم به رفتنم
و لای انتشار ادبی متن
هوشم را می‌بندم به پنکه‌ی سقفی

چرخ می‌خورم
چرخ می‌خورم
سر می‌روم
دامن ادب را درمی‌آورم
تف می‌کنم به سماع
گیجی ماهیتابه‌ام
در بیهوشی چرب ته‌مانده‌ها
هرچه بیشتر می‌پرم/
فرومی‌روم

شاعر کنار پنجره می‌ایستد و با خود می‌اندیشد که چگونه می‌شود به شکلی عمیق ژرفای زبان را بکاود تا چیزی از آن بیرون کشد و شاید در همان لحظه باز بیندیشد که نباید اندیشید و قلم برمی‌دارد: «سر می‌کشم به صدا، پرده را پس می‌زنم از نور.»
دقیقاً مانند کسی که بخواهد تاس بریزد تا برگه‌ی بازی را انتخاب کند؛ با هر تاس کلمه‌ای بر صفحه می‌نویسد. در اینجا نحوه‌ی تلفیق کلمات است که پرده‌ها را پس می‌زند؛ به‌تعبیری دیگر این خود پالت است که اهمیت دارد و نه آنچه بر بوم می‌بینیم.
ما با خواندن همین دو گزاره «سر می‌کشم به صدا، پرده را پس می‌زنم از نور»، با سطحی دشوار از شعر مواجهیم. شعری که اساساً نمی‌توان آن را درون‌داده‌های اطلاع‌رسانی کدگذاری کرد. به‌قول موریس بلانشو؛ «این خود کلمات هستند که باعث آشفتگی‌اند و نه مقاصد استفاده‌کنندگان از آن»
وقتی نظام اندیشه با کلماتی این‌چنین آشفته درهم می‌آمیزد، بسیار دور از دسترس خواهند بود و چنین است که پرسه‌گرد دست به آفرینش معنا می‌زند و تکثر مفاهیم شکل می‌گیرد. در اینجا «صدا» هیچ صدایی نیست و پرده و نور تنها بر مادیت کلمات تأکید دارند. مالارمه این کلمات را به‌مثابه‌ی پول در بازار دادوستد در نظر می‌گرفت که کارکرد خود را از دست می‌دهند و به چیزی دیگر تبدیل می‌شوند.
تا اینجا شاید این دادوستد را درک کرده باشیم. شاعری که می‌نویسد «پرده را از نور پس می‌زنم»، از نظام نشانه‌های قراردادی پیروی می‌کند.
در ادامه‌ی این«سماع» ما هم وارد آن خلسه می‌شویم:

«دارم به رفتار غیرمستقیم باد در گوش چلاق پنجره فکر می‌کنم، همین جا توی مفصل مستقیم حجامت‌زده‌ام به درد می‌افتم.»
اگر فارغ از هرگونه معنای ضمنی به این گزاره‌ها نظری بیفکنیم، می‌بینیم هیچ کارکردی را نمی‌شود برای آن‌ها متصور شد. به گفته‌ی سارتر، این رسالت نثر است که زبان را به‌کار بگیرد و به توصیف جهان بپردازد. در اینجا شاعر اصلاً از آن‌ها استفاده نمی‌کند؛ بلکه بر علیه آن‌ها دست به شورش می‌زند. (کلمات)
در این میان مایلم سخنی از پل ریکور را یادآور شوم که گفته بود: «شاعر کسی است که واژگان را انباشت می‌کند و حتی معنای آن‌ها را گسترش می‌دهد.»

شاعر هنوز کنار پنجره است. صدایی آشنا می‌شنود. هر صدایی...صدای باد. می‌تواند بنویسد. باد بر پنجره‌ها می‌کوبد یا بر پنجره‌ها مشت می‌کوبد و گزاره‌هایی ازاین‌دست. ولی او ناگزیر است که مدام به جایی ژرف‌تر از آن سطح قدم بگذارد تا آن دادوستدی را که پیش‌تر در مورد آن گفتیم دوباره گوشزد کند.
«سر می‌روم از خودم، حالا در معصومیت آشپزخانه‌ای که در من است، دست‌هایم را ریخته‌ام. چند کبوتر مصداق از چشم‌های بریدنم، کبود قفس را تی می‌کشد.»
در تفکر جهان سومی آشپزخانه مأمن زن است و البته زندان و قفسی برای او. تصویر زنی تنها و معلق در آشپزخانه که از آن به‌عنوان محل عقب نگاه داشتن زنان یاد می‌شود. شاعر آشپزخانه را به قفسی تشبیه کرده که هرلحظه محکوم به تمیز کردن آن است. برای پرداختن به چنین پهنه‌ی وسیعی شاعر مجالی اندک دارد؛ چراکه زبان، ما را از دست یازیدن به واقعیت‌های ملموس باز می‌دارد و همین عدم امکان است که آن را ممکن می‌سازد؛ پس تنهایی و عقب‌ماندگی تنها در پیکره‌ی متن، شعر است که اتفاق می‌افتد. در خود شعر و نه بیرون از آن.
در ادامه:
«آیا شماره‌ای هست در تماس بی‌وقفه ساطور، که جان شستشوی مرا خونی نکند، طفلی مخیله‌ی هاون، که اندام ذهنی مرا به سمت دام، دام، دام می‌برد و

در گهواره‌ی جنبش اثیری مخم، تکان، تکان، تکانم می‌دهد.»

اینجا با توان بالقوه برای تأثیر در خوانندگان مواجهیم و یحتمل خواننده از خود می‌پرسد: «معنا اینجا چیست؟»

ما به معنای تک‌تک کلمات واقفیم. شماره، تماس، ساطور و کلماتی ازاین‌دست. به‌خوبی می‌توان پی برد که بی‌شمار کلمه لابه‌لای این گزاره‌ها حذف شده است و معنای هر کلمه بستگی به آن دارد که در تقابل با چه چیزی نوشته شده‌اند.

به قول فردینان سوسور:

«آثار ادبی (در اینجا مشخصاً شعر) طرز تفکر مألوف را می‌کاوند و اغلب می‌کوشند تا آن‌ها را به زانو درآورند و نشانمان دهند که چگونه به چیزی فکر کنیم که زبان، پیش‌تر آن را پیشنهاد نکرده است.»

در اینجا:

شماره‌ای در تماس بی‌وقفه ساطور، طفلی مخیله‌ی هاون، جنبش اسیری مخ، ازاین‌دست‌اند و تمامی این گزاره‌ها را باید همچون ابژه‌هایی دیداری در نظر گرفت. شعری که خوانده می‌شود ولی به دلیل اسلوب خاص خود به گفتن در نمی‌آید؛ به‌تعبیری شاعر به‌کلی بیانگری را از پیکره‌ی شعرش حذف کرده است.

حالا زمان آن رسیده که «با اطوار دامنم، لای رقص معنوی بشقاب‌ها دلنگ‌دلنگ، چرخی می‌خورم، تا ساختار مادی تنم را در رَمیِ جمرات شکم، جنسی نکنم»؛ سماع شکل گرفته است. شاعر به‌جای صدای دف و نی باز هم دست‌به‌دامنِ کلمات می‌شود؛ به‌تعبیری این سماع چرخیدن به‌دور کلمات است.

لای رقص معنوی بشقاب.

حالا این به چه معناست؟ «هیچ.»

شاعری که ساختار مادی تنش را در رمی جمرات شکم جنسی نمی‌کند، به‌زعم بنده این گزاره هیچ‌گونه بار اروتیکی با خود ندارد. هجوم سنگ‌ریزه‌ها بر پیکره شیطان.

در اینجا شاعر عامدانه نگاهی جزمی به زن دارد و با ارائه‌ی طنزی تلخ قانون سنگسار را برای ما بازگو می‌کند؛ البته این نگاهی شخصی است و ممکن است که مخاطب از معنای نخستین در ذهن مؤلفِ شاعر دور شده باشد که این از قدرت شعر است و مبرهن است که نباید شعر را به زمینه‌های معنایی فروبکاهیم.

در ادامه:

«من دارم توی رفتار خودم از وسوسه‌ی مستقیم پنجره‌های فلج سر می‌روم»

که به‌نظر ادامه‌ی همان فضاهای ابتدایی شعر است.

«پا می‌دهم به رفتنم و لای انتشار ادبی متن، هوشم را می‌بندم به پنکه‌ی سقفی، چرخ می‌خورم، چرخ می‌خورم.»

در اینجا شاعر چیزی را بیان می‌کند که اساساً از کف رفته است. این توهم، این گیجی، همان آزاد کردن تجربه‌های ازیادرفته است و باز به‌قول ریکور، زبان را از وابستگی‌هایش به اشیا و به واقعیت رها کردن.

به‌تعبیری آن کیفیت به‌خودارجاعی شعر را می‌توان در این چند گزاره به‌خوبی مشاهده کرد.

و در پایان:

«دامن ادب را درمی‌آورم، تف می‌کنم به سماع، گیجی ماهی‌تابه‌ام، در بیهوشی چرب ته‌مانده‌ها، هرچه بیشتر می‌پرم، فرومی‌روم.»

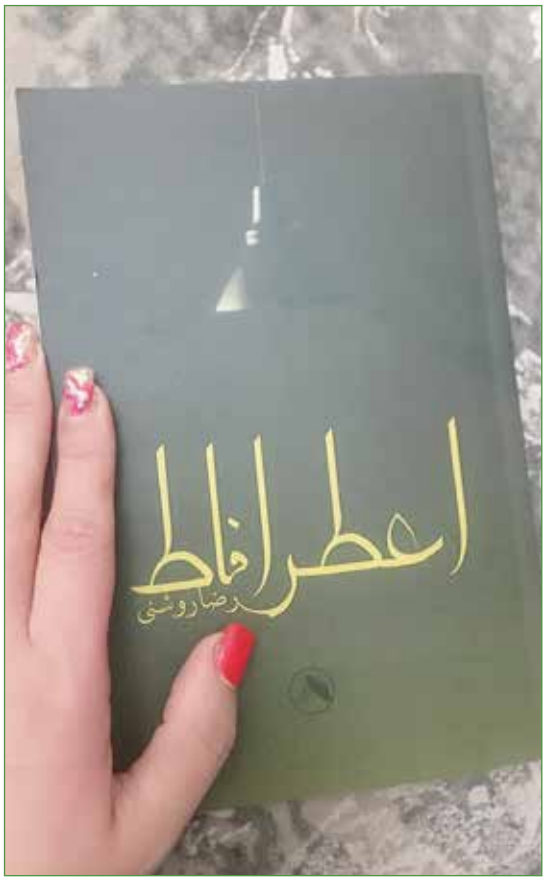
نکته قابل توجه در این گزاره‌های پایانی همان تف کردن به سماع می‌تواند باشد. شاعر در اینجا خود را از خواسته‌ی اثر رها می‌کند و تنها چیزی که باقی می‌ماند یک هیچ بزرگ است. شعر در هربار خوانش از میان می‌رود و چون دوباره بر پیکره‌ی آن نظر افکنیم در جهانی دیگر بازش می‌یابیم. ■

معرفی کتاب

اعطرافاط

اثری از رضا روشنی

● شهیر کنعانی



کتاب «اعطرافاط» اثر تازه‌ی رضا روشنی به دستم رسید. رضا روشنی انسانی پخته و وارسته است. با تحصیلات در رشته‌ی زبان‌های خارجی، صاحب نظریه در حیطه‌ی نقد ادبی و ادبیات آوانگارد و سال‌ها تجربه‌ی تدریس زبان و برای من که در ادبیات دنبال عادی‌ها و عادت‌ها نیستم شگفت انگیز بود. اعطرافاط را که می‌خواندم مدام یاد شاهکاری می‌افتادم به‌نام هفتاد سنگ قبر از یدالله رؤیایی.

زبان جدید سازنده‌ی جهان جدید است. وقتی از واقعیت فاصله می‌گیریم باید بلد باشیم که ماحصل فرارمان از واقعیت و عادات و عادیات، چگونه بایستی شکلِ جهان تازه به‌خود بگیرد. اینجاست که شاعر شهادت می‌دهد و شهید می‌شود. اینجاست محل خطر کردن. رضا روشنی اهل خطر است. او در سالیان سال نوشتن، این هنر را یاد گرفته است. یاد گرفته که نوشتن یعنی خطر کردن و خطر کردن را یاد گرفته است. او یکی از آن‌هاست که می‌داند شعر، زبان رایج و عرف نیست و برای شکستن عرف می‌بایست با جهل، تن به تن شد. خطر اما همین جاست؛ گم شدن در تاریکی. فهم ادبیات رضا روشنی از سال‌ها مطالعه و قلم‌فرسایی در خصوص نقد ادبی، فلسفه و ادبیات کلاسیک و معاصر و همچنین جریان‌شناسی ادبیات مدرن می‌آید. این فهم حاصل یک روز و یک سال نیست. هیچ فهمِ درستی سریع به‌دست نمی‌آید و همین فهم درست است که هشدار می‌دهد: «ادبیات جای پوپولیسم نیست.»

اعطرافاط از معدود کتاب‌های شعر است که فرم ظاهری، چینش، فهرست و حتی عنوانش هم شعر است. ازاین‌رو است که مرا مدام به یاد هفتاد سنگ قبر می‌اندازد.

شاعر در فرم نوشتاریِ عنوان که با قلب ظاهر کلمه «اعترافات» به «اعطرافاط»، زیر چراغ در فضایی تاریک، صحنه‌ای طراحی کرده، از همان نگاه اول مخاطب خاص را روشن می‌کند که با چه نوع تفکری رودررو است. قلبِ ظاهر الفبا که با طراحی‌های پیش‌پیش در جای‌جای کتاب صورت پذیرفته مدام یادآوری می‌کند که زبان قراردادی است انسانی و تغییرپذیر. تغییر ت به ط در عنوان کتاب، با حالت نوشتاری خاص، به اعترافات هارمونی و توازنی روبه‌بالا داده است. رو به سوی نور که علیه تاریکی است. درج هوشمندانه و طراحی‌شده‌ی نام شاعر رضا روشنی در زیر عنوان اعطرافاط، جلد کتابِ شعر را شعری کرده است ایهامی. مخاطب خاص می‌اندیشد که نام کتاب اعطرافاط است یا اعطرافاط رضا روشنی؟ نور چراغ، بالای کلمه اعطرافاط افتاده و از این‌رو کلمه‌ی اعطرافاط، که خود حاکی از گم‌گشتگی و شروعِ از ابتدای انسانی است که شاعر است، به رنگ زرد «رنگ

نور» درآمده است. اینجاست که هرمونوتیک معنا به اوج می‌رسد. آیا همه‌ی این‌ها تصادفی است؟ از نظر نگارنده قطعاً خیر.

فهرست نیز از آن فهرست‌هاست. شاعر جای آنکه شعرها را فهرست کند، فهرست را شعر کرده است. با تأکید بر هارمونی زبان و موسیقی.

جهان هنر به اعتقاد نگارنده، جهانِ دو مفهوم بنیادین هارمونی و معناست. موسیقی محض زمانی حادث می‌شود که هارمونی به اوج برسد و معنا نیاز به هرمونوتیک به پایین‌ترین حد ممکن؛ حذف شیء. شعر اما زمانی حادث می‌شود که میان این دو مفهوم بنیادین، بالانس (توازن) حادث شود؛ چراکه شعر در بند اشیا است و در این توازن نیاز به هرمونوتیک و هارمونی هر دو حاضر خواهند بود.

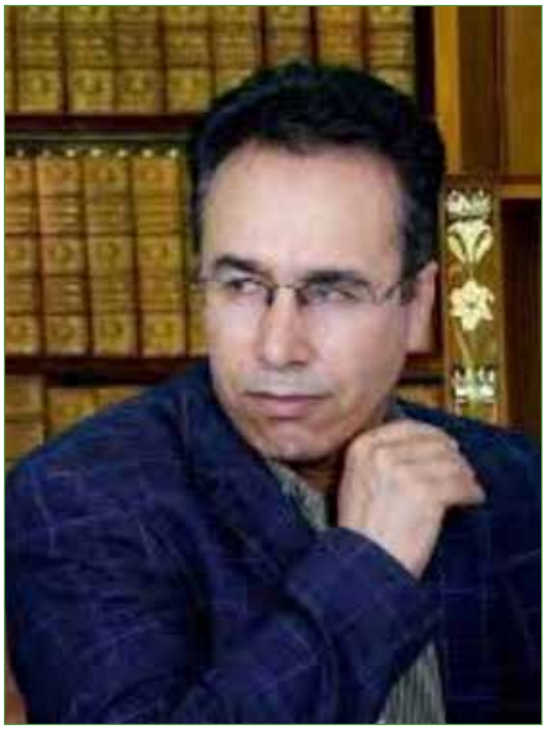
رضا روشنی بالانس هارمونی و معنا و استقرارش در زبان را درک کرده است. فصل‌بندی فهرست این کتاب نیز ابداعی است شاعرانه، که به مخاطب می‌گوید: شما وارد جهان شعر شده‌اید.

نیم پرده...
پرده اول (زمان)
پرده دوم (درآمیختگی)
پرده سوم (خانه)
پرده چهارم (پیر مِی‌فروش)
پرده پنجم (شاعران در پرده سخن ساز می‌کنند)
پرده ششم (رستخیز، خویشتن، محیط زیست)
نیم پرده...

جمع دو نیم‌پرده (یک پرده) به‌علاوه شش پرده، حاصلش هفت پرده خواهد شد که اشارتی است به هفت نت موسیقی.

کتاب اعطرافاط سرشار است از رمز و راز، شخصیت‌پردازی‌های یونیک و ارجاعات فرامتنی خلاقانه. بدیهی است واکاوی مفصل در این زمان محدود نمی‌گنجد؛ اما در ادامه قطعه شعری از این دفتر را مرور می‌کنم و به رضا روشنی می‌گویم:

زیبا آفریدی
پس زیبایی
از آنِ تو باد
پرده ششم (رستخیز، خویشتن، محیط زیست)
از خون من رنگ بپاش



از جان من سنگ بتراش
از نگاه من بیرون شو، داخل شو
از من قرمز بپاش به ماه
از جان من دستی در قتل‌های زنجیره‌ای بیاور
از من بیرون بکش
قاتل را
آلات قتاله را
صحنه معاشقه را
حتی بیرون را هم بیرون بکش■

شعر و ادب

● به کوشش: سیمین بابائی

زنده‌یاد
علی خاکزاد

می‌دانم چگونه‌ای به دشت شقایق
بریده دل از من‌و نمک که حضورش
جراحت است‌و همت پریدنم با پیر
نشان داده آن نور خوش‌لب لوند
شیرین‌کار را در آفتاب زمستانه‌ی
پاییز
و وعده داده‌اند به لبخند
عشوه‌فروش همه مادرانم تو را یا که
نوری از این لب عسل فتنه‌انگیز
به کجا مانده‌ای؟ لاشه‌ی دنیا را
هنوز بر شانه‌ات می‌گذارند همه‌ی
جمعیت مگسان منگ و تو چه
تنهایی در شب آخرین پاییز
بگذار بوزم با باد و خاکی بیاورم ای
گل حکایت پاییز
نبوده‌ام هرگز کنار تو شبی به
بلندای عمرمان! ای فصل‌فصلت
همه شده پاییز
آب از نمک چه می‌ببرد که می‌میرم
و وعده می‌کند مادر فصل دیگری
از پاییز

آذر است یا که گمان دارند همه‌ی
گل‌ها به دریدن حنجره‌ام از عطش
یلدا همان همه شقایق بی‌وقت و
مرگ من همان پاییز
این به آهِ جامانده‌ی دشت
می‌ماند و رماندن مگسانِ عسل که
نمی‌مانی به ترابم حتی تا حجله‌ی
پاییز
بگو آب بیاورم کمی هوا و صحبت
پیرانه برایت که شب است همه‌ی
سالمان بی‌اشاره‌ی پیری کودک‌تر
از حیای مریمان توأمانش و نور
غمین پاییز
رفته‌ام عزیز پیش از بهار، تو با
حکایت حافظ و تفأل چلچراغ زهره
مادری هم‌خانه‌تر با همین پاییز
بیا کفن بپوشم شب را و بخوابم آرام
در این خانه‌خانه‌های قفس تن
امین‌تر پاییز
و شکل خنده بگیرد تکرار
طوطیانه‌ی من از فصل‌فصل پاییز
نمانده دیگر برایم امید خاک‌و
نشسته‌ام بر خاک
و عشق، عشق بوتراب و زهره نه
زهرای من پاییز
نمان مقابل من پادرخاک
بیا بر سر خاکم همان خاک مرده‌ی
ارغوان و ترانه هم، ترانه‌های پاییز

نگو بمان نگو به صبر ماتم‌زده
کفن بپوشاند مردی را که
شبیه تو می‌خواست شب مرگ و
پروازش
شبیه تو آمد از فردوس تا
غم‌خانه‌ی پاییز
کدام را ببوسم کدام را رها کنم چه
می‌دانم؟
هبا عمرو هبا لب‌و هبا پاییز

بدون کفن بخوابانم
بدون غسل
بدون من
در خاک
پریده دلم به یک نظر تا آخرین
پاییز

زنده‌یاد علی خاکزاد

ماریا نقیب‌زاده

یال باد

بر یال باد می‌وزد
جای جای جنونم
پرسش‌ها

در کدام جهان زاده می‌شوند؟
که از تاریکی‌های ناگفته
سخن می‌گویند
و جویای رازهای نهان‌اند؟
به « غیاب همیشه‌ات "
تن داده
و درد را
به بیضه نشسته‌ام
چرا نمی‌بارد آسمان؟
بر این کویر تفتیده؟
ذره ذره‌ی خاکم
رؤیای باران دارد،
تشنه‌ام
ببار!

***

برمی‌گردم به انتها
و جلد دوم زندگی را
آغاز می‌کنم
این سرزمین سوخته
تیر خلاص بر تمامی رؤیاهایم
شلیک می‌کند
و روزهای گیج
بر چهره‌ی زندگی
چنگ می‌کشند
دست‌هایم را
بالا نمی‌برم
تا تماشاگر صِرف سرنوشت خویش
باشم!
قلم بر می‌دارم
با رنگ تازه‌ای
نوشتن آغاز می‌کنم،
نباید اجساد گمشده را به خویش
وانهاد
در انبوه این همه مرگ!

ماریا نقیب‌زاده

محمد فرازی
(سهیل پرند)

تو را
کشته بودند
خودت گفتی
زنده‌زنده در خواب‌ها ق ی م ه
می‌شوی
هر پاره‌ات
کول‌بَرانه
به بی‌راه می‌زند
تو
اما
خودت را به کوچهٔ...خمپاره
پَساتزاحم قرص‌ها...می‌زنی
با هر نفس‌نفس
یوسف از دهان تو بیرون می‌جهد
بی کلاهِ شعبده
بی زلزله‌های زلیخا و
تو
بی‌غسل جنایت
از عسل
در گذشته‌ای...

یادم هست
می‌گفتی:
کاش خوابمان نبرده بود
وقتی قرار شد صلیبی سرخ
برسینهٔ کفتری‌مان بکشند...و
کشیدند...تو را
تو رااا
و دقیقاً
خودِ تو رااا

می‌بینی؟
چوب خط تو را پُر کرده‌اند
اگرچه
ابوغریب هم
مثل هر دَم غنیمتی است
اُجاقمان کور...لااقل
دستمان به کاهدان که
می‌رسید؟
رسید؟

اینجا
دهان کسی بوی نسیم
بوی شمال
بوی سینه‌های مالامال می‌دهد؟
حتماً که...
حتماً کسی میان نخل‌ها
با عطر بهار نارنج
چای سِرو می‌کند
و سَروها...؟!

چای‌ها
دهان‌سوز بود و ما
لب دوخته به پلک بستهٔ هم
برابر هم
زیر مُشت و کُشت و لَگد
زیر هشتِ
تا به ابد
تاااا بهشتی که ناله‌هایت را
رندانه وجب کرده بود...
حالا
خوب که فکر می‌کنم
باید
کشته بوده باشندت
(چه فعل شدیدی!)
و شدیداً احتمال می‌دهم
از سمتی، به جویبار
و از دیگر...
به دهان گرگان،

که چنین پیراهنت بوی برادر گرفته
است
حالا
چیزی فراتر از این حرف‌ها
از زین اسب مُرده
از مُرده‌های سُم‌کوب رسم‌ها
بزن
بیشتر به زن
تا کمی باورم شود
سواره هم
خبر دارد از پیاده‌نظام

مصیبت
مدام
تار در حنجره‌ام می‌زند
تار می‌تند
تن می‌زند به چیزهای نمی‌دانم:
اصل
برابر اصل
رونوشتِ آینه برابر نیم سطر شما...
که مال این حرف‌ها نبودی...هیچ
نبودم...هیچ
نیست
نبود
نگرد
که بودی اگر
اسم شبت
پچ‌پچه‌های...کاله...خاله
و نخاله‌های پساخون‌بهار بود
که
مار بر شانه و در آستین‌ها
دوانده‌اند...

بخوان!
قرص‌هایت را
میان زبور
میان دستهٔ زن
بورهای هور
و لخت
به گَرد
گِرد خاک
درون سینهٔ شعرم
که
ناتمام...

محمد فرازی (سهیل پرند)

نصرت الله
مسعودی

آینه‌های تاریک
ما را
رانده بودند به سوی بی‌معنایی
صدا
از آینه‌های تاریک می‌آمد
و چشم ما که نمی‌شد
ترس را
که برادر مرگ است
با امضاء وُ اثر انگشت
و با خطوطِ پیشانی
روی خودش ثبت کند
دست
به زانوی دردِ تاریخی
شاعرِ هیچ موجِ هیچ دهه‌ای
نبودیم
که ابر با دهانِ خشک
بر نامِ بی‌نامی ما
خاک پاشیده بود
این پنجره که
گلِ آفتاب‌گردان نیست
که دست از تاریکی بر دارد
اریب نگاهم نکن
خطوطِ میخیِ بالای ابرویم
با دانشِ شما
قابلِ تفسیر نیست
محض رضای خدا
در سفیدی این صفحه
چیزی ننویس
که کار را بدتر نکرده باشی!
نصرت الله مسعودی

شیما
سلطانی زاده

و خدا چون شعله‌ای لرزان
لرزید و دود کشید
از دودکش سینه‌ها
از بس که جگر سیخ کشید
و دعا خسته شد از
درازی انگشت‌ها
و بی‌نمازی خوابش برد
درون سجاده‌ها
و این قبله به کنج دیوار
از خماری درد استخوان تا شد
و چهل بار سلام داد
به تک‌تک سنگ‌هایی که ریزریز
می‌ریختند از چشمه‌های چشم‌ها

***

سوختن قدم می‌زند قلبی را
که در آستانه‌ی خاکستری خانه،
نقش خاک‌آلود دیداری را
به روی دیوار دود زده است
وسایه‌ای کشدار از دیوار
آویزان از آغوش سرد تنهایی
زمزمه می‌زند از سوزش
این آخرین قاب به‌جامانده
بر دستان مردم چشمانمان

تشییع می‌شود
و باران زارتر از هر ابری
باریدن را در گهواره‌اش
لالایی می‌خواند ...
که بیمار کند
هر خواب به‌چشم‌رفته‌ای را
شیما سلطانی زاده

حسن فرخی

قیام کلمات از موازی

من از کلمه لا با ماه ژولیده گفتم
رنگ از روی گندم پریده بود
سرپیچیده به طرف سیب
از قیام کلمات به سمت وحشی
دویدم
و بعد شکل شعر شدم
بامداد از میان اذان و شکایت
می‌آید
از جوانمرد و هرکجا که من بودم
و بعد در خیال پژمرده
گفتم عادت نمی‌کنم به هر چه!
بعد سال‌ها در یک تابستان
جهنمی
بلوغ خودم یادم رفت میان انبوه
هیجان
گفتم صدف تو سنگ شده است
مروارید نه
تاکستان من افسرده شده است
شراب نمی‌دهد
من در زمین سخت ماندم
با من بگو نخل‌های جوان را کجا
می‌برند؟
چیزی دستگیرم نشد میان تانک‌ها
و استخاره
سرباز گمنامی بودم در پادگان‌ها
از صف اعدامی‌ها خارج شدم
و بعد طبیعت را سپاس گفتم
من به ریتم فریاد عادت داشتم
پنجره را روی صندلی عقب خودرو
گذاشتم
زودا زود
کلمات چونان پرنده های آزاد به
پرواز در می آیند
روزهای باقی‌مانده را شمارش
می‌کنم
از غزال خبری نیست پلنگ را
ندیدم
هجوم هوای کلاغ منقلبم کرد
خیابان‌های تاریک مطلوب ذهن
من نبود
به نگاه‌های شعله‌ور دلخوش کردم
حالا چطور خبر از شیرین بدهم و
کارون؟
اکنون دست مرگ را رو می‌کنم
و بعد شعری در کنج قفس از
انسداد رگ‌ها می‌گوید
کی گفتم آب از سر شعر گذشته
است؟
اکنون در یک اضمحلال تاریخی
آرزوی من این است که با جان های
آزاد برقصم
در سایه‌ی درخت صنوبر بنشینم
و حافظه‌ی کهنه را ورق بزنم.

سال‌هاست درختان دار شده‌اند

و من خیلی عادی به خانه
برمی‌گردم
و به خواب وحشی خاتمه می‌دهم
پوست تنم پاره شده است از حجم
درد
هول برم داشته است در زاویه‌ی
مخالف
قرار به قیام کلمات بود
وقتی که کلمات از خاک برخاستند
کسی متوجه نشد
آنچه اتفاق افتاد این بود
موجودی ناقص‌الخلقه به دنیا آمد
رگ‌های یخ‌زده به خاک سیاه
ریخت
و خاکستر مرده روی دست من!
وحشت چنان بر جهان مسلط شد
که استقبال از مرگ سرودی شد
در گلوی اعدامی‌ها
اسماعیل تو کجا بودی که ببینی؟
سر هر چهار راه
زنی و مردی را به تازیانه می‌کوبیدند
به دست‌های کبود
من در حسرت‌هامون
و دشت نیمور
و دیلمان می‌مردم
تیر خلاص را تو بزن
برای خشکاندن ذهن خلاق
نظم هندسی جای خود را به
نابهنجاری داد
و هیولا از دخمه اش بیرون آمد
امروز به سیاه‌ترین روز ما تبدیل
شده است
از کشاندن من به دخمه‌ها چه
سود؟
نقش جنازه‌ها در خاطره‌ی من
باقی مانده است،
چهره‌ی مضطرب‌شان آرام نمی‌گیرد
ما را به زندگی برگردانید
حالا لابه‌لای سطرهای شعر من
خیابان‌های فریاد را بشنوید
برادران‌مان ماه را درآغوش گرفتند
وصلت‌شان تأویل خواب‌های من
بود

در آخرین فرصت
داشتیم به فقدان‌ها عادت
می‌کردیم.
در خیابان‌های تاریک اما
زوزه‌ی گرگ به گوش رسید
انتظار مرگ عادی شد
مرگ بالای بام خانه حاضر شد
و ماه را خاموش کرد
کاری از مویه برنیامد
ما مسحور خواب‌های‌مان شدیم
بر باد رفت آنچه وسوسه ای بود
و مانده‌ای
توفان در آینه پیچید
و تصاویر روشن را تاریک کرد.
حالا با چشم های دریده چه کنم؟
بقا دگر شد بین ما مرده ای افتاد
و کنار من شهامت شعری خواند از
قیام کلمات
از موازی
-این هم اعترافی ست، نه؟
بر ما چه رفته است که قلب‌مان
ترک‌خورده،
ترمیم نمی‌شود؟

حسن فرخی

محمد توکلی‌کوشا

دست می‌کشی بر تسبیحی چوبی
و ضربان قلب کاجی واژگون
تندتر می‌زند

«...در خاورمیانه
انسان شاعر
معجزه نیست
معجزه این است
که شاعر نباشد»[1]

گیره‌ی گوشواری می‌افتد
و جهان تعادلش را از دست
می‌دهد
مانیتور ی پیر روشن می‌شود
و صدای حزین زنی دیوانه
فضای اتاق را پر می‌کند
«چگونه کف بزنم
منی که دست ندارم چگونه کف
بزنم» [2]

مورفین ذره‌ذره وارد خون می‌شود
و هیولای درونت را
به خوابی عمیق فرومی‌برد
آنژیوکتی مریض وصل می‌شود
به دست جغدی شب‌خواب
که اداره‌ای بدحال
موهایش را سفیدتر می‌کرد

«:من هیچ‌گاه نمی‌خوابم از هوش
می...» [3]

:اسفندها را دوست داشتی
بوی یاس پیچ امین‌الدوله را
و خانه‌هایی که بوی نم می‌داد
با آینه‌هایی قاجاری
که زنی برهنه در آن می‌رقصید

بوی نارگیل می‌پیچد در مشام
سنجابی یخ‌زده
و مزه‌ی نارنج دهان باد را شیرین
می‌کند

۱. نزار قبانی
۲. رضا براهنی
۳. رضا براهنی

«از هوش می...
از هوش می...»[4]
شوک برقی ضربه‌اش را فرود می‌آورد
بر بازوی قلبی افسرده
و پیرمردی روبه‌موت
اولین معشوقه ش را به یاد می‌آورد
دکتر مشنگ خوبی بود
آپاندیست را درآورد
و با تیغ جراحی
طرح کاجی مطبق را
منتهی‌الیه سمت چپِ لخت
کوچه‌ای کشید

که از سینه‌هایش کردستانی دف
می‌بارید

«:چه زخم‌های داری شبیه بوسه» [5]

«ازسکویی سرخ»
«عبارت از چیست؟» [6]
دلی که در آن کمانچه می‌زنند
در ردیف میرزا عبدالله
در روزهای تعطیل

محمد توکلی‌کوشا

سیدمحمدرضا لاهیجی

قرصِ مرگ‌دان
لیسِ خیس زد هیسِ تالابِ دهان را

۴. همان
۵. رضا براهنی
۶. یدالله رؤیایی

جهازِ هاضمهٔ چشم‌زارم
دو ایستگاه مانده تا کما
افقی انداخت مرا بر
رختِ کرختِ تخت!

خواباخواب
خاموشا
مانندترین تک‌درختِ
سیب
استثنایی آمد به
استقبالم
پُر باز شد جمجمهٔ زبانِ
مادونِ سرخش
عکاس کارش را کرد
حقوقِ عکسش را
گرفت!

باز نطقِ پیش از دستورِ
فهمم باز
اندازهٔ دورِ تندِ
تعبیرخوابِ دوباره
دانستم
ارزن‌دانه‌ای
زیرِ بارِ یک کامیون
تنهایی
در رادیولوژی
بیمارستانم!

جز هیچ‌کس همراهم
نبود
غیراز غم در کیستِ
نگاهم
هم‌زیستِ پیستِ
نگرانی‌ام نیست!

میانِ اورژانسِ همهمه
همه با فتحه و کسره و
ضمّه
بی کیِ کم‌وکاستی
بدونِ رودربایستی
خود کاستند از عشق
بیشتر از پیش مرا
نمی‌خواهند!
شبیه چوپان و نی و
گوسپندانِ در چرا
فکرم رفت به چرا
با چکِ برگشتی برگشت!
سیدمحمدرضا لاهیجی

مجتبی نورانی

تاک
تیک
تاک
تیک
نفس نمی‌کشند
ساعت‌ها
دم نمی‌زند
هیچ‌کس
و دم غنیمتی است
جنگی
بی‌تیک
انتخاب‌های درست
بی‌تاک
عقربه‌های سرمست
ساعت‌ها
نفس کشیده‌ام
بر کاغذی که پر از
جنگل
پر از جنگ
و در سینه حبس
کرده‌ام
جهان زنی است
که گاوش زاییده
و ساعت‌ها
نفس نمی‌کشند
ساعت‌ها

مجتبی نورانی

رؤیا براهیمی

من مردمت بودم نجیب و قانع و مأیوس
تو کشورم بودی قشنگ و تلخ و بحرانی
من حافظ هر ذره از خاک تنت بودم
تو پاسدارِ باغ سیبِ سرخ لبنانی

پیراهنت را پرچم کردم ولی کُشتی
عشقی که در من تا دل خط مقدم رفت
آغوشِ بازت را نثار این و آن کردی
عمر من اما پای خدمت، زیر پرچم رفت

از دشمنان گفتی و باور کردمت، افسوس
خوش‌باوران قربانیان خنجر از پشت‌اند
مؤمن به سنگرگاه امن شانه ات بودم
ایمان من را دشمنان فرضی‌ات کشتند

از آن دو چاه نفت چشمت، آن دو جنگ افروز
خاکسترِ صدها قشون می‌ریزد از تاریخ
در خاورِ ظلمت چهل سال است بی‌وقفه
با خنجر عشق تو خون می‌ریزد از تاریخ

از آشیان سینه‌ات پَر دادی‌ام ای عشق
بسته است بغضی بی‌امان راه گلویم را
قوها فقط هنگام مرگ آواز می‌خوانند
می‌آیم و سر می‌دهم آواز قُویَم را

رؤیا براهیمی