توتم

ویژه نامه‌ی

فراموشی

- آگاهی مشاهده‌گر، تدبیری علیه فراموشی
- انسان‌شناسی شناختی در دوران پسانظریه
- هیچ محدودیت متعصبانه‌ای برای زن آگاه وجود ندارد
- مهاجرت و مفهوم دیگرپذیری (تأملی بر مهاجران افغانی)
- هنر مدرن، پیامبر فراموشی فعال
- آوازهایی در جدال با فراموشی

یادداشتی بر راسپودی اوکراینی به کارگردانی سرگئی پاراجانف

- آرت‌تراپی یا هنردرمانی
- قدرت نمادین، توهم و احساسات در جامعه‌شناسی پیر بوردیو
- نگاهی تحلیلی بر اشعار هرمز علی پور

۲۲

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم

سال سوم، آبان ۱۴۰۲

به نام یکتا خالق هستی

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال سوم - شماره بیست و دوم - آبان ۱۴۰۲

همیاران:

مدیر مسئول: مهدی طاهری
سردبیر و صاحب امتیاز: رویامولاخواه
هیئت مشاوران: سولماز نصرآبادی، روح الله آبسالان، مهدی اساسیان، ایمان نمدیان پور، احسان پویافر، کبری صادقی (آناهیتا)، سیمین بابائی
بخش اندیشه و فلسفه: آیدین آریایی، احسان پویافر
مدیر اجرایی مجله و دبیر بخش کودک و نوجوان: سولماز نصرآبادی
دستیاران رسانه ای: کیمیا جافریان ، زینب ساعدی
دبیر بخش شعر :سیمین بابائی
دبیران بخش اجتماعی: دکتر ایمان نمدیان پور
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
مدیر بخش آرت بال: شقایق بالندری
دبیر شاهنامه پژوهی:مهدی بردبار
بخش زنان: نسرین تقی زاده دزفولی، اعظم کشاورز، دکتر ندا پیشوا
ویراستاران: مریم هندو زاده، سمیه جبرئیلی، شبنم شمسواری
سرویراستار و نمونه‌خوان: کبری صادقی (آناهیتا)
صفحه‌آرا: سید علی موسوی
طراح پوستر و گرافیست:گروه اندریمان

اسکن کنید
totemmag.itcz.ir

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

همیاران این شماره:

رویا مولاخواه / سولماز نصرآبادی / روح الله آبسالان / ایمان نمدیان پور / سیمین بابائی / آناهیتا صادقی / مریم هندوزاده / سایه جبراعیلی / شبنم شمسواری / شیما سلطانی زاده / عباس خانی / بهمن عباس زاده / دکتر فرخ لطیف نژادرودسری / لیلا اردبیلی / آیدین آریایی / عیسی دورقی / سیده نیره جمالی / فاطمه محمدزاده / مهدی اساسیان / امیرحسین تیکنی / امیرارسلان حدیدی / فاطمه آزادی / محمدآصف سلطان زاده / پروانه مهرگان / مهدی معرف / فریبرز مسعودی / حمید نیسی / فاطمه پورجودکی / عارفه روئین / ساریه امیری / شقایق دهقان نیری / مجید بختیاری / دکتر سعید جهانپولاد / هرمز علیپور / دکتر سعید صراف معیری / مصطفی عبدی / زهره فراهانی / حسین سلیمان پناه / ندا پیشوا / امیر طاهری / روح الله رویین / عارف معلمی / مسعود والی زاده / مهری رحمانی / حسین کردعلی / ویدا فیروززاده / شقایق بالندری / دکترالناز زاهد / مهدیه مخملیان فر

طرح روی جلد از
Yucal Robichek

فهرست

بیست و دومین شماره
ماهنامه ادبی هنری اجتماعی توتم
ویژه‌ی «فراموشی»

۴ سخن سردبیر
رؤیا مولاخواه
۵ سخنی با مخاطبان
دکتر ایمان نمدیان پور، سولماز نصرابادی

اندیشه و فلسفه

۷ آیا درهم‌تنیدگی ناخودآگاه فرد برای سرکوب و فرونشانی ممکن است تحلیلی روان‌شناختی از مکانیزم فراموشی باشد؟ شیما سلطانی‌زاده
۱۱ آگاهی مشاهده‌گر، تدبیری علیه فراموشی بهمن عباس زاده
۱۵ انسان شناسی شناختی در دوران پسانظریه دکتر فرخ لطیف نژادرودسری(شعرشناس شناختی)، لیلا اردبیلی(انسان شناسی شناختی)
۱۸ تصادم جنون و بی‌خردی، نمود فراموشی آیدین آریایی
۲۲ فراموشی در زندگی روزمره؛ مقاله‌ای از فیلسوف و نویسندهٔ مصری احمد فؤاد اهوانی ، مترجم: عیسی دورقی
۲۵ هیچ محدودیت متعصبانه‌ای برای زن آگاه وجود ندارد سیده نیره جمالی

اجتماعی

۲۷ فراموشی
دکتر ایمان نمدیان‌پور
۲۹ مهاجرت و مفهوم دیگرپذیری (تأملی بر مهاجران افغانی)
دکتر ایمان نمدیان‌پور
۳۱ قدرت نمادین، توهم و احساسات در جامعه‌شناسیِ پیر بوردیو قسمت دوم
فاطمه محمدزاده

هنر

۴۱ هنر مدرن،پیامبر فراموشی فعال مهدی اساسیان

هنر سینما

۴۳ یادداشتی بر فیلم درخت زندگی اثر ترنس مالیک
رویامو لاخواه
۴۵ آوازهایی در جدال با فراموشی؛ یادداشتی بر راسپودی اوکراینی به کارگردانی سرگنی پاراجانف
امیرحسین تیکنی

۴۹ وقتی پسر ارباب خواب است؛
یادداشتی بر فیلم اشباح به کارگردانی داریوش مهرجویی به بهانه ی رفتن تلخ او امیرحسین تیکنی
۵۲ آرت‌تراپی یا هنردرمانی نویسندگان از مؤسسهٔ آرت‌بال: دکتر النازراهد، مهدیه مخملیان فر، شقایق بالندری

کودک و نوجوان

۵۶ مصاحبه اختصاصی توتم با فعال کودک و نوجوان: عباس خانی
۵۹ فراموشی در ادبیات کودک و نوجوان امیر ارسلان حدیدی

ادبیات داستانی

۶۵ پری سرگردان؛ نگاهی به رمان شوخی نوشته میلان کوندرا
فاطمه آزادی
۶۹ الگوی سفر قهرمان در داستان داماد کابل نوشته محمدآصف سلطان زاده
پروانه مهرگان
۷۲ یخ نازک جهنم بر دریای مرگ؛ نگاهی به رمان وقت رفتن نوشته یوزف وینکلر
مهدی معرف

داستان

۷۵ آش خورها فریبرز مسعودی
۸۱ ایستاده بر بام حمید نیسی
۸۳ دینامال (داستانی برای پدرم) فاطمه پورجودکی
۸۶ من دیوانه نیستم عارفه روئین
۸۹ بنفشه خاموش شقایق دهقان نیری
۹۵ فراموشی رویا مجید بختیاری
۹۸ من احمق نیستم ساریه امیری

ترجمه

۱۰۰ ترجمه شعری از یون فوسه برنده جایزه نوبل ۲۰۲۳ دکتر سعید جهانپولاد

شعر و ادب

۱۰۳ نقد و بررسی اشعار هرمز علیپور رویا مولاخواه
۱۰۶ فراوانی خنده در کنار امری مضرس؛ یادداشتی بر شعر «در زدم» از ابوالفضل پاشا سولماز نصرآبادی
۱۰۸ یادداشتی بر شعر قطع ناگهانی باربیتورات از دکتر سعید صراف معیری روح‌الله آبسالان
۱۱۱ اشعار به کوشش: سیمین بابائی

۱-مصطفی عبدی
۲-روح الله آبسالان
۳-زهره فراهانی
۴-حسین سلیمان پناه
۵-ندا پیشوا
۶-امیرطاهری
۷-روح الله رویین
۸-عارف معلمی
۹-مسعودوالی زاده
۱۰مهری رحمانی
۱۱-حسین کردعلی
۱۲-ویدا فیروززاده

سخن سردبیر

● رؤیا مولاخواه

گذشته را باید به‌زور به خدمت زمان حال آورد.
بنیامین والتر

در جهانی که ایده‌ها هرکدام بینامتنی از متنی دیگرند، فراموشی نظامی کُنشمند برای زدودن نشانه‌هاست تا رویداد یا به‌عبارتی گذشته دچار امر تعویق گردد تا سرکوب یا آسیب یا لکه یا هر تلنگری که در تاریخ فرد یا اجتماع روایتی را ساخته و تأثراتی را ایجاب کرده دچار تعلیق شود تا واقعیت در خیال آغشته شود.
انسان مدرن با تولید هوش مصنوعی و ابزارهای فیلتر و فتوشاپ یا تصاویر جعلی، مدام درحال برساختن فراموشی یا عقب راندن حقیقت است تا منطق استدلال روی‌داده دچار مکر بازنمایی شود و روابط فی‌مابین انسان‌ها به‌واسطهٔ جعل مبهم و افتراقیِ دراماتیزه‌شده، ماحصل این فراموشی مدرن است.
ماحصل فراموشی در جهان اکنون، تنهایی انسان معاصر است و انسان که اتیمولوژی نامش برگرفته از نسیان است در پی یافتن نشانه ها، سیزیف‌وار ادامهٔ متن را از سرگیرد؛ اما به‌زعم این فراموشی فلسفی و تکرار متن‌ها در طول تاریخ، آنچه از آن به‌عنوان امر فراموش‌ناشدنی باید مدام متذکر شد و به‌عنوان سرود زندگی مدام آن را زمزمه کرد، آزادی است؛ زیرا به‌رغم سرکوب‌ها و فراموشی‌ها میل و اشتیاق رهایی از وجود هر انسانی سر بر می‌آورد و شوق برگشودن حصرهای ایجابی انسان را در رؤیایی اثیری غوطه‌ور می‌سازد.
اینجاست که جان‌های آزاد همان انسان‌هایی که نیچه آن‌ها را ابرانسان می‌شمارد در پیوست به این میل از فراموشی، برمی‌آیند تا هرآنچه را ازدست‌رفته است، برسازند. امر فراموشی در حقیقت نیستی، نامطلق است؛ زیرا فراموش کردن چیزها صحه‌گذاری بر بودن همان چیز است. سارتر در هستی و نیستی در اثبات وجودیت هریک به دیگری تأکید می‌کند تا نفی هرکدام را دچار تعلیق و به تأخیر بیفکند.
فراموشی اجتماعی یا آلزایمر تاریخی امکان‌پذیر نیست، فقط با تغییر هویت روی‌داده می‌توان تأثرات آن را کاست یا افزود. چنانچه هر حادثه یا تأثر ملی را در تاریخ باتوجه‌به آنچه نظام‌های حاکم را قوت می‌بخشد، تعدیل یا فرافکنی کرده‌اند؛ زیرا فراموش کردن اتفاق امکان‌پذیر نیست، اما با تغییر فهم رویداد می‌شود تأثرات آن را در حافظهٔ ملی دست‌مالی کرد و فضیلت امر یا رذیلت را با تغییر محتوا به آن رویداد چسباند و این نوع تغییرات در اصالت تاریخ فراموشی برساختی است که از انکار وجودیت رویداد، تبعات متکثرتری دارد و حافظهٔ جمعی را دچار تشتت آرا و تأثیرات آن را دیگرگون می‌سازد.
مجلهٔ توتم با انتخاب گفتمان‌ها در ذیل جمع‌آوری مطالبی در آن موضوع، سعی در یاد آوردن چیزهایی دارد که با مفاهیمی غیرواقعی و بازی‌های دومینووار، درحال فراموشی یا تحلیل رفتن‌اند؛ مفاهیمی مانند عشق، آزادی، تعهد هرچقدر دچار تغییرات ایجابی مصنوعی شوند، میل به تکثر و ساحت هستمندشان، فراموش نمی‌شود.

سخنی با مخاطبان

● سولماز نصرآبادی

● ایمان نمدیان‌پور

ابروهایت را بالا می‌بری، چشم‌هایت را گشاد می‌کنی، بعد ریز، به نقطه‌ای که نمی‌دانی کجاست خیره می‌شوی. هم‌زمان سرت را به چپ و راست تکان می‌دهی و با صدایی از سر افسوس می‌گویی: «یادم نمی‌آید.»

آبشخور این گزاره کجاست؟ کدام دال پشت مدلول فراموشی را گرم می‌کند؟ دست‌فروشستن از وفاداری به کدام جانب، سبب شده تا ابراز کنی یادم نمی‌آید؟ یا نه! می‌خواهی از ضرورت پاسخ به کدام پرسش، شانه خالی کنی؟

آیا غرضی در این میان، گل‌درشتی می‌کند تا گرگوری‌وار با تظاهر به فراموشی، گذشته‌ات را در چاه نسیان بیندازی؟ گذشته‌زدایی، یا فراموشی ناخواسته، یقه‌ات را سفت چسبیده تا تاریخ و جبر عقربه‌های ساعت را به استهزا بگیری و زیر بار تناقضات خرد نشوی؟! و زیر اندوه شرایطی که همواره وضعیتی ناپایدار دارد به‌گونه‌ای کم نیاوری؟!

آیا فراموشی یک دوربرگردان است تا آشفتگی‌ها را ترک کنی و محلی از ایضاح برای شروعی دوباره داشته باشی؟ آیا بدین اسلوب می‌خواهی به خودت بقبولانی که اتفاق خاصی روی نداده و پایان قصه کلاغ به خانه‌اش می‌رسد و ناکامی محلی از اعراب ندارد؟

آیا می‌توان چنین تعریض کرد که نخستین کسی که فراموشی را برگزید خواست تا مفری برای خداحافظی از گم‌چاله‌هایش داشته باشد؟ شاید با تن دادن به فراموشی یا انکار واقعیت می‌خواهد ممانعت بکند از پرده‌برداری از آنچه وضوح اوست و پس زدن دیالکتیکی که قصد دارد او را رسوا کند! همهٔ کوشش فراموشی مبنی‌بر این است که سوژه نامکشوف بماند یا دچار استحاله بشود. ممنوعیت‌ها برملا نگردد و آن دست‌های پنهان، زیر نور مکاشفه علنی نشود آن‌قدر که حافظ در بیتی درخشان به جرمی اشاره می‌کند با نام هویدا کردن اسرار. به‌عبارتی مستور نگه داشتن و خیز برداشتن به‌جانب فراموشی ردی دیرسال در تاریخ پرابهام ما دارد.

فراموشی از کدام دست؟ تجویزی موقت برای پرهیز از رنج؟ یا پایان دادن به شبکه‌ای از دردهای بشری که ریزوم‌وار در دل هم زادوولد کردند!؟ رنج‌هایی با دهان‌های باز شکم‌های متورم، ره به جایی نمی‌برد.

فراموشی پیوندی ناگسستنی دارد با عدم شناسایی عارضه‌هایی که با گزارهٔ دست چندم «امید دارم» برای سال‌های متوالی دیگر در حیات جمعی ما تمدید می‌شوند و در هیئت‌های متفاوت، در زیست ما تردد می‌کنند.

اکنون تکلیف ما چیست؟ خوش‌بین باشیم به مهار فراموشی؟ و موشکافانه و جزئی‌بینانه خودمان را به چالش بکشیم که آیا زمان آن فرا نرسیده که نگذاریم آویختن پرده‌ها، سهم ما از آسمان را دریغ کند؟ یا بسان شخصیت چنس در فیلم حضورِ هال اشبی، فراموشی را با شفقتی ساده‌لوحانه به‌عنوان فصلی از حضور خود در پرتاب‌شدگی‌مان بپذیریم؟

دستت را در دست من بگذار! بیا مسرانه بکاویم

فراموشی را و عریان زیر تیغ نقد ببریم. پیشنهاد من شک است. شک! زیرا با شک می‌آموزیم شکیبا باشیم، شده اگر در رنج‌های خود عبارت از خودخواسته و ناخواسته مستغرق بشویم. گاهی حق می‌دهم به شاملو که مجدانه سرود: «انسان دشواری وظیفه است.»

سولماز نصرآبادی

فراموشی در حوزهٔ علوم انسانی و اجتماعی یکی از مهم‌ترین مسائلی است که انسان‌ها با این امر درگیرند. هر روز برای انسان‌ها این پرسش مطرح می‌شود که چه باید کرد؟ فراموش کنم یا همیشه در ذهن من باقی بماند. این پرسش هم در سطح فردی و هم در سطح کلان می‌تواند ذهن جامعه‌ای را با خود درگیر کند.

حوادث و اتفاقات تاریخی برای یک جامعه به‌مثابهٔ حافظهٔ تاریخی تداعی می‌شود؛ بنابراین توجه و عدم توجه به حافظهٔ تاریخی ممکن است پرسش از فراموشی را در ذهن ما بازخوانی کند. فراموشی دالی است که مدلول‌های بی‌شماری را در بر می‌گیرد.

حوزه‌هایی همچون ادبیات و رمان، جامعه و تاریخ، ازجمله میدان‌هایی‌اند که امکان ایدهٔ فراموشی در آن‌ها پدیدار می‌شود. یک رمان یا داستان می‌تواند از فراموشی یک سوژه یا یک قهرمان سخن بگوید. جامعه‌شناس نیز می‌تواند دلایل و امکان‌های ایدهٔ فراموشی را در عرصه‌های اجتماعی مورد تأمل قرار دهد.

قرار نیست ما از فراموشی یا نافراموشی دفاع کنیم. قرار است نشان دهیم که در کدام موقعیت تاریخی باید به کدام سمت رفت و چرا فراموشی و نافراموشی در تاریخ انسان‌ها دچار قبض و بسط می‌شود. عوامل و دلایل برساخته شدن چنین قبض و بسط هایی چه رویدادهایی می‌تواند باشد.

ایمان نمدیان‌پور

آیا درهم‌تنیدگی ناخودآگاه فرد برای سرکوب و فرونشانی ممکن است تحلیلی روان‌شناختی از مکانیزم فراموشی باشد؟

● شیما سلطانی‌زاده

در علم روان‌شناختی نظریات متفاوتی دربارهٔ مرحله و مکانیزم دفاعی فراموشی وجود دارد که یکی از این نظریات؛ نظریه نقصان است.

پیروان این نظریه بر این باورند که اگر محتویات حافظه به‌کار برده نشوند یا برای مدت زمان طولانی به‌کلی از آن‌ها استفاده نشود یا اصلاً اگر داده‌های موردنظر آن‌چنان اهمیتی برای فرد نداشته باشند، آن‌ها آرام رُو به کم‌رنگ شدن و از بین رفتن می‌گذارند. بر اساس این نظریه، دلیل اصلی فراموشی، مرور زمان است.

به نظر می‌رسد ما آدمیان تقریباً هرچه داریم یا هرکه هستیم از برکت حافظه است. اندیشه‌ها و تصورات ما حاصل کار حافظه است و ادراک و اندیشه و حرکت‌های ما از آن سرچشمه می‌گیرد. حافظه پدیده‌های بی‌شمار هستی ما را در کل واحدی یکپارچه می‌سازد. همان‌طور که اگر ذرات تشکیل‌دهندهٔ بدن با نیروی جاذبهٔ ماده به‌هم نچسبیده بود بدن ما از هم می‌پاشید، اگر نیروی پیونددهندهٔ وحدت‌بخشیِ حافظه نمی‌بود، هوشیاری ما به تعداد لحظه‌های زندگی‌مان تجزیه می‌شد.

«حافظه» يكي از استعدادهاي خدادادي براي ثبت و ذخيرهٔ اطلاعات و در صورت لزوم، يادآوري آن‌هاست؛ ولي بسياري از مواقع، مطالبِ به ذهن سپرده‌شده به‌هنگام نياز، به‌ياد نمي‌آيند و به انسان فراموشي دست مي‌دهد. در اين پژوهش، مفهوم حافظه و انواع آن و مفهوم «فراموشي» بررسي شده است؛ همچنين مراحل حافظه را بررسي و به روش‌هاي سنجش حافظه نيز اشاره شده است و در پايان، به علل فراموشي به‌عنوان مكانيزم دفاعي اشاره شده است.

حافظه به توانایی فرد اشاره می‌کند و به‌خاطر آوردن اطلاعاتی دربارهٔ تجربه‌های پیشین که دربردارندهٔ فرایندهای کسب، ضبط یا رمزگردانی، اندوزش و درنهایت بازیابی اطلاعات است و ممکن است به‌طرق مختلف طبقه‌بندی شود.

حافظه به‌عنوان مهم‌ترین جنبه‌ای که در بیماران مبتلا به آلزایمر دچار نقصان می‌شود، به فرایندهایی گفته می‌شود که از آن به‌منظور ذخیره، نگه‌داری و بازیابی اطلاعات قبلی استفاده می‌شود.

باوجوداینکه مدل‌های متفاوتی از حافظه مطرح شده است، مدل مرحله‌ای که در سال ۱۹۶۸ ازسوی اتکینسون و شیفرین بیان شد در ساختار بنیادی و عملکرد حافظه مورد استفاده قرار می‌گیرد. (اتکینسون و همکاران، ۲۰۰۰، ترجمه براهنی و همکاری، ۱۳۸۶). با «توجه» و «دقت کردن» اطلاعات از حافظه حسی یعنی ثبت کوتاه اطلاعات به‌وسیلهٔ حواس به حافظه کوتاه‌مدت: (SHORT) TERM MEMORY اگر به محرک توجه کنیم، می‌توانیم آن را پس از آن که خود محرک از بین رفت، برای مدت تقریباً یک دقیقه در حافظهٔ کوتاه‌مدت خود نگه داریم. مدت انتقال می‌یابد. مدت زمان نگه‌داری اطلاعات در حافظهٔ کوتاه‌مدت از چند ثانیه تا چند دقیقه متغیر است. حافظهٔ کوتاه‌مدت به‌مثابهٔ دفترچهٔ یادداشت موقت است. ظرفیت حافظهٔ کوتاه‌مدت که به فراخنای حافظه (MEMORY SPAN) موسوم است، در افراد گوناگون متفاوت است. فراخنای حافظه معمولاً برای ارقام ۷ ماده، برای حروف ۶ ماده و برای واژه‌ها ۵ ماده است. فراخنای حافظه برای ارقام بدین‌معنی است که فرد می‌تواند تا ۷ رقم پیاپی را پس از شنیدن به‌طور صحیح

بازگو کند؛ اما اخیراً صاحب‌نظران فراخنای حافظه را در حدود ۴ ماده (واحد) اطلاعات تخمین می‌زنند.
در صورت نبود مرور ذهنی و تکرار محتوای حافظهٔ کوتاه‌مدت، اطلاعات محو شده و زوال می‌یابند. ظرفیت حافظهٔ کوتاه‌مدت را می‌شود با روش تقطیع افزایش داد. (CHUNKING)
در این روش اطلاعات به واحدهای کوچک تقسیم‌بندی می‌شوند. حافظهٔ کوتاه‌مدت فرّار بوده و برای رفع نیازهای آنی و فوری به کار می‌رود. رمزگردانی در حافظهٔ کوتاه‌مدت عمدتاً شنیداری است.
حافظهٔ بلندمدت (LONG-TERM MEMORY) را می‌شود به انبار بزرگی تشبیه کرد که همهٔ اطلاعات در آن جای گرفته است. حافظهٔ بلندمدت، در اثر تکرار اطلاعات موجود در حافظهٔ کوتاه‌مدت به‌وجود می‌آید و ممکن است تا آخر عمر دوام پیدا کند؛ مثل نام‌ها، تاریخ‌ها، محل و زمان وقوع رویدادها، فرمول‌های ریاضی و ...که در این پژوهش ما به آن کار داریم و تمرکز اصلی مطلب ما به تحلیل مکانیزم فراموشی است؛ البته حافظه براساس نوع اطلاعات دریافت‌کرده دارای انواع و اقسام طبقه‌بندی‌هاست؛ مثلاً حافظهٔ معنایی، اظهاری، رویدادی و...
اما براساس نظریهٔ افلاطون حافظه را می‌توان به قفس پرندگان تشبیه کرد: یادگیری یک حافظه جدید است همانند اضافه کردن یک پرنده به مجموعهٔ پرندگان قبلی موجود در قفس. درحالی‌که یادآوری (بازیابی) یک حافظه مانند گرفتن یک پرنده معین داخل قفس است.
به‌نظر افلاطون یادآوری اطلاعات ممکن است به سه دلیل دچار اشکال شود: یکی آنکه پرندهٔ موردنظر از همان ابتدا در قفس جا نگرفته باشد؛ یعنی هیچ‌گونه بازنمایی از ماده یادگیری در حافظه موجود نباشد؛ دوم آنکه پرنده در هنگام اقامت در قفس مرده باشد، یعنی در هنگام نگه‌داری اطلاعات به‌عللی اطلاعات از بین رفته باشند و سوم آنکه پرنده در قفس، یکی از هزاران پرنده‌ای باشد که در قفس است؛ اما در موقعیتی خاص قادر به گرفتن آن نیستیم. هرچند در زمانی دیگر ممکن است آن را بگیریم. در اینجا ناتوانی در بازیابی مطرح است.

این استعارهٔ افلاطون هرچند امروزه نزد بیشتر محققان حافظه پذیرفته نیست؛ اما این امکان را فراهم می‌سازد که تمایز مهمی بین سه مرحلهٔ یادگیری، نگه‌داری و بازیابی اطلاعات بگذاریم؛ بنابراین مراحل حافظه عبارتند از:
۱. مرحلهٔ یادگیری
۲. مرحلهٔ نگه‌داری یا ذخیره‌سازی
۳. مرحلهٔ بازیابی
از توجه‌برانگیزترین نظریات در رد طبقه‌بندی حافظه، نظریهٔ کریک و لاکهارت (۱۹۷۲) است، که از تقسیم‌بندی حافظه به انواع نظام‌ها و ساختارهای گوناگون انتقاد کردند.
آنان تقسیم‌بندی حافظهٔ کوتاه‌مدت و بلندمدت را به‌دلیل تفاوت در ظرفیت، نحوهٔ کدگذاری و میزان فراموشی نپذیرفته و معتقدند که محدودیت‌های ظرفیتی برای هر دو نوع حافظه وجود دارد و انواع کدگذاری فیزیکی و معنایی برای هر دو نوع حافظه ممکن است وجود داشته باشد. فراموشی نیز به نوع کدگذاری و مواد یادگیری بستگی دارد و بنابراین نوع حافظه تعیین‌کنندهٔ میزان فراموشی نیست. آنان در رد تقسیم‌بندی نظام‌های حافظه به مدارکی از مطالعات نوروسایکولوژی حافظه نیز استناد کرده‌اند؛ ازجمله بیمارانی‌اند که حافظهٔ کوتاه‌مدت آنان آسیب دیده است؛ ولی حافظهٔ بلندمدت سالمی دارند.

نظریه ویلیام جیمز (۱۹۰۱)

او اگرچه فیلسوف و نظریه‌پرداز بود، ولی هیچ‌گونه آزمایشی دربارهٔ حافظهٔ انسان انجام نداد؛ ولی تأثیر و نقش او در مطالعات در حافظه و توجه به آن حتی تا یك قرن بعد از او نیز ادامه داشته است؛ برای مثال تفکیك و تقسیم او از حافظه به دو حافظه اولیه (حضور روان‌شناختی) و حافظه ثانویه (گذشتهٔ روان‌شناختی) را در هفتاد سال پس از او روان‌شناسان شناختی دوباره زنده کردند و حافظهٔ کوتاه‌مدت و حافظهٔ بلندمدت نامیدند و در این مرحله از تحقیقات دربارهٔ حافظه بود که روان‌شناختی از علوم مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفت.
حافظهٔ اولیه، به حالت فیزیکی حافظه مربوط می‌شود

و فرد به آن هوشیاری و دسترسی دارد؛ درحالی‌که حافظهٔ ثانویه به اطلاعات گذشته مربوط می‌شود و در هوشیاری فرد قرار ندارد. از دیدگاه جیمز، تداعی و ارتباط بین اطلاعات بسیار مهم است و به این اعتبار او تداعی‌گرا به شمار می‌رود. به‌نظر او هرچه اطلاعات با یکدیگر ارتباط داشته باشند و هرچه سرعت‌های بیشتری به فرد داده شود اطلاعات بیشتری به یاد آورده می‌شود.

در اواخر قرن بیستم، روان‌شناس بنتون ج. آندروود منحنی معروف فراموشی ابینگهاوس را بررسی کرد و نتیجه گرفت که فراموشی نه‌تنها از زمان بلکه از اطلاعات قبلاً آموخته شده نیز تأثیر می‌پذیرد. تئوری، پوسیدگی تحقیقات ابینگهاوس را شرح می‌دهد و نشان می‌دهد که خاطرات با گذشت زمان تحلیل می‌روند و منجر به فراموشی می‌شوند؛ بااین‌حال، یک حافظه همچنین ممکن است در معرض تأثیرات دیگری باشد که بر چگونگی یادآوری اوضاع تأثیر می‌گذارد وگاهی اوقات فراموش می‌شود؛ درحالی‌که محققان می‌توانند سایر عوامل را در محیطی آزمایشگاهی کنترل کنند، دنیای واقعی با حوادث مختلفی ممکن است دارای حافظهٔ تأثیرگذار باشد.

البته باید گفت عده‌اي از صاحب‌نظران هم اعتقاد دارند که اصلاً چیزي به نام «فراموشي» وجود ندارد؛ بلکه مطالب در حافظهٔ دراز مدت به‌طور درست جاي نگرفته‌اند و ما توانايي يادآوري آن‌ها را نداريم. ظرفيت حافظه يکي از نمونه‌های تفاوت بين انسان و حيوان است. حافظهٔ انسان همچون ظرفي داراي خاصيت ارتجاعي بسيار زياد و نامحدود است. در اين ظرف، هرچيزي ريخته شود موجب افزايش حجم آن مي‌شود وآنچه به «ضعف حافظه» معروف است، محدوديت ظرفيت حافظه نيست؛ بلکه ضعف يادآوري است. بنابراين، اگر مطالب را به‌خوبي نياموخته باشيم در يادآوري آن‌ها مشکل خواهيم داشت.

نظریهٔ زوال

اولین نظریهٔ روان‌شناسی حافظه، نظریهٔ زوال است. این نظریه می‌گوید که محفوظات انسان با گذشت زمان از بین می‌رود. در این نظریه، حافظه همچون عکسی در نظر گرفته شده است که در آفتاب رها شود. در ابتدا، تصویر واضح و روشن است؛ ولی با گذشت زمان (با قرار گرفتن در معرض آفتاب و باران) به‌تدریج از بین می‌رود، به‌نحوی که دیگر تشخیص‌دادنی نیست.

نظریهٔ تداخل

پدیدهٔ تداخل یک یادگیری با یادگیری دیگر را تداخل می‌گویند. بر اساس این نظریه، علت اینکه انسان با گذشت زمان دچار فراموشی می‌شود، این است که اطلاعات جدید و متضاد وارد حافظه می‌شود و با یادگیری‌های قبلی او تداخل می‌کند. گذشت زمان عامل مهمی نیست و به‌جای آن میزان اطلاعاتی که فرد در یک حافظهٔ زمانی خاص در حافظهٔ خویش پردازش می‌کند، عامل مهم فراموشی است.

نظریهٔ فرونشانی و سرکوب

سرکوبی: یعنی بیرون کردن یا راندن خاطرات رنج‌آور از حوزهٔ آگاهی به ناآگاهی که فروید مطرح کرده است.

یادزدودگی

یادزدودگی کودکی: از نظر فروید، یادزدودگی کودکی یعنی سرکوبی تمایلات پرخاشگری و جنسی نسبت به والدین.

یادزدودگی پس از واقعه: به آن دسته از فراموشی‌ها گفته می‌شود که پس از رویداد زیان‌بار پیش می‌آید.

یادزدودگی پیش از واقعه: آسیب وارده مانع از یادآوری رویدادهای پیش از آسیب می‌شود.

در نظریهٔ سرکوب و فرونشانی: مفهوم سرکوب به نظریه تحلیل روانی فروید برمی‌گردد؛ این مسئله گونه‌ای مکانیزم دفاعی است که فرد آن را برای کاهش اضطراب احساسی و راه فراموش کردن برخی حقایق ویژه یا خاطرات خاص به کار می‌برد؛ به این معنی است که انسان با سرکوب حقایق یا اموری که اهمیتی به آن‌ها نمی‌دهد و نمی‌خواهد آن‌ها را به یاد آورد؛ مانند: تجربه‌های تلخ که هستی فرد را به مخاطره انداخته به فراموش کردن آن‌ها می‌پردازد. سرکوب در این دست مسائل یکی از گونه‌های فراموشی هدفمند به شمار می‌رود وگاهی در نتیجه درهم‌تنیدگی

تمایلات ناخودآگاه که فرد از وجود آن‌ها خبر ندارد با تمایلات خودآگاه که فرد دوست دارد در ورای آن‌ها استرس‌هایش را کاهش داده و تمایلاتش را سیراب کند، به‌وقوع می‌پیوندد. باید به یاد داشته باشیم که آن مؤلفه یا حقیقت ویژه‌ای که به فراموشی سپرده شده یا بر اساس این نظریه سرکوب شده، امکان دارد در موقعیت‌هایی مانند جلسات آرامش یا درمان با هیپنوتیزم دوباره برگردند و فرد زمانی که در خواب است همهٔ آن‌ها را آشکار سازد.

گفتنی است که پیروان نظریهٔ درهم تنیدگی معتقدند: آموخت‌داده‌هایی نو که پیش از آن داده‌هایی شبیه به آن‌ها یاد گرفته شده و در حافظه ذخیره شده، بر روی بازیابی داده‌های پیشین تأثیر می‌نهد؛ حتی امکان دارد روی کیفیت از بر کردن و بازیابی داده‌های نو هم مؤثر باشد. این یکی از گونه‌های درهم‌تنیدگی است. برداشت دیگری هم از درهم‌تنیدگی وجود دارد و آن زمانی است که به‌طور هم‌زمان فرد به یادگیری دسته‌ای از داده‌های هم‌سان می‌پردازد، این گونهٔ درهم‌تنیدگی هم بر روی کارکرد حافظهٔ برخی افراد تأثیر می‌گذارد. در سایهٔ همین نظریه می‌توانیم حتی برخی از مفاهیم پیشین را دوباره بیان کنیم.

بر طبق این نظریهٔ فروید، فرد خاطرات ناخوشایند را سرکوب مي‌کند و آن‌ها را به یاد نمي‌آورد و اصلاً دوست ندارد به یاد آورد؛ چراکه یادآوري آن رویدادهاي ناخوشایند سبب ناراحتي او می‌شود؛ بنابراین، روان‌کاوان از روش «تداعي آزاد» (بیان آنچه به ذهن مي‌رسد) استفاده مي‌کنند.

فروید مي‌گوید ما دوست داریم وقایع رنج‌آور و افکار نپذیرفتنی را از ذهن خود حذف کنیم؛ زیرا موجب احساس گناه اضطراب و ناراحتي ما مي‌شوند؛ بنابراین، تجارب ناخوشایند را به قسمت ناخودآگاه مي‌بریم تا به‌طریقي سرکوب شوند. فرض مي‌کنیم شخصي در مکاني عملي را انجام داده که ناشایست و خلاف این بوده است. به‌همین‌دلیل، سعي مي‌کند از آن محل دور شود یا آن کار نادرست را فراموش کند، که دراین‌صورت، سرکوب مطالب به‌دلیل ناخوشایند بودن آن‌ها، مشکلي براي بازیابي به‌وجود مي‌آورد.

گیج (Gage) برلاینر و (Berliner) در کتاب روان‌شناسي پرورشي خود، از «فراموشي» به‌عنوان یک حسن بزرگ یاد مي‌کنند. آن‌ها معتقدند: فراموشي خود نعمت بزرگي است. بدون فراموشي، ذهنمان به‌طرزي وحشتناک، به‌صورت مخزني پر از چیزهاي درهم‌وبرهم درمي‌آید؛ اما همهٔ اطلاعاتي را که روزانه دریافت مي‌کنیم، نمي‌خواهیم در حافظه‌مان نگه داریم. افراد براي ادامهٔ حیات خود، لازم است بیشتر آنچه را در ابتدا پردازش مي‌کنند، فراموش کنند، این مسئله مي‌تواند براي معلمان مشکل‌آفرین باشد؛ زیرا اگر فکر مي‌کنیم اطلاعاتي را که آموزش مي‌دهیم ارزش ماندگاري در ذهن را دارند؛ پس باید با جریان طبیعي فراموشي مبارزه کنیم. مشکل موقعي به وجود مي‌آید که مي‌خواهیم مطالبي را به یاد آوریم؛ اما از این کار ناتوانیم. البته بسیاري از مطالبي را که به یاد نمي‌آوریم به‌این‌دلیل است که به‌درستي از حافظهٔ کوتاه‌مدت به حافظهٔ درازمدت رمزگرداني و اندوزش نشده‌اند.

در نتیجه از برآیند تحقیقات به‌عمل آمده اگر مسائلی چون نبود تمرکز، حواس‌پرتی، نداشتن هدفی مشخص برای حفظ اطلاعات، نبود محرکی برای یادآوری، تداخل مطالب، گذشت زمان، و زوال حافظه و همچنین سایر نمونه‌های مورد توجه محققان را به کناری بگذاریم، می‌شد گفت که فراموشی چه آگاهانه، چه ناخودآگاه مکانیزمی دفاعی در روان افراد است تا بتوانند خود را به تعادلی از آرامش و استقرار در موقعیت‌هایی قرار دهند که در گذشته برایشان خوشایند نبوده و اکنون با زدودگی از خاطرات بد به‌قصد سازگاری از آن استفاده می‌کنند تا بتوانند با درهم‌تنیدگی آگاهی و ناخودآگاهی این‌گونه موقعیت‌ها را تحمل و به زندگی خود ادامه دهند.

آگاهیِ مشاهده‌گر؛ تدبیری علَیه فراموشی

● جستاری از: بهمن عباس‌زاده

در آغاز شایان ذکر است که موضوع فراموشی دارای ابعاد متنوعی است؛ چراکه در نظر اول باید نوع سَهوی یا عمدی بودنِ آن توجه‌مند واقع شود که البته در این جستار با جنبهٔ سهوی بودن آن که اغلب به دلیل کهولت سن یا رخ‌دادها و اتفاق‌ها یا نارسایی‌های دیگر که از عهدهٔ ارادهٔ فرد خارج است به‌وقوع می‌پیوندد، خود موضوعِ دیگری است که باید به‌طور جداگانه مورد بحث قرار گیرد؛ اما در اینجا آنچه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، فراموشی‌هایی است که تعمداً از جانب انسان صورت می‌گیرد و تمرکز ما در این جستار بیشتر بر روی این جنبه از موضوع صورت می‌گیرد؛ چراکه برخی از انسان‌ها با هراس از رویارویی با برخی از جنبه‌های واقعیت یا هراس، از تعبیری که در ذهن از واقعیت دارند می‌کوشند تا آن را فراموش کنند.. گرچه برخی از فراموشی‌ها نیز از سرِ سهل‌انگاری یا عدمِ درکِ اهمیتِ «به‌خاطرآوری» صورت می‌گیرد؛ که در حقیقت نوعی از تجاهل محسوب می‌شود.

برای مثال خیلی از افراد عادی اطلاع چندانی از تاریخ صدسالهٔ کشور خود ندارند یا اصولاً برای تجارب تاریخی سرزمین خود ارزشی قائل نیستند یا آنکه ارتباط آن را با وضعیت کنونی جامعهٔ خود درک نمی‌کنند. به‌سادگی آن را به فراموشی می‌سپارند و می‌دانیم مردمی که گذشتهٔ تاریخی و فرهنگی خود را به فراموشی سپرده‌اند محکوم‌اند که بارها و بارها آن تجارب را در شکل‌ها و موقعیت‌های دیگر نیز همچنان تجربه کنند.

در همین رابطه یادآوری می‌شود که محمدعلی اسلامی‌ندوشن کتابی دارد با نام ایران را از یاد نبریم، که در رابطهٔ با یادآوری فرهنگ و هنر و تمدن ایران و حفظ ارزش‌های والای این سرزمین است. بُعد دیگر فراموشی دربارهٔ تجارب اجتماعی است که باید نه‌تنها مورد توجه آحاد مختلف جامعه باشد؛ بلکه لازم است که ازسوی مدیران و مسئولان جامعه نیز مورد توجه و ارزیابی جدی قرار گیرد تا از تکرار تجارب تلخ اجتماعی نظیر اعتیاد، دزدی، فحشا و...جلوگیری شود؛ اما بُعد دیگر این مسئله، بعد فرهنگیِ «فراموشی» است. اغلب مردم با آنکه به‌گونه‌ای گذرا و جَسته‌گریخته دربارهٔ سابقهٔ فرهنگی و تمدنیِ سرزمین خود اطلاعاتی در حافظهٔ خود دارند؛ اما این دانسته‌ها را به بخش ناخودآگاه ذهنِ خود منتقل کرده و اساساً توجهی به آن ندارند و بنابراین از تفحص دربارهٔ آن سر باز می‌زنند که در عمل همهٔ موارد یادشده به‌نوعی فراموشیِ خواسته و ناخواسته یا از سر سهل‌انگاری است؛ اما آنچه همیشه مورد توجه بوده و بر آن تأکید می‌شود؛ فراموشی عمدی است که اغلب ما انسان‌ها به‌عنوان نوعی گریز از «رویارویی» چه آگاهانه، چه ناخودآگاه دربارهٔ مسائل درونی خود با آن‌ها دست‌به‌گریبانیم و آن یکی از بزرگ‌ترین غفلت‌هایی است که ما انسان‌ها هیچ‌گاه دربارهٔ آن در هیچ مرحله از زندگی خود آموزش آن را ندیده‌ایم و هیچ‌گاه به آن اهمیت نداده‌ایم. درصورتی‌که از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است و آن

«به یاد آوردن خود» است. ما خودِ حقیقی و خویشتن اصیلِ خویش را هیچ‌گاه به یاد نمی‌آوریم و آن را به‌کلی فراموش کرده‌ایم و صرفاً به یادآوری برخی از خاطرات پراکنده اکتفا کرده و آن را نمایندهٔ خود حقیقی خویش تصور می‌کنیم و این سرآغازِ نامیمون هستیِ نازلِ کنونیِ ما را رقم می‌زند.

آنچه اهمیت دارد درکِ عمیقِ این نکته است که ما «هویت حقیقیِ خویشتنِ خویش» را فراموش کرده‌ایم و در همهٔ زندگی همواره درگیر مشکلات روزمرهٔ خویشیم و تصور می‌کنیم آنچه اهمیت دارد تنها خوردن و خوابیدن و داشتن سقفی بالای سر است و اینکه دارای چه موقعیت اجتماعی و اقتصادی هستیم و همه تلاش خود را می‌کنیم که از دیگران برتر به نظر بیاییم و در این گیرودار است که هویتِ حقیقیِ هر انسانی به‌دست فراموشی سپرده می‌شود و آیا «به‌یاد نیاوردنِ خودِ حقیقیِ خویش»، بدترین نوعِ فراموشی نیست؟

آنکه به‌رغم همهٔ پستی و بلندی‌های زندگیِ روزمره قادر نیست هویتِ حقیقی خویش را به یاد بیاورد؛ درواقع «وجود» ندارد؛ آیا درکِ این نکته، الزامی و از آن مهم‌تر، «حیاتی» نیست؟ ما انسان‌ها هشیاری حقیقی خود را که همان هشیاری مشاهده‌گرِ حضور است، نه‌تنها فراموش کرده‌ایم؛ بلکه رفته‌رفته آن را در نهاد خود نیز دفن کرده‌ایم و این پیش‌درآمد فجایع بسیاری است که ابتدا فرد را به ازخودبیگانگی کشانده و در ادامه جامعه را حتی به‌رغم آرامش ظاهریِ آن، به هلاکتِ روحی و روانی می‌کشاند. این‌همه هرج و مرج روانی، اجتماعی،

اخلاقی و سیاسی موجود در جوامع نتیجهٔ عدم درکِ هویت حقیقی و انسانی بشر امروزی است. انسان امروز ماهیت انسانی و «هشیاری حیاتی» خود را از یاد برده است. انسانِ امروز باید بیاموزد که با مسائل از هر نوع که باشد روبه‌رو شود؛ بدون آنکه خود را در آن مسائل ادغام کرده و هویت خود را به آن‌ها تفویض نماید، باید فاصله بین خود حقیقی و مشاهده‌گر را با هرگونه پدیده‌ای، چه فردی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حفظ کرد و از موضعِ «آگاهی مشاهده‌گر درونی» با آن‌ها روبه‌رو گردید.

یک‌بار و برای همیشه باید پذیرفت که «فراموشی» راه‌حلی برای هیچ‌گونه مشکلی، چه فردی، اجتماعی و...نبوده و نیست. این حقیقت بزرگی است که هیچ‌چیز فراموش نمی‌شود، بلکه فقط در کوتاه‌مدت از خودآگاه ذهن به ناخودآگاه انسان وارد می‌شود و در آنجا به گِرِه و "درد خفته" دگردیسی پیدا کرده و پس از چندی دوباره به "خودآگاه" انسان باز می‌گردد. این‌بار همراه با دردی عمیق‌تر. بنابراین هیچ‌گاه فراموشیِ تعمدی قادر به پاک کردنِ صورت‌مسئله نبوده و تنها آن را عمیق‌تر، مزمن‌تر و گسترده‌تر می‌کند. تنها راه برای عَدم ایجاد درد، رویارویی مستقیم با تمامیتِ آن چیزی است که بیرون یا درونِ فرد را آزار می‌دهد و او را به فرار از آن، به هر قیمتی، ترغیب می‌کند.

انسانی که خود را به یاد نمی‌آورد همواره در وحشتی گنگ و روانی به سر می‌برد. کوری است در هنگامهٔ طوفان. به هر طرف که می‌گریزد، باز هم در «میانهٔ طوفان» است. «خودشناسی» و دریافت این حقیقت بزرگ که «من کیستم؟»، اولین و بزرگ‌ترین گام برای به‌یاد آوردن خود است. دریافتن این حقیقت بزرگ که انسان صرف‌نظر از تاریخچهٔ خود، زبان، فرهنگ و جسم خود و حتی روانِ خود، یک «هشیاریِ مستقلِ مشاهده‌گر» است، کشف بسیار بزرگی است. آن‌گونه هشیاری که درعین‌حال که همه‌چیز را می‌بیند، درک می‌کند، حِس و لمس می‌کند؛ اما به هیچ‌چیز و هیچ نیرویی نمی‌چسبد و با آن «هم‌هویت» نمی‌شود، چه درد باشد، چه لذت و همواره چون آینه‌ای شفاف ناظر و آگاه به همهٔ آن چیزی است که در درون و در بیرونِ او می‌گذرد و فقط آنجا دست به اقدام و عمل می‌زند که عقل سلیم و ضرورتِ واقعیت ایجاب می‌کند. چنین انسانی اساساً نیازی به فراموش کردن ندارد؛ چراکه فراموش کردن به‌نوعی پس‌انداز کردن درد است. هیچ‌چیز در روح و روان یک انسانِ طبیعی برای همیشه فراموش نمی‌شود. تنها بیماران، افراد کهن‌سال و افرادی که دُچار آسیب‌های مغزی شده‌اند می‌توانند مسائل مهم زندگیِ خود را فراموش کنند.

البته این امر نیز امکان دارد که موردی از ذهن خودآگاه فرد برای زمان محدودی غایب بماند؛ اما هیچ‌چیز از حافظهٔ انسانِ سالم محو نمی‌شود؛ بنابراین راه اصولی و اساسی در برخورد با مسائل و مشکلات به‌هیچ‌وجه فراموشی نیست؛ بلکه مواجه و رویارویی با هرگونه پدیده‌ای است و این رویارویی دارای ضوابط و اصول خاصی است. زمانی‌که «هشیاری مشاهده‌گر حضور» در انسان فعال می‌شود و انسان هویتِ حقیقیِ خویش را تجربه می‌کند، درمی‌یابد که هر چالشی می‌تواند انسان را هشیارتر، نیرومندتر و زنده‌تر سازد و همچنین درمی‌یابد که می‌توان هر چالشی را به یک فرصت تبدیل کرد.

اما رازِ هشیاری مشاهده‌گر در چیست؟ راز این هشیاری را می‌توان در یک مثال ساده به‌روشنی دید. برای نمونه هنگامی که به یک گل نگاه می‌کنی شاید فکر کنی که به یک گل نگاه می‌کنی؛ ولی درواقع نگاه تو به آن گل حتی به یک لحظهٔ کوتاه هم نمی‌انجامد؛ زیراکه تو بلافاصله شروع به تفکر کرده و آن گل ناپدید شده است. تو حتی در آنجا حضور هم نداری زیرا «فکر» تو را با خود برده است. منظور از توجه و هشیاری حضور این است که وقتی به یک گل نگاه می‌کنی، فقط باید به آن گل نگاهی کنی و هیچ کار و فکر دیگری نکنی؛ گویی که ذهن ایستاده است؛ گویی که تفکر مطلقاً وجود ندارد و تو فقط درحال تجربهٔ ساده‌ای از یک گل هستی. تو اینجایی، گل هم آنجا روبه‌روی تو و بین این دو هیچ عمل و فکرکردنی وجود ندارد.

واقعیت امر این است که ما هیچ‌گاه به معنای واقعی کلمه به هیچ پدیده‌ای توجه اصیل نداریم و توجه ما هر لحظه درحال نوسان است. اگر بین فرد مذکور و آن گل هیچ عمل و تفکری وجود نداشته باشد و فقط به آن گل با تمامیت وجود خود توجه داشته باشی، آن

توجه از گل به‌سوی تو باز خواهد گشت. دایره‌ای از نگاه تو به گل و بازگشتِ آن نگاه از گل به تو، به وجود می‌آید و درست در همین لحظه است که تو نه‌تنها به گل هشیاری؛ بلکه به ناظری که درواقع خودت هستی نیز هشیار خواهی شد. آن‌گاه ناظر و گل دو موضوع می‌شوند و تو شاهدی بر هر دو خواهی بود.

این شاهد، همان هشیاریِ مشاهده‌گرِ حضور است که بر «منِ تو» و آن گل ناظر است. با تمرینِ این نوع توجه و این نوع هشیاری و نگرش، رفته‌رفته نیروی ثالثی در وجود انسان خلق می‌شود که علاوه بر منِ شما به‌عنوان «شناسنده» و هر پدیدهٔ دیگری به‌عنوان «موضوع شناسایی»، شکل می‌گیرد که آن نیرو هم از شما آگاه است و هم از موضوعِ مورد شناسایی. آن نیرو که شما هم خالق آن هستید و هم کاشفِ آن، همان آگاهیِ مشاهده‌کنندهٔ حضور است. برای فعال کردنِ چنین مشاهده‌گری، نخست ضروری است که ذهنِ هر انسانی از انبوه اطلاعات زائد و همچنین از اعتیاد به تفکرِ زائد و عوامل مُخرب ازجمله هرج‌ومرج کامل ذهنی، مبرّا و رها شود؛ زیرا تا زمانی که ذهن کاملاً آرام نگیرد، این هشیاری فعال نخواهد شد. اما زمانی که این هشیاری در عمق وجود و در نگاهِ شما نطفه ببندد و بر اثر تمرینِ توجه امکانِ رشد و نمو پیدا کند، روزی فرا خواهد رسید که هستیِ درونیِ شما از «بنیاد» دگرگون خواهد شد و شما برای همیشه از یک ذهن پر ازدحام، کُند، گیج‌ومنگ رها شده و از آن زمان به بعد است که دیگر هیچ انگیزه‌ای ندارید برای فریب خود با توسل به فراموشی و ندیدن عمدیِ آنچه را خوب ندیده و خوب درک نکرده‌اید.

و اما این مشاهده‌گر چه چیزی را مورد مشاهده قرار می‌دهد؟ باید گفت آن شاهدِ همهٔ آن چیزی است که در درون و بیرونِ شما می‌گذرد، به‌خصوص حالات و افکار و انگیزه‌ها و اعمال شما را بدون آنکه حتی برای لحظه‌ای هم دربارهٔ آن‌ها قضاوت کند، در زیر نگاه بیدار و هشیار و به‌شدت حساسِ خود دارد.

یکی از شگردهایی که برای فعال کردنِ این آگاهی مشاهده‌گر می‌توان ذکر کرد این است که هر شب هنگامی که در بستر خود آرمیده‌اید از همان لحظه، شروع به یادآوریِ لحظهٔ دراز کشیدن خود کنید و گام به‌گام به عقب برگردید. به‌این‌معنا که از چند دقیقه قبل از دراز کشیدن در بستر، شروع به یادآوری جزء‌به‌جزء و معکوسِ آنچه بر شما و بر آگاهی شما در طول آن روز گذشته، بپردازید و همواره این یادآوری را به‌شکل معکوس انجام دهید؛ یعنی از حال و اکنون گام‌به‌گام گذشته را به یاد بیاورید و هیچ موردی را در این یادآوری معکوس از قلم نیندازید. حتماً احساسات و عواطفی را که در این بازگشتِ آرام همراه با جزئیات در درونِ شما روی می‌دهد نیز در آن هشیاری ببینید تا آنجاکه به نخستین رویدادِ آن روز، پس از بیدار شدن از خواب برسید. به یاد بیاورید که چگونه از خواب برخاسته‌اید؟ در آن لحظه چه دیده‌اید و اولین فکری که از ذهنتان گذشته چه بوده است؟

نخستین تصویری که در آینه دستشویی از خود دیده‌اید چه حسی در شما برانگیخته است و نخستین تجربه‌ای، هرچند ساده و پیش‌پاافتاده، که آن روز با آن روبه‌رو شده‌اید چه بوده است؛ اما بسیار هشیار باشید که ذهن خودتان را درگیر این یادآوری‌ها نکنید. بسیار شایان ذکر است که زندگی هر انسانی در لحظهٔ حال اوست که جریان دارد و نه در گذشتهٔ سِپَری‌شده و آیندهٔ هنوزنیامده. حتی آینده نیز وقتی واقعیت پیدا می‌کند که به حال تبدیل شده باشد؛ بنابراین آن «من» و آن «خودی» که در میان انبوهی از امیال و افکار زائد پرسه می‌زند، شما نیستید.

پر واضح است که دلیل تأکید بر استقرار هشیاری مشاهده‌گر به‌جای «مَنِ متوهّم»، این حقیقت مسلم است که فراموشی در هیچ شکل و محتوایی مورد پذیرش و وثوق نیست؛ چراکه عدم هشیاری و عَدَم درکِ حضور آگاهانه چرخه‌ای از درد را در روح و روانِ فرد فعال می‌کند؛ که خود موجب تکثیرِ خود می‌شود.

انسان‌شناسی شناختی در دوران پسانظریّه

● نویسندگان:
فرّخ لطیف‌نژاد رودسری، شعرشناس شناختی
لیلا اردبیلی انسان‌شناس شناختی

آکادمی شناختی شعر معاصر انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، در تاریخ ۷ مرداد ۱۴۰۲ گفت‌وگویی مجازی با عنوان «کاربرد انسان‌شناسی شناختی در دوران پسانظریّه» بین دو پژوهشگر حوزهٔ شناخت در فضای مجازی عرضه کرد. در این برنامه، ابتدا مدیر آکادمی، دکتر فرّخ لطیف‌نژاد به شرح دوران پسانظریّه و شکل‌گیری تحلیل‌های شناختی در آن پرداخت و سپس دورهٔ نظریّه را با دورهٔ پسانظریّه مقایسه کرد که محتوای آن در بخش اوّل مقالهٔ ذیل آمده است.

پست تئوری یا پسانظریّه در ۱۹۹۶ توسط کرول و بوردول شکل گرفت. به اعتقاد این‌دو منتقد نظریّات پساساخت‌گرا، هرمنوتیکی، زبان‌شناسی سوسوری و پساساخت‌گرایی قادر به تحلیل فیلم نیستند و فرایند درک فیلم نظیر درک انسان از وقایع زندگی روزمرّه است. ازاین‌رو به‌جای پرداختن به نظریّات مذکور بهتر است فرایندهای شناختی و مراحل درک و دریافت متن در هنگام نقد، بررسی شود؛ بدین‌ترتیب نظریه‌های شناختی جایگزین نقد ادبی شد و دوران تازه‌ای به نام پسانظریه شکل گرفت.

تفاوت نظریّات شناختی با نظریات فلسفی نقد ادبی آن است که در نظریات قبلی، طبیعت انسانی دستخوش تاریخ و سیاست و اجتماع می‌شود، به‌عبارت‌دیگر اهل نظریه زبان، تاریخ، فرهنگ و ایدئولوژی را در چارچوبی برساخت‌گرایانه عامل شکل‌دهندهٔ ذهن و ضمیر انسان می‌دانند «همدانی، ۱۳۹۹». درحالی‌که از دید ماملی (۲۰۰۷) «نظریات شناختی که ریشه در داروینیسم دارند و طبیعت انسانی را با نگاهی زیستی‌فرهنگی تبیین می‌کنند؛ طبیعت انسانی همان ویژگی‌های ژنتیکی انسان است که در اثر تکامل شکل گرفته است». بدین‌سان اندیشه، تفکر و رفتار ما از رهگذر تکامل ویژگی‌های شناختی، روانی و اخلاقی شکل می‌یابد و هر رفتار ادبی نوعی انتخاب بهتر برای رسیدن به سازگاری با محیط و دست‌یابی به تکامل تعبیر می‌شود. پینکر (۱۹۹۸) می‌گوید «هنر محصول فرعی تکامل است. ذهن با استدلال استقرایی به اهدافی که در خدمت سازگاری زیستی است، دست می‌یابد و توانایی تجربهٔ امر متعالی یا نگریستن به طرقی تازه به جهان را به ما می‌بخشد.»

تفاوت دیگر اینکه در دوران نظریه به هنگام تحلیل معمولاً یک متن با یک نظریه مقایسه می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر از روش قیاسی در تحلیل استفاده می‌شود؛ درحالی‌که در نظریات شناختی به‌ویژه در بوطیقای شناختی، روش استقرایی به کار گرفته می‌شود؛ بنابراین در دوران نظریه این خطر وجود دارد که هنگام تحلیل، مبانی فکریِ نظریه و اثر با یکدیگر متناسب نباشند و نتایج و اهداف نظریه بر متن تحمیل شود؛ درنتیجه امتیاز تحلیل‌های شناختی این است که ایده و نگرش و طرز تفکری بیرونی را بر متن تحمیل نمی‌کند.

در دوران نظریه این امکان وجود داشت که یک متن ادبی با چندین نظریهٔ مختلف تحلیل شود و در هریک

نتایجی متفاوت با نقدهای دیگر گرفته شود. این‌گونه نقد، نوعی بازی با متن محسوب می‌شود، درحالی‌که در نظریات شناختی متن نوعی مذاکرهٔ بین خوانشگر و تولیدکننده تلقی می‌شود که سعی در درک محتوای متن با دسترسی احتمالی به ذهن نویسنده و بازتاب ذهن خواننده دارد.

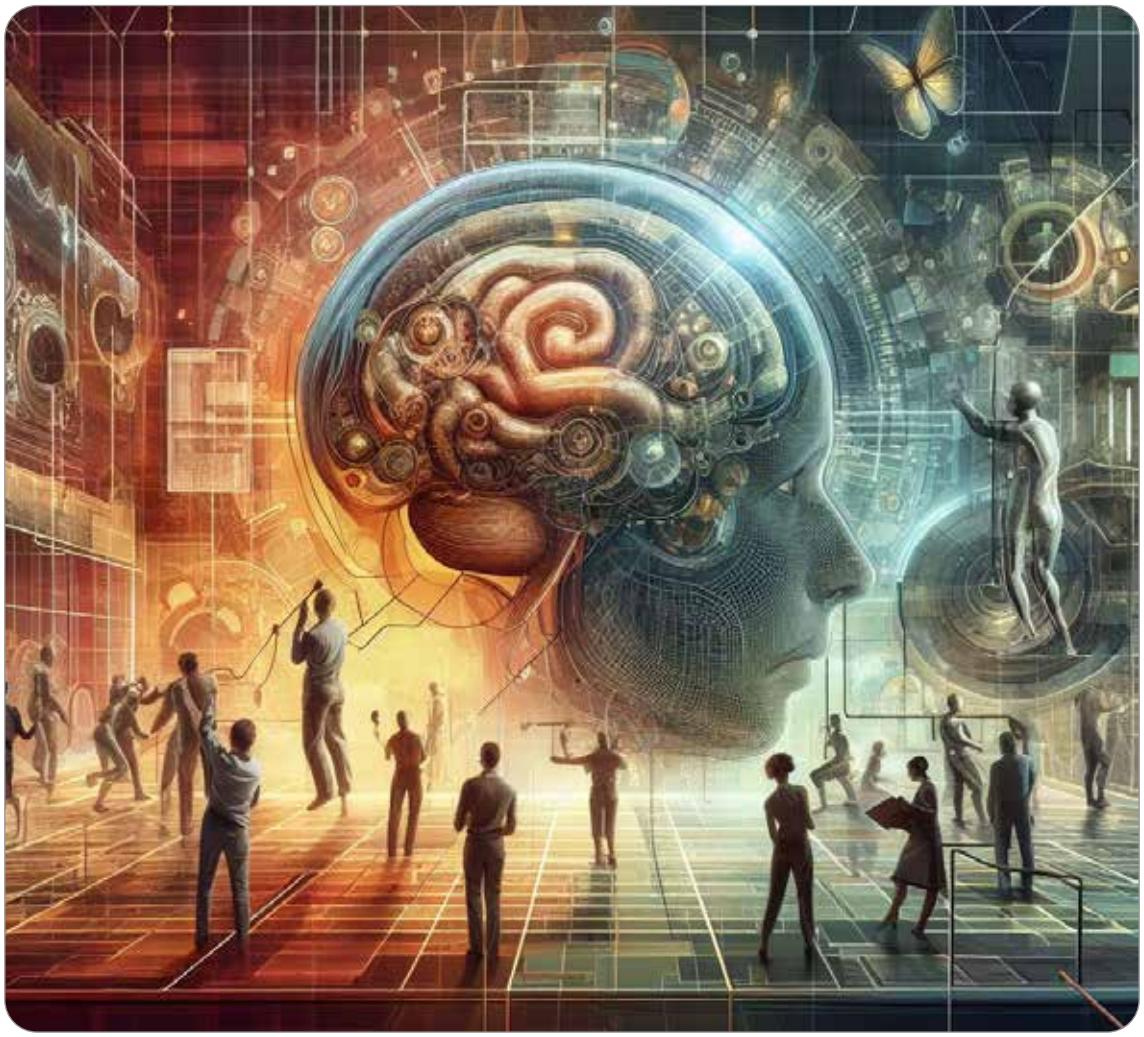
نقد به‌مثابهٔ نظریه یا روش

نقد گاهی به‌منزلهٔ کاربرد نظریه‌ای است که بازنمای نگرش و ایدئولوژی خاصی است و گاه تنها به‌مثابهٔ یک روش تحلیل به کار می‌رود؛ پس در نقدهای نوع دوم نباید انتظار کشفی تازه داشت، بلکه باید به روشمند بودن تحلیل اندیشید و نظریات بوطیقای شناختی «شعرشناسی شناختی» نیز به‌منزلهٔ روشی برای تحلیل محسوب می‌شوند.

نظریّات بوطیقای شناختی ارتباط تنگاتنگی با زبانشناسی شناختی، روان‌شناسی شناختی و پدیدارشناسی دارند. انسان‌شناسی شناختی به‌واسطهٔ 4E کاربرد زیادی در تحلیل شخصیّت‌های داستانی و من و توی شعری دارد. در ادامه به توضیح شناخت 4E از دید دکتر لیلا اردبیلی می‌پردازیم.

شناخت، بدنمند (embodied)، بسترمند (embedded)، بسط‌یافته (extended) و بالفعل (enacted) است. بعضاً دیدگاه کلاسیک شناخت‌گرایان به شناخت را «مدل ساندویچی»[1] می‌نامند که در آن تصور می‌شود که «شناخت به‌عنوان یک ماهیت واقعی «فکر می‌کند»... و ادراک‌حسی[2] و کنش را به‌منزلهٔ سیستم‌های مقید و مجزایی در نظر می‌گیرد که برای پردازشگرهای شناختی درونداده‌هایی را فراهم، «ادراک‌حسی» و دستورات آن را اجرا می‌کنند «کنش».

1. sandwich model
2. perception



رویکرد شناخت بدنمند با این ادعا که شناخت امری بدنمند است، عمیقاً با کنش حسی‌حرکتی مرتبط است، از این ایده فاصله می‌گیرد. بدنمندی شناخت، صرفاً به این معنا نیست که سیستم عصبی مرکزی و به‌خصوص مغز، در انسان‌ها زیرساخت جسمانی برای عملکرد شناخت را فراهم می‌کند. پیش‌فرض بدنمندی این است که کل مجموعه سیستم‌های بدنی، شناخت را قادر می‌سازد تا آن‌گونه که ما آن را می‌شناسیم وجود داشته باشد. شناخت، در این دیدگاه صرفاً تحت‌تأثیر حالات بدنی خاصی نیست که با محتوای مفهومی آمودال[1] همراه‌اند؛ درواقع آن حالات بدنی هستهٔ خود شناخت هستند؛ زیرا همهٔ فرایندهای بدنی به ایجاد حالات ذهنی چیزی اضافه می‌کنند. هرچند مغز نقش مهمی در این سیستم ایفا می‌کند، فهم آن به‌عنوان تنها اندام هدایتگر، نوعی ساده‌انگاری محسوب می‌شود.

همچنین شناخت امری بسترمند در محیط اطراف محسوب می‌شود، نه نظامی مجزا و مستقل از تأثیرات بیرونی محیط. در بدنمندی شناخت، پیوند پویایی میان ادراک حسی و کنش یا هماهنگی حسی‌حرکتی در بافت محیطی، به‌منزلهٔ پایهٔ شناخت تلقی می‌شود؛ بنابراین در این دیدگاه بر ضرورت درنظر گرفتن محیطی که ارگانیسم در آن بسترمند «یا موقعیتمند» شده است، تأکید دارد. اقرار به پویایی محیط اطراف به‌عنوان مؤلفهٔ شناخت، به‌طور بنیادینی مطالعهٔ آن را ورای مرزهای بیولوژیک بدن گسترش می‌دهد. تغییرات محیطی به‌واسطهٔ سیستم حسی‌حرکتی درک می‌شود و واکنش فعال به این تغییرات به‌نوبهٔ خود بر محیطی تأثیر دارد که عاملیت در آن بسترمند شده است. کنش‌هایی که از طریق این جفت‌شدن‌ها فعال می‌شوند، صرفاً واکنش‌هایی بازتابی به دروندادها نیستند؛ بلکه امکان شناسایی فعال محیط را فراهم می‌کنند.

نظریهٔ شناخت بدنمند در نظر دارد که شناخت امری بسط‌یافته است؛ به‌عبارت‌دیگر انسان‌ها نه‌تنها در اکتشاف، بلکه در تغییر محیط خود نیز مستعدند و این کار را با خلق ابزارهای جسمانی و مادی انجام می‌دهند که کنش‌ها و تعاملات آن‌ها را افزایش می‌دهد. آن ابزارها یا به تعبیر اندی کلارک[2] «تکیه‌گاه‌ها»[3]، اجزای فعال فرایند شناختی هستند، که نه‌تنها بر نتیجه، بلکه بر شکلی که فرایندها به خود می‌گیرند نیز تأثیرگذارند؛ بنابراین ظرفیت‌ها و دامنهٔ شناخت انسان را گسترش می‌دهند؛ برای نمونه ابداع نظام نوشتاری باعث تغییر شناخت آدمی شده است. توجه و یادآوری بخش‌های مختلف میدان بینایی، تاحدزیادی به جهت خواندن و نوشتن ما بستگی دارد.

دیدگاه 4E به شناخت به‌عنوان امری بالفعل نه‌تنها توضیح کارکردی آنچه را که شناخت انجام می‌دهد، نشان می‌دهد؛ بلکه منعکس‌کنندهٔ پیش‌فرض‌هایی درباره منشأ تکاملی آن نیز هست. برخی نویسندگان استدلال می‌کنند که یک سیستم عصبی که عملکردهای سطح بالای شناختی را ممکن کرده به‌گونه‌ای تکامل‌یافته است تا رفتار حرکتی و کنترل بدن بزرگ و پیچیدهٔ ما را در فضا امکان‌پذیر نمایند. این فرض کارکردگرایانه که شناخت را برای انجام عمل می‌داند، ادعای جدیدی در روان‌شناسی نیست و می‌توان ردپای آن را تا ویلیام جیمز دنبال کرد. این ادعا در روان‌شناسی اجتماعی کاملاً برجسته بوده است. در این معنا شناخت اساساً برای تفکر نیست؛ بلکه برای تعامل با محیط و موقعیت کنونی است.

از بسیاری جهات، دیدگاه 4E شناخت را هم می‌توان وارث شناخت‌گرایی[4] در نظر گرفت، که اغلب مخالف آن تعریف می‌شود، و هم وارث تحلیل فرهنگی دانست، که اغلب مخالف شناخت‌گرایی تعریف می‌شود و این رویکرد را منبعی خلاق برای رویکردهای تبیینی و روش‌شناختی، جایگزین در نظر گرفت. این وراثت دوسویه، امکان برقراری ارتباط منحصربه‌فرد میان این‌دو را فراهم می‌کند و راه را برای اقدامات نظری و روش‌شناختی جدیدی به‌منظور درک بهتر شناخت «انسانی» هموار می‌سازد.

1. amodal
2. Andy Clark
3. scaffoldings
4. cognitivism

تصادم جنون و بی‌خردی؛ نمود فراموشی

● آیدین آریایی

با آغاز عصر رنسانس بود که کم‌کم سلطهٔ کلیسا برچیده شد و علم‌گرایی جای آن را گرفت تا حکومت‌ها بتوانند از قوهٔ مطلقهٔ کلیسا مستقل شوند، عصری که کتاب‌های بیشتری به‌واسطهٔ صنعت نشر چاپ شدند و عموم مردم توانستند راحت‌تر و سریع‌تر، از محتوای آن‌ها بهره ببرند؛ اما در اینکه دقیقاً چه تعریف مشخصی می‌شود از رنسانس ارائه داد همواره بین صاحب‌نظران و اندیشمندان اختلاف نظر وجود داشته است. برخی این انفجار و دگرگونی را در تعریف تازه‌ای از ادبیات و کلام، جهان‌شناسی، دین و...می‌دانند. آنچه که مبرهن و مسلم است این است که علم‌گرایی به‌طور قابل ملاحظه‌ای محور اروپای عصر جدید شد و تجدد اروپایی نضج گرفت. در میان این تحولات یکی از ظرایف رشد فنی، صنعت کشتی‌سازی بود. کشتی سواری اروپایی‌ها یکی از مهم‌ترین وسایل جابه‌جایی و تفریح و البته کسب دانش و تجارت بود. آنچه ذهن میشل فوکو را در این دستاوردهای رنسانس به خود مشغول می‌کند، نقاشی‌هایی است که از مردم سوار بر کشتی به جای مانده و آنچه که چشمگیرتر است، مسافران ثابت این کشتی‌ها بودند، و آنان کسانی نبودند جز دیوانگان. فوکو در کتاب تاریخ جنون می‌نویسد: «واقعیت آن است که جابه‌جا کردن دیوانگان، راندن و نشاندنشان بر کشتی فایدهٔ اجتماعی نداشت و صرفاً با هدف امنیت شهروندان انجام نمی‌شد. هنوز هم می‌توان آثار و نشانه‌های آن را بازیافت که به مراسم و آیین‌های مذهبی نزدیک بود. دیوانگان حق رفتن به کلیسا را نداشتند؛ درحالی‌که واجبات مسیحی از آنان سلب نمی‌شد. همهٔ این نشانه‌ها حاکی از آن است که عزیمت دیوانگان ازجمله تبعیدهایی بود که جنبهٔ رسم و آیین داشت. سپردن دیوانه به دست ملوانان به‌منزلهٔ آن بود که از پرسه زدن بی‌پایان او در میان دیوارهای شهر جلوگیری و اطمینان حاصل شود که او دور و دورتر شده و زندانی عزیمت خویش گشته است؛ به علاوه دریانوردی انسان را تسلیم نامعلوم می‌کند.» این سرآغاز ماجرای آوارگی و خانه‌به‌دوشی دیوانه است. اجرای طرح مرزبندی و تقسیم‌بندی عاقل و دیوانه تقریباً از پایان قرون وسطی شروع شد تا پیش از رونق صنعت کشتی‌سازی، دیوانگان آوارهٔ کوچه‌ها و خیابان‌ها بودند؛ گرچه همواره دیوانهٔ نگون‌بخت در کوچه‌ها و معابر ملعبهٔ بازی کودکان و مضحکهٔ عقل بزرگان بود؛ اما این‌چنین پیشانی‌اش ممهور به مهر حکم جداسازی و بیگانگی با سایر مردم نشده بود. دیوانهٔ بیچاره در کشتی، حقیقت دیوانگی خود را آشکار می‌ساخت و با رفت و آمد از این ساحل به آن ساحل، اوج سرگشتگی و بی‌خانمانی خویش را بیان می‌کرد. وضعیت توجه‌برانگیز دیگر جنون و دیوانگی در عصر نوزایی، چگونگی ترسیم آن در ادبیات و نمایش بود. به تعبیر فوکو، مجنون دیگر صرفاً چهرهٔ مضحک و آشنای حاشیهٔ داستان نبود؛ بل ازآن‌پس به‌مثابهٔ حامل حقیقت، نقش اصلی در نمایش را ایفا می‌کرد. او با زبان ساده‌لوحانهٔ خود که از فرم خردمندانه عاری است، همان حرف خرد را می‌زد. با عشاق از عشق، با جوانان از حقیقت زندگی و با خودپسندان و گستاخان و دروغگویان از فرومایگی دنیا می‌گفت. این

بازنمایی چهره از دیوانه، بسیار شبیه دلقک‌های دربار پادشاهان در تمدن‌های کهن و ازجمله ایران زمین است که خود را به دیوانگی زده‌اند اما حقایق حکمی عقلانی از زبانشان می‌تراود؛ هرچند حرکات و رفتارشان عاقلانه نیست. این تصویر جنون و تماشای آن در دوران خود منحصربه‌فرد و تکین است. گرچه دیوانه در جولان آوارگی میان دریا و خشکی بود و وطن و مأوایی نداشت؛ اما همین فرصت تنفس و پویایی دیوانه و دیوانگی بعد از این دوران، وضعیت کاملاً متفاوتی پیدا می‌کند. این انعکاس کوتاه یادآور این پرسش است که آیا جنون و دیوانه ممکن است به نوعی فرزانگی و معقولیت برسد یا تاکنون رسیده است و ما مصرانه نمی‌خواهیم چشمانمان را بر او بگشاییم؟

در نقاشی و تصویرسازی از جنون ماجراهای جالبی روایت می‌شد. هنر نگارگری که از یونان باستان همواره جایگاهی ویژه داشت، این بار در عصر نوزایی چهرهٔ جدید و جالبی به خود گرفت. جنون به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی پرده‌های نقاشی آن دوران همواره مانند موضوعی هیجان‌انگیز، مایهٔ نگرانی مردم و به‌ویژه روحانیان شده بود. نگارهٔ رویایی جنون و جنون رویایی، تصویری عجیب و رازآلود برای جامعهٔ عصر رنسانس بود. این تصاویر قرن‌های ۱۵ و ۱۶ بیش از آنکه به تمنیات و شهوات جنسی موهوم و ممنوع یا ستم‌کشی‌های قرون وسطی مربوط باشد؛ از صورت و اشکال وحشتناک‌تری سخن می‌گفت. شکل دیگر این گرایش به جنون، حاصل توجه به وجه معرفتی جنون بود که در تفسیر و تحلیل پرده‌نگاری‌ها دیده می‌شد؛ گویی در جنون معرفتی عمیق نهفته است که چنان درخت میوه ممنوعه در بهشت، آدم نیک‌کردار را هر لحظه وسوسه می‌کند که به آن نزدیک شود و از آن تناول کند تا به معرفت دست یابد. این رمزوارگی و رازآلودگی جنون به‌عنوان شکل نهایی هرگونه معرفت و شناختی در ابتدای رنسانس بر انسان غربی ظاهر شد، اگرچه بر پرده بود؛ اما پشت پرده نبود.

فوکو یادآور می‌شود که آن درخت ممنوعه اکنون در چنبرهٔ کشتی سفر دیوانگان گرد آمده بود؛ اما این شناخت و معرفت دیوانگان ما را به چه چیزی دعوت می‌کند؟ میشل فوکو با کاوش در آثار هنری که آن را تفسیر تصاویر جنون می‌داند، با ورود به نوعی نگاه زیباییشناسانهٔ معرفتی می‌خواهد پرده از این اسرار بردارد. این معرفت چنان مکاشفهٔ آینده است که با زبان بی‌زبانی خبر از واقعهٔ عظیم آخرالزمانی می‌دهد. حکایت‌های فوکو از احوالات آخرالزمان ما را به یاد وعده‌های کتاب‌های مقدس ادیان ابراهیمی می‌اندازد؛ با این تفاوت که این تفسیر در نهایت روایتی دینی و الهی نیست؛ بل به دغدغه‌ها و اندیشه‌های شخصی فوکو و دیگرانی که بر او تأثیرگذار بوده‌اند نزدیک است. فردریش نیچه در آثار خود همواره از این ادبیات به نفع اندیشهٔ خود که خبر از مرگ خدا و افق تیره و تار نیهیلیسم و پیدایش ابرمرد می‌داد، استفاده کرده است. فوکو نیز به همین روش به دغدغهٔ خود یعنی مسئلهٔ جنون می‌پردازد و در پی طرح یک نگاه هنری و اگزیستانسیالیستی به امکان جنون است. نگاه فوکو به انتهای تحولات آخرالزمانی قرن ۱۵ به‌طور تعجب‌آور و نوستالژیکی، جنون باورانه است.

آیا جنون صرفاً تمسخر عقلانیت است؟ آیا دیوانگان سرانجام می‌بایست به نابودی و فلاکت روی آورند؟ مسئلهٔ جنون و دیوانگی پیچیده‌تر از آن است که با تاریخ‌نگاری و نگاه به روند ظهور پدیدارهای مختلف در هنر و ادبیات یا حتی فلسفه و اخلاق دینی بتوان به مرزهای تعریف آن نزدیک شد؛ یعنی همچنان که تعریف و تبیین وجود ندارد و بلکه چه‌بسا کار دشوارتر باشد؛ چه اینکه معیار عقلانی یا غیرعقلانی بودن موضوعی برای اندیشمندان چندان محل منازعه نیست؛ ولی دربارهٔ جنون، چه در مصداق و چه در مفهوم، اختلاف نظر وجود دارد و البته این مهارت فیلسوف و تنها در صلاحیت اوست که بتواند معنایی برای جنون محصور کند و نه روان‌شناس و جامعه‌شناس و نه حتی تاریخ‌نگار جنون و دیوانگی. رنه دکارت در کتاب گفتار در روش درست راه بردن عقل می‌نویسد: « میان مردم، عقل از هرچیز بهتر تقسیم شده است.» دکارت، اختلاف عقل‌ها را در نحوه و روش استفاده از آن‌ها می‌داند و می‌گوید اختلاف آرا از این نیست که بعضی بیش از بعضی دیگر عقل دارند؛ بل از آن است که فکر خود را به روش‌های گوناگون به کار می‌برند و منظورهای واحد در نظر نمی‌گیرند، اصل آن است که ذهن را درست به

کار برند.» دکارت در تأمل اول از تأملات ششگانه خود، به این مسئله می‌پردازد که برای رسیدن به حقیقت، در چه‌چیز می‌توان شک کرد و در چه‌چیز نمی‌توان. وی دربارهٔ حواس می‌گوید اگرچه حواس گاهی دربارهٔ اشیای بسیار ریز و بسیار دور ما را فریب می‌دهد، ممکن است به بسیاری از اشیای دیگر برخورد کنیم که هرچند از راه حواس آن‌ها را می‌شناسیم؛ اما نمی‌توان به‌صورتی خردپسند در آن‌ها شک کرد. برای دکارت، حکم به درستی و نادرستی حواس در شک، بر عهدهٔ عقل فرد شکاک است. در همین دوگانگی شک و اندیشهٔ فلسفی و موانعی که ذهن را دچار خطا می‌کند، می‌شود به رؤیا و جنون دست یافت. وی این دو دستاورد را عاری از حیطهٔ آگاهی و منزلت فلسفی می‌دانست. از نظرگاه او و در کوشش عقل، مهلکهٔ جنون بسی خطرناک‌تر از ظهور رؤیاست. به‌زعم وی، چشم‌ها در حضور رؤیا فریب خورده، متعاقباً آدمی را به خطا وا می‌دارند؛ اما حقیقت تمام و کمال و جهان‌شمول در ظلمات فرو نمی‌رود؛ چراکه ما می‌توانیم فرض کنیم که در حال رؤیا دیدن هستیم و این خود دلیلی محکم برای شک کردن است و به‌عبارتی رگه‌هایی از واقعیت را در خود دارد؛ اما حتی در فکر هم نمی‌توانیم بپنداریم دیوانه‌ایم، چراکه جنون وضعیت امتناع از تفکر است؛ یعنی در حقیقت چون جنون از بن و اساس ناممکن است، بنابراین دخلی هم به تفکر ندارد. به‌زعم فوکو، باید به وارداتی که در مرحلهٔ شک و دستوری به ذهن دکارت وارد می‌شود دقیق‌تر نگاه کرد. خواب، رویا و وهم وخیال اگرچه ظاهراً با جنون و ادعاهای دیوانگان بیشتر همخوانی دارد؛ اما در ذات با آن‌ها متفاوت است. انسان عاقل وقتی خواب می‌بیند، هرچند که آن خواب سرشار از اشکال و صورت‌های عجیب و غریب باشد، به دور از عالم واقعی و حقیقت ذهن انسان نیست. به تعبیری دیگر، هرچقدر انسان، هدفمند و دقیق بخواهد بخوابد و رؤیایی ببیند که ضدّیت کامل با عالم معقول و واقعی داشته باشد، باز هم از عناصر عالم واقعی ذهن عاقل بهره‌مند شده است. فوکو می‌گوید یقینی که دکارت به آن دست یافته و در آن استوار است، ممکن نیست جنون به آن مربوط باشد. فرض نامعقول بودن، نامعقولی است؛ بدین‌ترتیب خطر جنون از تمرین‌های عقل برطرف می‌گردد. عقل اختیار خود را تمام و کمال در دست می‌گیرد و مصون و در امان، دام دیگری جز خطا و خطر دیگری جز توهّم سر راه خود نمی‌بیند. ژاک دریدا در نقد ایرادات فوکو، شک دکارتی را حاوی غلیظ‌ترین جنون می‌داند. از نظر او ارجاع به رؤیا به‌هیچ‌وجه در مقایسه با امکان جنونی که دکارت آن را مطیع و منقاد خود یا حتی طرد کرده باشد، کِناری و کم‌اهمیت نیست. این ارجاع، در مرحلهٔ دستوری که ما در آن قرار داریم، تشدید مبالغه‌آمیز فرض جنون است؛ اما فوکو در تحلیل این نقد دریدا می‌گوید؛ در خواب مرز واقعیت و خیال درهم شکسته می‌شود و لذا خاطرات و رؤیاها نیز ممکن است با واقعیت اشتباه شوند. بله، این نظر دریدا درست است؛ اما همهٔ این‌ها مربوط به انسان عاقل و سوژهٔ متفکر بوده و با افکار دیوانه‌ای که خود را پادشاه می‌داند که لباس چنین و چنان پوشیده، متفاوت است و اساساً روش دیوانگی، نامعقولی و بی‌خردی است که دکارت از ابتدا آن را به کناری می‌نهد.

از نظر دریدا، جنون برای دکارت همچون رؤیا ارزش داشته، اما فوکو از استدلالات خود دکارت در رد انتقاد دریدا استفاده می‌کند که اگر من منکر این بدن خود بشوم که مال من است، بایستی به دیوانگی روی آورم، که در آن صورت، انسان نامعقولی خواهم بود. ازاین‌رو، نزدیکی به دیوانگی برای دکارت منحرف شدن از جادهٔ شک دستوری است که منشأ و مبدأ آن فرض مهم و اساسی انسان معقول بودن است.

ژاک دریدا مدعی است موضع فوکو در مورد جنون با این اشکال روبه‌رو است که وقتی او مجبور می‌شود زبان و منطق ناشی از خردورزی و عقل را به کار گیرد، نمی‌تواند درباره مقوله‌ای داد سخن دهد که با این عقل مغایرت و تنافر اساسی دارد. فوکو برای روشن ساختن وضع و حال دیوانگی می‌بایست از زبان و منطق برگرفته از جنون سود جوید؛ ولی ما این زبان و منطق را در اثر حاضر تاریخ جنون نمی‌بینیم. فوکو برای اثبات بی‌پایگی زبان منطق مدرن، باید زبان و منطقی متفاوت را به کار گیرد و از زرادخانهٔ عقل و منطق جدید دوری گزیند.

در پایان کتاب تاریخ جنون، فوکو به ناله‌ها و غریوهایی

می‌پردازد که از روزنهٔ سلول‌های بازداشتگاه‌ها به گوش می‌رسید و یادآور می‌شود که در این روزگار مجانین و دیوانگان در حصار بلند و نفوذناپذیر آسایشگاه‌های اروپا محبوس شدند. آنچه از دوران توک و پینل دربارهٔ جنون می‌شنویم، در خلال آثار هنری پدیدار شده است؛ از جمله فرانسیس گویا، نقاش بزرگ اسپانیایی (۱۸۲۸-۱۷۴۶) سیمای جنون در بازداشت را به‌وضوح ترسیم کرد. تصویری که گویا از دیوانگان ترسیم کرد با آنچه در تابلوهای بوش و بروگل به چشم می‌خورد تفاوتی آشکار داشت. بنا بر گفتهٔ فوکو، گویا در آثار خویش صورتی را عرضه داشته که از تاریکی و تباهی خبر می‌دهد. او دنیای تاریک نابخردی و جنون را به‌روشنی ترسیم کرده است؛ ازاین‌رو، می‌شود گفت جنون پدیده‌ای است بیگانه و به همین جهت کسانی چون نیچه و آرتود، صورت بیانی تازه‌ای بدان بخشیدند. هرچند که فریاد جنون را روان‌پزشکان خاموش کردند؛ اما این فریاد ماهیتی تازه پیدا کرد و در زندگی هنرمندان تجلی یافت. فلسفهٔ نیچه، شعر هولدرلین و نقاشی‌های ون گوک جملگی نمود و نماد بارز دیوانگی است؛ ولی نباید آثار آنان را معلول جنون به شمار آورد. آنجا که اثر هنری هست، جنون وجود ندارد. به‌گفتهٔ فوکو جنون در سایهٔ اثر هنری امکان می‌یابد تا به داوری جهان هستی بنشیند. جهان کنونی نتوانسته است با به‌کارگیری زبان خرد در برابر این اتهام بزرگ از خود دفاع کند.

موریس بلانشو، تاریخ جنون فوکو را استثنایی، ارزشمند، ماندگار و به خاطر تکرارهای ضروری‌اش ناعقلانی می‌داند. وی می‌گوید تاریخ جنون چندان هم به‌مثابهٔ طرحی بیرون از آنچه ممکن بود تاریخ حدود باشد، نیست. تاریخ حدود ژست‌های مبهم، ژست‌هایی که به‌محض آنکه تحقق یافته‌اند به ناگزیر فراموش شده‌اند، فراموش شده به واسطهٔ فرهنگی که همواره چیزی را پس می‌زند که برایش بیرونی خواهد بود. بر این مبنا است که در همان فضای خالی که میان جنون و بی‌خردی ایجاد شده است، ما باید از خود بپرسیم اگر چنانچه ادبیات و هنر بتواند این سرحد تجربیات را در خود بپذیرد، ازاین‌رو قادر خواهد بود فراسوی فرهنگ، بستری برای رابطه با آن چیزی فراهم می‌کند که فرهنگ پس می‌زند؛ گفتار بر لبه مرزها، بیرون از نوشتار.

منابع:

۱. فوکو، میشل، ولیانی، فاطمه، (۱۳۹۹)، تاریخ جنون، چ هفدهم، تهران: نشر هرمس.
۲. دریدا، ژاک. فوکو، میشل، (۱۳۸۸)، ولیانی، فاطمه، کوگیتو و تاریخ جنون (مجموعه مقالات)، چ اول، تهران: نشر هرمس.
۳. دکارت، رنه، (۱۳۹۵)، فروغی، محمدعلی، گفتار در روش راه بردن عقل، چ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی.
۴. بلانشو، موریس، خادمی، سارا، فراموشی، بی خردی (مقاله).

فراموشی در زندگی روزمره

● مقاله‌ای از فیلسوف و نویسندهٔ مصری: احمدفؤاد اهوانی

● ترجمه: عیسی دورقی

فروید از پنجاه سال پیش به این موضوع پرداخت و کتابی به نام بیماری روانی در زندگی روزمره دربارهٔ آن نوشت که به بیشتر زبان‌های زنده ترجمه شد. فروید یک نظریهٔ کلی دارد که همهٔ واکنش‌های روانی را شرح می‌دهد. به‌این‌معنا که هر رفتار انسانی، هرچقدر هم که پیش‌پاافتاده باشد، باید تابع علت باشد و اگر نتوانیم این علت را بشناسیم، در دانش ما مشکلی وجود دارد. سپس فروید زندگی روان‌شناختی را به خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم می‌کند و اینکه رویدادهای ناخودآگاه همان چیزی‌اند که رفتار عاطفی را هدایت می‌کنند. این زندگی ناخودآگاه منطق خاص خود را دارد و اگر برخی چیزها در نتیجهٔ «سرکوب» پنهان شوند، در ظاهری مبدل به‌عنوان چیزی که او آن را جایگزین یا گذارا می‌نامد نمایان خواهند شد. او می‌گوید یادآوری براساس انتخاب است، فروید برای نشان دادن وجود این زندگی ناخودآگاه به فراموشی تکیه می‌کند.

بیایید به موضوع فراموشی در دوران کودکی برویم. فروید متوجه شد که وقایع اوایل دوران کودکی که به یاد می‌آوریم عمدتاً بی‌اهمیت و بی‌ارزش‌اند و علاوه‌بر آن‌ها سایر اتفاقات تأثیرگذار را فراموش می‌کنیم؛ زیرا ذهنیت کودک با ذهنیت بزرگسالان متفاوت است. فروید به آن‌ها پاسخ داد که تأمل عمیق نشان می‌دهد این اتفاقات پیش‌پاافتاده اهمیت خود را دارند. زیرا چیزهای خطرناک‌تری را در پشت خود پنهان می‌کنند. یکی از چیزهایی که بسیاری از مردم از آن شکایت دارند فراموش کردن چیزی است که جست‌وجو می‌کنند و نمی‌توانند پیدا کنند؛ زیرا آن‌ها فراموش می‌کنند که آن را کجا گذاشته‌اند؛ درست مانند نویسنده‌ای که فراموش می‌کند کتاب یا کاغذی را کجا گذاشته است.

فروید نقل می‌کند در جست‌وجوی کتابی که روی میزش گذاشته بود هیچ مشکلی نداشت؛ اما یک بار نتوانست فهرستی از کتاب‌هایی را که ازطریق پست دریافت کرده بود، بیابد؛ بنابراین مصمم شد کتابی سفارش دهد و در ابتدا عنوان آن را بخواند که مربوط به زبان بود و نویسندهٔ آن یکی از کسانی است که فروید سبکش را دوست داشت و نظراتش را تحسین می‌کرد، موضوع آن روان‌شناسی، تاریخ و تمدن بود. فروید معتقد است که این طرفداری از نویسندهٔ کتاب است که دلیل فراموشی را ایجاد کرد.

فروید این واقعه را از دیگران نقل کرده است که دانستن علت فراموشی باعث از بین رفتن فراموشی می‌شود و می‌گوید: دختری می‌خواست پارچه‌ای را ببُرد، اما با بریدن یقه آن را خراب کرد؛ بنابراین مجبور شد از خیاط کمک بگیرد تا چیزی را که خراب کرده بود درست کند.

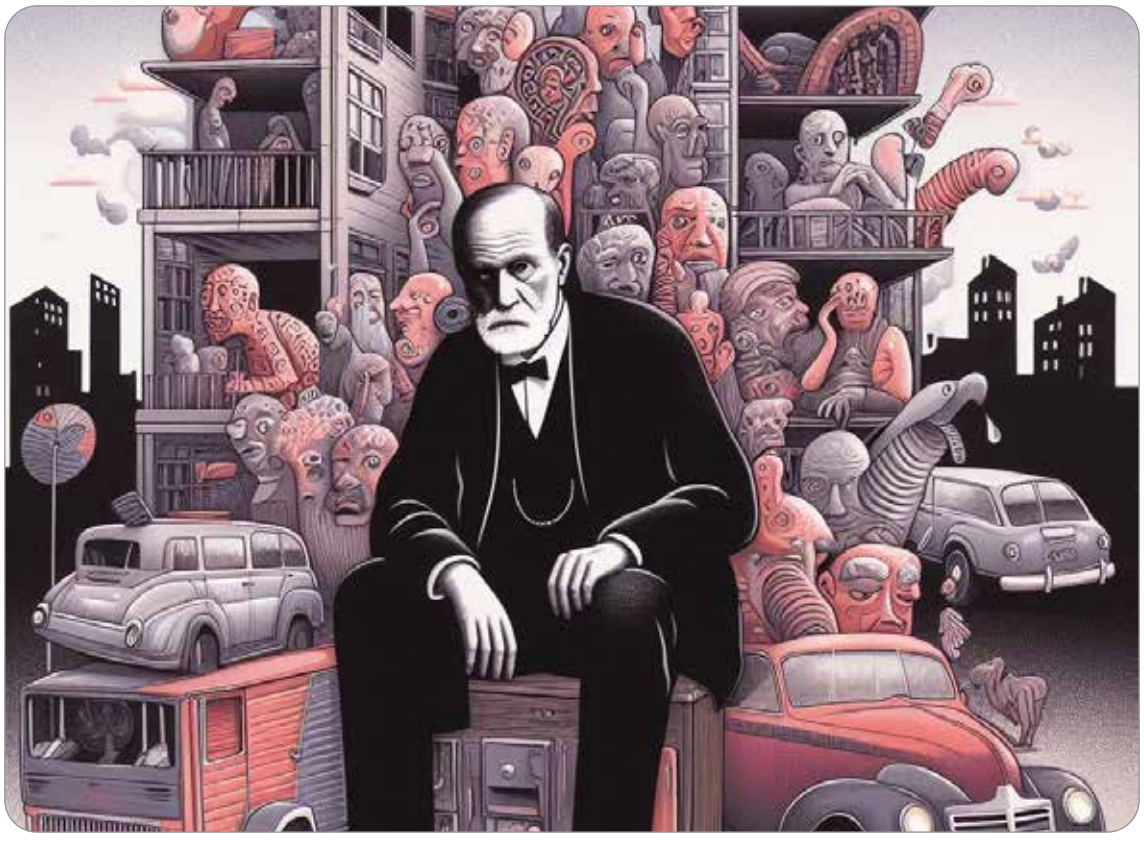
وقتی خیاط رسید، دختر همه‌جا را دنبال پارچه گشت، کشوها را زیرورو کرد فایده‌ای نداشت. تا اینکه وقتی عصبانیت او را فراگرفت، شروع به صحبت با خودش کرد و گفت: «چطور پارچه ناپدید شد؟ البته نمی‌خواهم پیدایش کنم.»

وقتی آرامش به روح او بازگشت، متوجه شد که از نشان دادن ناتوانی خود در بریدن یقهٔ لباس به خیاط خجالت می‌کشد و پس از اینکه با این توضیحات اطمینان پیدا کرد، از جای خود بلند شد و به‌سمت یکی از کمدها رفت و تکهٔ پارچه را از آن بیرون آورد.

از همین مثال ساده که از کتاب فروید نقل کردیم، می‌بینید که هر فراموشی ناشی از بیماری جنسی یا بیماری ریشه‌دار در کودکی نیست. ممکن است فقط نفرت، بیزاری، پرستیژ یا ترس باشد؛ اما این احساسات در ناخودآگاه ساکن‌اند و صاحب خود را به حرکت در می‌آورند.

نتیجه‌ای که در تجربیات خود به آن رسیده‌ام این است که انسان آنچه را دوست دارد، می‌پذیرد و به یاد می‌آورد و از آنچه متنفر است دوری می‌کند یا خودآگاه یا ناخودآگاه آن را دفع می‌کند. شلوغی ذهن با چند چیز به‌طور هم‌زمان منجر به درگیری و سردرگمی می‌شود. می‌گویند خداوند به انسان دو قلب در درونش داده است. این تا جایی است که وقتی درگیر کار ذهنی می‌شوم؛ مانند نوشتن کتاب، نوشتن مقاله یا سخن‌رانی، خود را کاملاً وقف آن می‌کنم و خود را در آن جذب می‌کنم و حتی زمانی که به موضوع فکر می‌کنم به این کار ادامه می‌دهم. وقتی در جاده راه می‌روم یا سوار تراموا می‌شوم یا با گروهی از دوستانم ملاقات می‌کنم؛ حتی وقتی به فکر فرو می‌روم، از آنچه در اطرافم بود شگفت‌زده می‌شوم. معتقدم که این جذب برای هر تولیدکننده و هر مبتکری لازم است. شنیدن داستان‌هایی دربارهٔ برخی دانشمندان که حتی نام خود را فراموش کرده‌اند، عجیب نیست. چون ذهنشان به فکر حل مشکلات بود.

موضوعی که ذهن را از افراد و اشیا منحرف می‌کند، ممکن است به‌دلیلی غیر از نوآوری، اختراع و نوشتن باشد؛ زیرا ممکن است مشغله به‌دلیل نگرانی‌هایی باشد که منجر به اضطراب می‌شود. نظر شما دربارهٔ کسی که ثروت یا فرزندش را از دست داده یا به بیماری صعب‌العلاج مبتلا شده است و دیگر مشکلاتی که



انسـان را متعجب می‌کند و راه‌حل و چاره‌ای برای آن‌ها نمی‌یابد و در خود اسـیر می‌ماند، چیسـت؟ نگرانی‌ها و هذیان‌هایی که در سرش می‌چرخند تا زمانی که از آنچه در اطرافش اسـت غافل می‌شود و اگر نگرانی‌اش شدید شود همه‌چیز را فراموش می‌کند، نه فقط برخی از نام‌ها یـا چیزهـا را. اگـر مصیبت‌ها سـرازیر شـوند، فراموشـی را شدت می‌دهند.

اما فروید به این دلایل کلی اعتقادی ندارد، سعی می‌کند دلیلی برای فراموشـی هر نامی بیابد که می‌خواهد آن را به‌خاطر بسـپارد. او به روان‌شناسان دیگر گلایه می‌کند، اگر بپرسـند چـرا نام دوسـتان خود را فرامـوش می‌کند؟ گفتنـد: «چـون نام‌های خـاص بیشـتر از نام‌هـای دیگر فرامـوش می‌شـوند.» سـپس فرویـد داسـتانی را بیـان می‌کنـد کـه چگونـه نـام هنرمنـدی به‌نـام سـیگنورلی را فراموش کرده اسـت و این را به سرکوب و جایگزینی ربط می‌دهد.

وی گفت: «در سال ۱۸۹۸ در مسیر بوسنی در حال عبور از دالماسـی بـا یـک غریبه در ماشـین بودم کـه در مورد ایتالیـا صحبـت می‌کردیـم. از همراهم پرسـیدم کـه آیا از شـهر اورویتو دیدن کرده اسـت. کلیسای جامع معروفی قرار داشـت که روی دیوارهای آن تصویر یک دانشـمند بـود...در اینجـا نـام آن دانشـمند را فرامـوش کـردم، در آن لحظـه ذهنـم بـه جـای دیگـری رفـت و بـه نـام دو نقاش دیگـر فکر کردم؛ بوتیچلـی و بولترافوی. بلافاصله فهمیدم که آن‌ها در نظر گرفته نشـده بودند. شـروع به جسـت‌وجوی دلیل فراموشـی نام «سـیگنورلی» کردم و دیـدم که این نتیجهٔ سـردرگمی بین موضوع گفت‌وگوی قبلـی و ایـن گفت‌وگوسـت. به ایـن دلیل بود کـه قبل از اینکـه از همراهـم دربارهٔ بازدید او از شـهر اورویتو سـؤال کنـم، دربـارهٔ آداب و رسـوم مردمی که در بوسـنی زندگی می‌کنند صحبت می‌کردیم و به همراهم گفتم که یکی از دوسـتان به من گفته بود که آن‌ها کورکورانه به پزشـکی اعتمـاد دارند. اگرچه سـعی کـردم بحـث را از ذهنم دور کنـم؛ اما ایـن اتفاق ناخـودآگاه به‌دلیل ارتبـاط بین نام بولترایو، عکاس و نام شـهر ادامه پیدا کرد. می‌خواسـتم آن شـهر را فراموش کنم؛ بنابراین آن موضوع را سـرکوب کردم. به‌راستی نمی‌خواستم نام عکاسی که از دیوارهای کلیسـای اورویتـو عکـس گرفته بـود را فراموش کنـم؛ اما ارتباط بین آن موضوع و آن نام باعث شد برخلاف میل خـود، نام آن شـخص را فرامـوش کنـم. درحالی‌که قصد من این بود که آن حادثه را از یاد ببرم.

بنابراین فروید با تحلیلی طولانی پیش می‌رود. به‌منظور نشـان دادن ارتبـاط بیـن فراموشـی نام‌هـای خـاص و حوادث دیگری که شـخص می‌خواهد سرکوب کند و به فراموشی بسپارد.

مثال‌هایـی وجـود دارنـد کـه فرویـد از فراموشـی نام‌هـا مـی‌آورد و ناشـی از «عقده‌ی شـخصی» اسـت؛ یعنی به موضوعی که به شـخص او مربوط می‌شـود و احساسات شـدیدی در او ایجـاد می‌کنـد کـه اغلب دردناک اسـت. موضوع عجیب این است که ارتباط بین نامی که فروید فرامـوش می‌کنـد و شـخص او، از نـوع ارتباطـی اسـت کـه خـود انتظـارش را نداشـت؛ زیـرا بر اسـاس شـباهت ظاهـری، در ترسـیم، صـدا یـا معناسـت. نمونـهٔ آن ایـن اسـت کـه یکـی از بیمارانـش از او خواسـت کـه چشـمهٔ آب گرمـی را در رودخانـهٔ ریویرا به او نشـان دهد. یکی از این چشـمه‌ها را می‌شـناخت و نام پزشـکی را که او را در آنجـا معالجـه کرد نیـز می‌دانسـت؛ اما نتوانسـت نام آن چشـمه را بـه خاطر بیـاورد؛ بنابراین از مریض خواسـت که اندکی صبر کند تا از نزدیکان خود بپرسـد. به او گفته شد: «چطور می‌توانی نام آن دکتر را فراموش کنی وقتی مدتی را با او گذراندی؟ او را نروی می‌نامند.»

فرویـد توضیـح می‌دهـد کـه او این نـام را فرامـوش کرده اسـت؛ زیـرا بـه کلمهٔ آلمانـی «اعصـاب» نزدیک اسـت و بیماری‌های اعصاب و روان چیزی‌اند که همیشـه ذهن او را به‌خود مشغول می‌کنند.

«یونـج» روایـت می‌کنـد کـه فردی عاشـق دختـری بود؛ امـا بـا دختری بـه غیـر از او ازدواج کرد که مـدت زیادی بـود که او را به‌دلیل ارتباط کاری بینشـان می‌شـناخت؛ اما اکنون هر وقت می‌خواسـت نامش را بگوید فراموش می‌کند. و اگر می‌خواست برایش نامه بنویسد از شخص سـومی درخواسـت می‌کرد نامش را بداند. شکی نیست کـه آمـوزهٔ فروید و آموزه‌هـای روان‌کاوی اعتبـار خـود را دارنـد و تاحـد زیـادی دلیل فراموشـی نام‌هـا و چیزها را توضیح می‌دهند، اگر اغراق در آن‌ها نباشد.

هیچ محدودیت متعصبانه‌ای برای زن آگاه وجود ندارد

● نویسنده: سیده نیره جمالی

بسیاری از زنانی که در سال‌های اولیه (دهه ۱۸۷۰ تا ۱۹۲۰) وارد رشتهٔ روان‌شناسی شدند، با تعصبات و موانع بزرگی روبه‌رو بودند. برخی از آنان از ثبت‌نام در دانشگاه‌ها محروم یا مدرک تحصیلی‌شان با تأخیر به آنان داده می‌شد. بعضی از زنان نیز بالاجبار از مناصب دانشگاهی خودداری کردند. بسیاری از آن‌ها موفقیت چندانی در موقعیت‌های تحقیقاتی نداشتند.

در آن زمان، این باوری عمومی و بدون چون‌وچرا بود که زنان، در مقایسه با مردان، کم‌هوش‌تر، از نظر جسمی ضعیف‌تر و از نظر عاطفی شکننده‌تر و پیش‌بینی‌نشدنی‌اند؛ بنابراین، آن‌ها گزینهٔ خوبی برای نیازهای فکری، عاطفی و فیزیکی دانشگاه نبودند.

بسیاری از اطمینان مردان به برتری آن‌ها از فرضیهٔ تنوع محدود ناشی می‌شود. این فرضیه استفاده نادرست از مشاهدات داروین بود که نرها در برخی از گونه‌ها نسبت به همتایان مؤنث خود طیف وسیع‌تری از رشد فیزیکی دارند؛ ازاین‌رو، این تصور ایجاد شد، بدون داده‌های تحقیقاتی قابل اثبات، که زنان به‌عنوان یک گروه در مقایسه با مردان تنوع کمتری دارند؛ یعنی زنان به‌اندازهٔ مردان از نظر فکری سرآمد نیستند و بنابراین نمی‌توانند به‌راحتی در آموزش عالی تسلط پیدا کنند؛ علاوه بر این، آن‌ها نمی‌توانند با استرس‌های ناشی از آموزش سخت مقابله کنند؛ زیرا از نظر عاطفی یا جسمی به‌اندازهٔ مردان قوی نیستند.

این تصورات به‌وسیلهٔ تحقیقات پیشگامانی چون هلن تامپسون وولی (منتشر شده در سال ۱۹۰۰) و لتا استتر هالینگ ورث (منتشر شده در حدود ۱۹۱۴) به چالش کشیده شد؛ درواقع، نشان دادند که نادرست بودند. نتایج آن‌ها مورد استقبال روان‌شناسان مرد قرار نگرفت. برخی از آنان، آن‌قدر مطمئن بودند که آنچه این تحقیقات نشان داده، نمی‌تواند درست باشد و تا آنجا پیش رفتند که این محققان را به تحریف داده‌ها متهم کردند.

دانشگاه‌های بزرگ که بیشترین فعالیت در روان‌شناسی در آنجا انجام می‌شد، از وجود زنان محروم شدند؛ درنتیجه، بسیاری از زنانی که موفق به دریافت مدارک تکمیلی شدند، به بخش‌های دیگر روی آوردند، جایی که با سهولت بیشتری پذیرفته شوند؛ مثل بیمارستان‌ها، کلینیک‌ها، مدارس و صنایع خصوصی. در آن محیط زنان روان‌شناس، سهم مهمی در روان‌شناسی کاربردی، مانند تست روان‌شناسی، آموزش، مشاوره و کار بالینی به دست آوردند.

چند زن سهم توجه‌مندی در جنبش تست روان‌شناختی آمریکا در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ داشتند (برای مثال، فلورانس گودناف، ماد مریل جیمز، سایک کتل و آن آناستازی).

بنابراین، روان‌شناسی کاربردی منحصربه‌فرد آمریکایی که از جنبش کارکردگرای آمریکایی رشد کرد، فرصت‌هایی را برای زنانی فراهم کرد که به‌دلیل تعصبات مردانه از محیط دانشگاهی محروم شده بودند.

این یک واقعیت تاریخی جالب است که چنین سوگیری متعصبانه‌ای در آموزش عالی وجود داشت، درحالی‌که سایر زمینه‌ها فرصت‌های نسبتاً حرفه‌ای برای زنان ممکن بود. بااین‌حال، حتی در آن سال‌های اولیه،

درحالی‌که برخی از دانشگاه‌های بزرگ (کلمبیا، هاروارد، جانز هاپکینز) فرصت‌ها را برای زنان رد می‌کردند. برخی دیگر مانند دانشگاه کرنل، زنان را برای تحصیلات تکمیلی می‌پذیرفتند و به آن‌ها مدرک می‌دادند.

در کرنل، تیچنر، یکی از مشهورترین روانشناسان، دیدگاه‌های کاملاً مثبتی دربارهٔ زنان داشت. بیش از یک سوم از ۵۶ دکترای کسب شده تحت تیچنر ازسوی زنان به‌دست آمده است؛ (شولتز و شولتز، ۲۰۰۸). مارگارت فلوی واشبرن اولین دانشجوی کارشناسی ارشد تیچنر بود و اولین زنی بود که موفق به اخذ مدرک دکترا در روان‌شناسی شد.

بااین‌حال، برای نشان دادن عمق مشکل، تیچنر، حتی با دیدگاه‌های مثبتش نسبت به زنان، به آنان اجازه شرکت در جلسات هفتگی «تجربه‌گرایان» را نمی‌داد. دلیل او این بود که زنان از دود سیگار مردان، مضطرب می‌شوند، که این امر باعث شد یک روان‌شناس زن به سیگار کشیدن روی آورد.

در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، با زنان و کودکان درست رفتار نمی‌شد، در دوران انقلاب صنعتی، کودکان پنج‌ساله مجبور می‌شدند ۶ روز در هفته به‌مدت ۱۰ ساعت در روز در کارخانه‌ها کار کنند (این پیشرفت بزرگی نسبت به سال‌های اولیه قرن ۱۹ بود). کودکان عملاً هیچ قانون حمایتی نداشتند و صنعت برای جلوگیری از وضع قوانین دربارهٔ شرایط کار، ساعات کاری، حداقل سن و دستمزد کودکان سخت مبارزه کرد. قابل درک است که روان‌شناسان زن، مانند هلن وولی، نه‌تنها برای زنان، بلکه برای کودکان نیز به دفاع برخاستند.

در طول این سال‌ها، زمان‌ها و شیوه‌ها تغییر می‌کند. امروزه ۷۵ درصد از دانشجویان کارشناسی و ۶۵ درصد از دانشجویان کارشناسی ارشد روان‌شناسی را زنان تشکیل می‌دهند (شولتز و شولتز، ۲۰۰۸). تمام آنچه بیان شد، نکته‌ای را به جهان مردسالار قرن نوزدهم و بیستم (حتی بیست و یک!) ثابت کرد که هیچ محدودیتی برای زنی که آگاهی فارغ از جنسیت برای او معنا شده، وجود ندارد.

فراموشی

● ایمان نمدیان‌پور

تقدیم به اسکار، که فراموش ناشدنی‌ست.

چه امری را باید فراموش کرد و چه امری را نباید فراموش کرد؟ گمان می‌کنم فراموشی همیشه در دو حد ما را با خود درگیر می‌کند. ما در دو کرانه فراموشی و غیرفراموشی در سیلان هستیم. لحظه‌ای که باید رویدادی را فراموش کنیم و لحظه‌ای که نباید فراموش کرد.

کدام لحظه، همان لحظه‌ای است که باید به سراغ فراموشی رفت؟ لحظهٔ فراموشی لحظه‌ای یا به‌طور دقیق‌تر، همان لحظهٔ رخ‌داده‌شده‌ای است که انسان باید فراموش کند، همان لحظه‌ای است که انسان در یک موقعیت انتقام یا در موقعیت جبران به‌واسطه خشم قرار می‌گیرد. در این لحظه سوژه به‌طور خاص، سوژهٔ بخشنده به‌دنبال فراموشی است. گویا با فراموشی امکان گشایش زندگی مسالمت‌جویانه را برای دیگری مهیا می‌کند.

برای مثال در این رویداد می‌توان از لحظهٔ اعدام سوژه‌ای سخن گفت که شاکی با فراموشی عمل انتقام، منطق زندگی و بخشش را به ارمغان می‌آورد. در این لحظه، فراموشی همان لحظهٔ اخلاقی است که انسان معاصر به آن نیاز دارد. گویا در این لحظات انسان باید به منطق فراموشی آری بگوید.

آری گفتن به فراموشی، یعنی پیوند دادن خود و دیگری به امید و زندگی. فراموشی در این لحظه با سازوکار امید پیوند برقرار می‌کند و منطق امید را که میل به زندگی است دوباره احیا می‌کند؛ بنابراین ساختار فراموشی، یعنی فراموش کردنِ لحظه‌هایی که سوژه تمایل به انتقام یا جبران دارد و به‌واسطهٔ منطق فراموشی، امر شر یا همان انتقام را سرکوب می‌کند. سرکوب انتقام همان برساخته شدن منطق زندگی است. همان منطقی که انسان‌ها در برابر خودِ انتقام‌گیرنده قرار می‌دهد.

اما چرا نباید فراموش کرد؟ اساساً فراموشی در کدام لحظهٔ تاریخی امری نامطلوب محسوب می‌شود؟ به زبان دقیق‌تر چرا نباید فراموش کرد؟ به‌گمانم لحظهٔ فراموشی می‌تواند و این استعداد را دارد که به دور باطل تجربه‌های تلخ، دامن بزند؛ تجربه‌هایی که همواره با شکست‌ها پیوند خورده است. فراموشی شکست‌ها یعنی تکرار فرا نرفتن از اکنونیت. فراموشی در این لحظه همان امتداد عدم تفکر و تأمل در جهان بیرونی و درونی انسان محسوب می‌شود. انسان به میزانی که جهان خود را می‌کاود به امر نو و جدید نزدیک می‌شود. کاویدن همان عدم فراموشی است. وقتی من خود و جهانم را می‌کاوم، قسمت‌هایی از جهان را مخاطب قرار می‌دهم و جهان را در برابر خود فرا می‌خوانم. در این لحظه، من همان فردی هستم که در برابر فراموشی قرار دارم و امکان گشایش فراموشی را در تعلیق قرار می‌دهم. وقتی می‌نویسم، وقتی نقاشی می‌کنم، وقتی شعر می‌سرایم، به‌معنای دقیق‌تر وقتی اعتراض می‌کنم، دقیقاً به ساحت هوشیاری بازمی‌گردم، همان ساحتی که من را نسبت به کنش‌های جهان حساس می‌کند. در این لحظه‌ها من در برابر فراموشی تاریخی قرار می‌گیرم و مدام به یاد می‌آورم و خود را در یک انکشاف آگاهانه وانمایی می‌کنم.

تاریخ و تجربه‌های تاریخی وقتی فراموش شوند، امکان تصلب و ناممکنی افق آینده را ممکن می‌کنند.

با بازخوانی و بازکنشی، سوژه‌ها، در برابر امر فراموشی قرار می‌گیرند. بگذارید در اینجا از تجربهٔ شخصی سخن بگویم. من حدوداً ۱۲ سال با اسکار، گربه‌ای که در خانهٔ ما بود، زندگی کردم. اسکار تبدیل به قسمتی از حیات جهان ما شد و تمام خاطرات ما با اسکار پیوند خورد.
علاوه‌بر خاطرات، اسکار به امری عاطفی تبدیل شد و کنش‌های عاطفی ما را پاسخ می‌داد و ما هم به‌واسطهٔ حس بسیار خوبی که اسکار به ما می‌داد، درگیر نسبتی عاطفی شدیم. اسکار امروز دیگر در کنار ما نیست؛ ولی خاطرات اسکار در تمام خانه حضور دارد. او برای ما تبدیل به قسمتی از جهان خصوصی‌شده بود و رفتن او ضربه‌ای سهمگین به نهاد ما بود. بعد از رفتن اسکار درک کردم که نمی‌توانیم او را فراموش کنیم و فراموشی او یعنی حذف قسمت اعظم جهان ما. اسکار به‌معنای دقیق کلمه قسمتی از منِ تاریخی جهان ما شد و با بازخوانی خاطرات او هم خود و هم او را همیشه در کنار احساس می‌کنیم.
می‌توان گفت، فراموشی همان حذف جهان درونی و بیرونی آدمیان است؛ بدین‌خاطر علوم انسانی به وساطت تاریخ و آفرینش خاطه و تجسم ذهنی آن، تلاش می‌کند با بازسازی و بازخوانی روایت‌ها صحنه‌های زندگی را در برابر ما بازسازی کند. با زنده کردن و بازسازی صحنه‌ها، ما لحظات ازدست‌رفتهٔ گذشته را فرامی‌خوانیم و از آن‌ها برای ادامه و آیندهٔ زندگی مدد می‌جویم.

از این‌حیث، ما در دیالکتیک فراموشی و ضد فراموشی قرار داریم؛ یعنی حضور هم‌زمان هر دو. لحظاتی در افق فراموشی پرتاب می‌شویم و تمایل به این لحظه برای رهایی عقلانی‌تر است. در لحظه‌ای دیگر فراموش کردن را عین عذاب می‌دانیم؛ یعنی در این وضعیت تمایل نداریم تاریخ بودن خود را انکار کنیم.
امکان و انکار فراموشی ناممکن است؛ بدین‌خاطر که آن خاطره نه امری بیرونی، بلکه قسمتی از نهاد و درون من شده است. بنابراین، با فراموشی، «من» دیگر «منِ» تاریخی گذشته نیست. با فراموشی، انسان از ساحتی به ساحت دیگر و از تاریخی به تاریخی دیگر پرتاب می‌شود. در پروسهٔ فراموشی، ما قسمتی از جهان خود را از دست خواهیم داد و در این دادگی، موجودی دیگری با خصایص متفاوتی متولد می‌شود؛ موجودی که اساساً نسبتی با قسمتی از گذشتهٔ من ندارد. شاید بتوان به زبان مارکسی گفت که انسان با خودش دچار بیگانگی شده است؛ یعنی ساحتی از زمان و جهان، خود را به ساحت نیستی می‌سپارد.
سارتر در هستی و نیستی بیان می‌کند: «هستی امروز با هستی دیروز می‌تواند به‌وساطت زمان، متفاوت و چیزی دیگری شود.» می‌شود این‌گونه ایدهٔ سارتر را تفسیر کرد که در ایدهٔ تبدیل و تغییر هستی، رخداد فراموشی به میان می‌آید. در رخداد فراموشی امکان گذشته دیگر حضور ندارد. فراموشی همان نیستی است که استیلا می‌یابد و خودش را در آگاهی غلبه می‌کند.

مهاجرت و مفهوم دیگرپذیری؛ تأملی بر مهاجران افغان

● ایمان نمدیان‌پور

پدیدهٔ مهاجرت پدیدهٔ جدیدی نیست و ریشه در تاریخ زندگی و زیسته بشر دارد. مهاجرت به دلایل متعدد ممکن است برای انسان اتفاق بیفتد و او را با جهان دیگری و با مناسبات جدیدی مواجه کند. مهاجران وقتی به جهان و کشور جدید وارد می‌شوند، در مواجه با شهروندان کشور میزبان، امکان بروز مسائل و اتفاقات جدید پدیدار می‌شود.

رویکردهای تاریخی و انسان‌شناختی کشور میزبان ممکن است، در نوع نگاه به مسئلهٔ مهاجر و سرنوشت اجتماعی مهاجر مؤثر باشد. به زبان دقیق‌تر، نگاه انسان‌شناسی میزبان به مهاجران می‌تواند جهان زندگی مهاجران را تلخ یا شیرین کند. نگاه انسان‌شناسی همان تصوری است که ما نسبت به هویت و سبک زندگی دیگری داریم و او را به‌واسطهٔ این نگاه قضاوت می‌کنیم. پرسش اساسی این است که دیگری چگونه در جهان و ذهن ما شکل گرفته است؟ به‌معنای دیگر، مکانیزم‌های شکل‌گیری دیگری چگونه برساخته می‌شود.

به‌طورکلی ما می‌توانیم از دو منظرگاه به دیگری توجه کنیم؛ یک: دیگری که به‌مثابهٔ انسان، از حقوق انسانی برابر با من برخوردار است و دوم: دیگری که حقوقی پایین‌تر از من برای او تعریف می‌شود. مسئلهٔ اساسی در دنیای معاصر رویکرد دوم است. در این منظرگاه، مهاجر، موجودی است که از حیث انسان‌شناختی میهمان ناخوانده و مزاحم برای شهروندان درجه یک جامعه به شمار می‌رود و حضور او امکان خلل در مکانیزهای اقتصادی و اجتماعی را ممکن خواهد کرد. پرسش اساسی این است که به کدام دلیل چنین نگاهی در جامعه‌ای برساخته می‌شود و چرا نحوه‌ای از اندیشیدن، جهان را به دیگری و من تقسیم می‌کنند. پاسخ به این پرسش به گمان من می‌تواند در برساخته شدن چند مفهوم که مشخصهٔ غالب جهان معاصر است شکل گرفته باشد.

در نگاه اولیه می‌توان به این ایده نزدیک شد که مذهب و ناسیونالسم دو رویکردی‌اند که با تمسک به آن‌ها، آدمیان می‌توانند به برساختن انسان درجه یک و درجه دو نزدیک شوند؛ البته باید گفت که چنین نگاهی نه در امر مذهبی غالب است و نه در رویکردهای ناسیونالیسمی. دو طیف افرادی در رویکرد ملی‌گرایی و بنیادگرایی مذهبی، عموماً تمایل به حذف دیگری در ساختارهای اجتماعی دارند؛ اما می‌توان رویکرد متفاوتی را به این دو گزینه یا ترکیبی از آن‌ها را ابداع کرد. معیشت، یکی از مؤلفه‌های اساسی در تفکر و نزاع‌های اجتماعی است؛ چنانچه تمام اید؛ کارل مارکس و ریشه‌های تفکر او، به مناسبات اقتصادی و نسبت‌های این مکانیزم وابسته است. این مکانیزم که نظام و اخلاق سرمایه‌داری نام دارد، تمام مناسبات و نظام‌های اخلاقی را متأثر از خود کرده است؛ به‌روایتی‌دیگر و با این پیش‌فرض، اقتصاد بی‌سامان ممکن است به‌تنهایی عاملی باشد برای طرد انسان مهاجر. بحران‌های اقتصادی در یک جامعه، جویندگان نیروی کار و فرودستان آن جامعه را در برابر سوژهٔ مهاجر قرار می‌دهد. پدیدهٔ مهاجر، اساساً در نسبت با امر اقتصادی و اوضاع اقتصادی جامعه تحلیل‌پذیر است. اگر ملتی از حیث اقتصادی و شاخصه‌های اقتصادی در وضعیت مطلوب قرار داشته

باشد، شهروندان آن سرزمین، کمتر به فکر طرد مهاجران و رویکرد تحقیرآمیز نسبت به آن‌ها قرار می‌گیرند؛ ولی اگر مناسبات اقتصادی جامعه‌ای در وضعیت نامناسب قرار داشته باشد، به بهانه‌های مختلف، قصهٔ طرد مهاجران و نگاه غیرانسانی نسبت به آن‌ها برساخته خواهد شد. هیچ بنیاد هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی مهم‌تر از عنصرِ اقتصاد، به مهاجرستیزی کمک و آن را در بستر اجتماع بازتولید نمی‌کند. اساساً این امر اقتصادی و میدان و مناسبات زندگی است که هستی‌شناسی و نظام‌های معرفت‌شناسی را می‌سازد. هستی‌شناسی برساخته زندگی و در روندهای انسان‌شناسی اقتصادی ساخته می‌شود.

برای گریز از چنین نگاهی و ساختن جهانی که در آن دیگری به‌مثابهٔ یک اصل و به‌مثابهٔ انسانِ به‌مثابهٔ انسان قرار گیرد، راهکاری مشخص وجود دارد و آن تمسک جستن به اخلاق دیگری است. همان اخلاقی که کانت مطرح کرد و اعتقاد داشت چنان عمل کن که دوست داری با تو همان‌گونه رفتار شود که تو با دیگری رفتار می‌کنی. این قاعدهٔ طلایی در نگاه به دیگری محسوب می‌شود. این قاعده از حیث اجتماعی می‌تواند افراد را در وضعیت مطابقتی قرار دهد؛ یعنی فرد خودش را در جایگاه دیگری تصور کند و احساس کند که این امکان، ممکن بود برای او اتفاق بیفتد. با این نگاه مهاجر همان «من» باشد یا منِ تعمیم‌یافته، که در شمایلی دیگر قرار است در برابر جامعه ظهور کند. من و دیگری نه در برابر هم، بلکه در یک هم‌بودگی باید تصور شوند.

بنیاد دموکراسی اخلاقی از هم‌بودگی من و دیگری برساخته می‌شود. هم‌بودگی در اینجا بدین معناست که بین من و دیگری فاصله‌ای وجود ندارد و ما در میدان اجتماعی مشترک تنفس می‌کنیم. احترام به دیگری و به رسمیت شناختن دیگری یعنی به رسمیت شناختن خود در تاریخ. دموکراسی معاصر از فقدان چنین نگاهی زجر می‌کشد. بنیاد دموکراسی امروز با مفهوم سود و امر اقتصادی بنا نهاده شده است. مهاجران عموماً باید در نگاه دموکراسی معاصر به جامعه سود برسانند و اگر فاقد سود باشند احتمالاً طرد خواهند شد. نگاه پاره‌ای از ایرانیان به مهاجران افغان شاید در امر اقتصادی و معیشت ریشه داشته باشد. آن عنصری که پاره‌ای از ایرانیان را در برابر افغان‌ها قرار داده پندار اشتغال آن‌ها در جامعه است. جنس افغان‌ستیزی ایرانیان نه از امر مذهبی نشئت می‌گیرد، نه ملی‌گرایی، بلکه در ساختار و عدم فهم دقیق مناسبات اقتصادی است. هرچند با تحلیل اقتصادی می‌شود نشان داد که بیشتر افغان‌ها در شغل‌های مشغول به کارند که کمتر ایرانی به آن شغل‌ها علاقه دارند.

شما تصور کنید افغانستان کشور توسعه‌یافته‌ای بود و ورود آن‌ها به ایران به رونق اقتصادی کمک می‌کرد. در این صورت از حضور آن‌ها استقبال می‌شد و به‌مثابهٔ شهروندی درجه یک به آن‌ها نگریسته می‌شد. نگاه امروز ما به شهروندان افغانستانی نه ریشهٔ ملی‌گرایی دارد، نه ریشه در امر دینی، بلکه این امرِ اقتصادی و تنگناهای اقتصادی است که هستی و نگاه ما را به شهروند افغانستانی صورت‌بندی می‌کند.

قدرت نمادین، توهم و احساسات در جامعه‌شناسیِ پیر بوردیو

● برگردان: فاطمه محمدزاده
دانشجوی دکتری علوم اجتماعی دانشگاه الزهرا تهران

بخش دوم

خیال (illusio)، سلطه میدانی و نمادین: تشابه با احساسات

مفهوم خیال (illusio) به‌رغم ارتباط آشکارش، منشأ متأخری در آثار بوردیو دارد و موضوعی است که نویسنده در طول زمان به‌طور پی‌درپی توضیح داده است. همان‌طور که دوراند (2014: 2) اشاره می‌کند، این مفهوم قبلاً در متن سال ۱۹۷۷، «تولید باور» پیشنهاد شده است (Bourdieu, 1977: 3)، جایی که نقدی بر تقدس‌بخشیدن به فرهنگ عالی و اعتقاد به ارزش متعالی هنر برای قراردادن خیال (illusio) به‌عنوان جزئی از حوزه‌ی فرهنگی و محصول همان نظام روابطی که تولیدات فرهنگی را ممکن می‌سازد. این مفهوم دو سال بعد در چارچوب استدلالی تمایز (1979 /1998) برای بیان چنین انتقادی ظاهر خواهد شد و اکنون اضافه می‌کند که اعتقاد به ارزش فرهنگ و ماهیت متعالی آن سرمایه‌ی اولیه‌ای است که به منطق فرهنگی، میدان و سهام و بازی‌های اصلی آن‌ها معنا می‌بخشد. خیال (illusio) قبلاً در اینجا به‌عنوان مترادف اعتقاد، مشارکت و تعهد با بازی‌های سازنده‌ی هر حوزه‌ی اجتماعی نام‌گذاری و ارائه شده است (Bourdieu, 1998: 28 and 247). سرانجام، این مفهوم در دهه ۱۹۹۰ در کتاب‌هایی مانند تأملات پاسکالی و عقل عملی به تکامل کامل خود می‌رسد (Bourdieu, 1997: 141; Bourdieu, 1999: 129). همان‌طور که خود بوردیو در این آثار اشاره کرد، استفاده مداوم و منظم‌تر از آن در این مرحله به هدف قرار دادن این اصطلاح (که اکنون با میل جنسی اجتماعی استفاده می‌شود) در یک رابطه تضاد با مفاهیم سود و منفعت، مناسب اقتصادی، پاسخ می‌دهد.آموزه‌های فایده گرایانه (Grenfell, 2014: 151)، با نگاهی به بیان انگیزه‌های عمیقی که مشارکت کنشگران در زمینه‌های مختلف اجتماعی را هدایت می‌کند (Bourdieu, 1997: 142). خود بوردیو (1997) در این زمینه می‌گوید:

پس از دفاع از استفاده‌ام از مفهوم علاقه، اکنون سعی خواهم کرد نشان دهم که ممکن است مفاهیم دقیق‌تری مانند خیال (illusio)، سرمایه‌گذاری یا حتی میل جنسی جایگزین آن شود. هویزینگا در کتاب معروف خود، هومو لودنز، بیان می‌کند که با استفاده از ریشه‌شناسی نادرست، ممکن است خیال (illusio)، یک کلمه لاتین که از ludus (بازی) آمده است، که به‌معنای حضور در بازی، بودن در آن، گرفتن بازی به‌طور جدی خیال (illusio) حقیقتی است که بودن در بازی و اعتقاد به بازی ارزش بازی‌کردن را دارد؛ درواقع، منفعت جهانی، در معنای اول، به‌معنای آن چیزی است که من در این مفهوم از خیال (illusio) قرار داده‌ام؛ یعنی این واقعیت که یک بازی اجتماعی مهم است، [...] علاقه‌مندبودن به‌معنای «جزئی از» شرکت‌کننده‌بودن و بدین وسیله تشخیص دهید که

بازی ارزش بازی‌کردن را دارد. (Bourdieu, 1997: 141)
بر اساس این رویکرد، ما می‌توانیم توصیف گسترده‌تری از مفهوم خیال (illusio) از طرح برخی خطوط کلی و حمایت‌شده در قسمت فوق انجام دهیم.

الف: در مرحله اول نیاز به تأکید است. هم‌گرایی نزدیکی که در نقل قول بین مفاهیم علاقه (به‌معنای وسیع)، خیال (illusio)، سرمایه‌گذاری و میل جنسی اجتماعی ذکر شده است. سه مفهوم آخر به‌وضوح فاصله‌ی آن را از منابع ماهیت فایده‌گرای عمل‌گرا، محاسبه عقلانی یا مرتبط با ملاحظات مربوط به انگیزه‌ها از نظر جامعه شناسی فردی نشان می‌دهد. در این معنا، خیال (il-lusio) به علایق، امیال و آرزوهایی اشاره دارد که از لحاظ تاریخی و اجتماعی سازمان‌دهی شده‌اند و در منطق حوزه‌های مختلف اجتماعی قرار دارند.

ب: اصطلاح دوم، مفهوم خیال (illusio) به‌طور موازی و مفصل بیانگر شرایط و اصول عملیاتی است که در میدان‌ها و پرکتیس‌های عاملان وجود دارد. از یک طرف، خیال (illusio) به نوع خاصی از علاقه، مشارکت و تعهد ایجادشده توسط عاملان با ارزش‌ها، بازی‌ها و مخاطراتی که زمینه‌ای با معنا را فراهم می‌کند، به‌عنوان فضای اجتماعی مبارزه در نظر گرفته می‌شود. این شیوه‌های خاص مشارکت و تعهد به‌طور دوگانه تشکیل می‌شوند: تمایلات اکتسابی (یعنی هبیتاس) و منطق عملیاتی که توسط میدان‌ها ایجاد شده‌اند. به این معنا، همانطور که کراسلی (2001b: 87) اشاره کرده است، مفاهیم میدان و هبیتاس ارتباط چرخشی دارند که مفهوم خیال (illu-sio) در مرکز است. (Costey, 2005:7)

ج: در این زمینه، خیال (illusio) به‌عنوان اصلی به‌نظر می‌رسد که با هبیتاس‌ها ادغام شده است که با شیوه‌ای از رابطه و تناسب با میدان را تعیین می‌کند: از یک طرف به «اعتقاد به بازی‌ها و ریسک‌های اصلی آن‌ها» بازمی‌گردد؛ درحالی‌که از سوی دیگر، به شیوه خاص ادغام فعال در آن‌ها، عمیقاً ریشه دار و ناآگاه که عامل ایجاد انگیزه برای توسعه استراتژی‌ها و سرمایه‌گذاری‌های خاص است (Colley, 2014: 669).
بازیکن بودن «یکی‌بودن با زمین» است. دیدن، تفکر و عمل بر اساس ساختار و شکل آن؛ به‌عبارت‌دیگر به اشتراک گذاشتن یک خیال (illusio) با شرکت‌کنندگان بومی، تعیین «حق کامل» و درنظرگرفتن افراد بیهوده در چنین زمینه‌ای. (Crossley, 2001b: 88)

د: هم‌سو با موارد بالا، هر حوزه‌ی خیالی را به‌عنوان اصل یا مرجع اهداف، ارزش‌ها، انتظارات، کالاها و دستاوردهای فردی یا جمعی مطلوب ایجاد می‌کند؛ ازاین‌رو، خیال (illusio) به ارجاعات ارزشی که به زمینه معنا می‌بخشند، منتقل می‌شود. «هر میدانی شکل خاصی از علاقه را تولید می‌کند و به آن حیات می‌بخشد. خیالی خاص، به‌عنوان شناختی ضمنی برای ارزش سهام بازی و به‌عنوان حوزه‌ی عملی قوانین آن» (Bourdieu and Wacquant, 1995: 80). در شناسایی میدان، هم آنچه که بازی می‌شود و هم ماهیت و منطق بازی‌ها مهم است. این نوع استراتژی‌ها و سرمایه‌گذاری‌ها، سهام انجام شده است. (Costey, 2005: 16)

ه: خیال (illusio) مرجعی است که مبارزات موجود در میدان‌های مختلف را تحت پوشش قرار می‌دهد و تقلید می‌کند و به بازی‌ها، مخاطرات و نتایج در برابر بازیکنان مشروعیت می‌بخشد. این فرایند مشروعیت‌بخشی از تولید روایت‌هایی پدید می‌آید که بر ارزش‌ها، آرمان‌ها و علایق ظاهراً فراتر و کلی (هرگز به‌عنوان فردی یا خودخواهانه مطرح نمی‌شوند) تأکید می‌کنند که به‌طور گفتمانی میدان را شکل می‌دهند. اعتبار خیال (illusio) به‌نوبه‌ی خود، اعتقاد به قانونی‌بودن و اعتبار رشته و تداوم آن را تضمین می‌کند. هبیتاس با استفاده از خیال (illusio) با میدان پیوند برقرار می‌کند (Atkinson, 2021: 4)؛ زیرا از این طریق ارزش‌های میدان را در بر می‌گیرد و در خیال (illusio) دلایل شرکت در بازی‌ها و سهام اصلی در میدان را می‌یابد (Costey, 2005: 15; Calås, 2019: 4)

هنگامی‌که این ملاحظات ثابت شد، می‌توانیم ویژگی‌های بنیادی مفهوم خیال را در سه اصل کلی خلاصه کنیم. در این زمینه شیوه‌ی استدلالی بوردیو و واکوانت (1995; 61,68, 87, 87) و بازیابی آن را دنبال می‌کنیم. در آثاری مانند کالاس (2019: 2)، کوستی (2005: 17-16)، و لوپو و امپسون (2015: 9)
خیال (illusio) از یک س به‌عنوان اصل ادراکی عمل

می‌کند که از طریق آن اشیاء و ارزش‌های میدان و همچنین بازی‌ها و سهام اصولی آن‌ها ارزشمند می‌شوند. این اصل عملیاتی نتیجه نهادی‌کردن، به‌وسیله‌ی هبیتاس، سیستم‌های طبقه‌بندی که در این میدان عمل می‌کنند، است؛ ازاین‌رو، آن چیزی که مناسب و بیگانه با میدان است، مقیاس ارزش‌ها، سلسله مراتب و معیارهای متمایز که اشیا، عمل‌کردها و منابعی را که سرمایه‌ی در نظر گرفته‌شده در این میدان سازماندهی می‌کند و نیز آرزوها و ارزش‌هایی که در درون میدان ارزشمند دانسته شده‌اند، در این زمینه قابل تشخیص است. از این اصل، جهت‌گیری عاطفی برای مؤلفه‌های میدان و معیارهای انتسابی تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها تعریف می‌شود. الگوهای جهت‌گیری و ظرفیت‌های عاطفی مثبت یا منفی برای اشیا، اعمال، افراد در منطق میدان تعریف می‌شوند (مقدارهای مطلوب، اشیا دورریختنی، عوامل بی‌اعتبار یا قرارداده‌شده در بی‌اعتباری و غیره). تحت این شرایط، خیال (illusio)، که به‌عنوان اصلی ادراکی تصور می‌شود که اثرات واقعیت را در آثار خود ایجاد می‌کند، به اصلی اعتقادی تبدیل می‌شود.

در معنای دوم، خیال (illusio) به‌عنوان اصل سرمایه‌گذاری، نه‌تنها مادی و اقتصادی، بلکه نمادین و احساسی عمل می‌کند؛ به این ترتیب، خیال (illusio) نه‌تنها میل صرف را نشان می‌دهد؛ بلکه میلی را نشان می‌دهد که می‌تواند استراتژی‌ها و سرمایه‌گذاری‌های مختلف را آزاد کند. محور این کنش‌ها علاقه است که به‌عنوان انگیزه‌ای در نظر گرفته می‌شود که از نظر اجتماعی حول مراجع میدانی سازمان‌دهی‌شده است. (Grenfell, 2014: 15) از این نظر، خیال (illusio) نوعی میل است که از نظر اجتماعی سازمان‌دهی شده است (لیبیدوی اجتماعی) که به‌شکل اشیا، اعمال و استراتژی‌هایی است که در داخل میدان معتبر تعریف شده‌اند و از این طریق، با روش‌های احساسی آن تناسب دارد. این شکل از میل سازمان‌دهی‌شده‌ی اجتماعی که به‌عنوان هدف و پایان تعیین می‌شود، به‌عنوان محرک عمل، به‌عنوان اصل انرژی آن عمل می‌کند. چنین بیانیه‌ای با تز مربوطه مطرح‌شده توسط ایوا ایلوز (2007: 15) مطابقت دارد، باتوجه‌به اینکه احساسات مؤلفه‌ی انرژی کنش هستند و به‌معنای وسیع اجازه می‌دهند از ارتباط ترکیب‌کردن، همراه با مدل سنتی عاملیت اقتصادی و عاملیت اخلاقی، عاملیتی از نوع عاطفی که ظرفیت‌های عاطفی را می‌توان با جهان اجتماعی را ساخت، یکپارچه می‌کند. خیال (illusio) به‌معنای سوم، به اصل حمایت و پیوستگی از هنجارمندبودن میدان رها می‌شود؛ به این ترتیب، معیاری می‌شود که با آن پذیرش ضمنی منطق میدان، بازی‌ها، سهام و حتی نتایج آن تولید می‌شود. این نشان‌دهنده‌ی نوعی ایمان عملی و پایبندی به ارزش بازی و مشروعیت آن است. در این مرحله، اصل اعتقاد به ارزش بازی منجر به مکانیسم‌های کنترل اخلاقی و عاطفی می‌شود که آزمودنی‌ها از طریق آن رفتارهای خود را تنظیم می‌کنند و تغییر را از «من می‌خواهم»، شاخصی از تمایل سازمان‌دهی‌شده‌ی اجتماعی، به «من باید» تعریف می‌کنند تنظیم شد، با هنجارمندی میدان، با سازوکارهای مربوط به انتظار، انقباض و فداکاری که روش‌های عاطفی خاص هر میدان را تشکیل می‌دهد. با استفاده از چنین پایبندی و پایبندی به اصول، خواسته‌ها و انتظارات مانند راهبردهایی که باید دنبال شوند، تنظیم می‌شوند تا مشروع و معتبر تلقی شوند. به همین ترتیب، پذیرش نتایج متفاوت در بازی‌های توسعه‌یافته در میدان‌ها، شرایط متفاوت و نابرابر مشارکت، عنصری اساسی و نتیجه خیال است و نقش خود را به‌عنوان سازنده‌ی تعهدات عاطفی که عوامل اجتماعی با بازی‌های میدانی و به‌معنای عام با نظم اجتماعی موجود در آن برقرار می‌کنند، تقویت می‌کند. در این زمینه، وضعیت هبیتاس به‌مثابه‌ی مکانیسم‌های تعدیلی عمل می‌کند که افق‌های امکان‌پذیری عوامل را مشخص می‌کند و «آنچه هست» و «آنچه برای ما نیست» را در ذهن آن‌ها تثبیت می‌کند؛ درحالی‌که تلقی می‌شود که می‌توان به آن رسید یا سزاوار آن شد. (Bourdieu and Wacquant, 1995: 90)

سه اصل ایلوزیو و بیان عاطفی آن‌ها: به‌سوی دیدی یکپارچه

موضوعات و مسایلی که مفهومی مانند خیال برای تحقیقات اجتماعی و به‌ویژه برای جامعه‌شناسی

عواطف و تأثیرات ایجاد می‌کند، چندگانه است. در ادامه به بیان کلی برخی از آن‌ها می‌پردازیم تا به برخی از حوزه‌ها و مفاهیم اصلی آن‌ها اشاره کنیم.

از دیدگاه بوردیو، کارکرد اصلی ایلوزیو به‌عنوان یک اصل اعتقادی، ایجاد شرایط مشروعیت زندگی اجتماعی است. هر زمینه‌ای دارای ویژگی خاصی از خیال (illusio) است که به‌عنوان مرجعی برای باور و ارزش بازی‌هایی که ایجاد می‌کند عمل می‌کند؛ به‌این‌ترتیب، مراجعان بنیادی خیال (illusio) یک میدان، بر اساس مزایای چنین مشارکتی، نه‌تنها با معیارهای فایده‌گرایانه قصد تقویت باور به ارزش و حس مشارکت در آن را دارند؛ به این معنا که خیال (illusio) اصل نظم عاطفی است که عوامل را به مشارکت در تمرینات در هر زمینه «قلاب» می‌کند. بسط این اصل به تمام جنبه‌های زندگی اجتماعی، شناخت مکانیسم یکپارچگی اجتماعی در خیال (illusio) است. (Costey, 2005: 14, Threadgold, 2018: 40)

خیال (illusio) به‌عنوان اصل بیرونی، انتزاعی و مستقل کنش‌ران کار نمی‌کند؛ بلکه به‌عنوان باور ترکیبی عمل می‌کند (Bourdieu, 1999: 136). علاوه‌بر این، در مؤسسات خود هر حوزه، شکل خاصی از خیال را تعریف می‌کند؛ یعنی ارجاعات و اشکال ارزشی که از منظر حوزه‌های دیگر ممکن است پوچ یا کمی واقع‌بینانه به نظر برسند (مانند قضاوت در مورد منافع دینی از منظر اقتصادی یا معیار سود از نظر اخلاقی یا هنری. هر حوزه حوزه‌های علاقه و بی‌علاقگی را ایجاد می‌کند. و ارجاعات آن را در قالب اهداف و آروزها به صورت آرزوگونه تعریف می‌کند. (Costey, 2005: 15)

به‌این‌ترتیب، آنچه در زمینه کنشی بی‌طرف تلقی می‌شود، اهدافی را دنبال می‌کند که برای دیگران ارزش قائل است. مراجع مورد علاقه به محور بازی‌هایی تبدیل می‌شوند که در هر میدانی اتفاق می‌افتد (Costey, 2005: 16). خیال (illusio) اصلی با محتویات خاص و همگن نیست؛ بلکه به‌عنوان مرجع گسترده‌ای است که در آن منافع عوامل مختلف قابل تنظیم است. این درجه‌ی بالای عمومیت، پذیرش آن را ممکن می‌سازد: نوعی رضایت ضمنی که نه به‌طور انعکاسی و نه به‌طور هماهنگ انجام نشده است (Costey, 2005: 19-20).

به‌علاوه، همراه با این ماهیت کلی، تداوم میدان‌ها مستلزم هم‌زیستی انواع خاصی از خیال (illusio) با مطالب دقیق‌تر از زمینه‌ها و شرایط مختلف است. درنظرگرفتن خیال (illusio) به‌عنوان اصل نظم اجتماعی به این مفهوم نقش میل جنسی اجتماعی می‌دهد که انگیزه‌ها را به خواسته‌ها، انگیزه‌ها و علایق خاص، همراه با منطق هر حوزه تبدیل می‌کند (Bourdieu, 1997: 153). درحالی‌که خیال (illusio) اشکال مشارکت عملی را در بازی فعال می‌کند، به‌عنوان نهاد و جهت‌گیری خواستار عمل می‌کند. میل جنسی اجتماعی‌شده که هماهنگ می‌کند و استراتژی‌های خود را ایجاد می‌کند، تعهدات عاطفی به نظم اجتماعی ایجاد می‌کند؛ درحالی‌که در یک لحظه، پایه‌ای برای تولید سرمایه‌گذاری‌های عاطفی با هدف است. برای به دست آوردن سرمایه‌ی نمادین، که به‌صورت وضعیت، شناخت و قدرت بیان می‌شود (Bourdieu, 1999: 180; Felter, 2012: 62; Lupu and Empson, 2015).

خیال (illusio) اصلی برای تولید باور و سرمایه‌گذاری عاطفی است که با ساختارهای عاطفی خاص و شیوه‌های رابطه‌ای بیان می‌شود که به‌عنوان اشکال قدرت پذیرفته شده و مورد نیاز توسط کنشگرانی که آن‌ها را تجربه می‌کنند، عمل می‌کند تا زمانی که معیارهای آرزو و امید به قوت خود باقی بماند، این نوع تسلط بر احساسات در بدن نقش بسته شده است. این نه‌تنها امر اخلاقی، بلکه تأثیرپذیری اخلاقی و زیبایی شناختی را نیز در بر می‌گیرد. به‌طور خلاصه، تولید ساختاربندی‌های خاص و تاریخی و هبیتاس و اخلاق که به‌عنوان روح سازمان‌دهی می‌شوند (Bourdieu, 1999: 191). در شکل‌های تسلط بر رابطه که توسط خیال (illusio) بیان شده، آرزوها و میل اجتماعی با مؤلفه‌های احساسی مرتبط با امید، فداکاری، تحمل و تسلیم بیان می‌شوند. با این کار، «آرزو» و «پذیرش فداکاری» به‌عنوان تمایلات هم‌گرا سازمان‌دهی می‌شوند که در جامعه‌پذیری اولیه ترکیب شده‌اند؛ اما ممکن است سپس به حوزه‌های متعدد زندگی رشدیافته منتقل شود و فرهنگ عاطفی ایجاد

کند که اخلاق خاصی را به مجموعه پرکتیس تحمیل می‌کند. این اخلاق فداکاری است که با علاقه پیوند خورده و در این شعار نشان داده شده است: «برای آرزو کردن: «ویژگی‌ای که در چندین فرهنگ سازمانی و کارگری قابل مشاهده است؛ اما همچنین در حالت‌های غالب تجربه عشق، رضایت و رضایت شخصی»، مناسب است. (Lupu and Empson, 201) از این نظر، خیال (illusio) ممکن است به‌عنوان محرکی برای کنش عمل کند؛ اما همچنین به‌عنوان یک اصل تلاش کند (connatus)، که گاهی بازتاب رویه‌هایی است که نشان‌دهنده‌ی نظم، پذیرش، هم‌دستی یا انعطاف‌پذیری خاموش است. اعتبارسنجی توسط خیال (illusio)، با پایبندی به اصل و منطق بازی انجام می‌شود و همیشه در انتظار پاداش است. بدین ترتیب، آرزو به «قلاب عاطفی» تبدیل می‌شود که تنبیه و فداکاری را ممکن می‌سازد.

باتوجه‌به ملاحظات فوق، ما باید تعجب کنیم که آیا خیال (illusio) ایجادشده در چنین اصطلاحاتی در هر نوع پرکتیسی وجود دارد یا خیر. یعنی اگر بُعد ذاتی تمام زندگی اجتماعی را تشکیل دهد؛ به‌علاوه، جای سوال دارد که آیا حضور آن از فرآیندهای سلطه جدا می‌شود یا خیر. باتوجه‌به این نکته آخر، می‌توان گفت، طبق دیدگاه بوردیو (۱۹۹۹: ۲۰۱)، که ماهیت ظالمانه خیال (illusio) بیانگر وضعیت ضدجامعه است و ازاین‌رو ایجاد آن با مبارزات مادی و نمادین موجود مرتبط است. دررابطه‌با سوال اول، می‌توان اشاره کرد (که خود بوردیو نیز از آن حمایت می‌کند) که تصور زندگی‌ای بدون خیال (illusio) تنها به‌عنوان شکلی از انصراف مادی قابل تصور است؛ به‌این‌ترتیب، تنها به‌عنوان وجودی متفکرانه و درونگرا (Bourdieu, 1997: 142) یا در سوی دیگر، از دست دادن کامل معنا و اهمیت در مورد جهان اجتماعی، ارزش‌ها و مبارزات آن (بی تفاوتی).

صرف نظر از این نوع راه‌حل‌ها، به نظر می‌رسد غیرممکن است که از خیال (illusio) موجود در زمینه‌های مختلف کم کنید؛ حتی به‌شیوه‌ای رقابتی، خیال (illusio) جایگزین تولید می‌شود. از این نظر، اصطلاح تبانی (collusio) به بیان حساسیت‌های جمعی اشاره دارد که ممکن است منجر به رعایت ارزش‌های معتبر فعلی شود، یا برعکس، به ارزش‌های جایگزین خیال (illusio)، که به‌معنای پذیرش موضع‌های متفاوت دررابطه‌با ارزش‌های مسلط میدان است (Bourdieu, 1999: 91) در شکل تبانی (collusio)، آرمان‌های جمعی ممکن است درنهایت فضا را برای ابراز دوباره اعمال، اشکال جمعی براندازی و «مسابقه احساسات» باز کند. (Besserer, 2014)

آنچه رواقیون، آتاراکسی (آرامش) نامیدند، بی‌تفاوتی یا آرامش روح است. جدایی که بی‌علاقه نیست؛ بنابراین، خیال (illusio) بر خلاف آتاراکسی (آرامش)، این واقعیت است. درونی بودن است. قرارگرفتن بر روی مورچه‌های بازی‌های خاص [...]، برای اصطلاح سرمایه‌گذاری در معنای دوگانه روان‌کاوی و اقتصاد نیز مناسب است. هر میدان اجتماعی [...] تمایل دارد که همه‌ی افراد حاضر در آن را وادار کند که این رابطه را با میدان داشته باشند، من آن را خیال (illusio) می‌نامم. آن‌ها ممکن است بخواهند روابط زور را در این زمینه بر هم بزنند؛ اما درواقع به این دلیل، آن‌ها را به رسمیت می‌شناسند، آن‌ها بی‌تفاوت نیستند. تمایل به انجام انقلاب در یک میدان به‌معنای اعتراف به ضروریات آنچه به‌طور ضمنی توسط چنین میدانی خواسته می‌شود، به‌ویژه آنچه در آن سهم وجود دارد به‌اندازه‌ی کافی مهم است تا مایل به انقلاب در آن باشیم (Bourdieu, 1997: 142). جهت‌گیری عاطفی با مشاهده از دیدگاه خاص خیال (illusio) ممکن است به‌عنوان اجزا اساسی کنش اجتماعی و منطق عملیاتی میدان‌ها در نظر گرفته شود؛ درنتیجه، به نظر می‌رسد وظیفه اصلی جامعه‌شناسی در تعیین فرایند تولید و دگرگونی این اشکال خیال (illusio) به‌عنوان مکانیسم‌هایی که سلطه و ادغام اجتماعی را تحت اشکال نامتقارن و عذاب‌آور ممکن می‌سازد، در نظر گرفته شود.

لیبیدو همچنین برای بیان آنچه من خیال (illusio) یا سرمایه‌گذاری نامیده‌ام کاملاً مناسب است. یکی از وظایف جامعه‌شناسی این است که شیوه‌ای را که جهان اجتماعی میل جنسی بیولوژیکی، انگیزه‌ی تمایزنیافته را به میل جنسی اجتماعی خاص تبدیل

می‌کند، شناسایی کند؛ درواقع، انواع مختلفی از میل جنسی به‌اندازه میدان‌ها وجود دارد؛ زیرا کار اجتماعی‌شدن میل جنسی دقیقاً تبدیل انگیزه‌ها به علایق خاص است. علایق اجتماعی که فقط دررابطه‌با فضاهای اجتماعی وجود دارند که در آن چیزهای خاصی مهم هستند و برخی دیگر، بی‌تفاوت و برای برخی از عوامل اجتماعی‌شده، به‌منظور ایجاد برخی تفاوت‌های متناظر با برخی تفاوت‌های عینی در چنین فضایی شکل گرفته‌اند.

ملاحظات پایانی

از دیدگاه بوردیو، قدرت بُعدی است که در تمامی زمینه‌های اجتماعی فراگیر است. میدان اجتماعی فضایی برای بازی و فضایی برای مبارزه است. هم‌زمان، میدان تعامل و مجموعه‌ای از موقعیت‌ها که توسط روش‌های احساسی سازمان‌دهی شده‌اند که اعمال عاطفی و سرمایه‌گذاری‌های عاطفی را که کنشگران ایجاد می‌کنند سازمان‌دهی می‌کنند. در جست‌وجوی دست‌یابی به ارزش‌هایی که توسط خیال (illusio) شروع شده، ما فراخوانده می‌شویم تا در بازی‌هایی که توسط میدان‌ها ایجاد می‌شود، استفاده کنیم یا با اشکال متعددِ قدرت روبه‌رو شویم. با استفاده از استراتژی‌هایی که توسعه می‌دهیم، امکانات و محدودیت‌های قدرت، عاملیت خود را تجربه می‌کنیم. در چارچوب مبارزات مادی و نمادین که شایستگی‌ها و بازی‌های تحمیل‌شده توسط میدان را تنظیم می‌کند، فرم‌هایی از قدرت مداخله و قدرت نفوذ بر دیگران (به صورت فردی و جمعی) ظاهر می‌شود. در توزیع، دفاع و دست‌یابی به موقعیت‌ها و همچنین در استفاده‌ی استراتژیک از منابع، ارزش‌ها و روابط، ممکن است اشکال تبعیت و سلطه ایجاد شود.

در خود عاملیت و تنظیم هبیتاس با افق امکانات (آنچه برای ما هست و چه نیست)، یعنی فرایندهای درونی‌سازی اصول بینش و تقسیم جهان، شامل مکانیسم‌های سلطه نمادین نیز می‌شود. در نهایت، در مفهومی‌گسترده‌تر، درارتباط‌با منطق عملیات میدانی به‌عنوان مجموعه، اشکال سلطه ساختاری ایجاد می‌شود. در تمام این ابراز قدرت. در تمامی این نمودهای قدرت، احساسات به اشکال مختلف و درجات بسیار متنوعی وجود دارد.

مفاهیم قدرت نمادین و خیال در دیدگاه نظری بوردیو کارکرد/ نقش سرمایه را انجام می‌دهند. در هر دو مورد، این مفاهیم به اصول ادراک، سرمایه‌گذاری، پایبندی و اعتقاد به مشروعیت نظم اجتماعی اشاره دارد و به یک‌باره به اصل نظم عاطفی که به‌موجب آن کنشگران به‌طور مؤثر به چنین نظمی متعهد می‌شوند؛ زیرا ارزش‌هایی را که زندگی جمعی را سازمان‌دهی می‌کنند، می‌پذیرند.

کنشگران با استفاده از خیال، آرزوهای خود را به اصولی که منطق نامتقارن رابطه‌ای را که از آن رنج می‌برند اثبات می‌کند، «قلاب» می‌کنند. به‌دور از محدود کردن این شیوه «تسلط تأثیرات» به فضای تعاملات بین فردی. بوردیو آن را بخشی از زندگی اجتماعی می‌سازد؛ زیرا او آن را در منطق نامتقارن و عذاب‌آور میدان‌ها ثبت می‌کند؛ به‌این‌ترتیب خیال مقوله‌ای را نشان می‌دهد که حالت عاطفی را به دام می‌اندازد که از طریق آن دل‌بخواهی‌بودن میدان‌ها به‌عنوان هدفی مناسب و معتبر توسط کنشگران شناخته شده و آن‌ها را وادار می‌کند سرمایه‌گذاری‌های احساسی انجام دهند که آن‌ها را به اشکال سلطه قلاب می‌کند، تا زمانی که با اهداف و خواسته‌های خود مرتبط باشند از آن بی‌خبرند. از این نظر، قدرت و سلطه محدود به منطق‌های روابط اقتصادی یا تحمیل ابزارهای نظم اخلاقی نیست که منجر به مدل‌های سنتی عاملیت اقتصادی و اخلاقی می‌شود. عاملیت عاطفی ظرفیت‌های عاطفی را که در جهان اجتماعی نیز به‌طور قابل‌توجهی ساخته شده است، باهم یکپارچه می‌کند.

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:

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.
Burawoy, Michael (2012) , "The roots of domination: Beyond Bourdieu and Gramsci", en Sociology, vol. 46, núm. 2, Reino Unido: Sage.
Calås, David (2019) , "Entrepreneuring through the lens of illusio: misproducing, reproducing and transforming the desirable", en 4th Annual Entrepreneurship as Practice Conference, Nantes, France, Entrepreneurship as Practice (EaP). Disponible: http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva3%2A1384682&dsw id=7775-28] de mayo de 2022].
Castillo, Rigoberto y Pineda-Puerta, Alexandra (2016) , "The illusio of the foreign language standard in a Colombian university", en Latin American Journal of Content and Language Integrated Learning, vol. 9, núm. 2, Colombia: Universidad de La Sabana. https://laclil.unisabana.edu.co/index.php/LACLIL/article/view/7189/pdf [28 de mayo de 2022].
Cedillo, Priscila et al. (2017) , "Habitus: una estrategia teórico-metodológica para la 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.
Atkinson, Will (2012) , "Reproduction revisited: comprehending complex educational trajectories", en The Sociological Review, vol. 60, núm. 4, Reino Unido: John Wiley & Sons.
Atkinson, Will (2021) , "Falling in and out of love: With and beyond Bourdieu on individual enchantment and disenchantment", en Journal for the Theory of Social Behaviour, Reino Unido: Wiley & Blackwell.
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.
Besserer, Federico (2014) , "Regímenes de sentimientos y la subversión del orden sentimental: Hacia una economía política de los afectos", en Nueva antropología, vol. 27, núm. 81, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
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_1977_5322-0335_num_3493_1_1328] de mayo de 2022].
Bourdieu, Pierre (1998/1979) , 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

Daoust, Laurence (2020) , “Playing the Big Four recruitment game: The tension between illusio and reflexivity”, en Critical Accounting Perspectives, núm. 66, Estados Unidos: Academic Press. Elsevier.

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/28] 4744 de mayo de 2022].

Durand, Pascal (2014) , “Illusio”, en Glinoer, Anthony, Saint-Amand, Denis [dir.], Le lexique socius. Disponible en: http://ressources-socius.info/index.php/ lexique/-21 lexique/-41illusio [27 de abril de 2022].

Felter, Kirsten (2012) , “Breaking with illusio”, en Studia Theologica-Nordic Journal of Theology, vol. 66, Noruega y Reino Unido: Routledge.

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 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, 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.

Colley, Helen (2012) , “Not learning in the workplace: Austerity and the shattering of illusio in publicservice work”, en Journal of Workplace Learning, vol. 24, núm. 5, Reino Unido: Emerald.

Colley, Helen (2014) , “What (a) to do about ‘impact’: a Bourdieusian critique”, en British Educational Research Journal, vol. 40, núm. 4, Reino Unido: Routledge.

Colley, Helen et al. (2015) , Understanding new hybrid professions: Bourdieu, illusio, and the case of public service interpreters. Disponible en: https://www. researchgate.net/ publication/271603100_ Understanding_new_hybrid_professions_ Bourdieu_ illusio_and_the_case_of_ public_service_interpreters [28 de mayo de 2022].

Cooper, Christine y Johnston, Joanne (2012) , “Vulgate accountability: insights from the field of football”, en Accounting, Auditing & Accountability Journal, Reino Unido: Emerald.

Coste, Florent et al. (2008) , “Consentir: domination, consentement et déni”, en Tracés. Revue de Sciences Humaines, núm. 14, Francia: ENS Éditions.

Costey, Paul (2005) , “L’illusio chez Pierre Bourdieu. Les (més) usages d’une notion et son application au cas des universitaires”, en Tracés: Revue de Sciences humaines, núm. 8. Disponible en: https://journals.openedition.org/ traces/28] 2133 de mayo de 2022].

Crossley, Nick (2001a) , The Social Body: Habit, Identity and Desire, Reino Unido: Sage.

Crossley, Nick (2001b) , “The Phenomenological Habitus and Its Construction”, en Theory and Society, vol. 30, núm. 1, Holanda: Springer.

Nölleke, Daniel et al. (2022) , “Illusio and disillusionment: Expectations met or disappointed among young journalists”, en Journalism, vol. 23, núm. 2, Reino Unido: Sage.
Nulley-Valdés, Thomas (2022) , “Reading Bourdieu in Casanova: Field Theory, Ilusio, and Habitus”, en Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought, vol. 5, núm. 1. Disponible en: https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/28] 22865 de mayo de 2022].
Patfield, Sally et al. (2021) , “On becoming a university student: Young people and the ‘illusio’ of higher education”, en Reimagining the Higher Education Student, Reino Unido: Routledge.
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.
Reddy, William (2001) , The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions, Reino Unido: Cambridge University Press.
Reed, Issac (2013) , “Power: Relational, discursive and performative dimensions”, en Sociological Theory, vol. 31, núm. 3, Reino Unido: Sage.
Rowlands, Julie y Rawolle, Shaun (2013) , “Neoliberalism is not a theory of everything: A Bourdieuian analysis of illusio in educational research”, en Critical studies in education, vol. 54, núm. 3, Reino Unido: Taylor and Francis.
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, de Ciencia y Tecnología, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
Garrigou, Alain (2006) , “Illusio in Sport”, en Sport in Society, vol. 9, núm. 4, Reino Unido: Taylor and Francis.
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, vol. 37, núm. 6, Holanda: Springer.
Grenfell, Michael (2014) , “Interest”, en Grenfell, Michael [ed.], Pierre Bourdieu: Key concepts, Inglaterra y Estados Unidos: Routledge.
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.
Illouz, Eva (2007) , Identidades congeladas. Las emociones en el capitalismo, Argentina: Katz Editores.
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.
Lupu, Ioana y Empson, Laura (2015) , “Illusio and overwork: playing the game in the accounting field”, en Accounting, Auditing & Accountability Journal, vol. 28, núm. 8, Reino Unido: Emerald.
Moon, Dawne (2013) , “Powerful emotions: Symbolic power and the (productive and punitive) force of collective feeling”, en Theory and society, vol. 42, núm. 3, Holanda: Springer.

status positions and emotions", en Ashkanasy, Neal, Härtel, Charmine y Zerbe, Wilfred. [eds.], Emotions in the workplace: Research, theory, and practice, Estados Unidos: Quorum Books/ Greenwood Publishing.

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.

Wellington, Jerry y Nixon, Jon (2005) , "Shaping the field: The role of academic journal editors in the construction of education as a field of study", en British Journal of Sociology of Education, vol. 26, núm. 5, Reino Unido: Taylor and Francis.

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.

Scheff, Thomas (1988) , "Shame and Conformity: 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.

Swedberg, Richard (2003) , "Bourdieu's advocacy of the concept of interest and its role in economic sociology", en Economic Sociology: European Electronic Newsletter, vol. 4, núm. 2, Alemania: Max Planck Institute for the Study of Societies.

Tatli, Ahu et al. (2014) , "A Bourdieuan relational perspective for entrepreneurship research", en Journal of Small Business Management, vol. 52, núm. 4, Reino Unido: Wiley & Blackwell.

Threadgold, Steven (2018) , "Bourdieu is not a determinist: Illusio, aspiration, reflexivity and affect", en Stahl, Wallace y Threadgold, Steven [eds.], International Perspectives on Theorizing Aspirations: Applying Bourdieu's Tools, Reino Unido: Bloomsbury Academic Publisher.

Threadgold, Steven (2020) , Bourdieu and Affect: towards a theory of affective affinities, Reino Unido: Bristol University Press.

Tiedens, Larissa (2000) , "Powerful emotions: The vicious cycle of social

هنر مدرن؛ پیامبر فراموشی فعال

● نویسنده: مهدی اساسیان

دو جنگ جهانی سدهٔ بیستم، به‌عنوان سرآمد تحولات ویرانگر اجتماعی، نشان داد که نظریات زیگموند فروید مبنی‌بر وجود عارضهٔ روان‌زخم اجتماعی از کارکرد گسترده‌ای در تحلیل رفتار لایه‌های جامعه برخوردار است.

از آن تاریخ روان‌زخم جمعی که محصول ضربات شدید سرکوب، وحشت، شرم، ترس و ارعاب عمومی است در حوزهٔ روان‌شناسی و روان‌کاوی، خود را با اصطلاحاتی همچون روان‌زخم فرهنگی، روان‌زخم تاریخی، روان‌زخم فرانسلی و غیره مطرح نمود.

پس از ۱۹۲۰ هر واقعهٔ اجتماعی که بتواند ساختار روحی جامعه را به‌طور فاجعه‌باری دگرگون سازد؛ به‌نحوی که ابعاد این واقعهٔ فراموش‌نشدنی و ماندگار بماند، طبق نظریهٔ فروید در رستهٔ آسیب‌های روان‌زخم جمعی قرار می‌گیرد. در چنین وضعیتی آگاهی عمومی خدشه‌دار شده و تأثیر مخرب واقعه به‌طور جبران‌ناپذیری به نسل‌های بعد نیز منتقل می‌شود.

در این مقوله، از جمله کنش‌های مدنی آشنا، می‌توان به انقلاب سال پنجاه و هفت، جنگ با عراق، اعدام‌های دههٔ شصت، قتل‌های زنجیره‌ای دههٔ هفتاد، حادثهٔ کوی دانشگاه، جنبش سبز، اعتراضات نود و شش، کشتارهای آبان نود و هشت، سقوط هواپیمای اوکراینی و کشتارهای رخداده در جریان جنبش زن زندگی آزادی اشاره داشت.

ابعاد گسترده چنین وقایعی خاطراتی در لایه‌های روحی جامعه به جا می‌گذارد که فرهنگ یک ملت را برای چندین نسل تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. شاهد این امر تحولات همه‌جانبه اجتماعی سده بیستم پساجنگ است؛ ازجمله این دگرگونی‌های فرهنگی، انقلاب سبک‌های هنری سده پیشین در حوزه هنرهای زیباست؛ امری که ساختارهای هنری را چنان دست‌خوش تغییر نمود که در طول تاریخ هنر کم‌نظیر است.

ریشهٔ این تحولات تنش‌گونه هنری را آنجا می‌توان جست که فیلسوفانی همچون آدورنو، هنر را به‌عنوان آنتی‌تزی برای سرکوب و تنش می‌شناسند که در روندی فرکتالی به‌طور خودمولد سنتز را می‌سازد و چرخه تز، آنتی‌تز، سنتز را در نسل‌های بعدی هنر تکرار می‌نماید. از این منظر می‌توان هنر را نوعی «فراموشی فعال» وقایع اجتماعی نامید.

هم‌مسلکان فکری آدورنو بر این باورند که کارکردهای انتقادی هنر و ادبیات نویدی برای رهایی‌بخشی جوامع تحت سلطه است. به‌ویژه در بحران‌های اجتماعی می‌توان هنر را آلترناتیوی برای روان‌زخم اجتماعی دانست.

ازآنجاکه اثر هنری در برابر جامعه می‌ایستد و فشارها و نابرابری‌ها را منتقدانه تصویر می‌نماید خود یک آنتی‌تز برای سرکوب و فشار ناشی از فجایع اجتماعی است. هنر در این نگاه از درون جامعه برخاسته؛ ولی در برابر آن می‌ایستد. ازسوی‌دیگر، این وجه «هنر برای

هنر» است که به آن اصالت زیبایی‌شناسانه می‌بخشد، به‌طوری که اثر را خودآیین و مستقل از جامعه به پیش می‌راند، چنان‌که مخاطب از نگاه زیبایی‌شناسانه هنرمند به رخداد جامعه باز می‌گردد؛ گویی در یک فراموشی فعال، بازآرایی خود را در درون فاجعه، این‌بار به روایت هنرمند، شاهد است.

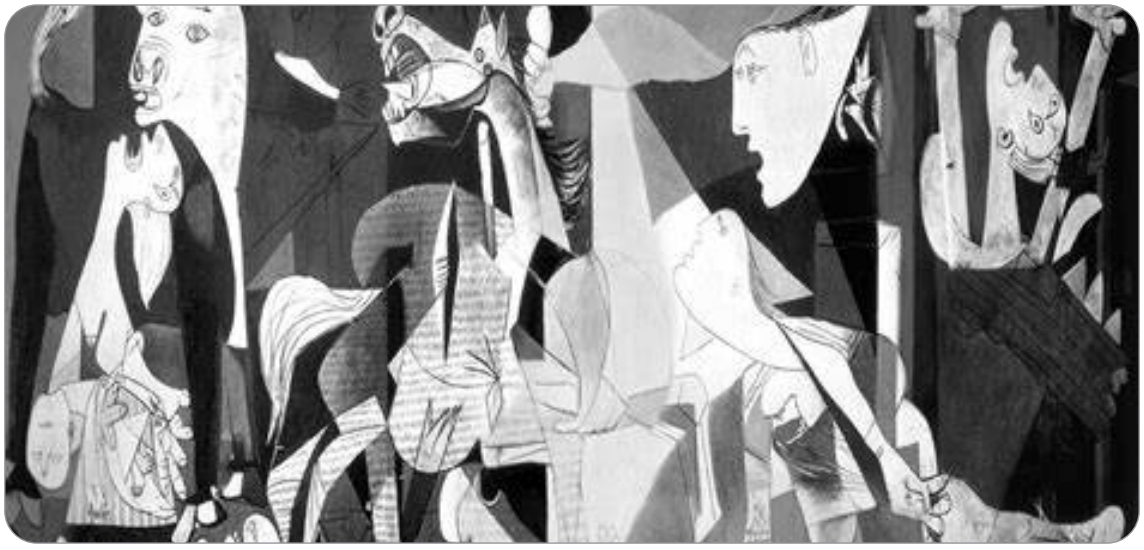
در اینجا بدون سقوط در هنر پروپاگاندا یا افتادن در ورطهٔ شئ‌وارگی هنر بورژوا، اثر هنری با بازآرایی توأم با زیبایی‌شناسی امر فاجعه‌آمیز، مخاطب را دربرابر همان روان‌زخمی قرار می‌دهد که وی از جامعهٔ بیرون اثر متحمل شده و به‌علت وجود آن، به اثر پناه برده است. این امکان همان چیزی است که فروید به‌عنوان درمانی برای روان‌زخم فردی و جمعی بدان اشاره دارد؛ یعنی قرار دادن قشر آسیب‌دیده در وضعیتی که بتواند با خاطرات خود مواجه شود؛ اما این‌بار به‌جای انکار به مرحله تحلیل، پذیرش و اقدام در مقابل وضعیت فاجعه‌بار برسد.

در تقابل دوباره با اجتماع آسیب‌زا، مخاطب که در لایه‌های زیبایی‌شناسی اثر به فراموشی جهان بیرون اثر رفته است، از وجوه اشتراکی تز سرکوب و آنتی‌تز برخاسته از درون‌مایهٔ اثر، به مرحله‌ای می‌رسد که فعالانه سنتزی برای وضعیت موجود می‌سازد تا بتواند به‌جای انکار روان‌زخم، مجرا و زاویه‌ای تازه برای پذیرش و هم‌زیستی با خاطرات دهشتناک خود بیابد. کافکا در آثارش هنرمندانه در حدفاصل واقع‌نگری و داستان‌پردازی می‌ایستد و بدون اشاره مستقیم به ماهیت سلطه و انحصار منشی غیرانسانی جهان بیرون اثر، به‌طور مستقل و خودآیین، به تصویرگری این فضا می‌پردازد و در این رفت و برگشت از فاجعه بیرون اثر به جامعه‌ای برساخته از انتزاعات باورپذیر، مخاطب را وادار به اتخاذ کنشی منتقدانه و فعالانه در برابر وضعیت اجتماعی بیرون اثر می‌نماید.

پیکاسو در اثر گرنیکا با اتخاذ جنبه‌های فرمی نشئت گرفته از فردیتی هنری، وجوهی از زیبایی‌شناسی را به مخاطب عرضه می‌دارد تا مخاطب را در گام اول به وضعیت فراموشی واقعه ببرد؛ اما در جنبه‌های روایی، محتوایی در درون خود روایتی هولناک از بمباران وسیع و کشتاری دل‌خراش را به‌تصویر می‌کشد. تا مخاطب خود را از وضعیت رکود و انفعال به وضعیت انتقاد فعالانه برساند.

لوچیو فونتانا در پساخلق جراحت‌های دردناک عامدانه در آثارش، مخاطب را در درون اثر تنها می‌گذارد تا در بازاندیشی به این همه جراحات، فریاد و خون که گواه هم‌رنجی در درد و داغ بشریت است، درمانی را برای زخم حاصل از نظام سلطهٔ جهانی بجوید؛ برساختی از فاجعه‌ای اجتماعی که فرانسیس بیکن در پیکره‌های مصلوب آثارش باز نموده است.

این همان جایی است که انتزاع‌آفرینی‌های مجید انتظامی در اثر موسیقایی خود به نام خرم‌شهر، از تداعی خاطرات جنگی ویرانگر گذشته بر قومی غیور، مجال نقدی از جنس هنر می‌آفریند.



یادداشتی تحلیلی بر فیلم درخت زندگی اثر ترنس مالیک؛ با نگاه تطبیقی بر چنین گفت زرتشت از نیچه

● رؤیا مولاخواه

من خوب می‌دانم که تو آگاهی از حال آن کس
اکنون تو ای آخرین پناهم
از رحمشان است که گریزانم
ای زمین آخر برای چه این‌همه گرد کرده‌ای
من بهترین سایهٔ تو بودم
هرجا تو نشسته‌ای من هم نشسته‌ام[1]
«فردریش نیچه»

فیلم درخت زندگی به کارگردانی ترنس مالیک در سال ۲۰۱۱ به روی پرده رفت. فیلم با فلش‌بک از زاویه دید مردی میان‌سال در سال ۱۹۵۰ و زندگی‌اش در خانواده‌ای پنج‌نفره آغاز می‌شود.

شیوهٔ روایت در این فیلم با پرتاب‌شدگی ذهنی راوی به رویدادها و نگاه تطبیقی کارگردان در معادل‌سازی کتاب مقدس با سعادت انسان با پرسش‌هایی که با حدیث نفس کاراکترها تبیین می‌شود شیوه‌ای سیال ذهن را پیش گرفته است. و زمان رویدادها به‌زعم زمان تقویمی «ژُنت» پیش نمی‌رود. آنچه روایت می‌شود گاه با فضاهایی ذهنی، دراماتیزه شده و الوهیتی شبیه امر والا در پرداخت زیبایی‌شناختی صحنه‌ها سعی در روحانی کردن فضای ذهن راوی را دارند.

ابتدای فیلم، مادر شروع به مونولوگ‌هایی می‌کند که بی‌شباهت به پیش‌گفتار نیچه در کتاب چنین گفت زرتشت نیست و انسان را به دو نگاه زمینی و آسمانی تقسیم‌بندی می‌کند.

۱. چنین گفت زردشت.

«زمین کوچک شده است و بر روی آن واپسین انسان در جست‌وخیز است؛ انسانی که همه‌چیز را کوچک می‌کند.»

در بیان مالیک، در ذهن کاراکتر فیلم، انسان با گناه کردن زمین را می‌آلاید.

«برد پیت» در نقش پدر یا خدا، در ذهن پسر در فیلم تطابقی از نظمی اجباری و رئوفتی ناعادلانه را به‌نمایش گذاشته است. تنهایی انسان از یأس دوری و عدم توانایی وی از راضی نگاه داشتن خدا (اینجا پدر) در ایجاد وسوسهٔ ظلم بر دیگری با کتک زدن جک آشکار می‌شود؛ برادری که به نظر می‌رسد پدر، توجه بیشتری به او دارد. انسانی که زمین را دوست می‌دارد، باتوجه‌به طبیعت به‌دنبال سرشار شدن از لذت‌های جهان و بدن است؛ اما آنانی که خوارشمارندگان‌اند به‌زعم نیچه، لذت‌های زمینی و تن را خوار می‌شمارند و سرفروبردن در زمین را دوری از خداوند و بر هر لذت تنانه و زمینی کراهت می‌ورزند. در رویدادی از فیلم در هنگام آبتنی، یکی از بچه‌ها غرق می‌شود و راوی در موقعیتی بهت‌زده، از گناه و خطای شخص متوفی حرف می‌زند.

«دوستان من بیایید ما نیز چنین زیبا و استواردشمنان باشیم؛ بیایید خداوندوار بر ضد یکدیگر بکوشیم» (نیچه).

در فیلم درخت زندگی، نمادها با جلوهٔ بصری در تعاملی بینابین با پدیدارشناسی، دلالتی مستند یافته‌اند.

درختی که در نزدیکی خانهٔ پدری راوی مدام دیده می‌شود، همان درخت تنهایی است که «بکت» آن را به شیوه‌ای خلاقانه در مسیر آمدن گودو قرار داده است. این درخت همان درختی است که بن‌مایهٔ فلسفی و

اسطوره‌ای دارد و در بهشت پرورش یافته و فیلوژنتیک نامیده می‌شود. ریشه و تنهٔ درخت که بنیان زندگی است با پدر معادل می‌شود و برگ‌ها فرزندان‌اند.

در این فیلم غریزهٔ مرگ، با استناد به روایات مذهبی، نوعی تطهیر و تسلیم در برابر ارادهٔ خداوندی نمایش داده شده است. در کتاب ابله داستایوسکی از زبان شاهزاده میشیکین می‌گوید مؤمنان با دیدن پردهٔ «مسیح مرده» نقاشی هولباین، ایمانشان را از دست می‌دهند؛ زیرا در آن مسیح یکسر مرده است؛ یعنی پدرش او را رها کرده است. در فیلم، پسر کوچک خانواده می‌میرد و پدر با آن قدرت که نمایندهٔ خداست نمی‌تواند مرگ را بزداید. مسیح زمینی می‌شود و مالیخولیای شکستن تقدس از جایی در نهاد پسر به بیرون سر در می‌آورد؛ به‌طوری‌که این باور در او شکل می‌گیرد که: «مرگ حد نهایی همه‌چیز است.»

جایی است که برد پیت (پدر) زیر ماشین خوابیده است و پسر می‌تواند جک اتومبیل را دربیاورد و او را بکشد.

شروع فیلم با کلام ایوب نبی، صبری را نشانه‌مند به انسان به‌عنوان کیفری مطلوب بشارت می‌دهد. رنج ایوب و صبر در نگاه مالیک فضیلتی است که به‌شیوهٔ بصری با افق‌های نوری که از لای برگ‌های درخت تابیده می‌شود، دریافتی هنری را به‌زعم مصنوع بودن می‌آفریند. فلسفهٔ فیلم، مدام به مسئلهٔ معرفت‌شناسی برمی‌گردد و به‌رغم نیچه، میل عاطفی انسان مدرن به درام خدا و انسان را، به‌فرض اینکه خدا مرده است، به سرگردانی سوژگی انسان آغشته می‌نماید.

اینکه انسان تنها سوژه‌ای است که صحنه را به‌خود اختصاص داده و جهان را با ارجاع به خود بازتفسیر می‌کند، کلیتی است که می‌شود آن را با مخیلهٔ اخلاقی کانت تفسیر کرد؛ اما اینجا اخلاق انسانی به‌طور بارز با مرگ خدا رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. پسر آرزو می‌کند تا پدر مرده باشد یا به مأموریتی برود که بازنگردد. اینجا تجارب عینی پسر در زمان‌هایی تصویر شده است که پدر نیست؛ در بازی‌هایی که با برادرانش به شفقت انجام می‌دهد.

سوژه یا راوی یا کاراکتر اصلی فیلم، در نبودن پدر اطمینان می‌یابد که فوق‌العاده ارزشمند است و بااینکه جایی از عقدهٔ اودیپ هنوز وی را متأثر کرده و مادرش را کنار می‌زند و می‌گوید تو قدرتی در برابر او نداری؛ اما در اینجا شرایط خودانگارانه‌اش از هرگونه مقیاسی برای ارزیابی خود و برادرانش کاسته می‌شود و به برادرش می‌گوید: «تو برادر منی.»

اینجا با این پرسش مواجه می‌شویم که: آیا بازتولید ابرانسان، به‌زعم نیچه اساساً امتیازی است که سوژه به‌طور پیوسته با خلق تصویر آینه‌گون پدرش به خود می‌دهد؛ اما به‌شکلی تراژیک مدام شکست می‌خورد، اینجا به‌روشنی پدر عینیتی از وجوه ادلهٔ خداوند را به بیان تصویری، فیلم کرده است.

فیلم سویه‌های اومانیسم را هم تلنگر زده و فریادهای پسر در ذهنیتی که سوژه، تقلیل داده شده، بنیان ارزش‌گذاری خویشتن را وامدار جمله‌ای می‌کند که داد می‌زند: «من به حرف هیچ‌کس گوش نمی‌کنم.»

این همان سرشت دوگانهٔ اومانیسم است؛ حد واسطی بین تمرد و خودآگاهی، که انسان درمی‌یابد اعمال قدرت فقط در فضایی تهی صورت گرفته است.

فیلم با ایجاد پرسش‌هایی در مواجه با خیر و شر، انسان مدرن را با تنهایی خود مواجه می‌کند و سوژگی را از جهان گرفته و به‌زعم نیچه به انسان برمی‌گرداند.

آوازهایی در جدال با فراموشی

یادداشتی بر راپسودی اوکراینی[1] به کارگردانی سرگئی پاراجانف[2]

● نوشتهٔ: امیرحسین تیکنی

روزی روزگاری، دختری بود در دهکده‌ای کوچک واقع در اوکراین به نام اوکسانا[3]. اوکسانا صدای سحرآمیزی داشت. او آوازهای بسیاری را از پدرش فراگرفته بود. وقتی پدر با لوته دست‌ساز، آهنگی را می‌نواخت، اوکسانا آن‌ها را زمزمه می‌کرد و در دلش ترانه‌هایی در ستایش زندگی می‌ساخت که برخاسته از قلب روشن و مهربانش بود. وقتی او در مرغزار مجاور دهکده آواز می‌خواند، زمان متوقف می‌شد. پرندگان در شُکوه صدای او رها می‌شدند، درختان می‌رقصیدند و ابرها به یکدیگر می‌پیوستند. پسری که عاشق دختر بود، گل سفید بزرگی را به دندان می‌گرفت و سوار بر قایق چوبی‌اش، عرض و طول رودخانه را طی می‌کرد تا به اوکسانا بگوید که شنیدن صدای آواز خواندن او، تنها دل‌خوشی روزانه‌اش شده است. دختر با خود عهد بسته بود هرگز زیبایی‌های جهان را فراموش نکند. چندی بعد، اوکسانا با آن صدای دل‌نشینش به دانشگاه موسیقی راه یافت؛ اما همچنان دلش با مرغزاران دهکده بود، جایی که عشق را در زیبایی‌هایش جسته بود و در یک‌قدمی به آغوش کشیدنش بود؛ اما ناگاه سایه‌ای شوم بر جهان پیرامونش افتاد. فاشیسم، در اروپای به‌ظاهر متمدن، نعره‌زنان و حق‌به‌جانب قدرتش را به رخ کشید. اوکسانا به چشم خود می‌دید چگونه آنچه در انتظارش بود، نابود می‌شود و آنچه هرگز بر آن گمان نمی‌برد، پیش روی چشمانش آشکار شده است.

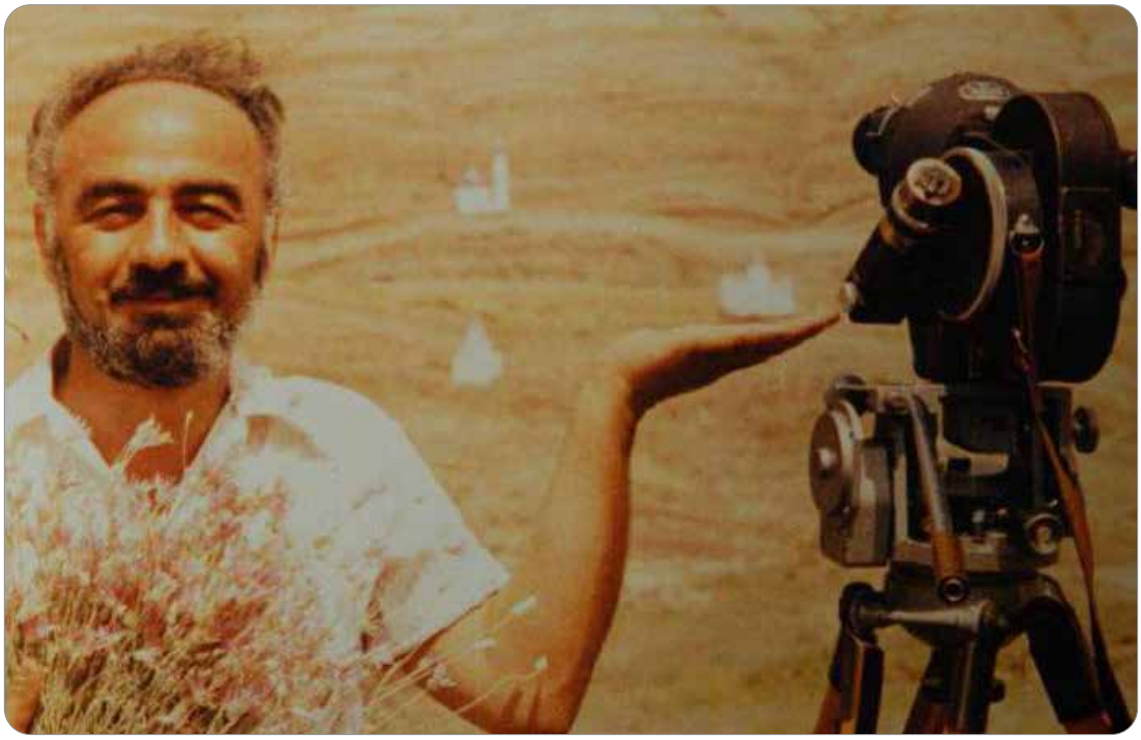
راپسودی اوکراینی یکی از شاعرانه‌ترین و عاشقانه‌ترین آثار سینمایی سرگئی پاراجانف و سینمای جهان به شمار می‌آید. فیلمی با داستانی پرکشش که شادی و اندوه را، توأمان در یک‌قدمی شخصیت‌هایش به تصویر می‌کشد. پاراجانف اهل ارمنستان است، در گرجستان بزرگ شده، در مسکو درس خوانده و مدت‌ها در اوکراین زندگی کرده است. اتفاق‌های فیلم‌هایش، در تمام این سرزمین‌ها رخ می‌دهد؛ البته در زمانی که هنوز مرزهای سیاسی باعث گسست این سرزمین‌ها از یکدیگر نشده بودند. داستان راپسودی اوکراینی از ابتدای وقوع جنگ جهانی دوم است و تا پایان جنگ ادامه پیدا می‌کند، زمانی که تصاویر هولناک ضدانسانی برای مدتی از پیش روی مردم بی‌پناه کنار می‌رود تا بتوانند بر ویرانه‌هایی از خاطره‌های تلخ و خانه‌های تخریب شده‌شان، آینده‌ای دیگر را برای خود و آیندگان تصور کنند.

1. Ukrainian Rhapsody
2. Sergei Parajanov
3. Oksana

سرگئی پاراجانف برای پارسی‌زبانان بیشتر با دو فیلم متأخرش یعنی رنگ انار و عاشیق غریب شناخته شده است. دو فیلمی که روایت داستانی آن‌ها متکی بر تصاویر شاعرانه است. رنگ انار اقتباسی آزاد از زندگی شاعر قدیمی ارمنستان سایات نواست که پاراجانف آن را با زندگی شخصی خودش درهم آمیخته است. عاشیق غریب نیز زندگی یک خنیاگر اهل اردبیل است که آوازهایش، خشم حاکمان را برانگیخته است. ویژگی بارز سینمای پاراجانف ترکیبی است که او از ایماژ، اسطوره و نماد برای پیش‌برد داستان‌هایش به‌کار می‌برد. سینمای او سرشار از المان‌های استعاره‌ای قابل درک است که بیننده به‌راحتی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند؛ به‌همین دلیل به‌رغم ترکیب پیوستهٔ تصاویر نمادین در آثار او، خط داستانی برای بیننده روشن پیش می‌رود و پیچیدگی‌ای در بعد روایی داستان رخ نمی‌دهد. از این حیث داستان‌های او همگی کلاسیک‌اند؛ اما ساخت فیلم به‌صورت کاملاً شخصی و منحصربه‌فرد و بسیار شاعرانه است. او در شیوهٔ فیلم‌سازی خود کاملاً آزاد عمل می‌کند و مجموع آثار او از شروع آماتوروارش با آندریش تا آخرین اثر او، همگی بیانگر نگرش هنرمندانه او به ژرفای روح انسان است. راپسودی اوکراینی یکی از احساسی‌ترین آثار وی به حساب می‌آید که متأثر از جنگ و انهدام و تلاش احمقانه فاشیسم برای نابودی انسانیت است. پاراجانف آواز و موسیقی را به‌مثابهٔ ابزاری زیبا و هوش‌ربا در برابر چهرهٔ کریه جنگ قرار می‌دهد و در نهایت آن را پیروز این جدال می‌کند. در بخش‌های پیش از جنگ فیلم، صدای اوکساناست که قلب انسان‌ها را در قشرهای مختلف جامعه تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد. وقتی اوکسانا آواز می‌خواند، بخشی از روح انسان که در درون خود به‌دنبال جست‌وجوی حقیقت است، بر جسم تسلط می‌یابد و بیننده مدهوش این نمای موسیقایی می‌شود؛ جایی که صدای سوپرانوی اوکسانا در سمت دیگر اروپا، حرف مشترکی با تمام انسان‌ها دارد.

فیلم در ادامه با وقوع جنگ دست‌خوش تغییر ناگزیری می‌شود. اوکسانا همچون تصویری اسطوره‌ای می‌کوشد در میان جنگ، زیبایی‌های جهان را از یاد نبرد. او در قامت پرستار به کمک ارتش می‌شتابد و از دل‌خواسته‌های خود دست می‌کشد؛ اگر چه همچنان در قلبش، آوازی زیبا نهفته دارد.

راپسودی اوکراینی تصاویر تلخ و شاد را به‌صورت بسیار تأثیرگذاری پیش روی چشمان بیننده مجسم می‌کند. عشق و دوست داشتن، با لهجه‌ای صمیمی و راحت و به‌دور از هر پیچیدگی کلامی و بصری، در چهره

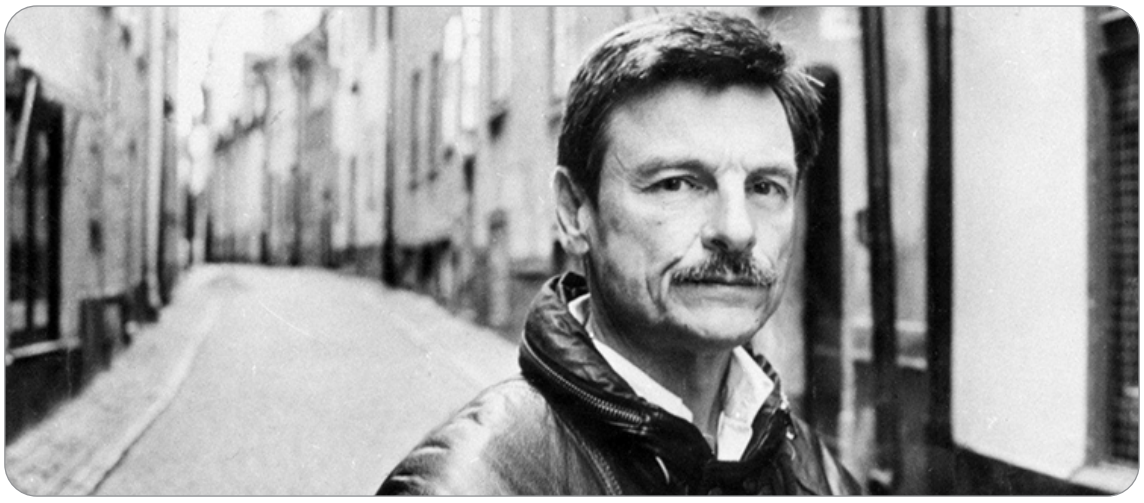


شخصیت‌ها نمایان است و در کنار آن تصاویر تلخ فیلم نیز بسیار هوشمندانه همچون شعری اندوه‌بار تأثیر خود را می‌گذارد. در نمایی دهشتناک از فیلم، پرستاری را می‌بینیم که به سربازی آسیب‌دیده کمک می‌کند تا راه برود و تنها چند ثانیه بعد در همان موقعیت میان بازوان سرباز جان می‌دهد یا در نمایی دیگر مادری که فرزند خود را از دست چترباز مسلسل‌به‌دستی فراری می‌دهد، خود کشته می‌شود. تصاویر فیلم به‌شکل بسیار زبردستانه‌ای واقعی‌اند و این شکل از واقعیت بیشتر ساختهٔ وجه هنری سکانس‌هاست تا هر تکنیک سینمایی دیگری. از این منظر فیلم راپسودی اوکراینی همچون آثار دیگر پاراجانف بیانگر یک ماهیت مشترک و قابل درک برای تمام انسان‌هاست که سبب می‌شود مسئله جغرافیا که در آثار پاراجانف به آن به‌ظاهر تأکید شده است، به یک مسئلهٔ تعمیم‌پذیر به مردم سراسر جهان تبدیل شود. اگرچه سینمای این کارگردان را نمی‌توان به رئالیسم جادویی ربط داد؛ اما ابژه‌ها، همواره معنایی فراتر از معنای بومی خود دارند و این بسط معنا به‌صورت مستقیم حاصل شیوهٔ فیلم‌سازی این فیلم‌ساز است. کارگردانی که موفقیتش در عدم پایبندی به ساختارهای معمول سینمایی است، امری که به‌راحتی حاصل نمی‌شود؛ چراکه پیش‌شرط موفقیت در این راه، درک دقیق و درست کارگردان از مفهوم ساختارهاست. در سینمای سرگئی پاراجانف واقعیت به‌صورت نمادین به تصویر کشیده می‌شود و تصاویر استعاری او هرگز جایگزین واقعیت نیستند؛ بلکه خود واقعیت‌اند که شمایل هنری به‌خود گرفته‌اند. ترکیبی که او از تصاویر واقعی پیش روی بیننده می‌گذارد، جزئیات یک هستی‌شناسی عمیق است با این شرح که برای بیننده به سهولت فهم‌پذیر و دریافتنی است؛ به‌همین دلیل بسیاری از منتقدین و کارشناسان سینمایی این رویکرد پارادوکسیکال را در سینمای پاراجانف ستایش می‌کنند و از آن به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی سینمایی او یاد می‌کنند. به راپسودی اوکراینی برمی‌گردیم جایی که پیش چشمان اوکسانا زیبایی‌های زندگی انسان، قربانی فاشیسم و طرز تفکر حق‌به‌جانبش می‌شود. طبیعت زیبا به آتش کشیده می‌شود، عاشقان بی‌هیچ گناهی به زمین می‌افتند و آوازهای اوکسانا در حنجره‌ی بغض‌آلودش زندانی می‌شود. اوکسانا بی‌آنکه زیبایی‌های جهان را فراموش کند تصمیم می‌گیرد دیگر نخواند یا بهتر است بگوییم دیگر توان آواز سر دادن ندارد؛ چراکه گلوی او تنها با عشقی پاک و بی‌ریا که از پدرش به ارث برده است آشناست و این هجم هولناک فاجعه، چنان دهشتناک

است که اوکسانا را وادار می‌کند به مداوای زخمی‌ها بپردازد. او در چهرهٔ تک‌تک سربازها، پسری را می‌جوید که در دهکده عاشق او بود. پسر نیز در سوی دیگر داستان، برای نجات مردم کشورش می‌جنگد. او نیز در جست‌وجوی اوکساناست و برای نجات دیگران چنان از جان خود مایه می‌گذارد که گویی هر انسانی در نهادش، اوکسانایی نهفته دارد. فیلم پس از فراز و فرودهای داستانی خود به پایان جنگ می‌رسد. دختر تصمیم می‌گیرد به دهکده خود بازگردد و در راه پسر را می‌یابد که او نیز در پی همان مقصد است. بار دیگر پیش روی اوکسانا آنچه انتظارش را نمی‌کشید، رخ می‌دهد. امید به قلب اوکسانا بازمی‌گردد. در راپسودی اوکراینی امید به زندگی بر ناامیدی چیره می‌شود. هرچند پایان فیلم به‌نظر بسیاری می‌تواند نمایی از یک رؤیا باشد؛ اما به‌هرحال پاراجانف همچون دیگر فیلم‌هایش علاقه‌ای به‌تصویر کردن آینده‌ای سیاه ندارد. او تلاش خود را می‌کند که بی‌آنکه تاریکی‌های جهان را انکار کند، آن‌ها را شکست‌پذیر نشان دهد. ازاین‌رو در راپسودی اوکراینی سیاهی‌های جهان به‌شکل بسیار دردناکی به‌تصویر کشیده می‌شوند؛ اما باوجوداین پاراجانف همچنان به نجات انسان توسط عشق، هنر و زیبایی معتقد است.

روزی و روزگاری در دهکده‌ای کوچک واقع در اوکراین دختری بود که هرگز آوازهایش را فراموش نکرد. تلخی‌ها را کنار گذاشت و عشق را در آغوش کشید. بار دیگر با صدای او پرندگان در آسمان رها شدند و ابرها به‌هم پیوستند. درختان سوخته، جوانه زدند و فرزندان آدمی قد کشیدند و سرزمین خود را از نو بنا کردند. آیا این پایان خوش دهکده‌ای بود که اوکسانا آن را بهشت جهان می‌دانست. پاراجانف، راپسودی اوکراینی را سال ۱۹۶۱ ساخته است. سی و یک سال بعد درحالی‌که یک سال از مرگ پاراجانف در ۶۶ سالگی گذشته بود، بار دیگر سرزمین او دستخوش تغییرات مهمی شد. سیاست و اقتصاد، سبب شدند تا شوروی متلاشی شود و مرزها، این خطوط خونین جابه‌جا شوند. و سی و یک سال بعد بار دیگر جنگ خونین دیگری رخ داد. این بار فاشیسم چهرهٔ دیگری به خود بگرفت و دو کشور که در دوران پاراجانف پارهٔ یک سرزمین به حساب می‌آمدند به جان هم افتادند. حق با کیست؟ نمی‌دانیم اما هرچه که هست از وضعیت مردم دهکده اوکسانا و تمام کسانی که روزی با صدای خنیاگرانهٔ او، مدهوش زیبایی‌های جهان می‌شدند، خبری نیست. آیا فرزندان تنی و قلبی اوکسانا زنده‌اند و همچون او تلاش می‌کنند در دل تاریکی‌های این جهان بی‌رحم به چیزی ورای زنده ماندن فکر کنند. جهان به سعی و وجود اوکساناها می‌تواند زنده بماند. سرگئی پاراجانف نه‌فقط در راپسودی اوکراینی بلکه در مجموع آثارش چنین می‌اندیشد. اگرچه از مرگ او و دیگر کارگردان هم‌مسلکش آندری تارکوفسکی[1] فقید سال‌هاست می‌گذرد؛ اما هرگز نمی‌توان مرگی را برای این دو تصور کرد که بی‌گمان در جریان سیال اندیشه‌ای که آن‌ها به عمق آن راه یافته بود، زنده‌اند و نفس می‌کشند.

1. Andrei Tarkovsky



وقتی پسر ارباب خواب است

یادداشتی بر فیلم اشباح به کارگردانی داریوش مهرجویی به بهانهٔ رفتن تلخ او

● امیرحسین تیکنی

خبر رفتن داریوش مهرجویی، نه‌تنها تلخ، که بسیار هولناک بود. مردی با قلبی مهربان که شیفتهٔ سینما، تئاتر و ادبیات بود. داریوش مهرجویی با تحصیلات عالی آکادمیک در رشتهٔ فلسفه را می‌شود شخصیتی دانست که همواره می‌کوشید با آثارش پلی میان سینما و ادبیات برقرار کند. در فیلم‌های او از نخستین‌ها همچون گاو که اقتباس از داستان «گاو» گوهر مراد بود گرفته تا ساخته‌های آخرش همچون اشباح که رونوشتی پارسی‌شده از نمایشنامهٔ معروف «جن‌زدگان» هنریک ایبسن به حساب می‌آید، این مسئله دیده می‌شود که مهرجویی در سینما به‌دنبال جست‌وجوی حقیقتی است و در این راه ادبیات، فلسفه و هنرهای دیگر همچون موسیقی را نیز همراه کار خود کرده است.

موسیقی به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر سینمای او نقش پررنگی دارد که سنتوری و لامینور دو نمونهٔ مطرح آن‌اند. راهی که مهرجویی در سینمای خود پیمود بر پایهٔ تجربه‌گرایی است. تجربه‌گرایی عنصر بسیار پراهمیتی در مقولهٔ خلق اثر هنری است که پیامدهای آن در مجموعهٔ آثار یک هنرمند، آن‌ها را بدل به آثاری نقدپذیر و بررسی‌شونده می‌کند.

نتیجهٔ تجربه‌گرایی همواره با فراز و فرود همراه بوده و هست. این فراز و فرود در آثار هر هنرمند به مؤلفه‌های مختلفی برمی‌گردد که به شناخت و درک او از موضوع مرتبط است. هرچه هنرمند نسبت به مسئله‌ای که در آن دست به تجربه می‌زند، اشراف ادراکی بهتری داشته باشد، نتیجهٔ کار تجربی او به‌سمت موفقیت پیش می‌رود و بالعکس. بااین‌حال در آثار هنرمندان تجربه‌گرا در حوزه‌های مختلف هنری همواره به نسبت‌های گوناگون، آثار موفق و ناموفق دیده می‌شود.

سینمای داریوش مهرجویی نیز به‌عنوان هنرمندی تجربه‌گرا از این قاعده مستثنی نیست. آنچه باید بر آن تأکید کرد این است که تجربه‌گرایی عنصر مهمی در خلق اثر هنری است و گریز از این مسئله سبب تکرار هنرمند در آثار گوناگونش می‌شود که با تعریف هنر در تضاد است.

هنرمند در هر قدم درصدد کشف و ارائهٔ اثری جدید است و برای رسیدن به تجربهٔ موفق نیاز به افزایش توان ادراکی خود نسبت به زمان خلق آثار پیشین دارد؛ بااین‌حال این تجربه‌گرایی با سن هنرمند نیز دستخوش تغییر می‌شود و کمتر هنرمندی دیده می‌شود که در پیرسالی نیز بتواند همان سیر صعودی دوران جوانی و میان‌سالی خود را داشته باشد. وقتی به فهرست آثار داریوش مهرجویی نگاهی می‌اندازیم در کنار آثار تألیفی و ترجمه‌های او با مجموعه‌فیلم‌هایی روبه‌رو می‌شویم که گواه بر تجربه‌گرایی او است. او متناسب با شرایط روز جامعه درام عاشقانه‌ای همچون هامون را می‌سازد و در زمانی نیز اثری فرمالیستی و موفق همچون اجاره‌نشین‌ها را. سنتوری نیز فیلمی است متناسب با موقعیت زمانی جامعه که مهرجویی تشخیص داده است باید دست به ساخت آن بزند. فیلم‌های دیگری همچون لیلا و پری و سارا نیز سه‌گانه خاص او هستند که مهرجویی در آن‌ها شرایط تحمیلی مردسالارانه جامعه بر ماهیت وجودی و احساسی زن را با رویکردی فلسفی به تصویر می‌کشد. در این بین آثار اجتماعی دیگر او نیز همواره به مسائل درون اجتماع مرتبط بوده است. اشباح از آثار متأخر داریوش مهرجویی فیلمی است که در گیشه به‌هیچ‌وجه موفق نبود و در بخش سینما نیز انتقادهای بسیاری را برای او به همراه داشت. اشباح را به‌سختی می‌شود اثر سینمایی کامل دانست؛ چراکه بیشتر ادای دین او به تئاتر است و از نظر موضوعی نیز کوشیده است اثری را انتخاب کند که جامعه به آن نیاز داشته است.

اگر فیلم اشباح را بیشتر به‌عنوان اثر بصری سینمایی شبه تله‌تئاتری نگاه کنیم، این فیلم می‌تواند در کنار ضعف‌های سینمایی آشکارش از بعد ادبی و البته فرهنگی و بسترسازی درست اجتماعی اثری درست و بجا به‌حساب بیاید.

هنریک ایبسن نویسنده معروف نروژی، نمایشنامه اشباح (که برای پارسی‌زبانان با نام جن‌زدگان شناخته می‌شود) را به زبان دانمارکی نوشته است. زبانی که بستر نگارش بسیاری از آثار تراژدی مدرن به حساب می‌آید. این اثر بازگوکننده داستانی است که ساختاری شبیه یک اثر تراژدی کلاسیک دارد و با یک حادثه آغاز می‌شود، داستان شکل می‌گیرد و منجر به پایانی تلخ می‌شود که نشئت‌گرفته از آگاهی است. در آثار تراژیک آگاهی، دریافتن حقیقت است و حقیقت پنهان، وقتی به‌صورت دانایی بر انسان ظهور می‌کند، فراتر از توان آدمی است.

آثار آیسیخولوس، سنکا، اریپیدوس همگی بر همین مبنا نوشته شده‌اند. اشباح نیز روایتی این‌چنین دارد با این تفاوت که نقدی گزنده بر ماهیت متزلزل و تصور نادرست نجیب‌زادگی و اشراف‌زادگی موروثی دارد. آدمی چگونه می‌تواند مفتخر بر چیزی باشد که در به‌دست آوردنش هرگز چیزی جز اقبال با او همراه نبوده است. نجابت و شرافت زمانی بدل به هویتی ارزشمند می‌شوند که آدمی با تلاش خود به آن‌ها دست یافته باشد. نمایشنامه اشباح در عین حال که در میان آثار ایبسن بسیار معروف است؛ اما هرگز از نوشته‌های شاخص او به حساب نمی‌آید. ایبسن آن را در حدود پنجاه و هفت سالگی و در اوج شهرت نوشته است. خصیصه مهم این نمایشنامه، موضوع آن است؛ چراکه به نظر می‌رسد در مقولهٔ نگارش و تکنیک، ایبسن بسیار متکی بر یک مسیر قابل اعتماد برای خودش پیش رفته است. در این زمینه می‌شود تاحدوذی به او البته حق داد؛ چرا که نوشتن چنین اثری انتقادی در میانه قرن نوزده خود

حرکتی جسورانه به حساب می‌آید. این نمایشنامه پیشگویی اتفاق فرهنگی در قالب نیهیلیسم به حساب می‌آید که با شکستن پوسته زندگی اشرافی، میان آن و تفکرات سنتی مذهبی فاصله می‌اندازد. ایبسن در اشباح می‌کوشد خواننده و درنهایت تماشاگر را با واقعیت‌هایی مواجه کند که پوستهٔ نخست اجتماع شامل باورهای پیش‌فرض و بدیهی مانع از مشاهدهٔ آن‌ها بوده است. جامعهٔ بشری در تاریخ مکتوب خود وضعیت‌های مختلفی را تجربه کرده است. بسیاری از مسائلی که برای بشر در گذشته امری بدیهی به حساب می‌آمده است، اکنون شکل دیگری به خود گرفته است و در آینده نیز حتماً آیندگان دربارهٔ بسیاری از مسائل که امروز امر بدیهی زندگی ما به شمار می‌آیند، به‌گونه دیگر خواهند اندیشید.

اشباح را باید فیلم برخورد دو نوع شیوهٔ نگرش متفاوت به زندگی دانست؛ در این فیلم با موضوعی عاشقانه روبه‌روییم، جایی که احساس بر آنچه در خانواده‌ای اشراف‌زاده به‌عنوان اصل در روابط زناشویی حاکم است، چیره می‌شود و چارچوب‌ها را به هم می‌زند. پسر جوان خانواده دل به دختر خدمتکار منزل می‌بندد. مادر خانواده و دایی به‌شدت مخالف‌اند؛ چراکه از حقیقتی تلخ که نه‌تنها بنیان خانواده بلکه اصالت و نجابت اشراف‌زادگی خاندان آن‌ها را زیر سؤال می‌برد، آگاه‌اند. اما پسر و دختر چنان به یکدیگر وابسته‌اند که توانی برای مقابله با نزدیک شدن این دو به هم وجود ندارد. لاجرم مادر حقیقت را فاش می‌کند. دانایی گاه آن‌چنان هولناک است که ویرانی پس از آن مهارناشدنی است. مادر تا آخرین لحظه می‌کوشد به همان شیوه‌ای که در بنیان خانواده است با ازدواج پسرش با دختر خدمتکار مقابله کند؛ اما در انتها مجبور می‌شود پرده از رازی بردارد که چهرهٔ حقیقی آنچه را به آن افتخار می‌کرده است عریان می‌کند. اشباح پیش از آن که فیلمی سینمایی باشد، نمایشی تراژیک است که به‌جای صحنه در محیط خانه مجللی ساخته شده است. استفاده از خانه در آثار داریوش مهرجویی به‌عنوان یک ابژهٔ مهم همواره توجه‌مند بوده است؛ از اجاره‌نشین‌ها گرفته تا مهمان مامان و حتی هامون. او از خانه به‌عنوان مکانی محوری برای تشکیل سینمای فرمالیستی خودش استفاده می‌کند و متأسفانه در مرگ غم‌انگیز و جنایی او نیز این مسئله با او همراه بود. او در جایی به ابدیت پیوست که مأمن و خانهٔ او بود.

داریوش مهرجویی از میان ما رفت نه آن‌گونه که سزاوار او بود. او در آثار خود ستایشگر عشق بود و مرگی عاشقانه درخور چنین انسانی است. هولناکی مرگ او، اهل هنر و ادبیات را نه‌تنها در اندوهی ژرف فرو برد؛ بلکه زشتی و نامرامی چهرهٔ جهان را آشکارتر کرد. با رفتن او تکه‌ای از خاطرات ما به‌شکل ناگواری زخم خورد، زخمی که درمان نخواهد شد. مگر می‌توان تصویر مغموم لیلا را بر آستانه دری که تنهایی و معصومیتش را به‌تصویر می‌کشید به‌یاد آورد و یاد داریوش مهرجویی نیفتاد. توفانی که رؤیای هامون را به کابوس بدل کرد، این کارگردان را از میان ما برد و شاید ازاین‌به‌بعد همهٔ ما در رؤیاهایمان، منتظر کابوسی هولناک خواهیم بود.

آرت‌تراپی یا هنردرمانی

● نویسندگان از مؤسسهٔ آرت‌بال:

دکتر الناز زاهد، مهدیه مخملیان فر، شقایق بالندری

هزاران سال است که مردم برای برقراری ارتباط و ابراز وجود به هنر تکیه می‌کنند؛ اما هنردرمانی درواقع از دههٔ ۱۹۴۰ به‌صورت فعالیتی رسمی آغاز شد. براساس تعریف سازمان بهداشت جهانی -World Health Organization، انسان موجودی سه‌وجهی است که از تن، روان و ذهن تشکیل شده است؛ بنابراین تعادل و سلامت، به‌معنای هماهنگی این سه وجه خواهد بود. توجه به هرکدام از این سه وجه ممکن است در انسان نویدبخش، متعالی و ثمربخش باشد.

هنردرمانی Art Therapy در کشورهای گوناگون تعاریف متفاوتی دارد که نمونه‌هایی از آن را بررسی می‌کنیم:

۱. هنردرمانی نوعی از بهداشت روان است که زندگی افراد، خانواده‌ها و جوامع را ازطریق هنرسازی فعال، فرآیند خلاق، نظریهٔ روان‌شناختی کاربردی و تجربهٔ انسانی در یک رابطه روان‌درمانی غنی می‌کند.

۲. هنردرمانی ابزاری است که درمانگران برای کمک به

بیماران در تفسیر، بیان و حل‌وفصل احساسات و افکار خود از آن بهره می‌برند.

۳. هنردرمانی، درمانی مکمل است و در کنار پزشکی غیرداورویی، یکی از مداخلات پزشکی با اثرات بالینی خوب بر اختلالات روانی است.

۴. هنردرمانی، به‌عنوان فعالیتی خلاق، از شاخه‌های هنر و روان‌درمانی سرچشمه گرفته است.

اما نکتهٔ توجه‌مند در این‌باره، آن است که هنردرمانی با وجود تعریف‌های چندگانه، یک مفهوم واحد دارد: بهره‌وری از هنر به‌عنوان ابزاری آرام‌بخش و درمانی مکمل. هنردرمانی با نوشتار لاتین Art Therapy به هنرهای بصری محدود می‌شود و موسیقی‌درمانی، تئاتردرمانی و...در شاخه‌های جداگانهٔ هنر قرار می‌گیرند؛ اما همانند هنرهای تجسمی تأثیرگذارند. رشتهٔ دانشگاهی هنردرمانی در کشورهای گوناگون، رشته‌ای مستقل از هنر و روان‌شناسی است که با تمرکز بر هنرهای تجسمی، تدریس می‌شود.

تسکین به‌وسیلهٔ هنر برای کمک به افراد در بهبود عملکرد شناختی و حسی‌حرکتی، عزت نفس، خودآگاهی، تاب‌آوری عاطفی و... استفاده می‌شود و همچنین ممکن است به حل تعارضات و کاهش پریشانی کمک کند. این شاخهٔ جدید بین‌المللی که در خارج از ایران آموزش داده می‌شود، دربردارندهٔ شمار بسیاری از رویکردهای دیگر مانند: شخص محوری، شناختی، رفتاری، گشتالت، روایت، آدلری، خانواده و...است. اغلب اوقات بسیاری از مردم به این نتیجه می‌رسند که تسکین به‌وسیلهٔ هنر و استفاده از هنر به‌عنوان درمان مکمل، فقط برای کودکان است درحالی‌که این موضوع درواقع درست نیست و هنردرمانی برای بزرگ‌سالان و سالمندان نیز کاربردی است.

به علت جدید و مستقل بودن این رشته و نیاز به آگاهی‌رسانی هرچه بیشتر دربارهٔ آن، ماازاین پس از عبارت «تسکین به‌وسیلهٔ هنر» در توصیف‌ها و مطالبمان استفاده می‌کنیم، به‌ویژه آنکه روش‌ها و تکنیک‌های تسکین به‌وسیلهٔ هنر برای همگان و نه فقط بیماران، استفاده‌کردنی و کاربردی است. در تمام رویکردهای گوناگون تسکین به‌وسیلهٔ هنر، مراجعه‌کننده به کمک هنردرمانگر آموزش می‌بیند و با استفاده از رنگ، کاغذ و قلم، خاک رس، ماسه، پارچه یا سایر رسانه‌ها، به سفر خیالی می‌رود تا در افکار و احساسات درونی خود بکاود.

ازطریق روش‌های یکپارچهٔ تسکین به‌وسیلهٔ هنر، ذهن، بدن و روان را به روش‌هایی درگیر می‌کند که از بیان کلامی به‌تنهایی متمایز است. فرصت‌های حرکتی، حسی، ادراکی و نمادین و شیوه‌های جایگزینی از ارتباط دریافتی و بیانی را پیشنهاد می‌کند که ممکن است محدودیت‌های زبان را دور بزنند. بیان بصری و نمادین به تجربه، صدا می‌دهد و تحول فردی، جمعی و اجتماعی را توانمند می‌سازد.

جای خالی هنر

چگونه می‌شود احساس عاشق بودن، نگریستن به صورت طفل، شنیدن خبر مرگ عزیزی را توصیف کرد؟ زبان عادی و کلمات ناتوان است برای بیان احساسات عمیق‌تری که به ما دست می‌دهد. جایی که زبان از بیان احساسات خاموش می‌شود، هنر دست به کار می‌شود. شاید حتی ما نتوانیم آن‌طور که باید از عشق خود به شخصی به‌خصوص بگوییم؛ ولی می‌شود شعری در این‌باره سرود.

جای خالی هنر در زندگی روزمره یک فرد عادی، زمانی احساس می‌شود که ناتوانی روانی و خستگی ذهنی، او را از ادامهٔ فعالیت‌ها بازمی‌دارد؛ درحالی‌که لزوماً این شخص هنرمند نیست تا در دنیای هنری، ساعتی را برای بازیابی روانی خود طی کند. همهٔ ما می‌دانیم که زندگی شاید کم‌وبیش به‌صورتی ملال‌انگیز و یک‌نواخت و کسل‌کننده درآید. در عصر جدید برای دست یافتن به چنین گریزگاهی، صنعت سرگرمی ایجاد شده است؛ ولی کار هنر بنابر سنت همان بوده است. به یاری هنر می‌شود به‌طور موقت از دنیای یک‌نواخت پیرامون بیرون آمد و به جهانی وسیع‌تر و غنی‌تر راه یافت.

به‌گفتهٔ انجمن هنردرمانگران بریتانیا، دغدغهٔ اصلی هنردرمانگر این نیست که ارزیابی زیبایی شناختی یا تشخیصی از محصول تولید شدهٔ مراجعه‌کننده را انجام دهد؛ هدف کلی آن، این است که مراجعه‌کنندگان را قادر به تغییر و رشد در سطح شخصی از راه استفاده از مواد هنری در محیطی امن و راحت کنند. در طول درمان، هنردرمانگران می‌توانند از بسیاری از مواد هنری گوناگون به‌عنوان رسانه (مانند هنرهای تجسمی، نقاشی، طراحی و تلفیق آن با موسیقی، حرکات موزون، قصه، نمایش و نوشتن) استفاده کنند که در میان آن‌ها، طراحی و نقاشی از نظر تاریخی، مفیدترین بخش فرآیندهای آرامش‌بخشی شناخته شده‌اند.

هنردرمانگر هیچ‌گاه تفسیرکنندهٔ محصول تولیدی مراجعه‌کننده نیست و فقط او را در مسیری برای رسیدن به شناخت خود قرار می‌دهد و از خود او برای توضیح و تحلیل فعالیت انجام‌شده کمک می‌گیرد. این امر به مراجعه‌کننده اطمینان می‌بخشد که ابراز احساسات او به کمک هنر، به قضاوت و تفسیر ناآگاهانه قرار نمی‌گیرد و صرفاً به تخلیهٔ روانی و شناخت درونی خود فرد منجر می‌شود؛ چراکه حتی اشکال هندسی و رنگ‌ها هم در ذهن هر فردی معنا و مفاهیم گوناگونی دارند.

تلفیق علم و هنر

بنابر پژوهشی که در سال ۲۰۱۶ که در مجلهٔ انجمن هنردرمانی آمریکا منتشر شد، کمتر از یک ساعت فعالیت خلاقانه می‌تواند استرس را کاهش دهد و تأثیر مثبتی بر سلامت روان (صرف نظر از اینکه این شخص تجربه یا استعداد هنری داشته باشد) بگذارد. هنردرمانگر می‌تواند از انواع روش‌های هنری گوناگون مانند: طراحی، نقاشی، مجسمه‌سازی، کولاژ و...باتوجه‌به شرایط فرد مراجعه‌کننده و رویکرد پیش‌بینی‌شده برای کودکان خردسال تا بزرگ‌سالان استفاده کند.

چه اتفاقی در مغز ما با این فعالیت‌ها رخ می‌دهد؟ نورون‌های مغزی روزانه تولید می‌شوند و هر روز به دلیل فعالیت‌های تکراری از بین می‌روند و با فعالیت‌های غیرتکراری به مسیرهای جدید مغزی که باعث تثبیت هرچه بیشتر مغز می‌شود، هدایت می‌شوند؛ ازاین‌رو هنر (همان‌طور که در فانکشنال اِم آر آی Functional MRI نشان داده شده است) کمک می‌کند تا مسیرهای مغزی جدید و هورمون‌های مؤثر تولید شود و درنهایت به سلامت و تعادل جسمی، روانی و ذهنی فرد کمک کند.

تسکین بوسیلهٔ هنر، به‌طور مؤثر از هدف‌های درمانی شخصی، رابطه‌ای و همچنین نگرانی‌های جامعه پشتیبانی می‌کند و برای بهبود عملکردهای شناختی و حسی‌حرکتی، تقویت عزت نفس و خودآگاهی، پرورش انعطاف‌پذیری عاطفی، ارتقای بینش، تقویت مهارت‌های اجتماعی، کاهش و حل تعارضات و پریشانی، و پیشرفت تغییرات اجتماعی و زیست محیطی، پیش‌گیری از آلزایمر و... هم استفاده می‌شود. بهره‌مندی از ابزار هنر برای تسکین، ازسوی هنردرمانگر تسهیل می‌شود.

پژوهش‌ها نشان می‌دهد که هنر چگونه می‌تواند مفید باشد؛ به‌طور مثال در بررسی‌هایی از بزرگ‌سالانی که تروما را تجربه کردند، تسکین با هنر، به‌طور توجه‌برانگیزی نشانه‌های تروما و سطوح افسردگی را کاهش می‌دهد. بررسی دیگری از اثربخشی آن، نشان داد که این تکنیک

به بیمارانی که تحت درمان پزشکی برای سرطان قرار می‌گیرند، کمک می‌کند تا کیفیت زندگی خود را بهبود بخشند و انواع نشانه‌های روان‌شناختی را کاهش دهند. پژوهشی دیگر هم نشان داد که تسکین به‌وسیلهٔ هنر، باعث کاهش افسردگی و افزایش عزت نفس در سالمندان ساکن در خانه‌های سالمندان می‌شود.

تفاوت ویژه و مهمی بین کلاس هنری و تسکین به‌وسیلهٔ هنر، وجود دارد. در خلق هنر، افراد می‌توانند بر ادراکات، تخیل و احساسات خود تمرکز کنند. بدون نیاز توجه به بازار هنری، تکنیکی و تخصصی بودن و...آن‌ها تشویق می‌شوند هنری خلق کنند که دنیای درونی آن‌ها را بیان کند تا چیزی که بیانگر دنیای بیرون باشد.

در ایران تعداد هنردرمانگران معتبر و تحصیل‌کرده در خارج از کشور اندک، اما امیدوارکننده است؛ چراکه با بیشتر شدن شمار این افراد، این رشته به‌عنوان رشته‌ای مستقل معرفی خواهد شد و افراد ناآگاه نمی‌توانند از آن به‌عنوان زیرمجموعهٔ رشتهٔ دیگر یا روش‌هایی فاقد اعتبار بین‌المللی تمرکز کنند. در شماره‌های بعدی بیشتر دربارهٔ موضوع تسکین بوسیلهٔ هنر و کاربردهای آن می‌نویسیم و مخاطبان عزیز مجله توتم را بیشتر با این مقوله آشنا خواهیم کرد.

تسکین به‌وسیلهٔ هنر، و بیماری آلزایمر

مدیرعامل انجمن آلزایمر ایران می‌گوید: «هر سه ثانیه یک نفر در جهان و هر هفت دقیقه یک نفر در ایران، به بیماری آلزایمر مبتلا می‌شود.»

به‌دلیل روند آهستهٔ این بیماری، در سن بالاتر و در زمان شدت گرفتن آن تشخیص داده می‌شود و با وجود بررسی‌ها و پژوهش‌های بین‌المللی فراوان، هیچ درمان دردسترس و شناخته‌شده‌ای برای بیماری آلزایمر وجود ندارد. بااین‌حال، راه‌های زیادی برای درمان نشانه‌ها و مشکلات مرتبط و پیش‌گیری از وخیم‌تر شدن آن وجود دارد. یکی از راه‌های درمان آلزایمر با دارو است و برخی راه‌های دیگر مانند هنر، موسیقی و روش‌های تسکین به‌وسیلهٔ هنر، که به‌عنوان مکمل به کار می‌روند. هدف از تسکین به‌وسیلهٔ هنر، در بیماری آلزایمر، کمک به فرد برای حفظ کیفیت زندگی بهتر است.

فرد مبتلا به بیماری آلزایمر ممکن است نتواند به‌صورت شفاهی علاقه‌مندی‌ها و ناخوشایندی‌های خود را بیان کند و هنر کمک می‌کند تا این روند ساده‌تر شود. خانواده فرد مبتلا باید به سرنخ‌های دیگری مانند حالات چهره تکیه کنند تا متوجه شوند چه فعالیتی خوشایند و چه فعالیتی برای فرد بیمار ناخوشایند است. نقاشی، طراحی و سایر اشکال تسکین به‌وسیلهٔ هنر ممکن است به افراد مبتلا به بیماری آلزایمر کمک کند تا خود را ابراز کنند.

به کسانی که سابقهٔ این بیماری را در خانواده دارند نیز پیشنهاد می‌شود با انجام فعالیت‌ها و تکنیک‌های تسکین به‌وسیلهٔ هنر، نورون‌های مغزی را از خطر از بین رفتن نجات دهند. به زبان خیلی ساده، در بیماری آلزایمر از بین رفتن سلول‌های مغزی باعث از بین رفتن بخش‌هایی از مغز می‌شود که هنر و ایجاد مسیرهای جدید عصبی می‌تواند به حفظ بافت مغز کمک کند.

راکل استفنسون، دانشیار درمان‌های بیانگر که بیش از دو دهه با افراد سالمند کار کرده است، می‌گوید: «افراد مبتلا به آلزایمر ممکن است درون خود زندانی شوند؛ زیرا توانایی آن‌ها برای درک تفکر انتزاعی و بیان کلامی و برقراری ارتباط از بین می‌رود و متمایل به انزوا می‌شوند.»

خلق هنر در محیطی گروهی برای افراد مبتلا به زوال عقل، راهی غیرکلامی برای تعامل با افراد اطرافشان است. مشاهده آن شگفتی تلفیق رنگ یا شکل یا فرم که هنگام انجام فعالیت هنری اتفاق می‌افتد، فشار روانی را کمتر می‌کند. این برخلاف آنچه دربارهٔ افراد مبتلا به زوال عقل بیان شده است (که آن‌ها دیگر نمی‌توانند اطلاعات کوتاه‌مدت را به خاطر بسپارند) است. مهم نیست که نقاشی‌ها یا انجام فعالیت هنری دربارهٔ چه چیزی است یا قصد آن چیست، مهم توانایی برقراری ارتباط است که بسیار قدرتمند است.

منابع:

https://arttherapy.org
https://www.ncbi.nlm.nih.gov
https://www.verywellmind.com
https://www.webmd.com/alzheimers
https://lesley.edu/article

گفت‌وگوی اختصاصی توتم با عباس خانی؛ روان‌شناس و کنشگرِ حوزۀ کودک و نوجوان

در آغاز برای آشنایی بیشتر مخاطبان توتم و گشودن راهی به گفت‌وگو؛ لطفاً خودتان را برای مخاطبان توتم بشناسانید.

با درود به شما و مخاطبان گرامی نشریه توتم؛ کارشناس‌ارشد روان‌شناسی بالینی هستم که در حوزۀ کودک و نوجوان کار می‌کنم و رویکرد درمانی که انتخاب کردم رویکرد CBT یا شناختی‌رفتاری است. آموزگار و دبیر روان‌شناسی هستم و مدت ۵ سال روان‌شناس مرکز مراقبت از کودکان و نوجوانان بدسرپرست و بی‌سرپرست نیز بودم.

۱. تعلیم و تربیت نوعی کنش‌ورزی است شبیه سرمایه‌گذاری برای نسل بعد، از این رهگذر ایده‌های بهره‌ور در راستای فرهنگ‌سازی در کار شما چیست؟

ازآنجایی‌که بخش قابل‌توجه تربیت در خانواده و اکثر نظریه‌های روان‌شناسی در کودکی رخ می‌دهد، من برگزاری دوره‌های فرزندپروری برای خانواده‌ها را راهکاری مؤثر در تربیت کارآمد می‌دانم؛ ازاین‌رو برگزاری دوره‌های آموزش خانواده با موضوع فرزندپروری برای افزایش آگاهی خانواده دربارۀ کودک و تربیت کارآمد در مهدکودک‌ها و مدرسه‌های ابتدایی می‌تواند راهبرد کم‌هزینه و کارآمد باشد. من درحال‌حاضر نیز در شهر بابل در چندین مهد کودک به‌صورت منظم این دوره‌ها را برگزار می‌کنم.

۲. در این بنیان قبض‌سالار که تعلیم و تربیت چه در نظام آموزشی دولتی و چه در خصوصی، با الگویی دیکته‌شده تدریس و اعمال می‌شود امکان تربیت افراد بالنده و آزاداندیش را چگونه می‌بینید؟

ساختار آموزش و پرورش ما، ساختاری قدیمی است که کارکرد خود را چه در حوزۀ آموزش، چه در حوزۀ پرورش بنا به چند دلیل از دست داده است:

یکی از دلایل گفتمان اقتدارسالار حاکم بر فضای مدرسه‌هاست؛ برای مثال در این ساختار معلم یا دبیر که کلاس ساکت‌تری دارد، به‌عنوان دبیر خوب در بین مدیران مدارس شناخته می‌شود. هرچند بارها در اسناد و سخنان مدیران ارشد سازمان از تدریس مشارکتی سخن رفته است؛ اما در گفتمان حاکم بر مدارس، دبیر سخت‌گیر را ارزش می‌نهند.

دلیل دوم این است که محتوای آموزشی بسیار سخت و زیاد است که امکان ایجاد فضای مشارکتی در کلاس را می‌دهد؛ به‌عبارت دیگر معلم باید همیشه حواسش به تمام کردن کتاب درسی باشد.

دلیل بعدی خود محتوای درس که با نیازهای دغدغه‌های دانش‌آموزان همراه و هم‌راستا نیست.

درنهایت بی‌توجهی به سن نوجوانی به‌عنوان دوره‌ای پرفشار که همراه با استرس‌های فراوان ناشی از تغییر در فیزیولوژی و روان نوجوان است، باعث شده که تعارض‌های زیادی بین دبیران و دانش‌آموزان ایجاد شود.

۳. واژۀ پَرور، واژه‌ای چندبعدی است. در فرهنگ زبانی حوزۀ کودک و روان‌شناسی، پروردن با مفاهیمی چون رشد دادن کسی، تربیت کردن و به‌عمل آوردن، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. در مبحثی به‌نام فرزندپروری، ضروری‌ترین عنصر در گرامی داشتن جایگاه فرزند و به‌عبارتی فرزندپروری چیست؟

شاید مهم‌ترین عنصر، اخلاق کودک به‌عنوان کودک

است؛ در فرهنگ ایرانی درک کودکی به‌عنوان دوره‌ای متفاوت از بزرگ‌سالی از نظر شناختی هیجانی و اخلاقی موضوع جدید است؛ مثلاً می‌دانیم کودک از نظر توان جسمانی با بزرگ‌سال متفاوت است؛ اما این آگاهی دربارهٔ جنبه‌های دیگر مانند شناخت و هیجان و اخلاق صدق نمی‌کند. والدین انتظار دارند که کودک به‌اندازهٔ خودشان بفهمد.
این موضوع برای دورهٔ نوجوانی شدیدتر است؛ چون آن تفاوت جسمانی نیز وجود ندارد. در فرهنگ ایرانی به تاریخ خانواده‌ها که نگاه می‌کنیم، دورهٔ نوجوانی به‌عنوان یک دوره در چند سال اخیر به رسمیت شناخته شده است؛ مثلاً در بیشتر خانواده‌ها بعد از دورهٔ کودکی، جوانی و بزرگ‌سالی بود؛ ازاین‌رو درک کودک به‌عنوان کودک با جهانی متفاوت و نوجوان به‌عنوان نوجوان با جهانی متفاوت می‌تواند به کارآمدتر شدن تربیت کمک کند.

۴. چالش برانگیزترین پرسشی را که در سه سال تجربهٔ آموزگاری‌تان با آن مواجه شُدید، با ما در میان بگذارید.
چالش برانگیزترین پرسش شاید تعارض بین گفتمان اقتدارگرایی حاکم بر مدرسه و توجه به نیازهای کودکان توان شناختی و هیجانی کودکان بود؛ مثلاً مدیر مدرسه و معاون از من آموزگار کلاسی ساکت و منظم می‌خواستند؛ اما من می‌دانستم که دوره توجه کودکان کوتاه است و تدریس با مشارکت دانش‌آموزان همراه با سروصداست.

۵. دربارهٔ استعداد ژنتیکی که گاه از آن با آسیب‌پذیری ژنتیکی نام می‌برند سخن بگویید و بفرمایید افراد در چه نوع خانواده‌هایی ممکن است دچار آسیب‌پذیری ژنتیکی شوند؟
این پرسش بیشتر پرسشی پزشکی و در حوزهٔ ژنتیک است؛ اما در پژوهش‌های گوناگونی که انجام شده نشان داده شده است که بعضی از اختلالات مانند دو قطبی و اسکیزوفرنی جنبهٔ ژنتیکی در ابتلای آنان مؤثرتر است؛ اما صددرصد ژنتیک نیست و محیط پراسترس ممکن است بروز اختلال را تسریع کند.
یک مثال دیگر PTSD با قرار گرفتن در معرض یک

رویداد استرس‌زای شدید که احتمال مرگ فرد یا دیگری هست رخ می‌دهد؛ اما همهٔ افرادی که در معرض این‌گونه رویدادها قرار می‌گیرند مبتلا به این اختلال نمی‌شوند، یعنی بعضی از افراد به نسبت سایرین آسیب‌پذیری بیشتری به ابتلا به اختلالات گوناگون دارند.

۶. از نقطه‌عطف‌های روان‌شناسی، کاربرد برخی از مفاهیم است که می‌کوشد از نگاه مجرمانه به افراد بپرهیزد. شاید ازاین‌رو، علم روان‌شناسی پیوندی تأمل‌برانگیز با زبان به‌ویژه ادبیات دارد. اجازه بدهید چنین عنوان کنم؛ برای نشان دادن مجموعه‌ای از رفتارها در کودک یا نوجوان که به‌مرور زمان، پدیدار می‌شود مبحثی با عنوان اختلال سلوک مطرح می‌شود؛ اختلال سلوک دربارهٔ کدام رفتارها به‌کار برده می‌شود و شما برای درمان آن چه راه‌کار یا راه‌کارهایی در کارنامهٔ کاری خود تجربه کرده‌اید؟
اختلال سلوک اختلالی شدید که با پرخاشگری شدید و زیرپاگذاشتن حقوق دیگران و انجام بعضی از بزه‌ها مانند دزدی، فرار از مدرسه، دروغ‌گویی و فریب دادن مشخص می‌شود. این اختلال در سن زیر ۱۸ سال بروز می‌کند. ازآنجایی‌که به مدت ۵ سال در مرکز مراقبت از کودکان بدسرپرست و بی‌سرپرست به‌عنوان روان‌شناس مشغول به‌کار بودم، این اختلال را در چندین فرزند که در این مرکز زندگی می‌کردند، مشاهده کردم.
ازآنجایی‌که باورهای غلط مبتنی‌بر از دست دادن

کنترل امور در صورت عدم برخورد شدید، احساس تهدید از جانب مراجع قدرت و حق به‌جانب بودن در این کودکان و نوجوانان شایع است، درمان‌های مبتنی شناختی‌رفتاری، رویکرد کارآمدی است که من نیز از آن استفاده می‌کردم؛ البته باتوجه‌به شدت پرخاشگری، دارودرمانی خط اول درمان این کودکان است.

۷. شایع‌ترین هیجان در میان کودکان و نوجوانان کدام هیجان است؟ چه عواملی سبب بروز و پررنگ شدن این هیجان در پارادایم اخلاقی کودکان و نوجوان می‌شود؟

در کودکان و نوجوانان همه نوع هیجان بروز پیدا می‌کند؛ به‌طوری‌که در کودکی هیجان ساده‌تر و با بزرگ شدن وی هیجانات به‌سمت مرکب حرکت می‌کند. اگر منظور شما کودکان و نوجوانان بدسرپرست یا بی‌سرپرست است در بین این کودکان و نوجوانان هیجان شایع خشم است. چند دلیل می‌توان برای قالب شدن خشم و و رفتار پرخاشگری در این کودکان و نوجوانان مطرح نمود: اولین دلیل ادراک ظلمی است که در حق آن‌ها شده است؛ یعنی این کودکان و نوجوانان احساس می‌کنند دنیا در حق آن‌ها ظلم کرده است. دلیل دیگر قرار گرفتن در محیط های خشن و ناامن است که این کودکان را مجبور کرده برای دفاع، از خود پرخاشگری بروز دهند. نبود دل‌بستگی امن و مطمئن، بی‌اعتمادی گسترده‌ای را در این فرزندان نهادینه کرده است که خشم، ابزار مؤثری برای دفاع از من در برابر افراد سوءاستفاده‌گر و دیگری غریبه است. نبود تربیت و آموزش مهارت‌های زندگی ممکن است که از دلایل دیگر باشد.

۸. کدام امر در روان‌شناسی اجتناب‌ناپذیر است؟

منظور سؤال را نفهمیدم.

۹. اگر بخواهید دربارهٔ شغل خودتان و جایگاه آن در ارتباط با میزان کنشگری در اجتماع خود سخن بگویید، ضروری‌ترین بند را به کدام‌یک از اصول روان‌شناسی اختصاص می‌دهید؟

آموزش مهارت‌های زندگی از همان کودکی در خانواده و محیط‌های آموزش رسمی به کودکان، به‌نظر من ضروری‌ترین امر در حوزهٔ روان‌شناسی است؛ البته اگر کارکرد روان‌شناسی را حفظ سلامت روانی جامعه بدانیم.

۱۰. کتاب بالینی‌تان در روان‌شناسی را معرفی کنید و به دلایل اثرگذاری این کتاب در جنبه‌های متفاوت شغلتان اشاره بفرمایید؟

کتاب‌هایی که برای من اثرگذار بودند و بخواهم آن‌ها را معرفی کنم؛ برای مثال: تکنیک‌های شناخت‌درمانی لی هی؛ تکنیک‌های شناخت‌درمانی برای کودکان و نوجوانان فریدبرگ و همکاران؛ طرح‌واره‌درمانی از جفری یانگ.

۱۱. الگوی زندهٔ شما در مسیر زندگی شخصی و زیست حرفه‌ای‌تان چه کسی بوده است؟

اگر منظور از زنده کسی است که هنوز نظریه پرکاربردی دارد، «ژان پیاژه» را انتخاب می‌کنم.

۱۲. به‌عنوان یک روان‌شناس مایلید چه چیزهایی را به‌دست فراموشی بسپارید؟

هیچی. یعنی به‌عنوان روان‌شناس سعی ندارم چیزی فراموش کنم؛ چون در بیشتر رویکردهای روان‌شناسی، هدف ایجاد آگاهی یعنی برعکس فراموشی است. در رویکردی که استفاده می‌کنم، یعنی شناخت‌درمانی و طرح‌واره درمانی سعی داریم آن باور غلط را که زیربنای رفتار است بشناسانیم و سعی در تغییر آن باور داشته باشیم. به‌طور کلی باید با دردهای زندگی کنار آمد. کوشش برای در فراموش کردن، فرایند انرژی‌بر و ناکارآمد است که معمولاً با شکست مواجه می‌شود.

۱۳. جمله‌ای درخشان در هر زمینه‌ای که مایل‌اید، بفرمایید.

شاید باتوجه‌به پرسش قبلی بگویم که همهٔ ما نسل دهه‌های ۵۰، ۶۰ و ۷۰ با والدین سخت‌گیر و تنبیه‌گر تربیت شدیم. سعی نکنیم آن تنبیه‌ها و فشارها را فراموش کنیم یا درگذشته زندگی کنیم. باید آن‌ها را به‌عنوان بخشی از من که هستیم، بپذیریم و ادامه دهیم.

فراموشی در ادبیات کودک و نوجوان

● نویسنده: امیرارسلان حدیدی

مقدمه

فراموشی، می‌تواند تأثیرات روان‌شناختی، مانند ازدست‌دادن، بی‌هویتی، تروما و غیره داشته باشد. در نقطهٔ مقابل فراموشی، غم، می‌تواند به‌عنوان مکانیزم مقابله با تروما، مورد استفاده درمانی قرار بگیرد و حتی در رشد شخصیت ازطریق غلبه بر فراموشی یا فراموشی اجباری مورد استفاده قرار گیرد. طبیعی است که موضوعی با این امکانات متنوع در ادبیات مورد توجه قرار بگیرد. فراموشی می‌تواند از دید روان‌شناختی در ارتباط با موضوعات تاب‌آوری، توانمندسازی و رشد، سوژهٔ داستان قرار گیرد یا از دیدگاه روایی به‌عنوان ابزاری که در طرح داستان رمزوراز و تعلیق ایجاد می‌کند یا حتی در ارتباط با سایر موتیف‌های رایج، مانند بلوغ، مورد استفادهٔ نویسندگان واقع شود؛ از دیدگاه‌های جامعه‌شناختی می‌تواند زمینهٔ تاریخی‌فرهنگی رمان‌های دیستوپیایی که فراموشی مهندسی‌شده را بررسی می‌کند، برای نویسنده فراهم کند و به بررسی پیامدهای فراموشی برای هویت گروهی‌جمعی بپردازد و مفاهیم چالش‌برانگیز تاریخ، حافظه و روایت‌های تحمیلی را در داستان وارد کند و همچنین به ساختن تصویری از اهمیت خانواده و جامعه در مواجهه با فراموشی کمک کند؛ پس بیایید موضوع فراموشی در ادبیات کودک و نوجوان را دقیق‌تر بررسی کنیم.

فراموشی

از منظر روان‌شناسی، پدیده‌ای طبیعی و مربوط به ذهن انسان است که به‌مرور زمان بخشی از خاطرات، اطلاعات و تجارب گذشته را از حافظه بلندمدت پاک می‌کند.

عوامل گوناگونی باعث فراموشی می‌شود:

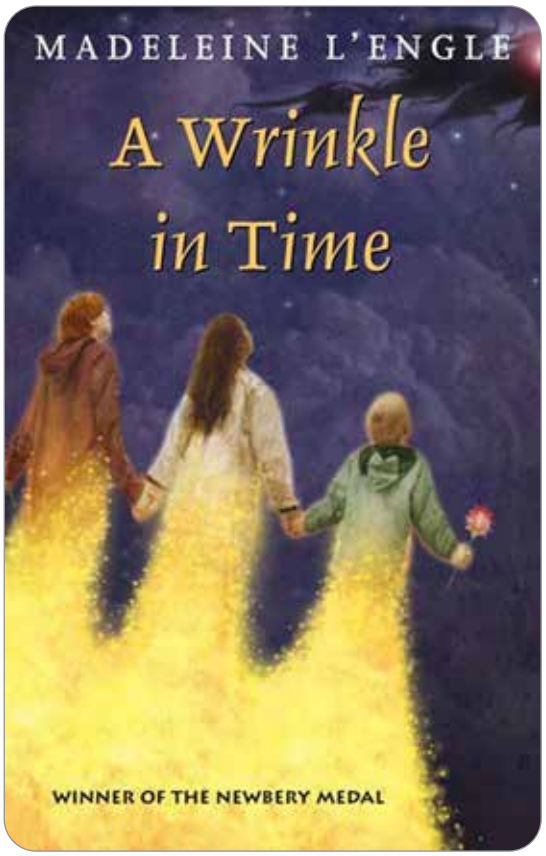
- کمبود تمرکز و توجه هنگام یادگیری و ذخیره‌سازی خاطرات؛
- عدم تکرار و بازیابی اطلاعات بعد از یادگیری؛
- اختلالات عصبی و آسیب‌های مغزی؛
- افسردگی، اضطراب و استرس؛
- کهولت سن و زوال عقل؛
- مصرف برخی داروها؛
- فشارهای روانی شدید.

روان‌شناسان حافظه را به حافظه کوتاه‌مدت و بلندمدت تقسیم می‌کنند. فراموشی مربوط به حافظهٔ بلندمدت است. برای کاهش فراموشی می‌توان از تکنیک‌هایی مانند تداعی معانی، الگوسازی ذهنی، تکرار و مرور مطالب، یادداشت‌برداری، استفاده از نشانه‌های حافظه و فعال نگه داشتن ذهن استفاده کرد؛ همچنین ورزش منظم، تغذیهٔ سالم، کنترل استرس و آموزش مهارت‌های شناختی می‌تواند به بهبود عملکرد حافظه کمک کند.

آیا شناخت پدیدهٔ فراموشی برای کودکان لازم است؟

به‌نظر می‌رسد که آشنایی کودکان با پدیدهٔ فراموشی از چند سو ضروری است:

- کمک به درک بهتر فرایند یادگیری و حافظه: کودکان درک می‌کنند که فراموش کردن بخشی طبیعی از یادگیری است و با علم به این موضوع می‌توانند بهتر برای یادگیری و به‌خاطرسپاری مطالب تلاش کنند.
- کاهش اضطراب: وقتی کودکان بدانند فراموشی امری عادی است، اضطراب کمتری هنگام فراموش کردن تجربه می‌کنند.
- تقویت مهارت‌های شناختی: آموزش راهکارهایی مثل تکرار، یادداشت‌برداری و استفاده از نشانه‌های یادآوری برای حافظه به کودکان کمک می‌کند که مهارت‌های شناختی‌شان را تقویت کنند.
- افزایش آگاهی والدین: والدین هم با آگاهی از این موضوع می‌توانند انتظارات منطقی‌تری از فرزندانشان داشته باشند.
- تشخیص زودهنگام مشکلات: آگاهی از الگوهای عادی فراموشی به تشخیص زودهنگام اختلالات حافظه کمک می‌کند.



با این ادله، آموزش پدیدهٔ فراموشی به کودکان، کاملاً ضروری است.

در ادبیات چگونه با فراموشی برخورد شده است؟

فراموشی یکی از مضامین رایج در آثار ادبی بوده است. برخی رویکردهای ادبیات در برخورد با این پدیده، عبارت‌اند از:

- فراموشی به‌عنوان نعمت: در برخی آثار، فراموشی نعمتی دانسته شده که باعث می‌شود انسان‌ها آسیب‌ها و غم‌های گذشته را فراموش کنند و به زندگی ادامه دهند؛ مانند غول مدفون نوشتهٔ نویسندهٔ ژاپنی کازوئو ایشی‌گورو.
- فراموشی به‌عنوان نقمت: در برخی آثار نیز فراموش شدن خاطرات و عزیزان از دست‌رفته، نقمتی دانسته شده است؛ مانند رمان روزگار فراموش‌شده اثر مهدی رضایی.
- فراموشی به‌عنوان سرنوشت: در برخی آثار فراموشی ناشی از پیری و زوال عقل، سرنوشت انسان دانسته شده است. در نمایش‌نامهٔ مرغ دریایی اثر آنتون چخوف، پیرمرد نقاش، دچار فراموشی و زوال عقل می‌شود.
- فراموشی به‌عنوان فرار از واقعیت: گاهی فراموشی به‌عنوان فرار از واقعیت تلخ زندگی و پناه بردن به دنیای خیال در آثار ادبی مطرح شده است. در رمان در دل زمستان اثر آیزابل آلنده، شخصیت اصلی، برای فرار از واقعیت تلخ به الکل پناه می‌برد و حافظه‌اش را از دست می‌دهد.
- فراموشی به‌عنوان سلاح دشمن: در برخی آثار، فراموش کردن ارزش‌ها و آرمان‌ها ازسوی دشمنان مطرح شده است. در رمان ۱۹۸۴ اثر جرج اورول، حکومت استبدادی اطلاعات و حقایق تاریخی را تحریف می‌کند تا مردم گذشته را فراموش کنند.

همان‌گونه که می‌بینید، فراموشی در آثار ادبی گاه به‌عنوان پدیده‌ای مثبت و گاهی منفی مورد توجه قرارگرفته است.

در اینجا بیست نمونه از داستان‌هایی که فراموشی بخشی از موضوع داستان آن‌ها در گروه ادبیات کودکان و نوجوانان است، آورده شده است:

- چین‌خوردگی در زمان نوشتهٔ مادلین ال‌انگل.

مـگ تـلاش می‌کنـد تـا پـدرش را که ناپدید شـده، بـه یاد بیـاورد. شـخصیت اصلـی رمـان چین‌خوردگی در زمـان «A Wrinkle in Time» دختـری بـه نام مگی اسـت که به‌تازگـی قدم به دورهٔ نوجوانی گذاشـته اسـت. او برادری به نام چارلز و دوسـتی به نام کالوین دارد که تیم جذاب آن‌هـا را تشـکیل می‌دهـد. پدر چارلز و مگی دانشـمندی اسـت کـه در زمـان سـفر می‌کنـد؛ امـا در طـی یکـی از سـفرهایش ناپدید شـده و با گذشـت یک‌سـال همچنان خبری از او نمی‌شود.

در همیـن دوران زنـی غریبـه بـه خانـهٔ آن‌هـا می‌آیـد. او ظاهـری عجیـب و شـبیه بـه جادوگـران دارد و همیـن موضـوع مگـی و چارلز را بسـیار متعجب می‌کنـد تا اینکه زن شـروع به گفتن ماجرا می‌کند و اینکه کیست و از کجا آمـده اسـت. ایـن زن کـه از سـیاره‌ای دیگر آمـده، وجود چین‌خوردگی در زمـان و فضا را به مگـی و چارلز توضیح می‌دهـد و اینکـه پدرشـان آن‌هـا را تـرک نکـرده، بلکه در این چین‌خوردگی اسـیر شـده اسـت. این خواهر و برادر به‌همراه دوستشان کالوین تصمیم می‌گیرند تا سفرشان را آغاز کنند و هرطورشده پدرشان را نجات دهند؛ اما چه سرنوشتی در انتظار آن‌هاست؟ هیچ‌کس نمی‌داند...

● تـار شـارلوت نوشـتهٔ ای.بی.وایـت: بچـه خوکـی کـه نزدیـک بـود تـا به‌خاطـر وضعیتـش کشـته شـود. او کوچکتریـن خوکـی اسـت کـه بـه دنیـا آمـده و به‌عنـوان موجودی بی‌ارزش و بدون اسـتفاده در نظر گرفته شده اسـت. خـوک ازسـوی دختـر کوچکی به اسـم فـرن آربل نجات داده می‌شـود. او خوک را به سرپرسـتی می‌گیرد و از او مراقبت می‌کند، فرن اسم خوک را ویلبار می‌گذارد. فـرن وقتـی ویلبـار بزرگ می‌شـود و باید بـه مزرعه دوری کـه مـال عمویش اسـت فرسـتاده شـود، بسـیار ناراحت می‌شـود. رابطـه و دوسـتی فـرن بـا ویلبـار بسـیار قـوی اسـت. وقتـی ویلبـار به مزرعـه فرسـتاده می‌شـود، دیگر حیوانـات مزرعـه او را نمی‌پذیرند و او به‌خاطر از دسـت دادن دوست انسانش گریه می‌کند.

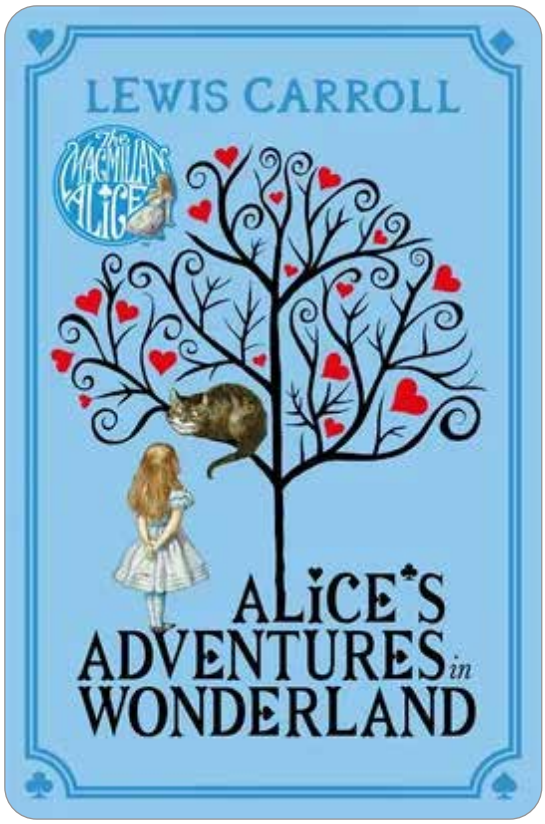
یک روز او صدایی می‌شنود؛ اما نمی‌تواند چیزی ببیند. صدا به او قول می‌دهد تا با او دوست شود.

صـدا متعلـق به یـک عنکبـوت کوچک بـه نام شـارلوت اسـت. شـارلوتِ عنکبـوت، پـی می‌بـرد کـه کشـاورزان می‌خواهنـد کـه ویلبـار را بکشـند. او قـول می‌دهـد تـا برنامه‌ای ترتیب دهد تا زندگی ویلبار را نجات دهد.

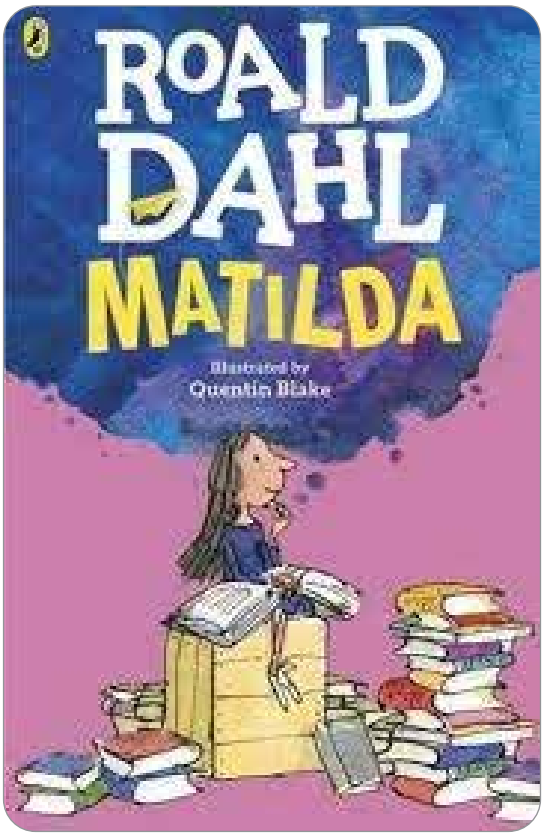
کشـاورزان روز بعد شـگفت‌زده می‌شـوند، وقتـی عبارت «some pig» را می‌بینند که شارلوت با تارهایش تنیده اسـت. شـارلوت از بقیه حیوانات می‌خواهد که در طول روز این پیام را همه‌جا بنویسند، شارلوت به ویلبر کمک می‌کند ترس خود را از سلاخی شدن فراموش کند.

● ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب نوشتهٔ لوئیس کارول. آلیـس اغلـب چیزهایـی را در دنیـای عجیـب سـرزمین عجایـب فراموش می‌کنـد. آلیـس دختری بود مثل همه دخترها، او خیال‌پرور، کنجکاو و علاقه‌مند به ماجراهای هیجان‌انگیز بود. آلیس دختری معمولی بود تا قبل از اینکه به سرزمینی عجیب وارد شود.

یک روز آلیس خرگوش سفیدی را می‌بیند و آن را دنبال می‌کند و به سرزمینی جادویی وارد می‌شود که ملکه‌ای بدجنـس بـر آنجا حکومـت می‌کـرد. آنجا سـرزمینی بود کـه هـر اتفـاق عجیـب و غریبـی در آن اتفـاق می‌افتـد. سـرزمینی کـه در آن موجوداتی عجیب وجود داشـتند، هزارپایـی کـه حـرف مـی‌زد، توله‌سـگی که به انـدازهٔ یک اسـب بزرگ بـود و گربه‌ایی که با چشـم‌به‌هم‌زدنی غیب می‌شد و دوباره ظاهر می‌شد.



- شیر، جادوگر و کمد لباس نوشتهٔ سی‌اس لوئیس: بچه‌های «پونسی» برای به یاد آوردن دوران حضورشان در نارنیا، وقتی به انگلیس برگشتند تلاش می‌کنند.
- حفره‌های لوئیس ساچار: استنلی یلنتس به خاطر ارتکاب جنایتی که آن را به خاطر نمی‌آورد، به اردوگاه بازداشت نوجوانان فرستاده می‌شود.
- پل ترابیتیا اثر کاترین پترسون: جس سعی می‌کند دوستش لسلی را پس از مرگ غم‌انگیزش فراموش کند.
- ماتیلدا نوشته رولد دال: ماتیلدا از عقل و قدرت خود استفاده می‌کند تا به او کمک کند والدین غافل خود را فراموش کند.
- بازی غربی اثر الن راسکین: ده وارث تلاش می‌کنند تا یک قتل را حل کنند و طمع خود را برای ادعای ارث فراموش می‌کنند.
- بخشنده اثر لوئیس لوری: جوناس با فراموش کردن خاطرات دردناک گذشته، با جامعهٔ خود مبارزه می‌کند.
- قبیله، خرس، غار نوشته ژان ام. اوئل: آیلا سعی می‌کند گذشتهٔ خود را فراموش کند و بعد از اینکه ازسوی این قبیله به فرزندی پذیرفته شد، جا بیفتد.
- غرفه عوارض شبح اثر نورتون جاستر: میلو برای یادگیری



و فراموش کردن خستگی خود، در خانه سفر می‌کند.
- آن جا که وحشی‌ها هستند نوشتهٔ موریس سنداک: مکس به سرزمین وحشی‌ها سفر می‌کند و یاد می‌گیرد که عصبانیت خود را فراموش کند.
- سفر معجزه‌آسای ادوارد تولین نوشتهٔ کیت دی‌کامیلو: ادوارد سفر می‌کند تا گذشتهٔ خودخواهانه خود را به‌عنوان یک خرگوش چینی فراموش کند.
- خارجی‌ها توسط اس. ای. هینتون: پونی بوی پس از مشاهدهٔ خشونت تلاش می‌کند تا بی‌گناهی خود را فراموش کند.
- قلب جوهر نوشتهٔ کورنلیا فانکه: توانایی مگی در آوردن شخصیت‌های کتاب به دنیای واقعی باعث می‌شود جزئیات را فراموش کند.
- دونده مارپیچ اثر جیمز داشنر: توماس سعی می‌کند زندگی خود را قبل از آمدن به گلید به یاد بیاورد؛ اما نمی‌تواند.
- بازی‌های گرسنگی نوشته سوزان کالینز: کتنیس می‌جنگد تا مبارزات خود را فراموش کند و به کسانی که در عرصه از دست داده است، احترام بگذارد.
- مجموعهٔ هری پاتر اثر جی.کی. رولینگ: جذابیت‌های حافظه و جادو به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد و مجبور می‌کنند افراد و رویدادها را فراموش کنند.
- کوارتت بخشنده اثر لوئیس لوری: جامعه برای حفظ کنترل و نظم، به‌شدت فراموش‌کردن گذشته را اجرا می‌کند.
- مجموعه‌ای از رویدادهای ناگوار توسط لمونی اسنیکت: یتیمان بودلر سعی می‌کنند شرایط وحشتناک خود را فراموش کنند و معماها را حل کنند.

آیا نوشتن دربارهٔ فراموشی در ادبیات کودکان و نوجوانان می‌تواند به جهاتی به خوانندگان آسیب برساند یا تأثیر منفی بگذارد:

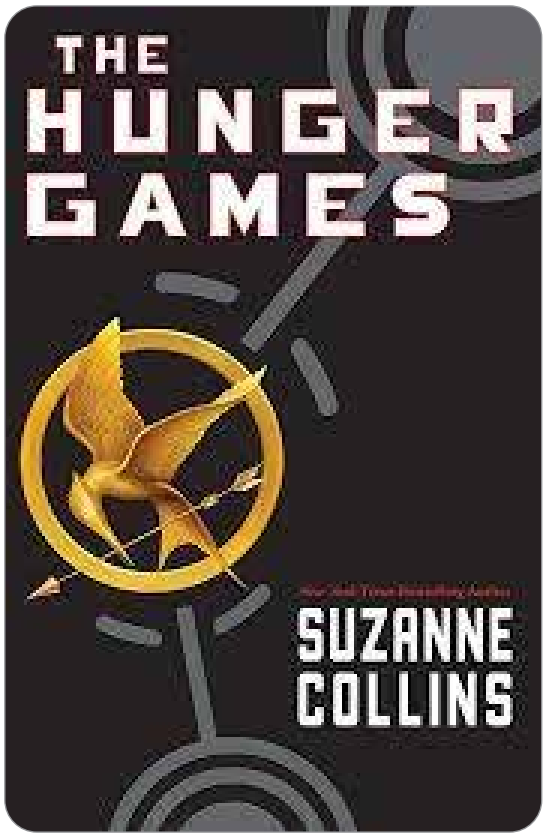
نوشتن در باب موضوع فراموشی، می‌تواند باعث ایجاد خاطرات یا احساسات آسیب‌زا در خوانندگانی شود، که از دست دادن واقعی، سوءاستفاده یا آسیب‌های دیگر را تجربه کرده‌اند. توصیف شخصیت‌هایی که با فراموشی یا فراموشی اجباری دست‌وپنجه نرم می‌کنند، ممکن است احساسات دردناکی را برانگیزد.

برخی از موضوعات فراموشی اجباری یا دستکاری‌شده، می‌تواند احساس امنیت، هویت یا توانایی کودک در اعتماد به خاطرات خود را تضعیف کند، تاجایی‌که می‌تواند باعث اضطراب یا سردرگمی شود.
خوانندگانی که به‌شدت با شخصیت‌هایی که با فراموش کردن افراد یا رویدادهای مهم دست‌وپنجه نرم می‌کنند، هم‌ذات‌پنداری می‌کنند، ممکن است این احساس ازدست‌دادن یا عدم کنترل بر ذهن یا خاطرات خود را درونی کنند.
ازآن‌جایی که کودکان هنوز، درحال رشد احساس خود و واقعیت هستند، داستان‌هایی که خطوط حافظه را محو می‌کنند یا درک بیش از حد حقیقتاً تاریخ را به چالش می‌کشند، می‌توانند از نظر تئوری، رشد سالم هویت و شکل‌گیری جهان‌بینی را تا حدودی مختل کنند.
مخصوصاً برای خوانندگان جوان، مضامین ثابت فراموش کردن چیزهای مهم، نداشتن تاریخ ریشه، یا عدم توانایی تکیه بر خاطرات خود، می‌تواند نشان دهد که به ثبات، خانواده یا جامعه و احساس خود اعتماد ندارند.
گفته می‌شود، وقتی با پرداختن به مسائل به روشی مناسب سن و در نهایت ارائه پیام‌های امید و راه‌حل، به خوانندگان کودک کمک می‌کنید تا موضوعات دشوار را درک کنند یا تجربیات خود را از طریق استعاره‌فانتزی پردازش کنند، نتیجه بستگی به گذشته فردی و شرایط کودک دارد.

آیا استراتژی یا تکنیک خاصی وجود دارد که نویسندگان بتوانند از آن برای کاهش تأثیرات منفی احتمالی نوشتن دربارۀ فراموشی در ادبیات کودکان، استفاده کنند؟

در اینجا چند استراتژی معرفی می‌شود که شما به‌عنوان نویسنده می‌توانید از آن‌ها برای کاهش اثرات منفی بالقوۀ نوشتن دربارۀ فراموشی در ادبیات کودکان استفاده کنید:

- داستان را ببندید تا خوانندگان با سؤالات بی‌پاسخ یا آسیب‌های حل نشده درگیر نمانند.
- احساس سردرگمی از دست دادن را عادی کنید تا خوانندگان احساس تنهایی نکنند، به آن‌ها موقتی بودن مشکل را منتقل کنید.
- استقلال شخصیت‌ها و خوانندگان را در غلبه بر چالش‌ها مورد تأکید قرار دهید.
- از استعاره‌ها، عناصر فانتزی یا رویکردهای ساده‌تر برای فاصله گرفتن از دنیای واقعی استفاده کنید.
- دربارۀ فراموش کردن جزئیات به‌صورت واقعی و نه خیلی گرافیکی یا پیچیده از نظر روانی، و متناسب با سن بنویسید.
- کاراکترها را برای رویارویی با موانع و بازسازی روابط قابل اعتماد توانمند کنید.
- موضوعات انعطاف‌پذیری، رشد و حافظه را به‌عنوان موارد قابل تغییر، و اهمیت شبکه‌های حمایتی اجتماعی را به‌عنوان مولفه‌های ثابت برجسته کنید.
- حس امیدی به خواننده بدهید که باعث می‌شود به این نتیجه برسد که فراموشی، چالشی غلبه‌پذیر است، نه سرنوشتی غ برگشت‌ناپذیر.
- سطوح رشد و توانایی خوانندگان را برای پردازش تم‌ها به‌صورت درمانی در نظر بگیرید.
- سؤالات بحث یا یادداشت‌های نویسنده را با دیدگاه روان‌شناختی برای والدین و مربیان ارائه دهید.
- برای جلوگیری از آسیب‌دیدگی مجدد به مخاطبان آسیب‌پذیر، با روان‌شناسان کودک یا افراد دارای



تخصص در زمینهٔ فراموشی، مشورت کنید.

- هدف پرداختن به موضوعات دشوار این است که برای مخاطبان جوان احساس شفا و قدرت‌بخشی داشته باشد، نه اینکه مضر باشد.

نویسندگان چگونه می‌توانند تعادلی بین پرداختن به تأثیرات منفی فراموشی و حفظ یک خط داستانی جذاب ایجاد کنند؟

در اینجا چند نکتهٔ پیشنهادی برای نویسندگان جهت ایجاد تعادل بین پرداختن به تأثیرات منفی فراموشی و حفظ یک خط داستانی جذاب آورده شده است که می‌تواند تعادل‌بخش داستان باشد:

- به‌جای ماندن در تروما، بر سفر عاطفی‌روانی غلبه بر فراموشی تمرکز کنید و تاب‌آوری قهرمانان را نشان دهید.
- فراموشی را به‌عنوان معمایی پیش‌برندهٔ طرح شامل ماجراجویی، طنز، روابط به‌جای تأکید صرف بر یک مشکل معرفی کنید.
- به‌تدریج حقیقت خاطرات را به‌شیوه‌ای مفید برای خوانندگان آشکار کنید، نه اینکه یک‌باره آن‌ها را دور بزنید.
- کاراکترها را با ویژگی داشتن اختیار برای حل مشکلات خود قدرتمند نشان دهید، به‌جای اینکه منتظر بمانند تا از فراموشی نجات پیدا کنند.
- نشان دهید که چگونه یادآوری روابط، شخصیت و درک خود و جهان را تقویت می‌کند.
- هرگونه تشابه دنیای واقعی با فراموشی را ازطریق استعاره یا فانتزی به‌جای تمثیل مستقیم بیان کنید.
- هرگونه سؤال بی‌پاسخ دربارهٔ فراموشی را حل کنید، به‌جای اینکه خوانندگان را مضطرب نگه دارید، داستان را به‌گونه‌ای پیش ببرید که به نتیجه‌ای امیدوارکننده برسید.
- زمانی که شخصیت‌ها هویت و جامعه را بازسازی می‌کنند، حجم غم ناشی از داستان را با لحظات شادی، شوخ‌طبعی و پیروزی متعادل کنید.
- از فراموشی به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال مضامین همدلی، شجاعت، تفکر انتقادی و نه صرفاً آسیب، استفاده کنید.
- تعلیق را از طریق رمز و راز ناشی از آنچه که فراموش شده است به‌جای توصیف‌های گرافیکی درد، حفظ کنید.
- پرداختن به فراموشی به‌عنوان یک بخش در یک خط داستانی کامل و متمرکز بر رشد شخصیت، می‌تواند برای خوانندگان بیش از آن که ناراحت‌کننده باشد، نشاط‌آور باشد.

فراموشی در ادبیات چگونه می‌تواند به خوانندگان جوان کمک کند تا تجربیات فراموشی خود را درک کنند و با آن کنار بیایند؟

فراموشی در ادبیات کودک می‌تواند به خوانندگان جوان کمک کند تا تجربیات فراموشی در زندگی خود را درک کنند و با آن کنار بیایند. نوجوانان در این مسیر از روش‌های زیر سود می‌برند:

- هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها، دیدن فراموشی دیگران و غلبه بر آن از طریق پشتکار.
- عادی‌سازی احساسات: خوانندگان می‌توانند احساس غیرطبیعی کمتری نسبت به نقص فراموشی داشته باشند؛ وقتی متوجه شوند که فراموش‌کردن، تروما‌ی رایج است، نه شکستی شخصی.
- الهام از الگوها: شجاعت شخصیت‌هایی که با فراموشی مواجه می‌شوند، ابتکار عملی برای خواننده‌ها فراهم می‌کند.
- بینش توسعه: داستان‌ها به بررسی این موضوع می‌پردازند که چگونه فراموشی هویت‌های جدیدی را در طول زمان شکل می‌دهد و به خواننده کمک می‌کند تا وضعیت موقتی و غیردائمی را احساس کند.
- درس‌هایی در تاب‌آوری: مضامینی مانند امیدها و استراتژی‌ها برای رویدادهای آینده با تمرکز بر رشد و چیزی که فراموش شده است.
- اعتبار بخشیدن به احساسات: ادبیات برای خوانندگان ارزشی قائل است.
- بازسازی ارتباطات: داستان‌ها بر اهمیت خانواده، دوستان، جامعه در حمایت از آن‌هایی که با فراموش کردن خاطرات مواجه‌اند، تأکید می‌کنند.
- گریز و رهایی: عناصر خارق‌العادهٔ موازی با تجربه‌ها و درعین‌حال پرداختن به احساسات اصلی خواننده‌ها.
- با انعکاس مضامینی که خوانندگان با آن‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کنند، فراموش کردن این کارها ازنظر درمانی موجب آرامش می‌شود و راهبردهایی را برای آرامش فراهم می‌کند.

پری سرگردان؛
نگاهی به رمان شوخی نوشتهٔ میلان کوندرا

● نویسنده: فاطمه آزادی

ویکتورشکلوفسکی می‌گفت: «هر داستان‌سرا برای داستانش مواردی را برمی‌گزیند که به شکل‌گیری موضوع اصلی یاری کند. میلان کوندرا در کتاب هنر رمان ضرب‌المثلی را بیان می‌کند: «انسان فکر می‌کند خداوند می‌خندد. رمان را هنری می‌داند که از خندهٔ خداوند الهام می‌گیرد.»

میلان کوندرا که در آثارش سبک و روش خاص خود را (تلفیق تکنیک‌هایی چون چندآوایی، جستار، مقاله، بیان نقطه‌نظرات فلسفی که بیشتر تحت‌تأثیر فلاسفه‌ای چون «نیچه» و «هایدگر» است)، دنبال می‌کند. با بهره از اتفاقات و رخدادهای پیش‌بینی‌نشده و تصادفی، شخصیت‌های خود را در موقعیتی قرار می‌دهد و سپس کنش‌ها و واکنش‌های آن‌ها را در برابر هم روایت می‌کند.

رمان شوخی اولین رمان کوندراست، اما در همین کتاب هم می‌توان بهرهٔ نویسنده از امر تصادفی را دید که به‌شکل چند شوخی در این رمان از دید چهار شخصیت متفاوت روایت می‌شود و در فصل آخر هم وقایع پراکنده از زبان سه راوی به کانون خود می‌رسند. رخدادهای تصادفی مبنای آثار کوندرا و نوع نگاهش به جهان است. کوندرا با بازنمایی جهان واقع و تعین بخشیدن به زمان و بهرهٔ تاریخی خاص، بُعدی از وجود ناشناختهٔ انسان را بیرون می‌کشد و به مخاطب خود باز می‌نمایاند.

شوخی اول: «لودویک جوان» هجده‌ساله‌ای است که برای جلب توجه معشوق خود «مارکتا» که او را تنها گذاشته و به اردو رفته کارت‌پستالی می‌فرستد.

مارکتا از آن زن‌هایی بود که همه‌چیز را جدی می‌گیرند (این باعث توافق کامل او با روح زمانه شده بود) (صفحهٔ ۴۹). لودویک روی کارت این جمله‌ها را می‌نویسد: «خوش‌بینی افیون توده‌هاست، جو سالم بوی گند حماقت می‌دهد درود بر تروتسکی لودویک جوان به‌دنبال خوشی است و این با اهداف کمونیسم مغایرت دارد و هرکس که نمی‌توانست خوشحالی کند بلافاصله مورد سوءظن قرار می‌گرفت که عزای پیروزی طبقهٔ کارگر را گرفته یا اینکه به غم‌های درونی ناشی از فردگرایی تسلیم شده است؛ (که به همان اندازه جرم محسوب می‌شد.) (صفحه‌ی۵۰).

یک شوخی ساده که افراد حزب آن را خوانده و برداشتی سیاسی از آن شده، لودویک را در موقعیتی قرار می‌دهد که ادامهٔ زندگی‌اش تحت‌تأثیر این شوخی قرار می‌گیرد. او مورد بازخواست هم‌حزبان خود قرار گرفته و از دانشگاه اخراج می‌شود. «آن رفقا بچه نبودند، اگر کارت‌پستالم را خوانده‌بودند واقعاً می‌خندیدند.» (صفحهٔ ۲۷۴).

درواقع اندوه در رقابتی دائمی با خنده است. دست‌هایی که با حرکتی بالا می‌روند و زندگی لودویک را تغییر می‌دهند و خود لودویک از بلند کردن دست برای بازگویی واقعیت محروم است. حدود صد نفر از جمله استادان و نزدیک‌ترین دوستان او دست خود را برای اخراج او از حزب بالا می‌برند.« به هر نگاه رفقای بازجو دقیق می‌شدم دنبال اعتماد و پشت‌گرمی می‌گشتم و چند بار آن را پیدا کردم» (صفحهٔ ۶۶).

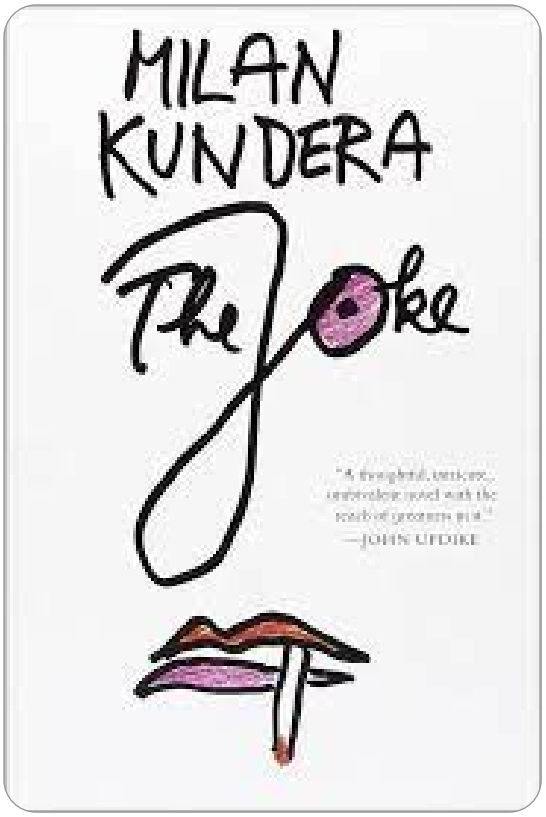
جوانـان هم‌حزبی لودویک از درک معنا و مفهوم عشـق لودویک به مارکتا عاجز نیسـتند؛ بلکه می‌خواهند خود را به سیسـتم نزدیک‌تر نشـان داده و تعلق‌خاطر خود را به حزب اثبات کنند.

امـا وجـه دیگری کـه در شـخصیت لودویک وجـود دارد فردگرایـی اوسـت کـه در نظر هم‌حزبی‌هـا پررنگ به نظر می‌رسـد. از نگاه خودش این وجه خطرناکی نیسـت که زندگی‌اش را تهدید کند و از اینکه عبارت «اثرات پرورش فردگرایـی» در لابـه‌لای سـطرهای گـزارش حزبـی منتـج شود، هیچ دلیلی ندارد که بترسد.

لودویـک قبـل از نوشـتن نامـه بـه مارکتا هـم در معرض اتهام فردگرایی اسـت. « نه، تو جـوری لبخند می‌زنی که انگار داری به خودت فکر می‌کنی» (صفحهٔ ۵۲).

آن‌هـا او را مردی چندچهـره می‌بینند که در برابر حزب، یـک شـکل رفتـار و در جاهای دیگـر رفتار دیگـری دارد. لودویـک چهره‌هایی متفـاوت و درعینِ‌حال واقعی دارد کـه به‌سـبب جوانـی و در پـی شـناخت حقیقـی وجـود خویش است.

لودویک نمی‌تواند گناهی را که احسـاس نمی‌کند گردن بگیـرد و یـک رأی ناعادلانـه را بحـق بداند؛ امـا درنهایت



خـود را بابـت کلماتـش سـرزنش می‌کنـد و بـه ایـن بـاور می‌رسـد کـه مجـازات را بپذیـرد و خـود را بـه اردوگاهـی زشـت و دورافتـاده در «اوسـتراوا» معرفی می‌کند. شـاید اگـر لودویـک در حکومـت توتالیتـر زندگـی نمی‌کـرد و زندگـی خصوصـی‌اش رصد نمی‌شـد، مارکتا نامـه را بین سـایر نامه‌هـا می‌گذاشـت یا چنـد خطی بـرای لودویک می‌نوشـت؛ ولـی همان‌گونـه کـه در دیگـر آثـار کونـدرا مشـهود اسـت ایـن نویسـنده شـخصیت خـود را در موقعیتی تاریخی و زمانی‌خاص قرار می‌دهد.

زمانی که فشـاری همه‌جانبه ازسـوی نظام کمونیسـتی بر فرد وارد می‌شـود، نظارتی پلیسـی بر زندگی خصوصی فرد سایه انداخته و حریم خصوصی در دیدگاه نظام کمونیسم معنایی ندارد و اصل هدف، وسیله را توجیه می‌کند.

هـر عمل اعضـای حزب بـرای اهـداف دولت کمونیسـم اسـت. لودویـک کـه بـدون هیچ‌گونـه قصـد و آگاهـی، پیـش به‌سـوی آینـده‌ای گام برمـی‌دارد که هـر حرکت و تصمیمش زیر سـایهٔ نوشتهٔ شـوخی او قرار گرفته است، وقتـی در برابر اعضای حزب کمونیسـم قـرار می‌گیرد تا از خـود دفاع کند و تبرئه شـود، بیـش از هر مکان دیگری، دادگاه‌هـای هزارتـوی آثـار «فرانتس‌کافـکا» را به‌خاطـر خواننـده مـی‌آورد. لودویـک همچـون «یـوزف ک» در رمـان محاکمـه به‌دنبـال اثبـات بی‌گناهی خویـش و در پـی حفـظ ارتبـاط بـا حـزب کمونیسـم اسـت. همچون شـخصیت «ک» در رمان قصر که به‌دنبال نزدیک شدن به مقامات قصر است.

همان‌گونـه کـه کونـدرا نیـز بیـان می‌کنـد: «مـردم در نظام‌هـای توتالیتـر احسـاس نزدیکـی بیشـتری بـا آثـار کافکا می‌کننـد.» روایـت زندگـی شـخصیت‌های کونـدرا نیـز تصدیـق جملهٔ خود اوسـت. لودویک هرچه بیشـتر تلاش می‌کند بیشتر در باتلاق گناه و جرمی اثبات‌نشده فـرو می‌رود. درنهایت تمام وجود او انباشـته از خشـم و نفرت می‌شـود. برخلاف شـخصیت‌های داستایوفسکی کـه مسـیح‌وار صلیب رنـج را بـر دوش می‌کشـند. (مانند راسکولنیکوف که تبعید به سیبری را می‌پذیرد.)

شخصیت‌های کافکا و کوندرا از پذیرش جرم خود سر باز می‌زنند. لودویک هم خشـمش را تـا آخر حفظ می‌کند. اعـزام بـه پـادگان شـرایط سـخت‌تری را بـرای لودویک و دیگـر تبعیدی‌ها ایجـاد می‌کند که حزب به‌دلایلی واهی

مجازاتشان کرده است. طرد شدن از میان جمع و رفتن به سربازخانه‌ای که شکلی از جهان محصور را برای لودویک می‌سازد.

شوخی دوم: کوندرا می‌گوید: «جرقه‌ای که باعث نوشتن رمان شوخی شد، واقعه‌ای در یک شهر کوچک چک بود؛ دستگیری دختری به‌خاطر دزدیدن گل از گورستان و هدیه کردن آن به مردی که دوستش می‌داشت.» همین حرکت دختر است که موتور محرک رمان کوندرا می‌شود و حال لوسی دختری است که گل‌هایش را به لودویک ارزانی می‌دارد.

لودویک که تحت آزارهای روحی و روانی حزب قرارگرفته در سایهٔ عشق به لوسی زندگی‌اش را در یک عشق‌ورزی متمرکز می‌کند. اما لوسی که در دوران نوجوانی مورد آزار و تجاوز گروهی قرارگرفته جسم را کثیف و آلوده می‌پندارد و خواهان عشقی بدون رابطهٔ جنسی و عشق معنوی و غیرجسمانی است؛ ولی لودویک در پی عشق جسمانی است. این نقطهٔ تلاقی و قطع شدن رابطهٔ عاشقانهٔ این دو است؛ چراکه لودویک از درک رفتار لوسی عاجز است.

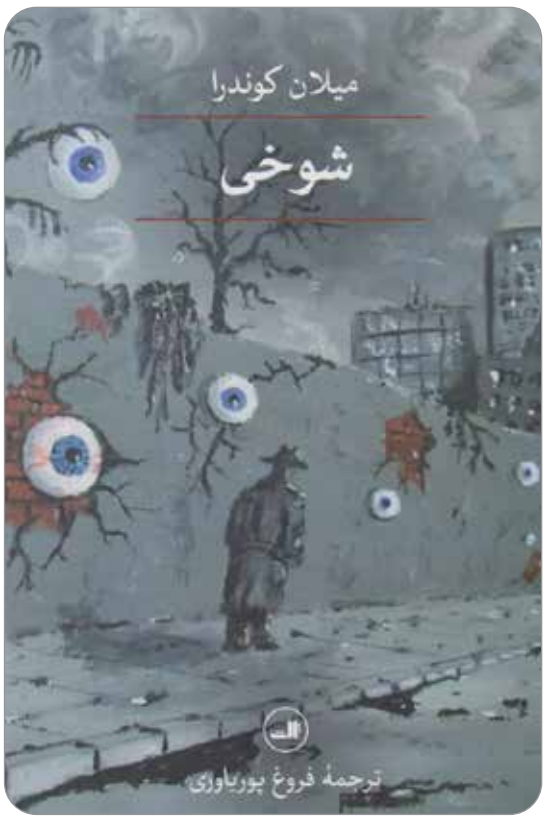
رفتار «کوستکا» دوست لودویک با لوسی (در سال‌های بعد) به‌گونه‌ای است که لوسی عشق او را می‌پذیرد. کوستکا که اعتقاداتی مسیحی دارد به‌گفتهٔ مسیح معتقد است که رنج هر روز برای آن روز کافی است و زیستن در دنیایی که در آن هیچ‌کس بخشوده نمی‌شود و هر نوع رهایی غیرممکن است، زیستن در جهنم است و در جهنم زندگی کردن عذابی وحشتناک است.

شوخی سوم: لودویک، «پاول زمانک» هم‌دانشکده‌ای سابق خود را مسبب اصلی وقایع و اتفاقات ناگوار زندگی خود پس از شوخی خود با مارکتا می‌داند. کوندرا در شوخی سوم امر تصادفی دیگری را پیش می‌آورد و آن آشنایی «هلنا» همسر پاول زمانک با لودویک است. هلنا که با زمانک روابط عاطفی و عاشقانه‌ای ندارد دل به لودویک می‌بازد. هلنا دنبال عشق است و این عشق که در اوایل رابطه‌اش با زمانک وجود نداشته حالا با فاصله‌ای دور از هلنا ایستاده و هلنا می‌خواهد با لودویک عشق دیگری بسازد. غافل از اینکه این عشق بر مبنای نفرت و انتقام بنا شده و او در دام شوخی لودویک گرفتار شده است؛ حتی دارویی که هلنا با آن اقدام به خودکشی می‌کند دارویی ملین است که کوندرا مرگ خودخواسته را هم به شوخی می‌گیرد.

شوخی چهارم: پاول زمانک سال‌ها بعد به عقایدی که باعث تغییر سرنوشت لودویک شده می‌خندد. مفاهیم و معناهایی که با تفسیر حزب کمونیسم زمانی جدی فرض می‌شده است با گذشت زمان نه‌چندان طولانی به مضحکه‌ای خنده‌دار بدل می‌شوند. زمانک پی برده که نسل جدید خودش را دوست دارد و از موسیقی، زندگی، عشق، سفر و ماجرا لذت می‌برد؛ اما نسل زمانک خواستار نجات جهان بوده و با چنین افکاری جهان را تقریباً نابود کرده است.

حزب کمونیسم در همهٔ زمینه‌ها با اتکا به ایدئولوژی خود عقایدی را به افراد جامعه تحمیل می‌کرده که شاید نتیجهٔ آن را بتوان نوعی «کیچ» از نگاه کوندرا نامید که این تفکر مسخره و خنده‌دار به نظر می‌رسد.

شوخی پنجم: شاه شدن «ولادیمیر» پسر یاروسلاو کوستکا در مراسم آیینی اسب‌سواری شاهان است. ولادیمیر به سنت‌ها و رسوم گذشته نگاهی تمسخرآمیز دارد. نسل جدید دیدگاه‌ها و رفتارهای متفاوتی دارد. کمونیسم در حیطهٔ هنر نیز خود را خالقی همه‌چیزدان



می‌دانسته و با سیاسی کردن هنر (حتی نوع سنتی) در پی کنترل و اعمال قدرت بر آن در جهت منافع خود است. بدیهی به نظر می‌رسد که نتیجه یک دل به‌هم‌خوردگی و دوری از چنین هنری برای نسل جدید است.

کل وقایع رمان از حس دلتنگی و عشقی آمیخته به حسادت شروع می‌شود. کوندرا هر چهار شخصیت را در دام شوخی و رنج بردن از فاجعه‌ای شخصی قرار می‌دهد که از بیرون مضحک و خنده‌دار به نظر می‌رسند. شخصیت‌هایی که در دام شوخی که تاریخ با آن‌ها کرده گرفتار شده‌اند. «معتقد شده بودم که بدون فرمان تاریخ زندگی وجود ندارد و تنها زندگی گیاهی، ملال، تبعید و سیبری.»

در آثار کوندرا شدت حوادث بیرونی و فشار درونی واردشده بر انسان چنان تحمل‌ناپذیر است که گاه وجود او را درهم شکسته و سرشار از خشم، کینه و سرگشتگی می‌کند که حرکت فرد در مقابله با آن به تعویق می‌افتد. اگر لودویک با حرکتی خشم خود را نسبت به زمانک رها می‌کرد سال‌ها نباید کوله‌باری از خشم فروخورده و نفرت را به‌دوش بکشد و یک شوخی با معشوق او را از داشتن هر حقی نسبت به زندگی محروم کرد.

تاریخ در مسیر این شوخی‌ها نقشی اساسی دارد. آدم‌ها بدون آنکه آگاه باشند خود را قربانی ایدئولوژی‌های زودگذر و بی‌ارزشی می‌کنند که کشندهٔ عواطف و احساسات فردی‌اند. حاکمیتی که ماهیت فرد را در خدمت سیستم می‌بیند و در غیراین‌صورت در خارج از دایره و محدودهٔ حاکمیت قرار دارند. قدرت حاکم برای هر واژه‌ای مانند زندگی و خوشبختی تعریف خود را دارد و فرد رباتی اطاعت‌کننده و فرمان‌برداری بدون پرسش است.

کوندرا دربارهٔ ویژگی آثار بزرگ می‌گوید: چیزی انجام‌نایافته را دربر دارند و ضرورت هنر جدید ترکیب صداهاست و در ادامه می‌گوید: «اگر عشقی را بدون دلیل از دست بدهیم هرگز خود را نخواهیم بخشید و این مضمون را در دیگر آثار کوندرا نیز می‌بینیم و کوندرا دربارهٔ رمان شوخی می‌گوید:« شوخی یک رمان عاشقانه است.»

شاید بتوان گفت، لوسی یا همان پری سرگردان تداعی‌کنندهٔ دختر موقرمز در دیگر رمان کوندرا، زندگی جای دیگری است که در فصل ششم آن یکی از عاشقانه‌ترین بخش‌ها را می‌خوانیم. مرد چهل‌ساله و دختر موقرمز عشق و رابطه‌ای فراجسمانی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کنند.

منابع:

کوندرا، میلان، (۱۳۸۱)، پوریاوری، فروغ، شوخی، نشر روشنگران و مطالعات زنان.

کوندرا، میلان، همایون‌پور، پرویز، هنر رمان، نشر قطره.

الگوی سفر قهرمان در داستان «داماد کابل» نوشته‌ی محمدآصف سلطان‌زاده

● نویسنده: پروانه مهرگان

الگوی سفر قهرمان نخستین بار، ازسوی جوزف کمبل در کتاب قهرمان هزار چهره (۱۹۴۹) معرفی شد. وی در این کتاب ادعا کرد که بیشتر اسطوره‌های جهان بر اساس این الگو پی‌ریزی شده‌اند و برای آن هفده مرحله شناسایی کرد؛ البته با ذکر این نکته که همهٔ اسطوره‌ها شامل این هفده مرحله نیستند و ممکن است بعضی مراحل در آن‌ها حذف شده باشد. بعدها، در سال ۱۹۹۶ کریستوفر ووگلر تحت‌تأثیر کتاب قهرمان هزار چهره، الگوی کمبل را به دوازده مرحله محدود ساخت تا بتواند به ساختاری مشترک در فیلم‌های کلاسیک و معاصر دست یابد و یافته‌های خود را در کتاب سفر نویسنده منتشر کرد؛ همچنین، ووگلر قهرمان را شخصیت مرکزی داستان معرفی می‌کند خواه زن باشد، خواه مرد. این شخصیت مرکزی همان شخصیتی است که در داستان بیش از همه یاد می‌گیرد یا رشد می‌کند (ووگلر، ۱۳۸۷: ۶۷). در اینجا نیز، با کمک الگوی پیشنهادی ووگلر، مراحل سفر راوی را در داستان «داماد کابل» بررسی می‌کنیم.

اولین مرحله در الگوی ووگلر، دنیای عادی قهرمان است. بسیاری از داستان‌ها دربردارندهٔ سفری‌اند که قهرمان و مخاطب را به دنیای ویژه می‌برند و ازاین‌رو، اغلب با معرفی دنیای عادی به‌عنوان مبنایی برای مقایسه آغاز می‌شوند. دنیای ویژه فقط درصورتی ویژه است که آن را در تضاد با دنیای عادی زندگی روزمره‌ای ببینیم که قهرمان از آن بیرون می‌آید. دنیای عادی به‌مثابهٔ زمینه، پایگاه اولیه و پس‌زمینه قهرمان است (ووگلر، ۱۳۷۸: ۱۱۵). در داستان داماد کابل نیز راوی اول شخص به‌مثابهٔ قهرمان داستان، دنیای عادی خود را به‌صورت پراکنده در بخش‌های مختلف داستان معرفی می‌کند:

«خانه فراخ بود و وسیع. سه‌منزله، قدیمی، جادار. هنوز رنگ‌ورویی داشت» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۰۴).

«در بین خانه‌های دور و اطراف که همه گِلی و اندازهٔ قوطی گوگرد بودند، نظیرش نبود» (همان‌جا).

«من هم شاه شده‌ام آن‌هم در روزی که این سرزمین، درهم‌شکسته و ازهم‌پاشیده، درست مثل کشتی طوفان‌زده» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۰۷).

دومین مرحله در این الگو، مرحله‌ای است که در آن قهرمان به سفر دعوت می‌شود تا چیزی را جست‌وجو یا مسئله‌ای را حل کند. شخصیتی که قهرمان را به سفر دعوت می‌کند می‌تواند مثبت، منفی یا خنثی باشد؛ اما کار او این است که با ارائهٔ یک دعوت یا چالش به قهرمان برای روبه‌رو شدن با دنیای ویژه، داستان را به حرکت درآورد (ووگلر، ۱۳۷۸: ۱۳۱). در این داستان وقتی عمه‌های راوی از رفتن پدر راوی برای آوردن عموی او به جشن عروسی ناامید می‌شوند پیشنهاد می‌دهند که راوی به دنبال عمویش برود:

«عمه دُرتاج گفت: «شاه را بفرست» (همان: ۱۲۱).

«عمه فخراج گفت: «یک امروز شاه به گردن همه ما حق دارد.» (همان‌جا). در این مرحله است که نیروی جدیدی وارد داستان می‌شود و توازن زندگی قهرمان به هم می‌خورد، به‌گونه‌ای که قادر به ادامهٔ زندگی به‌شکل سابق‌اش نیست.

سومین مرحله در این الگو جایی است که قهرمان ترس خود را از پذیرش دعوت بروز می‌دهد و از پذیرش آن امتناع می‌ورزد. رد دعوت ممکن است لحظه ظریف و نامحسوسی باشد؛ شاید یکی دو کلمه تردیدآمیز میان دریافت و پذیرش دعوت (ووگلر، ۱۳۷۸: ۱۴۵). راوی داستان داماد کابل، خود را در موقعیتی می‌بیند که

اجازۀ مخالفت و رد دعوت را نمی‌یابد و پس از کمی تعلل با خود، نهایتاً، دعوت را می‌پذیرد:
«نگاه کردم به پسرعمو که هیچ حرفی نمی‌زد. قیافه‌اش از رضایت باز شده بود. مادر با قیافه درهم‌رفته سکوت کرده بود. عروس هم نشسته بود دم در و سرش را بین دست‌هایش می‌فشرد. عجب گیری کردم، چه کار کنم؟ خیلی خوب شما ناراحت نباشین، من می‌رم و می‌آرمش.» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۵).
چهارمین مرحله از الگوی ووگلر، ملاقات با استاد خوانده می‌شود. شخصیت استاد کهن‌الگویی است که پیوسته در رویاها، اسطوره‌ها و داستان‌ها یافت می‌شود؛ شخصیتی معمولاً مثبت که یاری‌دهنده یا مربی قهرمان است و وی را به پذیرش دعوت، تشویق می‌کند (ووگلر، ۱۳۷۸: ۷۱).
در این داستان، استادی که راوی را مجاب به پذیرش دعوت می‌کند شاه‌والا است:
«شاه‌والا می‌گوید معطل چی هستی؟ برویم» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۰۵).
معمولاً در پایان پردۀ اول، قهرمان با نگهبان ملاقات می‌کند. نگهبان برای قهرمان، چهره‌ای تهدیدکننده محسوب می‌شود؛ اما اگر به‌درستی درک شود می‌توان او را از میان برد یا حتی به هم‌پیمان تبدیل کرد. نگهبان بازدارنده‌ازسفر در این داستانْ مرد مسلح در آخرین پست نظامی است که به راوی (قهرمان) و شاه‌والا هشدار می‌دهد که به تایمنی نروند:
«من دیگه کار ندارم که چی کار می‌کنین...این آخرین پست بچه‌های ما هس...پیش‌تر که برین در تسلط اون‌های دیگه‌س. نگیرندتان» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۲).
پنجمین مرحله در این الگو، مرحله عبور از آستانه است. عبور از آستانه عملی ارادی است که طی آن قهرمان با تمام وجود درگیر ماجرا می‌شود (اولین آستانه) (ووگلر، ۱۳۷۸: ۱۶۱). با عبور از آستانه، قهرمان برای نخستین بار وارد دنیای ویژه می‌شود:
«موتور را به راه می‌اندازیم. در آینۀ روبه‌رویم دو مرد مسلح را می‌بینم که در وسط خیابان خالی ایستاده‌اند و برای ما دست تکان می‌دهند. از مرز گذشته بودیم. حالا سیلو سمت راست ما است. سوخته و سوراخ‌سوراخ، ولی پابرجا.» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۲).
ششمین مرحله در این الگو، رویارویی با موانع و متحدان و دشمنان است. قهرمان بعد از عبور از آستانه (اولین آستانه) با چالش‌ها و آزمون‌های جدید مواجه می‌شود (ووگلر، ۱۳۷۸: ۴۳).
در داستانِ داماد کابل، پس از ورود به دنیای ناشناخته، شاه‌والا در پاسخ تردید راوی از ادامۀ سفر در قالب متحد، وی را به ادامه سفر ترغیب می‌کند:
«حالا به سه راه سیلو رسیده‌ایم. موتر گلپوش را می‌پیچانم به طرف باغ‌بالا. «برویم یا برگردیم؟» «برو، برگردیم کار خراب می‌شه، راه دیگری نداریم» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۳). اما مردان مسلح ابتدای راه باغ‌بالا و قومندان (فرمانده‌ی آن‌ها)، به‌مثابۀ دشمنان راوی (قهرمان) در این داستان‌اند.
هفتمین مرحله الگوی سفر قهرمان ووگلر، مربوط به ژرف‌ترین غار است. او (قهرمان) در طی مسیر با نقطۀ رازآمیز دیگری برخورد می‌کند. این مرحله ژرف‌ترین غار است؛ جایی‌که قهرمان با بزرگترین شگفتی و ترس خود روبه‌رو می‌شود (ووگلر، ۱۳۷۸: ۱۷۹).
در داستان داماد کابل، راوی ژرف‌ترین غار (دومین آستانه) را در سفر به تایمنی این‌گونه توصیف می‌کند:
«هنوز درست وارد خیابان اصلی نشده بودیم که یک عده آدم مسلح را می‌بینیم. این‌ها دیگه که بودند؟ سر و صورت‌شان را با شال‌های چهارخانه پوشانده بودند» (سلطان‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۳).
هشتمین مرحله در الگوی ووگلر، آزمایش بزرگ نام دارد. در این مرحله قهرمان در عمیق‌ترین اتاق ژرف‌ترین غار قرار دارد و با بزرگ‌ترین چالش و هولناک‌ترین حریف روبروست (ووگلر، ۱۳۷۸: ۱۹۳). در داستان داماد کابل، لحظه‌ای که راوی و شاه‌والا در قَرغه با قومندان (یا فرمانده) روبه‌رو می‌شوند همان آزمایش بزرگ است. در اینجاست که آن‌ها با مرگ مواجه می‌شوند و درنهایت از این آزمایش سربلند بیرون نمی‌آیند و قهرمان داستان، راوی و متحدش، شاه‌والا، کشته می‌شوند و داستان پایان می‌یابد.
نکتۀ حائز اهمیت دربارۀ الگوی سفر قهرمان ووگلر این است که ممکن است در داستانی یک یا چند مرحله از این مراحل وجود نداشته باشند. داستان داماد کابل، نیز علاوه بر اینکه فاقد مرحله پاداش، آخرین

مرحلـه از مراحـل دوازده‌گانه الگوی ووگلـر در پرده دوم داستان اسـت، به سبب پایان انتخابی نویسنده و مرگ قهرمان، فاقد پرده سوم و درنتیجه مراحل راه بازگشت، تجدید حیات و بازگشـت با اکسـیر، مراحل ده تا دوازده الگـوی ووگلـر، نیـز هسـت. در ادامه، به‌رغم عـدم وجود این مراحل در داسـتان داماد کابل، هریک از آن‌ها را به اختصار شرح می‌دهیم.

نهمیـن مرحلـه در الگـوی ووگلر، پاداش اسـت. پاداش، ممکن اسـت یک سـلاح خاص مانند شمشیر جادویی، یـا یـک نشـانه ماننـد جـام یا اکسـیر باشـد کـه می‌تواند سـرزمین زخمی را التیام بخشـد. گاهی اوقـات، پاداش، دانـش و تجربـه‌ای اسـت کـه منجـر بـه درک بیشـتر و مصالحـه با نیروهای خصمانه می‌شـود. قهرمان ممکن اسـت در نتیجـه‌ی جـان سـالم به‌دربـردن از آزمایـش بزرگ، جذاب‌تر شود.

دهمیـن مرحلـه در ایـن الگـو، راه بازگشـت نـام دارد که در آن قهرمـان چـه با نیـروی اراده و چه به کمک نیروی خارجـی بایـد بـه سـفر پایـان داده و بـه دنیـای عـادی بازگردد (ووگلر، ۱۳۷۸: ۲۳۰).

یازدهمیـن مرحله در این الگـو، تجدید حیات نام دارد. ایـن مرحلـه، آزمونـی نهایی اسـت کـه قهرمـان را قبل از ورود مجـدد بـه دنیای عادی، تطهیـر و پالایش می‌کند. هدف عالی‌تر تجدید حیات این اسـت که تغییر حقیقی قهرمـان را عینـاً نشـان می‌دهـد (ووگلـر، ۱۳۷۸: ۲۵۳). تجدیـد حیـات غالباً نوعـی ایثار از طرف قهرمان اسـت. بایـد چیـزی را فـدا کـرد؛ چیزی مثـل یک عـادت یا یک اعتقاد قدیمی (ووگلر، ۱۳۷۸: ۲۵۰).

مرحله دوازدهم در این الگو، بازگشت با اکسیر است. در این مرحله قهرمـان با ارمغانی از دنیای ویژه بازمی‌گردد و این ارمغان یا اکسـیر می‌تواند استعاری یا واقعی باشد (ووگلر، ۱۳۷۸: ۲۶۳).

بدین‌ترتیب، داستان داماد کابل، که یکی از شاخص‌ترین داسـتان‌های محمدآصـف سـلطان‌زاده نویسـنده‌ی افغانسـتانی، برنـده‌ی سـه دورۀ جایـزه ادبـی گلشـیری و جایـزه ادبـی کپنهاگـن اسـت، دارای هشـت مرحلـه از مراحل دوازده‌گانه الگوی سفر قهرمان ووگلر است.

منابع:

سلطان‌زاده، محمدآصف، (۱۳۷۹)، درگریزگم می شویم، چاپ اول، تهران: انتشارات آگاه.

ووگلـر، کریسـتوفر، گذرآبـادی، محمـد (۱۳۷۸)، سـفر نویسنده، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

یخ نازک جهنم بر دریای مرگ

نگاهی به رمان وقت رفتن؛ نوشتهٔ یوزف وینکلر

● مهدی معرف

وقت رفتن خواننده را از همان آغاز به یک یادآوری تمثیلی هدایت می‌کند. یادآوری مجسمهٔ تمام‌قد مسیح، که با دو دست قطع‌شده‌اش در رودخانه می‌افتد، تصویری که گویی از تعمید دوباره مسیحیت می‌گوید؛ اما این بار در کارکردی از ناتوانی. کشیش می‌گوید خاطی، کسی که دستان مجسمه را قطع کرده و به رودخانه انداخته است، به سزای اعمالش رسیده است و در جنگ هیتلری هر دو دستش را ازدست داده است. در اینجا، در این اولین سطرهای کتاب، کنایه‌ای دیده می شود: انتقام‌گیرنده و مجازات‌کننده خود از بدنام‌ترین‌ها است. با درست دانستن نظر کشیش، درواقع هیتلر در مقام شیطان، انتقام گیرندهٔ مسیح می‌شود.

یادبودی که کشیش در میدان شهر نصب می‌کند، تصویر جهنم است. در این تمثیل و یادبود، شمایل رحمانیت مسیح، به خشونتی بی‌پرده می‌رسد.

در پای یادبود جهنم، استخوان‌های ذوب‌شده مردمانی آسیب‌دیده قرار دارد. حالا مسیح کارکردی تغییریافته دارد. ورود به قرن جدید، ورود به خشونتی عریان است. می‌خواهند برای مجسمهٔ مسیح دست‌های جدیدی بسازند. دست‌های تازه‌ای که دنیای جدید می‌سازد، کارکردی دارد که می‌خواهد تفکرات جدیدی را با مسیحیت همراه کند؛ یعنی این ید اختیار کوتاه‌شده، دستی دیگر می‌سازد که آن کارکرد پیشین را ندارد.

رمان، فرمی تکرارشونده دارد. تکرار گفتاری که درست مثل یادبود جهنم در میدان دهکده، مرتب آورده می‌شود و برابر دیدگان خواننده می‌نشیند. تکرار سطرهایی که باید بارها بخوانیم؛ گریزی نیست. استخوان‌هایی مایع‌شده و سوپ‌مانند و سیاه‌رنگ، عصاره جنایات انسانی است که به دور چشم‌ها و ران‌ها و شکم اسب‌ها مالیده می‌شود تا از گزند حشرات به‌دور بمانند. چیزی بدبو که حشرات را می‌پراکند و اسب‌ها را از رمیدن در امان می‌دارد. این تصور و توصیف، تمثیلی است از آمیختگی روزمره با جنایت.

روایت در روندی که پیش می‌گیرد، آهسته خود را می‌کشاند به کُنه آن خشمِ غلیظی که درون مسیحیت پنهان مانده بود و آرام و تکرارشونده، جهنمی پنهان‌مانده را از درونش بیرون می‌کشد، تصویری ترساننده و ویرانگر و هستی‌گریز، شمایلی قطع‌شده و ناکارآمد، ترس و رعبی از مسیحیت و فلج‌کنندگی و تسلیم‌یافتگی به آن، که روایت را کوبنده و بیانیه‌گونه پیش می‌برد.

بخش‌هایی از مناجات مذهبی در کتاب وقت رفتن جای داده شده است. تکه‌هایی که انگار می‌خواهند همچون بودک یا شاهد مثال عمل کنند. برای اثبات آنچه که نویسنده بیان می‌کند، در جایی از رمان، دسته‌های دعاگو می‌گویند به‌جای گوساله، خود مسیح را دارند قربانی می‌کنند. مسیح که قادر است قلوب ما را تسکین دهد، این تسکینی است آمیخته به خشونت. این مسیح است که قربانی می‌شود. و در اینجا مذهب درگهی است که در آن وقتی ناجی‌ای را فرا می‌خوانند، می‌رانند.

روایت خود را در فواصل میان تکرارها و دعاها و فضایی

سخت و دهشت‌بار و محتوم از مرگ و خودکشی، جا می‌کند. گویی که حنجره داستان، از مرگ انباشت شده است و پژواک فریادی خشک و سرفه‌مانند، داستان را در بر گرفته است. استخوان روی استخوان، از مردگان انسان و حیوان، برای تغار روی کوره جمع می‌شود. غلظت سیاهی که بوی تعفنش، پشه‌های دور اسب‌ها را می‌راند.

رمان سرشار از تصویرها و توصیف تسلیم شدن به مرگ است. این تسلیم به مرگ با دلایل مختلفی در وقت رفتن نشان داده می‌شود. دخترکی که اولین بلوغش را تجربه می‌کند، خود را به پای مجسمهٔ میان میدان می‌کشاند و خونِ قائدگی‌اش را به مجسمه و صورتش می‌مالد و خود را در رودخانه غرق می‌کند.

وقت رفتن آرام و سبک فرومی‌آید و میان نغمات روزانهٔ زندگی مردمان حرکت می‌کند. به تاریخی دورتر پا می‌نهد و از زندگی و روزمرگی و طبیعت می‌گوید. گفتاری که انگار لکنت زبانی باشد میان یک سخنرانی دربارهٔ مرگ و مردن. کلام منعقد شده و نشده، بازمی‌گردد و چهرهٔ کریه مرگ را بازمی‌نشاند و به یادمان می‌آورد که غافل مشو از آن تعفن سیاهی که دارد از تابوت چکه می‌کند.

یوزف وینکلر، توصیفی رها و فرخ را پیش می‌آورد تا در بازگشت به کراهت و محتوم بودن مرگ، آن فاصله و درشتی و خشونت را بهتر و بیشتر و مشمئزکننده‌تر از پیش حس کنیم. همراه با دعایی که از عروج و به آسمان رفتن می‌گوید، جد ماکسیمیلیان، در تابوت خود باد کرده و زشت و پوسیده و روبه‌اضمحلال نشان داده می‌شود. دهان نویسنده پرشده از دعاهایی که با طعنه و نیشخند در جایی خوانده می‌شود؛ دعاهایی که همسو با مرگی نابهنگام، به زندگان ریشخند می‌زند. پیرمردی نودساله می‌گوید: «آن روز آن‌قدر گرسنه بودم که گوش‌های شیطان را هم می‌خوردم.» نشانه و منزلتی که گرسنگی با خود می‌آورد، فراسوی ایمان و کفر است. فشار و قدرتی که برای خودش کرسی و شخصیتی دارد؛ درواقع فقر و گرسنگی، قوانین و بازی را تغییر می‌دهد و همه‌چیز را زیر پای خود له می‌کند و از هرچه که می‌تواند نیرو می‌گیرد. وقت رفتن از جایی رویش را به درون چاه زندگی فرو می‌کند و از کریسمس و روابط آدم‌ها و از جزئیات حیات می‌گوید. ماکسیمیلیان کودک را می‌بیند و توصیفات ریز روزمرگی کودکی خود را برایش شرح می‌دهد. تا پیش‌از این، مردگان همچون دروازه ورود به داستان عمل می‌کردند و تصاویری که با محوریت مرگ می‌آمد، همچون دیوار محافظ قلعه زندگی عمل می کرد؛ انگار که در این کتاب زندگی بر دریای مرگ جاری است. شبیه تصویری که نویسنده شرح می‌دهد: سیلابی از خون مسیح جاری می‌شود و همه جا را فرا می‌گیرد و کشتی بر آن شناور می‌ماند؛ همان کشتی که نوح با همرهان و حیوانات در آن است. در سطرسطر رمان، مرگ روی مرگ می‌افتد و در خودش تلنبار می‌شود. آدم‌ها پشت‌به‌پشت و فامیل‌به‌فامیل در زنجیره‌ای گرفتار می‌آیند که در آن می‌توانند وزش مرگ را از لابه‌لای تار و پود وجود خود حس کنند. دهکده داستان همچون درخت پاییزدیده‌ای است که باد نیستی، گاه‌گاه تکانی به آن می‌دهد و برگی از او می‌ستاند. از نگاه کتاب، مسیحیت مثل لایهٔ شکننده یخی است روی دریاچه مرگ. لایه‌ای که گاه و بیگاه می‌شکند و کسی را فرو می‌برد به درون دریاچه.

ساکنان دهکده با آن شمایل مجسمه در میدان که

بوی زهری می‌هد که در دهان گناهکاری ریخته شده باشد، انتظاری جز انتظار قرار گرفتن در جهنم ندارند. انتظاری که صفیرکشان هربار کسی را مشرف می‌کند و در بر می‌گیرد.

در نیمه‌های داستان است که این یخ می‌شکند و ما نیز غرق در سرما و انجماد مرگ می‌شویم و به تقلا می‌افتیم. روایت نوسانی می‌یابد و نگاه و زبان روایت از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌کند و دوباره بازمی‌گردد.

دست نویسنده و چشم خواننده، در مرگ‌های خودخواستهٔ دو نوجوان هفده‌ساله فرومی‌رود. در اینجا روایت از مرگ فاصله می‌گیرد و جهنم را باز می‌آفریند. گرمای انجماد می‌سوزاند. مادر و خانوادهٔ داغدار نوجوانانی که خودکشی‌کرده‌اند، حالا محوریتی در رمان می‌یابند که پیش‌از این دیده نمی‌شد؛ روایتی که ناشفاف بود. به این روش نشان داده می‌شود که زندگان جهنمی را تجربه می‌کنند که مردگان از آن گریخته‌اند.

وقت رفتن یک‌دست و بدون فصل‌بندی، مثل جریان آبی خروشان و یک‌پارچه، سال‌ها را درمی‌نوردد و به سه پیرمردی می‌رسد که در محراب کلیسا و در دعاهای خود، آرزوی بازگشت هیتلر را دارند. تفکر فاشیستی آنان با آه و افسوسِ از دست‌رفتگیِ دستاوردهای هیتلر درمی‌آمیزد. رد پایی که از ابتدای روایت، دقیق و پر از دعا و تمنا تصویر شده بود، اینجا در تجلی‌ای شیطانی و ویرانگر، در تمنایی پرخشم و آزمند نشان داده می‌شود. در تصویر کردن مردمانی که در پی خواستِ آمدن و بازگشت دیکتاتور لابه می‌کنند. مردمانی سر کج‌کرده و روی بازگرفته از مسیح یک‌دست و ناتوان، به شیطانی گرویده‌اند که در همهٔ عمرشان، در میدان شهر جام زهر در حلق مردی که به مسیح بی‌احترامی کرده است می‌ریزد.

وقت رفتن در نظمی دقیق و ساختارمند، در روایتی پرمرگ و زندگی‌گریز ریشه دوانده است و سرچشمه‌های تفکری فاشیستی و شیطانی را در خاک اتریش به تصویر می‌کشد.

آش‌خورها

● نویسنده: فریبرز مسعودی

آش‌خورهای سیاه‌سوخته مثل مادرمرده‌ها جلو گروهان به‌خط شده بودند و سرهای تراشیده‌شان توی آفتاب زرد پاییزی می‌درخشیدند. یکی‌یکی آن‌ها را از روی صورت صدا می‌کردم تا از انبار پتو و وسایل خوابشان را بگیرند و این‌جوری یک سرشماری هم از تازه‌واردها می‌کردم.

پیریار نامراد را هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم. او نه‌تنها سبزه نبود؛ بلکه در نگاه اول زال نشان می‌داد و برخلاف هم‌قطارهایش کمی هم چاق بود و شکم گنده‌ی آویخته‌ای داشت و برآمدگی کوهان‌مانند روی پشتش او را به جلو خمیده نشان می‌داد. موهای سبیل باریکش دانه‌دانه روی لب بالایش مرتب خوابیده بودند؛ انگار کسی از قصد آن‌ها را آن‌طور مرتب کرده بود.

ریش کم‌پشتی روی بناگوش و چانه‌اش را پوشانده بود و در نور آفتاب می‌درخشیدند و رنگ‌دانه‌های قرمز میان آن‌ها به چشم می‌آمد. صورتش بیش‌ازحد سفید بود؛ انگار خون در بدنش نبود و روی گونه‌هایش جوش‌های ریز قرمزی دیده می‌شد.

هیکل مرد پنجاه‌ساله‌ای را داشت و چون اسمش را خواندم واکنشی نشان نداد و بغل‌دستی‌اش که مثل بقیه جره و سیاه‌چرده، اما قدبلندتر از همه بود با سقلمه‌ای که به پهلویش زد او را تکان داد. پیریار نامراد! دوباره اسمش را خواندم و او به‌سختی کیسه‌اش را از جلو پایش برداشت و هن‌وهن‌کنان در برابر من ایستاد.

در چشم‌هایش بلاهت موج می‌زد. به سربازهایی که جلوی انبار ایستاده بودند اشاره کردم و گفتم: «برو آن‌جا بایست!»

تازه متوجه شدم بند پوتینش باز بود و گِلی شده بود و گترهایش نامرتب روی ساقه‌ی پوتینش افتاده بودند. در این حین سرگروهبان دوان‌دوان رسید و از من پرسید: «استوار چرخی هنوز نیامده؟» با سر گفتم: «نه.»

سرگروهبان دوباره پرسید: «سروان آتشباری چی؟» باز هم با سر گفتم: «نه.» سرگروهبان سقلمه‌ای به سینه‌ام زد و گفت: «زبانت را لولو برده؟»

با قهر سرم را به‌سمت پیریار نامراد سرباز سپیدرو که بالای پله‌ها در آستانه‌ی در آسایشگاه ایستاده و ما را نگاه می‌کرد برگرداندم و به او توپیدم: «چرا آنجا خشکت زده؟ برو جلو در انبار بایست. بدو!»

سرباز سپیدرو لب‌هایش را روی هم فشار داد. انگار می‌خواست چیزی بگوید؛ اما حرفی نزد و لنگ‌لنگان جلو انبار رفت. سرگروهبان گفت: «تا ظهر نشده باید وسایل این‌ها را بدهید.»

سپس به یاری، مسئول اسلحه‌خانه که پشت من ایستاده بود گفت: «بعد از ناهار تفنگ‌هایشان را بده، عصر ممکن است فرمانده برای بازدید بیاید!» یاری چیزی نگفت. سرگروهبان گفت: «یک امروز ما با این سروان کار واجب فوری داشتیم که او غیبش زده» و زیر لبی غرولند کرد: «به گربه گفتند انت شفاست خاک ریخت روش!»

گفتم: «حالا چه کار واجبی داری که این‌قدر جوش سروان را می‌زنی!»

سرگروهبان گفت: «من امروز هرطورشده باید بروم مرخصی. سروان هم از صبح مرخصی شهری گرفته

هنوز نیامده. انگار آخر هفته گروهان به جبهه اعزام می‌شوند.»
یاری گفت: «این آش‌خورها به چه درد جبهه می‌خورند؟»
سرگروهبان گفت: «برای همین می‌گویم امروز حتماً باید اسلحه بگیرند. فردا تا می‌توانید آن‌ها را بدوانید. بگذارید حسابی سرحال بیایند.»
گفتم: «مگر قرار نبود با مرخصی من موافقت کنی؟ بابا چه جوری بگویم کار واجب دارم؟» سروکله‌ی استوار چرخی از دور پیدا شد. سرگروهبان تا او را دید گفت: «زود باش به این آش‌خورها پتو و بالش بده. لباس‌هایشان چی شد؟»
استوار چرخی، همان‌طور که به انبار می‌رفت گفت: «فردا می‌دهند.» و پرسید: «قرار است کل گردان اعزام بشوند؟»
سرگروهبان گفت: «گردان؟ نه بابا! گروهان ما را اعزام می‌کنند، مراقب باشید وظیفه‌ها چیزی نفهمند.» به سرگروهبان گفتم:
«بی‌معرفت برای همین است که خودت با این عجله داری مرخصی می‌روی و مرخصی مرا پشت گوش انداختی!»
سرگروهبان گفت: «تو که هنوز مجردی مرخصی می‌خواهی چکار؟»
گفتم: «مگر من گرفتمش دستم؟!»
سرگروهبان و استوار چرخی، زدند زیر خنده.
سرگروهبان گفت: «تو که خدا بهت گفته روله! اعزام که نمی‌شوی برای چی هولی! کلاً یک ماه خط بودی یک گلوله خوردی تا آخر خدمتت بیمه شدی» و با استوار چرخی به‌سمت آسایشگاه رفتند. همان جا جلوی پله‌ها ایستاده و به لکه‌های ابر نازکی که از دور در آسمان پدیدار می‌شدند نگاه کردم. یک جت با دنباله‌ی سفیدش در میان ابرها ناپدید شد. برگشتم دیدم سرباز سپیدرو بی‌توجه به هیاهو و جنب‌وجوش هم‌قطارهایش به آسمان زل زده و با دهان باز حرکت جت را که چند لحظه پیش در میان ابرها فرو رفته بود، دنبال می‌کرد.
همان روز عصر سرگروهبان سربازها را در محوطه‌ی گردان برای صف جمع به خط کرد و پس از صحبت کوتاهی درباره‌ی نظم در جبهه و آمادگی برای نگهبانی هر شب و رزم شبانه آن‌ها را برای مشق نظام جمع به من سپرد. در همان دور اول سرباز سپیدرو از پا درآمد و تفنگش را مثل چوب‌دستی روی شانه‌اش گذاشته و ته دسته هن‌وهن‌کنان خودش را دنبال بقیه‌ی سربازها می‌کشید. کمی که گذشت صورت سفیدش انگار گر گرفته و یقه و دور کمرش در زیر فانسقه و زیر بغل‌هایش از عرق خیس شده بودند، اما بقیه سربازها خوب و ورزیده بودند و چند دور آن‌ها را رژه بردم تا حسابی از کت و کول بیفتند. دور سوم سرباز سپیدرو را از صف جدا کردم و به گروهبان یاری سپردم که جداگانه با او مشق صف جمع کار کند، نه تنها نمی‌توانست پایش را بالا بیاورد بلکه چپ و راستش را هم نمی‌شناخت.
سربازها شام خورده بودند و با شوخی و خنده آسایشگاه را روی سرشان گذاشته بودند. از آسایشگاه بیرون آمدم تا به آسایشگاه کادری‌ها بروم. سرباز سپیدرو روی سکوی جلو آسایشگاه گوشه‌ای نشسته و نماز می‌خواند. از نگهبان آسایشگاه پرسیدم: «چرا در نمازخانه نماز نمی‌خواند؟» نگهبان خبردار ایستاد و گفت: «نمی‌دانم؛ ولی الآن نمازش تمام می‌شود و می‌توانم از خودش بپرسم.» سرم را تکان دادم و گفتم: «مهم نیست. بهش بگو اینجا نماز نخواند. نمازخانه را برای چی درست کردند!» نگهبان پاشنه‌هایش را به هم چسباند. همان موقع دیدم که سرباز سپیدرو نمازش را تمام کرده و سعی می‌کرد جلوی من خبردار بایستد. نگهبان سؤال مرا با لهجه‌ی غلیظی برایش تکرار کرد. سرباز سپیدرو لب‌هایش را روی هم فشار داد و صدای نامفهومی از گلویش بیرون آمد. نگاه پرسش‌آمیزی به نگهبان انداختم. نگهبان این‌بار به زبان بلوچی با او صحبت کرد که من یک کلمه از آن را نفهمیدم. سرباز سفیدچهره چیزی گفت و سپس مشتش را باز کرد و قبله‌نمای کوچکی را نشانم داد. نگهبان گفت: «می‌گوید آنجا قبله‌نما درست کار نمی‌کند.» سرم را تکان دادم و از آن‌ها دور شدم.
تاریخ اعزام گردان به خط مقدم مرتب عقب می‌افتاد. هوا بارانی بود و سربازها کاری نداشتند

انجام بدهند و بیشتر اوقات در آسایشگاه ول بودند و توی سروکول هم می‌کوبیدند. از پنجره دفتر رکن یک در ستاد داشت بیرون را تماشا می‌کرد. سربازها در محوطه جلو آسایشگاه سرباز سفیدچهره را دوره کرده و کلاه او را قاپیده و او را خرس‌وسط کرده بودند. سربازِ سفیدچهره خسته و درمانده وسط آن‌ها ایستاده و تکان نمی‌خورد. همان سربازی که روز اول به او سقلمه زده بود، کلاه او را به میان گل‌ولای باغچه پرت کرد و چیزی به او گفت و با بقیه‌ی سربازها به پشت آسایشگاه رفتند. چند لحظه بعد از سمت دیگر آسایشگاه را دور زدم. سربازها دور هم چمباتمه زده و کلاف دود ملایمی در بالای سرشان به هوا می‌رفت. به‌آرامی خودم را نزدیکشان رساندم و سرفه کردم. سربازها هولی از جایشان بلند شدند. دست دراز کردم و سیگاری را که سرباز بلندقامت در مشتش قایم کرده بود گرفتم. نگاهی به آن انداختم و پرسیدم:

«این چیه؟»

سربازها چیزی نگفتند. سیگار دست پر را لای دو انگشتم له کردم و گفتم: «من‌بعد نبینم ها!» سربازها سرشان را پایین انداخته بودند. اشاره کردم بروند.

سرگروهبان با اوقات تلخ از مرخصی برگشت. همیشه همین‌طور بود. استوار چرخی می‌گفت با زنش اختلاف دارد و وقتی به مرخصی می‌رود اجازه نمی‌دهد کنارش بخوابد. سربازهای آسایشگاه را به‌خط کرده بود و داشت سر سرباز سفیدچهره داد می‌کشید که چرا سرویس‌ها را خوب نشسته و همه‌جا کثیف است و به منشی گروهان گفت سه روز برای پیریار نامراد اضافه خدمت رد کند. سرباز بلندقامت سعی می‌کرد جلو خنده‌اش را بگیرد. سرگروهبان بیرون رفت و من آزاد دادم. سربازها جز سرباز سفیدچهره که داشت کف سرویس‌ها را تی می‌کشید در آفتاب بی‌جان پاییزی سینه‌ی دیوار نشسته و سیگار دود می‌کردند. به سرباز بلندقامت گفتم: «این چرا درخواست معافیت نکرده! حتم دارم معافش می‌کردند.» سرباز بلندقامت سرش را تکان داد و لبخندی زد. پرسیدم: «چرا می‌خندی؟» سرباز گفت: «جناب سروان کجا بهتر از اینجا! سه وعده غذا، جای خواب، پتو و رختخواب. این‌ها را به خواب هم نمی‌بینند.» سرباز دیگری گفت: «جناب سروان کسی را ندارد بیفتد دنبال کارش. پدرش هنوز پایش به شهر نخورده!»

یک روز پیش از آن که دستور اعزام گردان از ستاد برسد سروان آتشباری فرمانده گروهان به مرخصی استعلاجی رفت و حرص سرگروهبان را حسابی درآورد. سرگروهبان می‌گفت او خبر داشت تاریخ اعزام کی است و خودش را به تمارض زده تا موقع حرکت ستون به‌خط آنجا نباشد و مسئولیت‌ها گردن

سرگروهبان بیفتد.
پیش از اعزام، فرمانده گردان در مراسم صبحگاه سخنرانی کرد. افسرها و درجه‌دارها نیز کنار هر دسته خبردار ایستاده و در آن هوای سرد پاییزی چشم به دهان سرگرد دوخته بودند. سرباز سفیدچهره به‌خاطر قدِ بلندش جلوی صف قوز کرده و با گردن خمیده به پرچم نوک میله پرچم که با وزش باد دور خود پیچ‌وتاب می‌خورد، زل زده بود. صدای فرمانده گردان از بلندگوها در فضای خالی و ساکت پادگان می‌پیچید و صدایش تا دورها با باد می‌رفت. سرباز سپیدرو سرش را بالا کرده و جتی را که در ارتفاع بالا پرواز می‌کرد و رد سفیدی از خود در دل آسمان آبی به‌جای می‌گذاشت نگاه می‌کرد. ناگهان به جت اشاره کرد و هیجان‌زده گفت: «جناب سروان هواپیما! جناب سروان ما هم سوار هواپیما می‌شویم؟» سربازها به خنده افتادند و سربازهای دسته‌ی دیگر از گوشه‌ی چشم به آن‌ها نگاه کردند و سعی می‌کردند علت خنده آن‌ها را بفهمند. ستوان آذری رئیس رکن یک نگاه چپی به سربازها انداخت و دوباره سکوت شد. سخنان سرگرد که تمام شد فرمانده میدان با صدای بلند فریاد زد:
«گردان دوش‌فنگ!» صدای ضربه دست‌ها به قنداق تفنگ‌ها در میدان پیچید. دوباره فرمانده میدان فرمان داد:
«گردان دسته‌به‌دسته...از جلو و از راست...نظام! دسته یک از آتشبار یک، قدم رو!»
دسته موزیک شروع به نواختن مارش رژه کرد. با طنین طبل بزرگ ترس و وحشت سرباز سپیدرو را فراگرفت. به نفر پشت سرش اشاره کردم تا جلو برود و او را از صف بیرون بیندازد. گروهبان یاری آهسته آستین سرباز سپیدرو را گرفت و او را با خود به عقب کشاند و در گوشش گفت: «برو! بدو برو آسایشگاه.» سرباز سپیدرو دور خودش چرخید. یاری او را نگاه داشت، تفنگ او را گرفت و گفت: «بدو!» و با دست به او اشاره کرد که به آسایشگاه برگردد.
آسایشگاه‌ها و محوطه‌ی گردان خالی و خلوت بود و گنجشک‌ها در محوطه‌ی روی زمین جست‌وخیز می‌کردند. سرباز سفیدچهره داشت محوطه‌ی جلو آسایشگاه را جارو می‌زد و خاک را به هوا بلند کرده بود. صدای یک جت که در ارتفاع خیلی بالا پرواز می‌کرد به گوش رسید. سرباز سپیدرو بی‌اختیار جارو را حمایل کرد و به جت که در سینه‌ی آسمان آبی می‌گذشت و رد سفید از خود بر جا می‌گذاشت نگاه کرد. لبخندی صورتش را باز کرد و آن‌قدر به آسمان زل زد تا جت کاملاً در آسمان ناپدید شد و رد سفید آن مثل کلافی در آسمان از هم باز شد. از پشت پنجره برگشتم و ته سیگارم را در قوطی کنسروی که به‌جای جاسیگاری استفاده می‌کردم چلاندم و مشغول کارهایم شدم. کمی بعد سربازهای ارکان دیگِ ناهار را که هرکدام یک دسته‌اش را گرفته بودند آوردند و همان جا روی سکوی جلو آسایشگاه گذاشتند.
یکی از سربازها در زد. بلند شدم و بیرون رفتم و بالای سر دیگ ایستادم. کلاً دو نفر سرباز ارکان، یک کمک‌انباردار، سه سربازی که از مرخصی برگشته بودند و سرباز سفیدچهره‌ی قابلمه‌به‌دست پشت دیگ به‌خط ایستاده بودند. سربازی غذا را بین بقیه تقسیم کرد و تقریباً یک مرغ کامل اضافه آمد. سرباز سفیدچهره بقیه غذا را در قابلمه ریخت و به آبدارخانه برد و چندی بعد من هم برای ناهار به آبدارخانه رفتم. سربازها پشت میز دراز فلزی نشسته و ناهار می‌خوردند. سرباز سفیدچهره آب مرغ زیادی روی برنج خشکیده ته قابلمه خالی کرد و مرغ را چند تکه کرد و با دست مشغول خوردن شد. سربازها سربه‌سر او می‌گذاشتند و می‌خندیدند. سرباز سفیدچهره سخت سرگرم خوردن بود و استخوان‌های باریک و نحیف مرغ را می‌جوید و تکه‌های استخوان را زیر پایش تف می‌کرد. دیگر سربازها ناهارشان را خوردند و ظرف‌هایشان را شستند و به آسایشگاه برگشتند. سرباز سفیدچهره روی میز را دستمال کشید و سلانه‌سلانه مشغول جاروکشیدن کف آبدارخانه شد. به او گفتم: «امروز توالت‌ها تمیز نشده بودند.» سرباز سفیدچهره مات نگاهم کرد.
گفتم: «اینجا را تمیز کردی و دیگ را شستی می‌روی و دوباره توالت‌ها را می‌شوری! فهمیدی؟ باید برق بیفتند.» سرباز سفیدچهره با چشم‌های تهی نگاهم می‌کرد. سرش فریاد کشیدم: «از روزی که این‌جا

آمدی چند بار سرویس‌ها را تمیز کردی؟ روزی سه بار! چند بار من و سرگروهبان به تو تذکر دادیم که سرویس‌ها را چطور باید تمیز کنی؟ فقط مانده فرمانده لشگر بیاید و طرز تی‌کشیدن و خشک‌کردن کف سرویس‌ها را یادت بدهد. پس‌از آنکه جلو دستشویی‌ها را حسابی تی کشیدی باید تی را بشوری و خوب آبش را بگیری و دوباره کف سرویس را خشک کنی و توی راهرو را هم خشک کنی. دوباره تی را بشوری و جلو پله‌ها توی آفتاب بگذاری تا خوب خشک بشود.» سرباز سفیدچهره کمی نگاهم کرد و دوباره با گردن خمیده جاروکردن کف آبدارخانه را از سر گرفت.

یک هفته پس از اعزام گردان به خط، سروان آتشباری عبوس و بی‌حوصله از مرخصی برگشت و به اتاق رکن یک آمد. خبردار ایستادم تا سر جایش بنشیند. انگار پیش‌از آنکه به ستاد بیاید و اعلام حضور کند سری به گروهان زده بود چون از راه نرسیده پرسید: «این سرباز کیه در محوطه نشسته!» از پنجره به محوطه سرک کشیدم. سرباز سفیدچهره تی را شسته و روی پله‌ها به ستون جلو آسایشگاه تکیه داده بود تا در آفتاب خشک شود و خودش هم روی سکوی میله پرچم زیر آفتاب نشسته و آسمان را تماشا می‌کرد.

جواب دادم:

«از سربازهای جدید است.»

سروان گفت: «چرا اعزام نشده؟»

گفتم: «سرگروهبان گفت این به درد جبهه نمی‌خورد و بهتر است در پادگان بماند. من هم کارهای خدمات را بهش سپردم.»

سروان گفت: «بی‌خود کرده. با اولین ستون راهی‌اش کن برود.»

گفتم: «سرگروهبان راست می‌گوید. این به درد جبهه نمی‌خورد. دست چپ و راستش را نمی‌شناسد. اینجا لااقل به درد نظافت آسایشگاه و توالت‌ها و آبدارخانه می‌خورد.»

سروان گفت: «مگر این‌جا هتل است؟ به سربازهایی که از مرخصی برمی‌گردند یا برای مرخصی از جبهه می‌آیند بگو خودشان آسایشگاه را نظافت کنند!» سپس پرسید: «ستون بعدی کی اعزام می‌شود؟»

گفتم: «فردا.» سروان سرش را تکان داد و گفت: «من می‌روم ستاد و فردا با همین ستون می‌روم خط! این یارو را هم راهی‌ش کن! هیچ‌کس جز خودت و کمک‌انباردار در گروهان نماند.»

پس از خوردن ناهار و نظافت، سرباز سفیدچهره را صدا زدم و گفتم:

«دوست داری بروی جبهه با دشمن بجنگی؟» سرباز سفیدچهره سکوت کرد.

گفتم: «برو وسایلت را جمع کن تا فردا تو را بفرستم خط. همه‌ی وسایلت را در کیسه‌ات بگذار. چیزی را جا نگذاری. فردا صبح بیدارباش که زدند، نمازت را زودتر بخوان بعد صبحانه‌ات را بخور، تفنگت را از گروهبان آذری تحویل بگیر و همراه سروان و بقیه‌ی سربازها با ستون می‌روی خط. حتماً یک لقمه قاضی نان و پنیر برای خودت ببر که در راه گرسنه نمانی. مسیر سخت و کوهستانی است و ستون تا ظهر به خط نمی‌رسد. متوجه شدی؟ فردا تا شب چیزی برای خوردن پیدا نمی‌کنی. لباس گرم بپوش چون هوا سرد است و فردا شب معلوم نیست جای گرمی برای خوابیدن پیدا کنی.»

سرباز سفیدچهره با چشم‌های تهی مرا نگاه می‌کرد. آذری را صدا زدم و گفتم:

«آذری جان، به این کمک کن وسایلش را جمع کند. فردا تفنگش را تحویلش بده. سروان گفت او هم باید اعزام بشود.» سرباز سفیدچهره ناگهان خنده‌ای کرد و با صدای نامفهومی گفت:

«فردا بروم خط؟»

گفتم: «آره. تو هم می‌روی خط.»

گفت: «من با تفنگ هواپیماهای دشمن را می‌زنم.»

گفتم: «هواپیماها هیچ‌وقت آن‌قدر به زمین نزدیک نمی‌شوند که تیر تفنگ ما به آن‌ها برسد. زدن آن‌ها کار آتشبارهای ضدهوایی است.»

سرباز سفیدچهره لب‌هایش را روی هم فشار داد و گفت:

«اگر بیایند پایین به آن‌ها تیراندازی می‌کنم.» آذری به شوخی گفت:

«مراقب باش هواپیماهای خودمان را نیندازی.»

سرباز سفیدچهره نگاه اندیشناکی به آذری کرد و

گفت:
«رنگ هواپیماهای عراقی سیاه هستند. آن‌ها ما را بمباران می‌کنند. مردم را می‌کشند. من نمی‌گذارم بیایند این طرف مرز که ما را بمباران کنند.»
آذری از جیبش سیگاری درآورد و به من و سرباز سفیدچهره تعارف کرد. من یک نخ برداشتم. سرباز سفیدچهره متوجه تعارف آذری نشد و ادامه داد:
«من هروقت هواپیماها را در آسمان می‌دیدم برایشان دست تکان می‌دادم و برایشان می‌خواندم طیاره، طیاره، بابام رفته اداره، قندو چایی بیاره.»
آذری خندید و گفت:
«الآن هروقت هواپیما دیدی باید فرار کنی و قایم بشوی.»
سرباز سفیدچهره گفت: «من خیلی دلم می‌خواهد سوار هواپیما بشوم و برای بچه‌ها تعریف کنم.»
آذری با دست به پشت او زد و گفت: «اگر افقی برگردی تو را سوار هواپیما می‌کنند. بهت قول می‌دهم.»
حوالی ظهر صدای نشستن هلی‌کوپتر آمد و از پشت ساختمان بهداری گردوخاک بلند شد. با خودم گفتم لابد زخمی آوردند. ساعتی طول نکشید که تلفن زنگ زد. از بهداری بودند. یک نفر از افراد گردان ما را آورده بودند. کسی که تلفن زده بود نمی‌دانست اسم آن نفر کیست. بلند شدم و شتابان به سمت بهداری رفتم. افسر پزشک داشت از ساختمان بهداری بیرون می‌آمد که من رسیدم و با دیدن من باهم به درون ساختمان برگشتیم. پرسیدم: «چه کسی را آوردند؟» افسر پزشک ناخشنود گفت:
«نمی‌دانم این‌ها چه فکری کردند. یک شهید را فرستادند بدون اینکه مشخصاتش را بنویسند. فقط گفتند از گردان توپ‌خانه است و شماره پلاکش را روی آن نوشته‌اند.» با نگرانی گفتم: «آخر چرا از بچه‌های ما؟ بچه‌های ما که عقب هستند چطور کشته داده‌اند!» افسر پزشک در اتاقی را که به‌عنوان سردخانه از آن استفاده می‌کردند باز کرد. تخت کوچکی در اتاق لخت و سرد قرار داشت و جنازه‌ای با شکم قلمبه زیر ملافه‌ی سفید بود. دلم هُری ریخت.
افسر پزشک نگاهی به من انداخت و گفت:
«چه شد؟ حالت خوب نیست؟»
گفتم: «خوبم.»
گفت: «می‌توانی جنازه را ببینی؟» وقتی در بیمارستان بستری بودم روزانه ده‌ها زخمی و کشته می‌دیدم. بعضی روزها بیدار می‌شدم و می‌دیدم نفر تخت کناری‌م شهید شده. پیش‌از آنکه افسر پزشک گوشه‌ی ملافه را از روی صورت جنازه کنار بزند، گفتم: «نیاز نیست.»
پژواک مارش حزن‌انگیز در فضای سرد زمستانی پادگان پیچیده بود. تکه‌های سبک برف مثل پرهای ریز پرنده‌ای که در هوا شکار شده باشد روی آسفالت یخ‌زده می‌ریخت. دسته‌های نظامی حاضر در میدان پیش‌فنگ کرده و فرمانده‌ی پادگان و افسرها و درجه‌دارها به تابوت سلام نظامی داده بودند و من به پارچه‌ی خیس پرچم که آهسته‌آهسته در هوای ابری از فراز تیر پرچم به زیر می‌آمد نگاه می‌کردم. دانه‌های برف آرام‌آرام روی تابوت که با پرچم پوشیده شده بود، می‌نشستند. هم‌سنگرهایش گفتند برای نماز صبح بالای سنگر رفته بوده و در تاریکی و سکوت سحرگاهی صدای عبور هواپیماهای دشمن را می‌شنود و به‌سمت آن‌ها تیراندازی می‌کند. دیده‌بان دشمن هم او را دیده و به او تیراندازی کرده. گلوله‌ای در سینه‌اش می‌نشیند و با همان یک گلوله کشته می‌شود.
پرچم نیمه‌برافراشته گَل میله مانده بود. نرمه‌بادی گوشه‌ی پرچمِ روی تابوت را تکان داد. روی تابوت به خط خوشی نوشته شده بود: پیریار نامراد، خاش، خرداد ۱۴۰۰.

ایستاده بر بام

● نویسنده: حمید نیسی

عادت دارد بالای ساختمان سی‌طبقه‌ای که ساکن است سیگار دود کند و ته سیگارش را از آنجا پرت و افتادنش را نگاه کند. همسایه‌ها هم دیگر به این کار او عادت کرده‌اند. به غروب آفتاب خیره می‌شود. تلفنش زنگ می‌خورد، بدون اینکه از جیب شلوارش آن را درآورد، رد تماس می‌دهد. چراغ‌های روی لبهٔ بام روشن می‌شوند و او هم چراغ نزدیک در پشت‌بام را روشن می‌کند و روبه‌روی در می‌ایستد. قیافه‌اش را توی شیشهٔ در ورانداز می‌کند.

موهای خاکستری و چین‌وچروک‌ها به او هشدار می‌دهند که از پنجاه‌سالگی گذشته، زنگ تلفنش باز به صدا درمی‌آید؛ ولی این‌دفعه رد تماس نمی‌دهد و می‌گذارد زنگ بخورد تا خودش قطع شود. از بالا به پایین نگاه می‌کند و فکر اینکه خودش را پرت کند به او دست می‌دهد؛ ولی مثل بقیهٔ فکرها که زودگذرند سریع از ذهنش می‌گذرد. پای راستش را می‌کشد و می‌رود پشت خرپشته تا بقیهٔ ساختمان‌های اطراف را نگاهی کند. صدای باز شدن در را می‌شنود و خودش را پشت دیوار قایم می‌کند. از گوشهٔ دیوار نگاه می‌کند، دختری را می‌بیند با مانتویی کوتاه به رنگ سفید و شالی سبز و کفش‌هایی قرمز. دختر اول دور و برش را نگاه می‌کند و بعد می‌رود روی لب هره می‌ایستد، دستانش را به دو طرف باز می‌کند و شالش را در هوا رها، موهای گوریده‌اش با باد می‌رقصند و تارهایی از آن‌ها به صورت و چشمانش می‌خورند. مرد پیش خودش فکر می‌کند فقط یک جهش لازم است تا او را از پشت بگیرد و بکشدش پایین. ولی با خودش زمزمه می‌کند. «برای چی باید این کار را بکنم.»

نجات انسان برای او بی‌معنی است. از زمانی که به یاد دارد فقط انسان ها را از بین برده.

از پشت بوتهٔ خشکیده‌ای سیاهی آدم‌گونه‌ای را دید که تکان می‌خورد و گلوله بود که به سمتش شلیک می‌شد. او پشت تله‌ای خاک پناه گرفته بود. بعد از چند دقیقه دیگر شلیکی نشد و سرباز عراقی دست‌هایش را بالا گرفته بود و به طرفش می‌آمد. از پشت تلهٔ خاک درآمد و سرباز عراقی جلوی او روی زانوهایش نشست و با نگاهی ملتمسانه بِروبِر مرد را نگاه می‌کرد. هوا گرم بود، گرمایی خفه‌کننده و چشم‌های مرد زیر نگاه خیرهٔ عراقی که مثل چاقو تیز بود باز و بسته می‌شد. لولهٔ تفنگش را روی پیشانی سرباز عراقی گذاشت. اشکی روی گونهٔ سرباز سرازیر شد و عکسی از جیبش درآورد؛ اما مرد ماشه را کشید و تفنگ مغزش را متلاشی کرد و خونش روی زمین خشک پخش شد.

از پشت دیوار بیرون می‌آید و دختر با شنیدن صدای پای مرد از پشت سر پای راستش را که جلو برده، برمی‌گرداند عقب و مرد می‌رود سمت راست دختر می‌ایستد و نگاهی به پایین می‌کند. دختر هیچ تکان نمی‌خورد. مرد بدون اینکه نگاهی به دختر بکند می‌گوید: «از اینجا راحت می‌تونی خودت رو پرت کنی.» دختر تصمیمش را گرفته اما با شنیدن پرت شدن پاهایش سست و بدنش کرخت می‌شود. چراغ سرخ‌رنگ در کنار دختر چهره‌اش را از زیر روشن کرده، صورتی رنگ‌پریده و چشمانی سبز و درشت دارد. مرد پشت سر دختر می‌ایستد و دختر سعی می‌کند از روی شانه‌اش او را ببیند؛ اما فقط قسمتی از سر مرد را می‌بیند. صدای مرد را می‌شنود: «فکر می‌کنی تا پایین

چند متره؟»
دختـر نگاهی به پاییـن می‌کند و هیچ جوابی نمی‌دهد. مـرد می‌گویـد: «اگـه ارتفاع هر طبقه را سـه متر حسـاب کنیم به‌عبارتی می‌شه نود متر.»
«آقا چی از جونم می‌خوای؟ ولم کن.»
ماشینی زیر پای دختر نزدیک ساختمان پارک می‌کند و راننده می‌رود داخل ساختمان. دختر با خودش زمزمه می‌کند:
«کاشکی اون‌جا پارک نمی‌کرد، می‌افتم روش.»
کمـی جایـش را عـوض می‌کنـد و بـه سـمت راسـت لبـه مـی‌رود تـا از ماشـین فاصله بگیرد. مـرد جایش را عوض می‌کند و به دیوار تکیه می‌دهد: «به نظرت چقدر طول می‌کشه برسی اون پایین؟»
بـاد گرمـی مانتـوی دختـر را بـه بدنـش می‌چسـباند، ولـی عرق از وسـط موهـای خرمایـی‌اش راه افتاده توی چشـم‌ها و از کنار بینی شره کرده روی لب‌های قرمزش.
مرد می‌گوید :
«باید بشینم حساب کنم؛ ولی فکر کنم دو یا سه دقیقه بیشتر طول نکشه.»
«آقا، تو رو خدا ولم کن، چه کارم داری؟»
دختـر دسـتانش را همان‌طـور همچون بال‌هـای پرنده بـاز نگـه داشـته اسـت و پلک‌هـای بزرگش را باز و بسـته می‌کنـد؛ انـگار کسـی کرکره سـیاهی جلـوی چشـمانش کشـیده. زیـر چشـمی مـرد را نـگاه می‌کند و مـرد می‌رود اطـراف خرپشـته دوری می‌زنـد. دختـر بـرای لحظـه‌ای برمی‌گردد. بـه عقـب سـرش نـگاه می‌کنـد. نمی‌خواهد پاییـن بیایـد و از تصمیمـش منصـرف شـود. بـا خودش می‌گوید:
«دیگه بسـمه، خسته شـدم، دیگه نمی‌تونم این‌جوری ادامه بدم.»
مـرد به طرف دختر می‌آید. دختـر در ذهنش اتفاقات را مرور می‌کند:
«لعنت به شـما چه‌کارم کردین، ولـم کن چه‌کارم داری؟ مامان، مامان! به خدا تقصیر من نبود.»
«دختـر درسـت می‌شـه، بچه‌هـا بچه‌هـا! مدرسـه رو تعطیـل کنیم. بچه‌ها اشـک‌آور! اشـک‌آور! دارن می‌آن، دارن می‌آن! باتوم دارن، باتوم دارن!»
«کوچهٔ چهارم خلوت‌تره.»
«خواهش می‌کنم، ولم کن. ولم کن!»
«وای اگه همسایه‌ها بفهمن؟»
«حالا پدرش کیه کدومشونه؟»
«بابا، بابا! چند نفر بودن، تو رو خدا بذار بپرم.»
«خدا! بچه، بچه رو چه‌کار کنم. وای! لعنت به همه‌تون. لعنت!»
صدای کشـیده شـدن پای مرد را از پشت سر می‌شنود. با فکر اینکه الان مرد زیر بغلش را می‌گیرد، چشمانش را می‌بندد؛ اما احسـاس می‌کند دسـتی او را هل می‌دهد. در حال افتادن سرش را برمی‌گرداند. بالا را نگاه می‌کند؛ اما مرد دیگر آنجا نیست.

دینامال[۱]؛ داستانی برای پدرم

● نویسنده: فاطمه پورجودکی

نمی‌خواستوم نامه بدُم که بگُوم کجام یا چه می‌کُنوم. نقلِ ایی شیش روز رفتنوم هم نیست. خیلی وقته کارِ مو با خونهٔ آقات تموم شده. تنها دلگرمی‌م تو بودی به او ظلمات.

مو می‌دونوم حالا آقات هرجا می‌شینه قری می‌ده به سبیلاش و می‌گه: «ای خدا تو شاهدی که مو سی یتیم بِرارُم هر کار که تونستوم کِردوم. خودش یاغی شده. گناهِ مو چنه؟»

تو بگو صفورا، آقات کی سی مو پدری کِرد، هم اوطور که سی پسرِ خودش کِرد؟ چی می‌خواستوم ازِش؟ دِلُم به نی زدنی به آوازی خوش بود. هردَم می‌گفت موسیقی چِنِه؟ گفتوم بِروم دانشگاه هنر بخونوم، گفت یتیم‌و چه به دانشگاه؟ مطربی هم شد به فِعلی؟ برو دینا گله. دل بده به گوسفندا. بزن به دل دشتِ شیمبار و هی تا می‌تونی شیت‌وشات بکن سی خوت. هی، هی، هی صفورا! گوسفند چه می‌دونه صدا چِنِه، ساز چنه؟

حالا هم که رفتوم نقلِ ایی رفتاراش نبوده. اولش نمی‌خواستوم بِروم؛ یعنی دو دل بودوم. دلی که می‌گفت بمون، سی خاطرِ تو بود. رفیقوم بودی به روزِ تَنگ. بالام درمی‌اومدی جلو آقات. گفتوم حق و حقوقُم‌و از آقات می‌گیروم و مستقل می‌شُم. عروست می‌کُنوم سی خودوم و می‌رُم یه وری، مسجدسلیمونی جایی زندگی برات می‌سازوم. خیالُم نبود که دخترِ عمو یاوری. چه می‌دونستوم تو پاسوزِ آقات می‌شی؟ حسابِ تو پیشِ مو سوا بود. برقِ او تیا کالِت[۲]، آفتاب بود به بالا سَروم. اما خب، انگار ایی تقدیر، نه تقدیرِ نوشته‌شدهٔ دینامال بوده از اول.

دَینُوم به گردنت صفورا! ار یه نوبت به خلوت خودت خیال کنی دینامال نمک‌نشناس بود. مو خوب می‌دونوم نمک چِنِه؛ اما خیلی وقت بود مونده بودوم رو دستِ خودوم. نمی‌گوم خیالُم بی‌خیالِ رفتن بوده ها! که دروغه. آتیشش هم وقتی تنوره کشید به جونُم که ماه قبل رفتوم سرپُل‌ذهاب. همو وقت که خوت بسته‌بسته خوراکی و پوشاک نهادی عقب ماشینوم که بِبَروم سی زلزله‌زده‌ها. یادته که؟

هشت ساعت از اندیکا تا سرپل‌ذهاب انگار که ایی جاده قدرِ عمری که هدررفته از مو، داره کِش می‌آد زیرِ چرخ ماشینوم. یک‌نواخت و کسل. انگار هرچی دورتر می‌شُدوم ازت، تصویرت جلو چشام کم‌رنگ می‌شد. نمی‌دونوم سی چه، زور او همه خاطرهٔ نحس فشار می‌داد پسِ کله‌م. همو موقع که آقام مُرد و دام[۳] سی خاطرِ بلایی که آقات سرش آوُرد و مو بعدها فهمیدوم و ای کاش نمی‌فهمیدوم، رفت گوشهٔ خاکستون زیرِ سه من خاک و مو شُدوم هُم‌بهرِ عمو یاور و هم‌بازیِ

۱. در گویش بختیاری کسی (چوپانی) که در هنگام کوچ، پشت سر گله و ایل حرکت می‌کند تا اگر بره یا کودکی جا مانده باشد، بردارد.

۲. تیا جمع تی، چشم را کویند و کال یعنی قهوه‌ای یا کبود صفت آن است. از محبوب‌ترین رنگ‌ها برای چشم در نزد بختیاری‌ها.

۳. مادرم

تو، صفورا.
اما مو که حالا خوب می‌دونوم آقات پیِ چه کاری نصف شبا دم اتاق مونو دام می‌ایستاد. سایه‌ش که از پشت پنجره قد می‌کشید رو دیوارِ اتاق، لرز می‌افتاد به جونِ دام. می‌گفتوم پَ چته دا؟ اِلَرزی؟ دستاش تو گفتی قالبِ یخ. می‌گفتوم: «نترس عمو یاوره. حتمی کاری داره تو حیاط. نکنه از عمو یاور می‌ترسی؟» می‌گفت: «نه رودُم[1]. عموت که دخلِ آقامه داره، سی چه باید ازِش بترسوم؟ می‌گفت نمی‌ترسه اما چشاش اینه نمی‌گفت.
ستونُم بود دام که داشت می‌لرزید. از بی‌کسی و لابِدی‌ش پناه آورده بود به او مِلک و محل. اما آقات طوری زِیدِش به دلِ زمین که دردش آوار شد ری کُلِ عمروم. به خیالِش به گوشوم نرسیده که می‌گن یاور حرمتِ بیوهٔ برارِش نگه نداشت که زینه طوری خودشه سوزوند که یه پرِ شالش هم به‌جا نموند. بچه که یتیم و یسیر بشه اونم به ده‌سالگی، عینِ پرِ کَه‌وِ ور باد. سرگردونه به هفت عالم. می‌گفتن پیشونی‌نوشتت بوده. مو هم باور کِرده بودوم، اون‌قدی که به خیالِ خودوم، مَرد هُم‌تیرِ[2] عمو یاور نبوده به بختیاری.

۱. فرزندم
۲. هم‌چند، هم‌سنگ، هم‌شأن

نمی‌دونستوم یه عمر باید دستوم دراز باشه و شونه‌هام جلو هرکس و ناکس کج.
تا برسوم به سرپل‌ذهاب هی سیگار می‌کشیدوم. ندونُم ای خدا، دو پاکت سه پاکت... تو می‌دونی مو سیگاری نیستوم صفورا. نه بِگوم سی خاطر آبرو آقات بوده، نه. محضِ خاطرِ صدامه که خش نیوفته؛ اما نمی‌دونوم چه دردوم بود که زده بودوم به سیم آخر. تو گفتی که دردِ ایی حرفایی که اخیر شنیده بودومِ داشتوم دود می‌کِردوم که روشن بشُم و نمی‌شُدوم.
سرپل ذهاب که رسیدُم یه راست رفتوم سروقت پادگانِ محلِ خدمتوم بلکم خبری از رفیقام بگیروم. شهر آجربه‌آجر وارفته بود از هم. ۴۸ ساعت از زلزله رفته بود و خیابونا پر بود از اکیپ آواربردارها و آمبولانس و سگای زنده‌یاب. رو خرابه‌ها بو می‌کشیدن که شاید کسی هنوز زیر آوار داره نفس می‌کشه و بشه که نجاتش داد. می‌گفتن قصرشیرین هم لرزیده. هی، هی، هی صفورا! که دیگه فرهادی نبود که دل بده به رهنِش.
دِینوم به نات صفورا، ار خیال کنی مو می‌خواستوم از تو انتقام بگیروم. کاش همو موقع که دردُم دیدی، کاری می‌کردی؛ اما تو دُنگ ندادی پیش آقات. گفته بودوم بهرِ مرحوم آقامه می‌خوام از زمینا. می‌خواستوم به عزّت خودوم سی خودوم زندگی کُنوم. مو که چوپون نبودوم

که بِرُم پی گله و گوسفند بِچارنوم. به خیالش مالِ یتیم، خوردن داره؟ به خیالش، مونِ گنجشک‌روزی، تا ابد برده و اسیرشُم؟

اصلاً چرا نمونـد سرِ گاوبندیِ خودش‌و آقام؟ مگه تو ناف‌بُرِ مو نبودی؟ په برا چی انکارِش می‌کِرد؟ مو بی‌تقصیروم، خودتم می‌دونی. اصلاً سر همین بود که خودت هم تن دادی به حرومی. گفتی ما نشون‌کردهٔ هم‌ایم. هی نهیبت زدوم که؛ آقات حاضر نی مونِ گردن بگیره اصلاً. گفتی: «مو مالِ دینامالُم.» مو جاهل بودوم. ای! تو نبودی که گفتی دل محرم و نامحرم نمی‌شناسه؟ خودت رضا دادی که رو بردارُم از دختریت. لب نهادی به لبُم. دون پاشیدی سی مو. همو وقتا که بی‌وقتشِ می‌اومدی دمِ اتاقُم. می‌گفتی: «دِی‌بلال بخون سی‌م» و مو می‌خوندوم:

«زجرِ مونِ فهمید و ره دیدی چطو خندید و ره[۱]»

تو می‌گفتی دی‌بلال سی خاطر مو دوست داری؛ اما مو می‌خوندومش سی خاطرِ او بیست‌سالی که رفته بود و باز می‌رفت و نمی‌تونستوم به گَردش برسوم. آدمی که مالِش بره، ایمونش بره، مجبوره قمار کنه سرِ باقیِ عمرش.

اخیر که اومدوم بسته‌ها که بارِ ماشین بود بِبَروم برسونوم چادر هلال احمر، نگام افتاد به یه درِ پلیتی که دورتادور دیواراش آوار شده بود و تک‌وتنها مونده بود رو قابِ خودش. تو دیدی زلزله به سرپل‌ذهاب بیاد، دل دینامال بِرومبه؟ با خودُم گفتوم هی، هی، دینامال! قدرتی خدا، چطور ایی درِ پوسیده به ایی زلزله مونده سرپا؟ وراندازش کِردوم ببینوم تکیه‌ش به کجاس، که صدا بال زدنش شنیدوم. سهره بیچاره جون نداشت ناله کنه. پاهاشِ بسته بودن. کی دیده سهره وحشی به قفس؟ نصفِ قفسِش زیر آوار بود. تیکه‌ها دیوار که جدا می‌کِردوم عکس قلبی دیدوم که با ذغال کشیده شده بود رو دیوار و داخل قلب به خطِ بچه‌گونه نوشته بود: خاطره.

مجالِ موندنوم نبود. قفسِ برداشتوم و نهادوم ری صندلی کنار دست خودم و رفتُم سی خیابون اصلی شهر. بلکه دُونی چیزی گیر بیاروم سی‌ش. به‌زحمت کمی نون خشک‌شده جُستوم و ریختوم کف دستوم و نوکِش نهادوم به نون‌ها، اما لب نزد. آب نهادوم جلوش. هیچ. تو گفتی ایی پرنده نه پرنده‌ای‌یه که آب و دون بخواد. گفتوم کمی حوصله کنوم. خودش دل می‌ده به خوردن. نشستوم پشت فرمون، اما هی حواسوم پیشش بود. کمی که گذشت دیدوم سهره درازبه‌دراز افتاده کف قفس. مرده بود. مردن سهره بود که آتیش انداخت به جونوم. گفتوم ای دنیامال بالای بختت! سی چه وانهادیش به قفس ای دم آخر؟ حالا خوبه که به اسیری مُرد؟

صفورا مو که می‌خواستُم خاک بُکُنوم به سر خودُم باید می‌رفتوم سر تُلِ بلندی. مجبور بودُم طلاهاتِ که نهاده بودی پیشُم به امانت، ببروم بفروشوم و پولش بدُم کاربلدی که ردُم کنه از مرز.

تو نبودی؛ اما مو شب قبلِ رفتنوم به سرپل‌ذهاب، شنیدوم که آقات دمِ مطبخ دم گوشِ ننه‌ت پچ‌پچ می‌کرد که پسرِ شیخ عبدالله رو سی تو لقمه گرفته. تو که می‌دونی مو چیزی نداروم سی رودررو شدن با عمو یاور، اونم با کاری که با تو کِردوم. مجبور شُدوم برُوم و بزارُوم لقمه گیر کنه به گلوش.

خواستوم بِگوم عمو یاور روزی نمک به خوردوم نداده که بِدونوم نمک چِنه. مو از خودُم فرار کردوم از دینامالی که بودوم و نمی‌خواستوم باشُم.

۱. رفت

من احمق نیستم

● نویسنده: ساریه امیری

مادر مرد. قرار بود شش ماه دیگر بمیرد. همه خودشان را برای شش ماه دیگر حاضر کرده بودند. مستانه و کیوان و بابا هنوز پیرهن مشکی نخریده‌اند. یک روز بابا گفت: «بدون اینکه مامان بداند برویم خرید.» مستانه گفت: «هنوز وقت داریم.» نمی‌دانستند مادر شش صبح امروز می‌میرد. ما شش فهمیدیم. مستانه زودتر از همه بیدار شد، وقتی که فهمید ما را بیدار کرد. بابا گفت: «شاید زودتر تمام کرده، چون بدنش خیلی سرد است.»

حالا ساعت هفت است. امتحان ریاضی دارم. برای اولین‌بار دو روز است که می‌خوانم. به مادر قول دادم که این بار نمرهٔ خوبی بیاورم. آخرین امتحانی که دادم دوازده شدم. مادر با خط‌کش چوبی‌ام حسابی کتکم زد، گفت: «به کار ریاضی خواندنت که نمی‌آید حداقل به کار کتک زدن که می‌آید.»

دست بردارم نشد. شب که بابا برگشت حسابی تحریکش کرد که کتکم بزند؛ اما بابا تهدید کرد که اگر دفعهٔ دیگر نمره‌ات بد شود می‌برمت پیش ممد مکانیک که شاگردی کنی. این مستانه همیشهٔ خدا مثل خروس بی‌وقت می‌ماند. اگر هفت و سی و شش دقیقه می‌فهمید رسیده بودم مدرسه و تا یادشان می‌آمد من خانه نیستم، امتحان را تمام کرده بودم. یا کسی اگر نبودنم را احساس می‌کرد دنبالم می‌آمد. می‌دانم که یادشان می‌رفت دنبالم بیایند، من هم امتحانم را می‌دادم و به همه نشان می‌دادم که زیر قولم نزده‌ام.

سر جلسه فقط چیزهایی یادم می‌آیند که تا می‌خواهم آن‌ها را روی برگه بنویسم فراموش می‌کنم. بابا همیشه می‌گوید:«این هیچی نمی‌شه.» مامان هم می‌گفت: «خودت چی شدی؟»

مستانه انگار تازه فهمیده مادر مرده. با صدای بلند دادوبیداد راه انداخته و با گوشهٔ آستینِ بلوز قرمزش آب بینی‌اش را پاک می‌کند. بابا گفت: «برو لباس‌هات رو عوض کن. الآن همه می‌ریزن اینجا.»

منظورش از همه دایی احمد و زن‌دایی نسرین، خاله فرزانه، مادربزرگ، عمه مریم و مهری خانم همسایه‌مونه؛ که فکر کنم اول از همه بیاد، چون دیواربه‌دیوار خانه‌مان است. دیوار خانهٔ ما کج شده انگار می‌خواهد از دَر جدا شود. خیلی وقت است که با مادر دوست است. اگر مادر را این‌طوری سرد و سفید ببیند چکار می‌کند؟

انگشت‌های دستش سفیدِ سفید شده‌اند، سفیدتر از وقتی که زنده بود. نزدیک‌تر می‌شوم. بابا کنار پاهایش بود، کیوان کنار دست راستش و مستانه بالای سرش. کسی متوجه نشد من کجای مادر نشسته‌ام. باورم نمی‌شود مرده است. فکر نمی‌کردم بمیرد. با صدای بلند می‌گویم: «خودش را زده است به خواب.»

متوجه شدند که من هم کنار سینهٔ سمت چپش نشسته‌ام. کیوان که تقریباً روبه‌رویم بود، نیم‌خیز برداشت؛ محکم نه، چون خودم را کمی عقب کشیده‌ام، با نوک انگشتانش خواباند روی گوشِ چپم و گفت: «گم شو احمق!»

مستانه دستم را می‌گیرد و از اتاق بیرون می‌برد.

من احمق نیستم. از این‌کارها می‌کرد. هر وقت اذیتش می‌کردم، دستش را روی قلبش می‌گذاشت و می‌گفت: «آی، آی قلبم!» بعد دراز می‌کشید و چشمانش را

می‌بست. من هم نزدیک می‌شدم، خم می‌شدم روی صورتش که ببینم مژه‌هایش تکان می‌خورد یا نه، بعد اگر بی‌حرکت بود قلقلکش می‌دادم. با داد و بی‌داد بلند می‌شد دورتادور خانه را دنبالم می‌کرد. هیچ‌کس بازی‌های مادر را نمی‌دانست، جز من.

بابا با دست‌های بزرگش صورتش را پوشانده، جوری که انگار دارد گریه می‌کند و هرچندثانیه یک بار شانه‌هایش را می‌لرزاند. من شنیدم که دوست داشت مادر بمیرد. چند باری که کیوان و مستانه مادر را برده بودند دکتر، تلفنی با زنی حرف می‌زد. می‌گفت: «خودش داره عذاب می‌کشه، آخرش که می‌میره. هرچی رو که داشتم فروختم خرجش کردم.»

تلفن را که قطع کرد، من را دید که نشسته‌ام روبه‌رویش، گفت: «عمه است. احوال‌پرسی می‌کند.» مستانه هم زیاد ناراحت نیست. گاهی اوقات یادش می‌افتد و جیغ می‌کشد؛ مثل کسی که سوسک دیده باشد. من از سوسک نمی‌ترسم. مستانه می‌ترسد. ته دلش خوشحال است که دیگر مسئولیت نظافت و رسیدگی به مادر گردنش نیست. این اواخر کم با مادر حرف می‌زد، از وقتی که بابا شروع کرد به فروختن جهازش برای خرج دوا و دکتر. قرار بود بابا این روزها یخچال را هم بفروشد. برای همین می‌دانم که ناراحت نیست.

کیوان دست راست مادر را بلند کرد. تابه‌حال ندیده بودم کیوان آن‌قدر به مادر نزدیک شده باشد. نور از گوشهٔ شیشه که پرده نپوشانده‌اش خورد به دست‌های سرد مادر، .کیوان سرش را خم می‌کند دست مادر توی سایه می‌افتد بعد لب‌هایش را نزدیک می‌کند به دست مادر، نور لب کیوان و دست مادر را محو می‌کند. ندیدم که کیوان بوسیدش یا فقط ادای بوسیدن را درآورد. دیوار از قسمت بالای آن به‌اندازهٔ یک متر ریخته است. بابا یک ساعت بیشتر است که به همه زنگ زده، اما تا الآن که ساعت نه است، کسی خانه‌مان نیامده است؛ حتی مهری خانم، که چند قدم با مادر راه دارد.

خاله فرزانه آمد. یک سالی می‌شد که خانه‌مان نیامده بود. جلوی در که رسید دستمال کاغذی را که در مشتش از قبل آماده کرده بود به چشم‌هایش نزدیک کرد. با صدای بلند شروع کرد به هق‌هق کردن و بین گریه‌هایش گفت: «خواهر بمیرم برات بمیرم برای بدبختی‌هایی که کشیدی.» بعد به خانه و ما نگاه کرد و ادامه داد: «هیچ خوشی ندیدی تو زندگی.»

خاله نمی‌دانست مادر از بیماری نمرده مادر از تنهایی مرد. خاله ننشسته بود که دایی و زن‌دایی هم آمدند. زن‌دایی اول خاله را بغل کرد و بعد به مامان که خوابیده بود نگاه کرد. آهی بلند کشید؛

-« بیچاره بچه‌هاش، بی‌مادر شدند.»

از پنجرهٔ اتاق مامان از قسمت بالای دیوار که ریخته،

می‌شود بیرون را دید.
بعد به من نگاه کرد و گفت:«طفلکی، غصه نخور عزیزم!» من غصه نمی‌خورم. به این فکر می‌کنم که حالا وقتی بچه‌ها فحش می‌دهند به من بگویند بی‌پدر و مادر باید دعوایشان کنم یا نه؟ یا شاید خودشان بفهمند و دیگر از این حرف‌ها نزنند. کاش حداقل اگر توی درس ریاضی کم می‌گرفتم معلم دیگر کتکم نزند و بچه‌ها هم دیگر مسخره‌ام نکنند.
عمه مریم هم رسید. مانتوی مشکی زیبایی تنش است. مارکش را هنوز نکنده. از یقه‌اش بیرون زده. اول رفت بابا را بغل کرد. بعد مستانه و کیوان. از کیوان پرسید، که من کجام. کیوان چشمی چرخاند با بی‌اعتنایی من را که کنار کمد، خودم را جمع کرده بودم به عمه نشان داد. به طرفم آمد. مارک مانتواش با هر قدمش راست و چپ می‌شد. بغلم نکرد. یادم نمی‌آید وقتی بغلم کرده باشد. دستی کشید روی سرم و گفت: «برو خانهٔ ما با پدرام پلی‌استیشن بازی کن.»
یادم نمی‌آید آخرین باری که رفته بودم خانه‌شان کی بوده. شاید خیلی وقت پیش، قبل از مریضی مادر. منتظر نشد ببینید می‌روم یا نه. رویش را برگرداند سمت مادر. من هم منتظر نمی‌مانم ببینم مادربزرگ بالاخره می‌آید یا نه. شاید نیاید. حتماً خجالت می‌کشد. زشت است بچهٔ میان‌سالِ آدم قبل از خودش بمیرد. خیلی وقت است آمادگی رفتن را دارد. قبرش را که سال‌هاست خریده، کفنش را هم هرجا که می‌رود با خودش می‌برد. حالا شاید به مادر حسودی کند که قبل از او رفته. من شنیده بودم وقتی مادری می‌میرد مادربزرگ بچه‌های دخترش را بزرگ می‌کند. مستانه و کیوان بزرگ‌اند. من هم ترجیح می‌دهم توی این خانه بزرگ شوم. مادربزرگ همیشه از درد پاهایش می‌نالد، احتمالاً یکی از همین روزها بمیرد؛ اما دوست ندارم یک روز دیگر که امتحان ریاضی دارم مستانه ساعت شش صبح بیدارمان کند. بدون اینکه کسی متوجه شود از کنار مادر به‌آرامی رد شدم. می‌ترسم مادر متوجه شود، مطمئنم اگر زنده بود نمی‌گذاشت بروم. اخم می‌کرد و غرولندکنان می‌گفت:«حق نداری بری.» دنبال دمپایی‌ام می‌گردم یک لنگه‌اش زیر کفش تازهٔ دایی است، لنگهٔ دیگه‌اش نیست.
یک سوسک داخل کفش عمه مریم سرش را بیرون آورده. کفش را برگرداندم و با لنگه کفش دایی لهش کردم. تکه‌ای از سوسک از سکو پایین افتاد، روی موزاییک شکستهٔ حیاط کنار آن لنگهٔ دیگر. با یک لنگه کفش از پله‌ها پایین دویدم تا لنگهٔ دیگر را پا کنم. دیدم مهری خانم دم در حیاط است دارد سمت من می‌آید. مادر همیشه می‌گفت: «مهری از خواهر به من نزدیک‌تر است.» مهری خانم به‌آرامی قدم برمی‌داشت. سلام کردم منتظر جوابش نماندم، ترسیدم بگوید:«برو از مغازهٔ اسماعیل شش تخم‌مرغ برایم بیاور.» هر وقت من را می‌دید می‌فرستادم پیش اسماعیل تا برایش شش تخم‌مرغ بیاورم. هیچ‌وقت نگفت پنج یا هفت. با عجله خودم را به کوچه می‌رسانم. خیلی وقت است که بازی نکرده‌ام. دلم لک زده برای خانهٔ عمه مریم. شش سال است که دیوار خانه‌مان ریخته است.

بنفشهٔ وحشی خاموش

● نویسنده: شقایق دهقان‌نیری

از جا می‌پرم. صدای بلند کوبیدن در، بابا را هم بی‌خواب می‌کند. سرش را از زیر چادر گل‌گلی مادر بیرون می‌آورد و می‌گوید: «یکی این در وامونده‌صاحاب‌و باز کنه. خواب از سرمون پروند!» نور تند خورشید از لابه‌لای برگ‌های درخت گلابی و گنجشگ‌هایی که از گرما زیر شاخه‌ها پناه گرفته‌اند می‌گذرد و توی حوض منعکس می شود. گاهی هم گنجشکی می‌نشیند توی باغچه و میان گل‌های بنفشهٔ وحشی. بابا می‌گوید: «این گل‌ها خودبه‌خود دراومدن و هرکار کردیم هم ورنیفتیدن.» رخت‌چرک‌های بابا را توی ماشین لباسشویی سطلی فریدولین می‌اندازم. مادر رخت‌های شسته‌شده را تکه‌تکه توی تشت می‌اندازد، شلنگ آب را رویشان می‌گیرد و چنگ می‌زند. می‌گوید: «دروهمسایه، ماشین لباسشویی دارن که خودش مِشوره، آب مِکشه، خشک مُکُنه، من بدبختم، این‌جور. هی از این شانس‌و اقبالم.» نگاهش به باباست که خواب‌آلود سرش را کج کرده و به در خانه نگاه می‌کند. صدای در محکم‌تر از قبل به گوش می‌رسد و با صدای ویرویر ماشین لباسشویی توی گوشمان می‌پیچد. مادر می‌گوید: «موندم چِطَری با صدای در خواب‌به‌خواب مِشه این بابات، اما با صدای این لباسشویی وامونده خوابش مِبَره.» بعد سرم داد می‌زند: «چرا وای‌سادی من‌و نگا مُکُنی ذلیل‌مرده، بیا برو درو باز کن. الان درو از پاشنه درمی‌آره.» بی‌حوصله و خسته سلانه‌سلانه می‌روم سمت در. عرق از روی پیشانی تا پشت گوش‌هایم پایین می‌آید. در را که باز می‌کنم برای چندمین بار با خاله‌رباب که گل‌های چادرش از لایهٔ ضخیم چرک ناپیداست، چشم‌درچشم می‌شوم. با چشم‌های ریز مثل عدس بهم زل می زن.؛ در صورت من دنبال گمشده‌ای می‌گردد. موهای سفیدش مثل یک تکه ابر رشته‌رشته از زیر چارقد آبی‌اش بیرون زده.

- «زری. جونَ‌مرگ‌شده تو خو اینجایی، مرغ‌وخروس‌هامون رو ندیدی؟ چرا در طویلُکو باز هِشتی؟

صدای بابا را می‌شنوم که غرولندکنان می‌گوید: «عجب گرفتاری شدیم.»

بعد صدای کش‌کش دمپایی‌هایش می‌پیچد روی سنگ‌فرش‌های سفید و داغ حیاط.

خاله‌رباب چشم از من برنمی‌دارد. برای یک لحظه می‌ترسم. انگار که یکی جز من در وجودم رخنه کرده باشد.

صدای مادر را می‌شنوم: «اسد تو رو خدا چیزی به پیرزن نَگی ها!»

بابا می‌رسد دم در. خاله‌رباب با غیظ سرتاپای او را نگاه می‌کند. از سر کم‌موی بابا که وسطش تاس است گرفته تا سبیل‌های کلفت و زیرپوش سفید و شلوارکردی سیاه و دمپایی لاانگشتی‌اش.

می‌گوید: «چرا نَمِذاری زری بیاد خونه؟»

بابا می‌گوید: «زری مرده، خاله.»

مادر پیراهن بابا را که ازش آب می‌چکد روی بند پهن می‌کند. داد می‌زند: «اسد، گناه داره پیرزن!»

بابا برمی‌گردد سمت مادر.

- «ول کن زن! بزار یادش بیاد، ما رو دیوونه کرده از بس اومده پی مرغ‌وخروس و دختر جوون‌مرگ‌شده‌اش.

خاله‌رباب می‌گوید: «خودت جوون‌مرگ شی. بذار مش‌قربون از باغ برگرده مِگم پدرت‌و دربیاره.»

بابا پوزخندی می‌زند: «خدا اونم بیامرزه.»

خاله‌رباب از در فاصله می‌گیرد و نگاه می‌کند این‌طرف

آن‌طرف. همهٔ خانه‌ها تازه‌ساز هستند. همه یا کوبیده و از نو ساخته‌شده‌اند یا مثل خانهٔ ما که مال پدربزرگم بوده و به ما ارث رسیده، بازسازی شده‌اند و با قبلشان یک دنیا تفاوت دارند. فقط خانهٔ خاله‌رباب ته آن کوچهٔ بن‌بست قدیمی مانده مثل قبلش. چندباری رفته‌ام آنجا. دو تا اتاق کاه‌گلی دودزده، طویله و اتاقکی برای مرغ‌ها دارد و حیاطی فسقلی با دیوارهای گاه‌گلی رنگ‌پریده که اگر آب بپاشی بهشان بوی کاه‌گلِ مانده به دماغت می‌خورد و تا یک هفته تمام بویش از یادت نمی‌رود. انگار گل‌وخاک هرچی قدیمی‌تر باشد رنگ و بویش هم ماندگارتر می‌شود.

بابا می‌خواهد در را ببندد اما خاله‌رباب یک پایش را می‌گذارد لای در و محکم نگه می‌دارد.

- «خوشَم باشه ممد، از کی تا حالا درو روم مِبَندی؟»

بابا سرش را می‌برد بیرون و کف دست می‌کوبد به سینه خودش و می‌گوید : «ببین خاله‌رباب، ممد مرده، ده ساله. من پسرممدم، اسد، یادت می‌آد؟»

- «اسد؟ اسد هم‌سن زری منه، هم‌پای هم می‌رن مکتب‌خونه.»

اوقات بابا تلخ می‌شود. می‌پرسد: «قرص‌هات‌و مرتب مُخوری؟»

- «قرص؟ چه قرصی؟»

بابا آه می‌کشد: «همون قرص‌های کوفتی که هفتهٔ پیش رفتیم پیش دکتر بهت داد.»

خاله‌رباب انگار چیزی یادش نمی‌آید، محل نمی‌دهد. می‌گوید: «زری بیا بریم خونه. هنوز برای شوم نون نپختیم.»

می‌گویم: «بابا بذار بیاد تو.»

- «نمی‌شه.»

- «چرا؟»

- «مِترسم پسر مفت‌خورش نَیاد دنبالش این بمونه رو دستمون.»

- «بمونه. کارمون نداره.»

- «برو کنار بذار درو ببندم، اصلاً تو رو چه به این حرفا؟»

مادر لب حوض نشسته است و نگاهمان می‌کند. می‌گوید: «خدا نصیب هیچ‌کس نکنه.»

خاله‌رباب باز اطرافش را دید می‌زند. شاید دنبال کوچه‌پس‌کوچه‌های قدیم می‌گردد. فکر می‌کنم احتمالاً هر روز صبح که از خواب بیدار می‌شود، شبیه اصحاب کهف می‌شود و می‌بیند همه‌چیز عوض شده. زن همسایه چاق و پهن از نبش کوچه پیدایش می شود. خاله‌رباب می‌دود سمتش.

- «مرغ‌وخروسُک‌هام گم شدن. عباسُک جون‌مُرگ‌شده هم انگاری دوباره رفته کوه. نیست که نیست!»

من و بابا همان‌طور نگاهشان می‌کنیم. زن همسایه سری تکان می‌دهد. چشم‌و ابرویی می‌آید. بابا را که فقط کله‌اش در قاب در پیداست نگاه می‌کند و می‌گوید: «به داد این پیرزن بدبخت برس اسدآقا، ثواب داره، خالهٔ بابات بوده، نبوده؟»

بابا مرا کنار می‌زند و می‌گوید: «مگه اینجا خونه سالمندونه، دنده‌ش نرم، بگید اون پسر مفت‌خورش بیاد.»

مادر گوشه زیرپوشش را می‌کشد.

- «بیا تو مرد آبروم رفت.»

بیرون می‌رود تا با زن همسایه احوال‌پرسی کند. زن دیگر دور شده. چنان تند رفت، انگار ترسیده بود بابا خاله را روانهٔ خانه او کند. مادر به بابا می‌توپد: «نمی‌تونی جلوی زبونت‌و بگیری مرد؟»

- «این فامیل عروس خاله‌رببابه مگه نیست؟ همین بود اون دختر گوشت‌تلخ فامیلشون‌و قالب کرد به اینا دیگه.»

- «خب به ما چه؟»

- شرط مِبندم تقصیر همونه که عباس نمیاد سر به مادرش بزنه. یادت رفته چه آخ وپیفی مِکِرد موقع عید که اومده بود خونه‌اش، یادته نمی‌ذاشت عباس حتی لحاف این پیرزنو جمع کنه؟

کش‌کش راه می‌افتد سمت تخت چوبی لب حوض. بلند می‌گوید: «قربون دختر گلم بشم. ببند اون در رو.»

می‌گویم: «اگه گم‌وگور بشه چطو؟» یک لحظه می‌ایستد و نگاهم می‌کند.

- «شهر کوچیکه. همه مشناسنش، تازه جایی نداره بره.»

مادر چادر خاله‌رباب را نگاه می‌کند. صورتش چروک برمی‌دارد و چشمهایش اشک می‌افتد. می‌گوید: «برو یه چادر تمیز از رو بند بیار، چادرش رو عوض کنیم.

بشورم.» وقتی از کنار بابا رد می‌شوم با اوقات تلخ نگاهم می‌کند. سرم را می‌اندازم پایین و زود با چادری تمیز برمی‌گردم دم در. مادر به‌زور چادر خاله‌رباب را از سرش برمی‌دارد و با چادر گل‌بهی تمیز عوض می‌کند. خاله‌رباب کم مانده گریه کند: «زری رو نَمِذاری بیاد خونه، برام چادر می‌شوری!» بعد نگاهم می‌کند: «بیا بریم. مش‌قربون بیاد یکی تار مو توی سرت جا نمی‌گذاره ها!» چشم‌هایش پر از اشک می‌شود. بغض دارد و لرزشی خفیف که در کلماتش پیداست. دلم می‌گیرد. نمی‌دانم چرا نمی‌توانم چشم از چشمش بردارم. یک لحظه حس می‌کنم زری هستم و از تونل زمان بیرون آمده مقابلش ایستاده‌ام. صدای فریاد بابا را می‌شنوم: «دختر بابا، مگه نگفتم بیا تو!» مادر از ناراحتی سر تکان می‌دهد. دستم را می‌گیرد و عقب می‌کشد. در را روی خاله رباب محکم می‌بندد. نگاهش می‌کنم و قطره اشکی زیر چشمش می‌بینم. بابا تکیه داده به پشتی‌های قرمز با خانه‌های سیاه مستطیل‌شکل. می‌گوید: «این پیرزن هم، آدم‌و عالم‌و یادش رفته اما خونه ما رو هنوز یادشه.»

با مگس‌کش چند تا مگس را از دوروور دماغ گنده‌اش می‌پراند و می‌گوید: «عصر باید برم میدون‌بار بمونم تا فردا صبح، اما دریغ از یه ذره چشم‌برهم‌زدن.»

مادر می‌گوید: «تو هم که هیچ شب خونه نیستی. می‌خواستم علی و زنش رو دعوت کنم برای شام.»

بابا غرغر می‌کند: «ول کن زن! چقدر اینا رو دعوت می‌کنی؟ عادتشون نده هر شب‌و روز بیان مفت‌خوری. تازه ازاین خاله‌رباب عبرت بگیر.»

مادر می‌نشیند لب تخت. می‌پرسد: «یعنی ممکنه منم فراموشی بگیرم؟» تک‌وتوک، موهای سرش که از زیر روسری آبی پررنگ پیداست به سفیدی می‌زند.کلی چین‌وچروک زیر چشم‌هایش نشسته.

- «خدا نکنه زن.»

- «تو الان گفتی. گفتی علی و زنش‌َم ممکنه.»

- «من بچهٔ خوبی بزرگ کردم.»

- «از کجا معلوم؟ خاله‌رباب یادته اونوقت‌ها که می‌اومد اینجا چقدر پسرم‌پسرم می‌کرد. مُگُفتی انگاری آسمون دهن باز کرده این افتاده پایین.»

- «هیچ‌کس خبر فرداش‌و نداره.»

- «اگه من فراموشی بگیرم؟»

بابا کله تکان می‌دهد: «نُچ ما چیزی‌مون نَمِشه زن. ول کن دیگه.»

ناخواسته از زبانم می‌پرد: «مِگَن فراموشی هم می تونه ارثی باشه.»

بابا طوری نگاهم می‌کند که انگار یک تار سبیلش را کنده‌ام. پشیمان، سرم را پایین می‌اندازم. مادر غصه‌دار شده. نفس‌های عمیق می‌کشد. دماغش را چندبار با گوشهٔ چادر پاک می‌کند.

- «برو پیرزن‌و بردار بیار اینجا. خودم نگهداری‌اش

مُکُنَم، دلم دیگه طاقت نداره.»
- «نه. بذار پسر مفت‌خورش بیاد ببردش.»
- «نمی‌آد مرد. اگه مُخواست بیاد تا حالا اومده بود.»
- «دیگه نشُنُفَم حرفی از خاله‌رباب بزنی ها برو دنبال کارت!»
دراز می‌کشد روی تخت. چادر را روی سرش می‌کشد. صورت چاقش مثل قالب مجسمه از زیر چادر بیرون می‌زند.
روی جفت بند رخت‌ها لباس‌های بابا و چادر خاله‌رباب با گل‌های ریز بنفش درست جلوی چشممان توی نسیم بعدازظهر تکان‌تکان می‌خورد. بابا وسط نماز عصرگاهی چشمش ناخواسته به چادر می‌افتد. خلقش تنگ می‌شود و سبیلش تکان می‌خورد. من و مادر خسته از کار شست‌وشو و پخت‌وپز می‌نشینیم روی تخت. منتظر می‌شویم تا بابا بیاید سر سفره. مادر دو تا کفگیر ماکارونی توی بشقاب ریخته‌نریخته، بابا بشقاب را جلوی خودش می‌کشد. یک قاشق ماکارونی توی دهان می‌برد و مزه می‌کند و می‌گوید: «هووم. مِتَرسَم حواسم نباشه سیبیلامم بخورم.»
می‌خندم. بوی ماکارونی و فلفل دلمه‌ای‌ها و سبزی تازه می‌پیچد تو دماغم. با ولع خوردن بابا حسابی اشتهایم را باز می‌کند. نگاه مادر مانده به درخت گلابی که سایه‌اش رویمان افتاده. بابا چشمک می‌زند. یعنی چشه؟ شانه‌ای بالا می‌اندازم. بابا برای خودش دوغ می‌ریزد. مادر یک قاشق توی دهان می‌گذارد و یواش‌یواش می‌جود. انگار سنگ زیر دندانش رفته. بابا می‌گوید: «از فکرش بیا بیرون زن.»
- «نمی‌تونم. مِگَن مغزش کوچیک شده.»
می‌گویم: «منم توی اینترنت خوندم روزبه‌روز کوچیک وکوچیکتر مِشه، تا کم‌کم تموم مِشه.»
بابا وسط غذا خوردنش زل می‌زند به من. یک تکه ماکارونی روی سبیلش چسبیده.
ادامه می‌دهم. «وقتی هم مغزشون تموم مِشه می‌میرن.»
بابا نفس عمیقی می‌کشد. قاشقش را پایین می‌آورد. یک لیوان دوغ را یک نفس سر می‌کشد. نگاهش هر جایی هست جز ما. لیوان را می‌گذارد زمین و می‌پرسد: «چِطَره که هنوز یه چیزایی یادشه؟»
- «خاطره‌هاش محدود شدن. خاطره‌های گذشته یادشه، مغزش که کوچیکتر بشه اون خاطره ها هم تموم مشن و....»
هر دو یک نگاهی به هم می‌اندازند. اندوه عمیقی توی چشم مادر است. توی گلوی بابا یک چیزی مثل قلوه سنگ بالا وپایین می‌رود. نگاهش روی بشقاب ماکارونی‌اش مانده. سرسبیل‌هایش به سفیدی می‌زند. بعد از مدت‌ها بشقاب ناهار بابا نیمه‌تمام می‌ماند. مادر که انگار اصلاً هیچی نخورده. منم همینطور. مادر این‌پا و آن‌پا می‌کند. می‌نشیند لب تخت.
- «مِگَم برم دنبالش بیارمش؟»
بابا زل می‌زند توی چشمهایش.
- «نه. گفتم که نه! زن صبر داشته باش! اون پسر مفت‌خور دیلاق بالاخره پیداش مِشه. درو همسایه خبرش مُکُنن.»
پاهایش را دراز می‌کند سمت درخت گلابی.
«چندوقت دیگه مادر منم می‌اد اینجا تا آخر زمستون پیش‌مون بمونه. تو مگه چقدر صبروحوصله داری؟ دیگه هم حرف از خاله‌رباب نَشنُفَم. شیرفهم شد؟»
پاهایم را جمع می‌کنم و تکیه می‌دهم به پشتی. گوشی‌ام را روشن می‌کنم؛ رمانی را که نصف‌نیمه مانده بود بخوانم. بابا می‌پرسد: «هنوز تو این گوشی کتاب مُخونی؟»
- یه جایی خوندم اگه زیاد کتاب بخونیم فراموشی نمی‌گیریم.
بابا خیره نگاهم می‌کند؛ «عجب»
بالش را می‌گذارد کنار پشتی. دستش را می‌گذارد زیر سرش. شاخه‌های درخت گلابی توی نسیم ملایمی تکان می‌خورد. مادر با سینی چای از راه می‌رسد. می‌گوید: «دیگه در نزد. یعنی کجا رفت؟»
بابا یک استکان چای داغ برمی‌دارد.
می‌گویم: «بابا یادمه شما همیشه خاله‌رباب رو از هرکسی بیشتر دوست داشتین.»
استکان را جلوی پایش می‌گذارد و می‌گوید: «خاله‌ربابم من‌و دوست داشت. هروقت می‌رفتم خونه‌ش برام برگه زردالو می‌ذاشت و قربون‌صدقه‌م مِرَفت، گاه‌وبی‌گاه مُگفت نذار این عباس بره تو کوه شکار کبک، آخه عباس دیلاق از بچگی عشق کشتن چُغور و کبک و اینا

رو داشت، بچگی‌هاش با تیرکمون گذشت، بزرگ هم که شد با تفنگ.» کمی سرجایش جابجا می‌شود و بهم زل می زند: «اما ببین بابا، مادرت نَمِفَهمه، تو بفهمم حرفم رو، خاله من‌و شما رو نمُخواد، بچه‌اش رو مُخواد.»

باز صدای در را می‌شنویم.

- «مرغ‌وخروسام‌و حکماًاا شغال برده ممد. بیا زری گم شده. هو ممد خیر نبینی الهی کجایی؟»

بابا می‌گوید: «این خاله که حالا دربه‌در دنبال زری مِگرده، یه وقتی نمی‌ذاشت زری یه لحظه رو زمین بشینه. مثل همه زنای قدیم عقیده داشت دختر باید کاری و زرنگ باشه تا زود شوهر کنه. نگاه نکن مادرت غر مِزنه برای یه لباس شستن. اون وقت‌ها زن‌ها باید پای پیاده مِرفتن تا قنات یا سر زمین درو کنن یا قالی ببافن.»

مادر سر تکان می‌دهد: «ها زن همیشه خدا بدبخت بوده تا الان.»

می‌پرسم: «زری خیلی شبیه من بود؟»

- «دور از جونت بابا.»

- «آخه خاله خیلی نگام مکنه.»

مادر می‌گوید: «ما همسایه‌شون بودیم. زری مثل دختری دیگه نبود. شاد و خَش بود. هرچی خاله بیشتر بهش سخت می‌گرفت، هرچی باباش تو طویله حبسش مِکرد و کتکش می‌زد که تنها نرو تو باغ و بند و صحرا، باز مِرفت. عاشق گل بود. دامن‌دامن گل می‌آورد از صحرا. برا خودش گردنبند و اینا درس مِکرد، گاهی هم برای ماها درس مِکرد و ماها انگاری که دنیا رو بهمون دادن. اسب‌سواری هم بلد بود، اسب باباشو هرازگاهی برمی‌داشت می‌برد صحرا. ای می‌تاخت ای می‌تاخت! ما حسرتش مُخوردیم.»

چشم‌هایش اشک می‌افتد: «یادمه که یه‌بار یه گردنبند ساخته بود از بنفشه انداخته بود دور گردنش، یه تاج بنفشه هم بود که گذاشته بود سرش و رو اسب نشسته بود مِرَفت، انگاری دختر شاه پریون بود. صورت گرد، ابروهای به‌هم‌پیوستهٔ سیاه، چشم‌های مثل چشم آهو، تو یَخورده حالا لاغرک‌تری، اما ابروهاش کپ ابروهای تو بود وچشاش و...»

بابا می‌گوید: «یه دور از جونی بگو زن.»

خودم را جای زری می‌بینم. توی کوه، دشت، صحرا. روی اسب می‌تازم. بابا تعریف می‌کند: «زری از ترس باباش فرار مِکرد می‌اومد اینجا. بابام اون‌وقت نَمِذاشت مَش‌قربون کتکش بزنه.»

صدای خاله‌رباب از فکر درم می‌آورد: «زری اینجایی، مرغ‌و خروس‌هامون کجا رفتن؟»

چند لحظهٔ طولانی و متعجب، هاج‌وواج نگاهش می‌کنیم. ایستاده پشت سرمان. به در زل می‌زنیم که نیمه‌باز مانده. فکر می‌کنم خب حتماً مادر در را خوب نبسته. مادر بلند می‌شود و می‌دود سمتش. «بیا خاله، بیا پیداشون مِشه.»

خاله‌رباب نگران است. دست‌های چروکیده و خشکش را به‌هم می‌مالد و سرتکان می‌دهد. مادر می‌گوید: «خاله ناهار خوردی؟»

- «نه. غم‌وغصه مگه می‌ذاره، زری بیا بریم خونه. مش‌قربون خیلی کتکت زده؟»

خاله می‌نشیند روی تخت. بابا و من زل می‌زنیم به صورت پرچین‌و چروکش. چند تار موی سفید زیر چانه‌اش پیداست و معلوم است مدت هاست کسی اصلاحش نکرده. ابروهای سفید پرپشتش کمانه کرده تا نزدیک مژه‌ها و چشم‌های ریزش فرورفته توی کاسهٔ چشم. می‌گوید: «مِگم ممد، عباس نرفته باشه تو کوه اُفتیده باشه؟»

نگاه بابا گاهی به در و گاهی به اوست. سبیل‌هایش توی استکان چایی که می‌خورد، شنا می‌کنند. زمزمه می‌کند: «نه نترس. عباسِ تو جون سگ داره.»

مادر استکان چای خاله‌رباب را می‌دهد دستش.

- «بخور خاله بخور. رنگ به روت نمونده.»

بابا می‌گوید: «اگه عباس امروز و فردا نیاد می‌رم سراغش. من این‌جوری ولش نمکنم، چوب فرو می‌کنم حلقش که این پیرزن بدبخت رو ول کرده و...»

باقی حرفش را می‌خورد. مادر برای خاله ناهار می‌آورد. خاله‌رباب همهٔ بشقاب ماکارونی‌اش را می‌خورد. نصف نان مانده توی سفره را هم می‌بلعد. در تمام مدت من و پدر یک دل سیر خاله را نگاه می‌کنیم. بابا می‌گوید: «انگاری یه هفته‌س هیچی نخورده.»

خاله‌رباب به پشتی تکیه می‌دهد. پاهایش را زیر چادرش جمع می‌کند. انگار جان دوباره‌ای گرفته باشد می‌گوید: «ممد، بذار زری رو ببرم خونه. نمی‌ذارم خو دیه مش‌قربون کتکش بزنه.»

بابا می‌گوید: «تو این حرف‌و زیاد زدی؛ اما هیچ‌وقت پشتش در نیومدی. نه که عباس‌و بیشتر مُخواستی.»

- «به والله نه. به خونهٔ خدا که این‌طَری نیست، من زورم به مش‌قربون نمی‌رسید، اصلش زورم به هیچ مردی نمی‌رسید.»

من و مادر به چهرهٔ جدی‌شان نگاه می‌کنیم. خاله‌رباب می‌رود از تخت پایین. راه می‌افتد توی حیاط. گوشه چادرگل‌بهی را روی زمین می‌کشد. می‌پرسم: «زری چطوری مرد؟»

بابا میگوید : «مش‌قربون خیلی آدم گوشت‌تلخی بود، تاب نافرمونی نداشت. زری هم اون روز اسبش‌و برداشته‌و برده بود. دیدمش اون روز، گوسفندا را برده بودم صحرا، رسید کنارم، سر اسب‌و کج کرد سمتم. گفت اسد بابام دنبالمه. اگه پرسید، نگو من‌و دیدی. گفتم باشه. از دل نترسش خوشم اومده بود. تو که نمی‌دونی چی بود این دختر، تاخت تو دشت. برگشتم دیدم از دور مش‌قربون و عباس دارن می‌آن. عباس قلدری بود برای خودش، مثل سگ پاچه این‌و اون‌و می‌گرفت، بهم که رسیدن حاشا کردم؛ ولی رد پاهای اسب هنوز تو دل خاک بود. دنبال زری رفتن. منم دویدم دنبالشون ولی بهشون نرسیدم. از دور صدای تیر شنفتم. عباس قسم خورد که فقط خواسته بترسوندش. ولی تیر زده بود به زری. زری افتاده بود از اسب‌و تموم. یادمه خاله یه روزی بعد اون روزا چارقد خونی زری رو آورد همین‌جا لب این باغچه شست.» بنفشه‌ها زیر سایه درخت گلابی آرمیده‌اند. مغرور و دلپذیر همراه نسیم می‌رقصند. خاله انگاری چیزی یادش آمده باشد، خم می شود سمت بنفشه‌ها و لمسشان می‌کند. ناگهان می‌بینم که یک مقدار از بنفشه‌ها چیده شده‌اند درحالی‌که تا ظهر سر جایشان بودند. می‌لرزم. خاله ناگاه زیر لب شعر می‌خواند. زمزمه‌اش می‌پیچد توی حیاط. می‌پیچد تا بالای درخت و نزدیک گنجشک‌ها. تا روی گل‌برگ بنفشه‌هایی که گویی به لالایی گوش سپرده و خاموش‌اند و تا ته وجودم را می‌لرزاند.

- «زری جونم سوار مادیونه، سَرُش مرواری و بیخُش بنفشه، بنفشه بشکُفه یادت کنم من، گلی نیستی که انکارت کنم من.»

چادر خاله‌رباب که گل‌های بنفش‌ریزش از تمیزی برق می‌زنند، با نسیمی از روی بند می‌لغزد کف حیاط. بابا انگاری چیزی یادش آمده باشد چشم از چادر برنمی‌دارد. ناگهان چشمم می‌افتد به حلقه‌ای از گل‌های به‌هم‌بافته بنفشهٔ وحشی که پای در افتاده است و در نیمه‌باز خانه که به‌آرامی دارد بسته می‌شود بی‌آنکه کسی آنجا باشد.

فراموشی رؤیا

● نویسنده: مجید بختیاری

از صبح که کرکرهٔ مغازه را بالا برده بود، فکرش مثل خوره به جانش افتاده بود. از همان خوره‌هایی که در انزوا روح را آهسته می‌خورند و می‌تراشند. یک لحظه فراموشش نمی‌کرد. این اولین‌بار نبود. مادرش می‌گفت: «جوونی، مردهای پنجاه‌ساله تازه می‌رن زن می‌گیرن. چه گناهی کردی که زنت بزرگ‌تره؟ اگه گذاشته بودی، دختر کربلایی رو برات صیغه می‌کردیم. الان تازه سی، سی و پنج سالش بود.»

چای را دم کرد. از یخچال مغازه یک بسته خرمای مضافتی درآورد. قند را دکتر قدغن کرده است. توی سوپر مارکتش، از شیر مرغ تا جان آدمیزاد پیدا می‌شود. یک قالیچهٔ نیمدار لاکیِ کاشان را پهن کرده روی پیشخوان مغازه، طوری‌که بیشتر از نصفش زیر ترازوی مغازه است. خودش هم روی چهارپایهٔ چوبی بلندی می‌نشیند، تا راحت دستش برسد به پیشخوان و ترازو. هربار که بلند می‌شود و می‌نشیند، شکمش می‌مالد به قالیچه. قالیچهٔ روی پیشخوان که طرف آقا مراد است، حسابی نخ‌نما شده.

چای که دم کشید برای خودش ریخت و شعله را خاموش کرد تا نجوشد. همسایهٔ روبه‌روی آقا مراد، کربلایی حسن آن‌طرف خیابان قصابی دارد. تا نزدیک ظهر نمی‌آید. آخر هیچ شیرپاک‌خورده‌ای کلهٔ سحر گوشت نمی‌خرد. می‌آید و قبل از اینکه دکانش را باز کند، سراغ چای را می‌گیرد. رؤیا، همان که مادر آقا مراد می‌خواهد صیغه کند برای پسرش، آخرین دختر کربلایی است از زن دومش. هر روز قبل از ظهر مثل الان، می‌آید و ناهار کربلایی را می‌دهد دم در دکان. هنوز شوهر نکرده، یعنی چرا کرده؛ ولی جدا شده. به‌هرحال رؤیا تنهاست و در خانهٔ کربلایی است.

محله خلوت است. صدای دعوا و مرافه گربه‌ها می‌آید. این موقع از سال که می‌شود، به جان هم می‌افتند. به‌غیر از سوپرمارکت و قصابی در این خیابان دکانی نیست. درخت سیب جلوی دکان کربلایی، پر شده از شکوفه‌های سفید سیب. سیب‌های شیرین و آبداری می‌دهد؛ سفت و درشت. آقا مراد هر روز همین موقع‌ها می‌نشیند پشت دخل و از جایش تکان نمی‌خورد. جواب همهٔ مشتری‌ها را هم سربالا می‌دهد. عین مجسمه زل می‌زند بیرون. انگار که به درخت سیب نگاه می‌کند. رؤیا می‌آید، چادر سفید گل‌دارش را سرش می‌کند. آفتاب ظهر اردیبهشت، تیز و شدید از چادرش رد می‌شود. می‌خورد به شیشهٔ قصابی و برمی‌گردد این‌طرف خیابان. بدون اینکه نشانی بپرسد یک‌راست می‌آید توی چشم‌های آقا مراد. تابلو می‌شود و می‌ماند. هر روز از غذاهای آمادهٔ دکانش، ناهار درست می‌کند. یک روز نیمرو، یک روز خوراک لوبیا یا مثلاً کنسرو تن. شنیسل آماده را هم خیلی دوست دارد. رؤیا که رفت، زنگ می‌زند و از آشپزخانهٔ مسجد، کباب سفارش می‌دهد. می‌گوید پیاز هم برایش بیاورند. دوباره چای می‌ریزد و خرما پشت خرما می‌خورد. تا عصر میخکوب درخت سیب می‌ماند. سیب‌های سرخ، هرکدام اندازهٔ یک مشتش. انگار که بوی سیب‌های رسیدهٔ پاییز می‌آید توی دکان، توی سرش، توی سینه‌اش. مشتری داخل مغازه، برای چندمین بار صدایش می‌کند. از جایش می‌پرد. هواگرگ‌ومیش شده. از ویترین زیر دستش، یک بسته آدامس نعنایی برمی‌دارد و باز می‌کند. یکی از آدامس‌ها را می‌جود. بقیهٔ بستهٔ آدامس را می‌گذارد

توی جیب کتش که پشت چهارپایه آویزان کرده. تمام مشتری‌ها امروز به نظرش بوی عطر می‌دهند؛ حتی مادر حسن‌آقا هم که عصر، دم غروب از شهریار آمده بود تا حسن را ببیند امروز تمیزتر و خوشبوتر از همیشه بود. زیرشلواری سفیدش، از زیر پیراهن گل‌گلی بنفش معلوم بود. پاچه‌هایش را کرده بود توی جوراب‌های کوتاه مشکی. نه اینکه آقامراد هیزی کرده باشد و ببیند، نه، فقط چادر پیرزن کوتاه بود.

ساعت هفت شده است. منتظر نمی‌ماند تا یازده شب. تعطیل می‌کند. هوا دیگر حسابی تاریک است. پیاده تا ایستگاه مترو راهی نیست. به ایستگاه که می‌رسد، می‌رود به‌سمت همان دکه‌ای که عطر می‌فروشد. از صبح صد بار این راه را در ذهنش رفته است. تمرین کرده که دیگر خجالت نکشد. جلوی پیشخوان عطرفروش می‌رسد. دختر فروشنده، مژهٔ مصنوعی دارد و ناخن کاشته. این‌قدر رژ لب را بالای لبش مالیده که نوک دماغش هم ماتیکی شده. آقامراد نفسش را حبس می‌کند و می‌گوید:

- «عطر می‌خواستم.»

- «حاج‌آقا، زنونه یا مردونه؟»

- «زنونه»

- «چی باشه؟»

- «نمی‌دونم. از همین‌هایی که خودتون می‌زنید.»

- «برای حاج‌خانوم می‌خوای یا...فقط عطر می‌خوای؟»

- «بله لطفاً. برای حاج‌خانوم.»

بعد از کلی کلنجار، خانم فروشنده می‌فهمد که جدی‌جدی آقامراد فقط عطر می‌خواهد. نگاهی به سرورویش می‌اندازد و عطری با بوی گل یاس پیشنهاد می‌دهد. آقا مراد هم بدون اینکه بو کند، سریع عطر را می‌گیرد و می‌گذارد توی جیب کتش. پولش را حساب می‌کند و سوار مترو می‌شود. کنار مغازهٔ عطرفروشی، مغازهٔ لباس زیر زنانه هم بود. از جلویش که رد شده بود، کمرش را خم کرده بود تا توی مغازه را ببیند. از مترو بیرون می‌آید و مسیر خانه را پیاده می‌رود. از داروخانه هم خرید دارد. داروخانه نزدیک است، می‌رسد. سرش را می‌کند داخل قسمت تحویل دارو و آرام می‌گوید:

- «سلام. قرص فشار می‌خوام.»

- «مسئول تحویل دارو از پشت سه‌لایه کیسه و نایلونی که از ترس کرونا به در و دیوار آویزان کرده، جلو می‌آید و می‌پرسد:

- «چی نیاز دارید؟ نشنیدم!»

-«قرص فشار می‌خوام. از همان‌هایی که آبی هستند. لوزی‌ها. شما قبلاً اینجا نبودید. آن خانم دکتر که قبلاً اینجا بود اسمش را بلد بود.

- «قرص فشار بدون نسخه نمی‌دهیم. آهان! فهمیدم از این‌ها می‌خواهید؟ بفرمایید. باید یک ساعت قبل از غذا مصرف کنید.»

قرص‌ها را می‌گیرد. می‌رود صندوق و حساب می‌کند. تا خانه راهی نمانده است. سریع می‌رسد. می‌خواهد زنگ در خانه را بزند؛ ولی پشیمان می‌شود. کلید را می‌اندازد به قفل و وارد راهرو می‌شود. دوست دارد زیور را غافلگیر کند. زیور همیشه می‌گوید دوست دارد که مراد برایش جدید باشد. کارهای جدید بکند. حرف‌های جدید بزند. تازه باشد. لباس‌های جدید بپوشد. کفش‌های جدید بخرد؛ حتی یک‌بار هم به مراد گفته بود دوست دارد مراد سبیلش را هم بزند!

در خانه را باز می‌کند. بوی پیازداغ در نفسش می‌پیچد. کتش را در می‌آورد و آویزان می‌کند روی جالباسی. زیور که مراد را می‌بیند، می‌ترسد. از جایش می‌پرد. سلام و احوال‌پرسی می‌کنند. مراد لباس راحتی می‌پوشد. دست و صورتش را می‌شوید و می‌آید داخل آشپزخانه. چراغ آشپزخانه را خاموش می‌کند. زیور را بغل می‌کند. شکم آقامراد و زیور اجازه نمی‌دهند تا دست‌های مراد به هم برسند. از پشت، پیش‌بند زیور را باز می‌کند. لباسش را در می‌آورد. سوتین کهنه و رنگ‌پریدهٔ زیور را که می‌بیند، یاد مغازهٔ لباس زیر زنانهٔ مترو می‌افتد. دستش را حلقه می‌کند دور گردن زیور. رنگ موی زیور که از عید مانده بود، الآن رنگین‌کمانی شده. ریشه‌اش سفید است و چندسانتی سیاه و نوکش طلایی. زیور را می‌بوسد. زیور صورتش را کنار می‌کشد و می‌گوید: «عجب بوی پیازی می‌دی! دوباره ظهر با غذات پیاز خوردی؟» آقا مراد، سریع صورتش را کنار می‌کشد. آدامس را فراموش کرده بود. دستش را می‌گیرد جلوی دهانش و بو می‌کند. طوری به اجاق‌گاز اشاره می‌کند که انگار بوی پیازداغ می‌آید. زیور هم باورش می‌شود

و سریع لباسش را می‌پوشد. همان پیراهنی را که موقع شستن توالت، لکه‌های مایع سفیدکننده زیر شکمش را بی‌رنگ کرده بود.
آقا مراد به بهانهٔ روشن کردن تلویزیون می‌آید داخل سالن. از جیب کتش آدامس نعنایی را برمی‌دارد و تمامش را می‌اندازد کنج لُپش. تندتند می‌جود و ته‌مانده را می‌چسباند پشت در ورودی. عطر را هم برمی‌دارد و توی مشتش قایم می‌کند. بقیهٔ چراغ‌ها را خاموش می‌کند. تمام خانه تاریک می‌شود. در عطر را باز می‌کند. می‌رود داخل آشپزخانه. زیور را از پشت شعلهٔ زیر قابلمهٔ پیاز داغ مثل یک فرشته می‌بیند. عطر را می‌زند پشت گردن زیور، نزدیک به لالهٔ گوشش. زیور اصلاً متوجه نمی‌شود. با التماس آقامراد، زیور کشان‌کشان تا اتاق خواب می‌آید. باهم روی تخت می‌خوابند و آقامراد پتو را می‌کشد سر خودش و زیور. دستش را می‌کشد روی بدن زن. چشم‌هایش را می‌بندد. درخت پر از شکوفه‌های سیب را می‌بیند. بوی عطر را حس می‌کند، همان عطر یاس. یاد لباس‌خواب سفیدی می‌افتد که در مغازهٔ مترو دیده بود. زن را محکم‌تر بغل می‌کند. شکوفه‌های سیب رسیده‌اند. دستش را دراز می‌کند تا سیب بچیند. به پاهایش فشار می‌آورد تا شاخه‌ها را بگیرد؛ ولی دستش به شاخه‌ها نمی‌رسد. تقلا می‌کند.
«مراد، خدا خفه‌ات کند. خاک بر سرت. زیر گاز رو خاموش نکردم. پیازهام سوختن. تو هم معلوم نیست چه غلطی می‌کنی.»
مراد هنوز در باغ خودش، مست و منگ است. یادش می‌افتد که قرصش را فراموش کرده. زیور بلند می‌شود و پتو را کنار می‌زند. چراغ را که روشن می‌کند، آقا مراد می‌گوید: «کجا می‌ری رؤیا!»

دیوانه نیستم

● نویسنده: عارفه روئین

محلهٔ ما محلهٔ فقیرنشینی بود. مردمی که در این محله زندگی می‌کردند مرا « احمق» صدا می‌کردند. بعضی‌ها هم می‌گفتند «دیوانه»
یادم می‌آید از وقتی مدرسه می‌رفتم بچه‌ها هرکدام به یک اسم صدایم می‌کردند. یکی می‌گفت، بهمن خنگه، دیگری اسمم را هم نمی‌گفت، می‌گفت، آهای کله‌پوک. اما من به هیچ‌کدام از این حرف‌ها اهمیتی نمی‌دادم. چون همیشه مادرم می‌گفت
به کسی کاری نداشته باش و با آدم‌هایی که می‌خواهند اذیتت کنند؛ دهن‌به‌دهن نشو.
پدرم مرده بود. مادرم هم مریض و خانه‌نشین شده بود. به‌خاطر همین می‌ترسید من دعوا کنم؛ چون نمی‌توانست پشتم درآید. شاید راست می‌گفت، نباید گوش به حرف‌هایشان می‌دادم و اِلا هرروز باید دعوا می‌کردم؛ به‌همین خاطر وقتی به من می‌گفتند دیوانه یا خنگ یا...از گوش راستم می‌گرفتم و از گوش چپم بیرون می‌دادم. آدم‌های دوروبرم مثل آب خوردن سرم را شیره می‌مالیدند و بعد هم به ریش نداشته‌ام می‌خندیدند.
من نه خنگ بودم، نه دیوانه و نه کله‌پوک. این را همیشه مادرم می‌گفت. او می‌گفت دیگران به تو حسادت می‌کنند و چشم دیدن تو را ندارند.
نمی‌دانم برای دل‌خوشی من این حرف‌ها را می‌زد یا نه. فقط تا جایی که می‌دانم ساده بودم و زودباور. هرکس هرچه می‌گفت به‌سرعت نور باور می‌کردم، آن‌ها هم دروغ‌های شاخ‌دارتری را می‌گفتند و هِرهِر می‌خندیدند. یک روز که از نانوایی سر کوچه، نان گرفته و به خانه برمی‌گشتم، اصغر که در کوچهٔ ما زندگی می‌کرد به سمتم آمد و یک‌دفعه گفت:
«بهمن دیوونه، دمت بیرونه!»
من ناخواسته برگشتم و پشتم را نگاه کردم. دیدم اصغر می‌خندد. خُب، من که می‌دانستم، دم ندارم؛ اما وقتی یک‌دفعه این حرف را زد، غافلگیر شدم. من چه می‌دانستم که می‌خواهد مرا مسخره کند. ناراحت شدم و بدون این‌که چیزی به او بگویم راهم را گرفتم و آمدم خانه. خانه‌مان کوچک و حیاط‌دار بود. مادر همیشه روی پله می‌نشست تا آفتاب به بدنش بتابد. وقتی مرا می‌دید خوشحال می‌شد. لابد از این‌که سالم به خانه برگشته‌ام. ضعیف نبودم. هیکل درشتی داشتم که اگر می‌خواستم توی گوش کسی بزنم حتماً برق از چشمانش می‌پرید؛ اما ذاتاً آدم آرامی بودم. دلم نمی‌آمد پا روی مورچه‌ای بگذارم چه رسد به آنکه کسی را اذیت کنم، شاید به‌خاطر همین بود که مادرم دلش نمی‌خواست با کسی درگیر شوم؛ اما نمی‌دانم چرا دیگران وِل‌کن نبودند و به‌راحتی مسخره‌ام می‌کردند.
از راه روزنامه‌فروشی خرج زندگی‌مان را درمی‌آوردم. روزنامه‌ها را که می‌گرفتم، می‌رفتم سر چهارراه نزدیک خانه‌مان و میان ماشین‌ها می‌رفتم و داد می‌زدم:
«روزنامه...روزنامه...خبرهای تازه...»
میان سر و صدای ماشین‌ها، راننده‌ها سرهاشان را از میان پنجرهٔ ماشین بیرون می‌آوردند و می‌گفتند:
«خبر تازه! تو خودت خبر تازه‌ای!»
بعد هم می‌خندیدند. بعضی‌ها روزنامه را می‌گرفتند و تا چراغ سبز می‌شد، گاز می‌دادند و می‌رفتند. بعضی‌ها هم بعد از اذیت کردن‌های من، دلشان می‌سوخت و پولم را می‌دادند؛ اما من مثل همیشه نه اعتراض

می‌کردم و نه حرفی می‌زدم.
یک‌بار وقتی چراغ قرمز بود، یکی از راننده‌ها شیشه را پایین کشید و سرش را بیرون آورد و رو به من گفت: «آهای بهمن دیوونه...!» نگاهش کردم، همهٔ راننده‌ها داشتند به من نگاه می‌کردند. راننده گفت: «اگه تونستی قبل از سبز شدن چراغ پشتک بزنی، همهٔ روزنامه‌ها تو می‌خرم.» همهٔ راننده‌ها، مرا تشویق به پشتک زدن کردند.
«پشتک بزن...یالا...پشتک بزن یالا...»
با اینکه می‌دانستم وسط چهارراه، جای پشتک زدن نیست؛ اما راننده‌ها آن‌قدر گفتند و تشویقم کردند که دیدم چیزی به سبز شدن چراغ نمانده، با سرعت تمام، پشتک زدم. چراغ سبز شد. ماشین‌ها حرکت کردند. نزدیک بود یکی از ماشین‌ها از رویم رد شود. صدای خنده‌هایشان را شنیدم؛ اما چکار می‌توانستم بکنم. رانندهٔ نامرد و بدقول بدون اینکه روزنامه‌ها را از من بخرد، رفت.
اما بازهم، هرکس، هر حرفی می‌زد باور می‌کردم. با خودم تصمیم گرفتم دیگر حرف هیچ‌کس را گوش نکنم.
شب بود، صدای اذان از مسجد محله‌مان می‌آمد. رفتم پیشِ پیش‌نماز مسجد. بعد از کلی مقدمه‌چینی، جریان را برایش تعریف کردم. گفتم که همهٔ اهالی محل اذیتم می‌کنند و به من می‌گویند دیوانه. پیش‌نماز عبایش را صاف کرد و گفت هرکس، دیگری را اذیت کند درهای بهشت را به روی خود می‌بندد؛ پس تو دیوانه نیستی. آن‌ها دیوانه‌اند که جهنم را برای خودشان می‌خرند.
راستش را بخواهید خیلی خوشحال شدم، انگار قند توی دلم آب شد. آمدم از مسجد بیایم بیرون، دیدم کفش‌هایم نیست. کفش‌هایم را دزدیده بودند. به خادم مسجد گفتم، رفت و برایم یک جفت دمپایی آورد. دمپایی‌ها را پوشیدم و آمدم بیرون. جلوی در مسجد پسر خادم ایستاده بود تا مرا دید دست‌هایش را جلویم گرفت.
- «هر کس بخواهد از درِ مسجد خارج شود باید دیوارِ مسجد را ببوسد.»
بِرُوبر به پسر خادم نگاه کردم.
- «اما من هیچ‌کس را ندیده‌ام که این کار را بکند.»
پسر خادم اصرار کرد.
- «نمی‌گذارم بروی، باید دیوار را ببوسی وگرنه به جهنم می‌روی!»
یاد حرف‌های پیش‌نماز افتادم و با خودم گفتم ضرری که ندارد، بگذار دیوار را ببوسم. دیوار را بوسیدم. بعد دیدم که پسر خادم دلش را گرفته و می‌خندد. فهمیدم که باز سادگی کرده‌ام و او مرا دست انداخته است.
خیلی ناراحت شدم، چپ‌چپ نگاهش کردم؛ اما باز خودم را کنترل کردم تا با او دعوا نکنم. راه خانه را در پیش گرفتم. آسمان صافِ‌صاف بود و ماه مثل سکه‌ای می‌درخشید. یک نفر از روبه‌رویم می‌آمد تا مرا دید ایستاد و گفت:
«آهای...دیوونه.»
کارد می‌زدی خونم درنمی‌آمد، جلوی او ایستادم.
- «برای چی به من می‌گی دیوونه؟»
باز یاد حرف مادرم افتادم و از مرد فاصله گرفتم. مرد به دنبالم راه افتاد.
«بچه پُررو هم که هستی!»
قدم‌هایم را تند کردم تا از مرد فاصله بگیرم. مرد هم قدم‌هایش را تند کرد. با دمپایی‌هایی که به پایم گشاد بود و لخ‌لخ می‌کرد، دویدم. دمپایی از پایم درآمد. ایستادم. مرد هم ایستاد. به‌سختی نفس‌نفس می‌زدم. برافروخته بودم. کلاً حرف‌های مادرم یادم رفت. خسته شده بودم از اینکه دیگران این‌همه مسخره‌ام کنند. به طرفش برگشتم و یقه‌اش را گرفتم. خیلی ضعیف بود. اولش خندید؛ اما وقتی مثل پر کاه بلندش کردم و به دیوار چسباندمش ترسید. سعی کرد خودش را از دستم نجات دهد. زیر دست‌های قوی من تقلا کرد و داد زد :
- «ولم کن...آی مردم کمک...به دادم برسید.»
کور و کر شده بودم؛ انگار صدایش را نمی‌شنیدم. چشمانش به من التماس می‌کردند. به یک‌باره رنگش به سرخی زد و احساس خفگی کرد. به خودم آمدم و دستم را از دور گردنش رها کردم و هلش دادم.
«دیگه به من نگی دیوونه!»
مرد نفسش را بیرون داد و از من فاصله گرفت. بعد هم شروع به دویدن کرد. صدای خنده‌اش را از دور می‌شنیدم که داد می‌زد و می‌دوید و می‌گفت:
«دیوونه...دیوونه...»
کم‌کم صدایش در سکوت کوچه گم شد. ایستادم و به آسمان نگاه کردم، سکهٔ ماه می‌درخشید.

شعری از یون فوسه؛ برندهٔ نوبل ادبیات ۲۰۲۳

● ترجمه: سعید جهانپولاد

یک انسان اینجاست

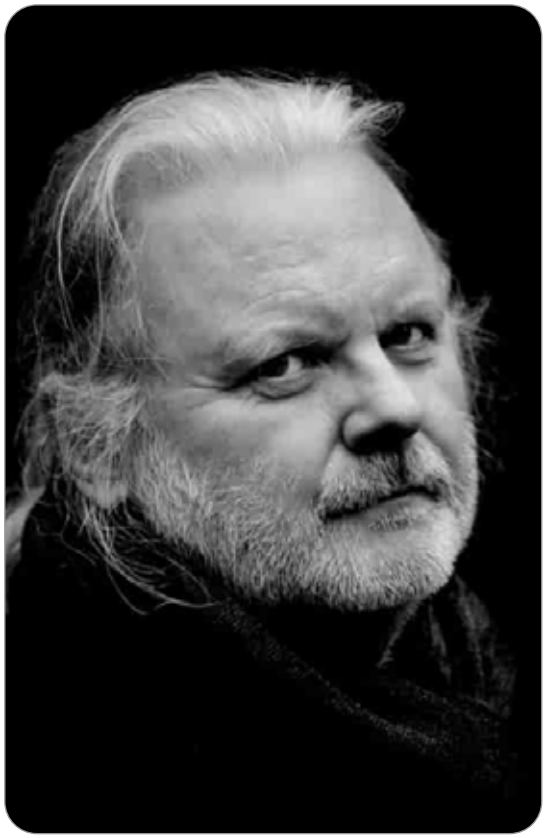
یک انسان اینجاست
و سپس غیب می‌شود
در درون خود
همراه با باد ناپیدایی که می‌وزد
و ملاقات می‌کند با تکانه‌های صخره
و درمی‌آید به‌شکل معنا
در وحدتی همیشه تازه
در سکوت محض
از آنچه هست و آنچه نیست
جایی که باد
باد می‌گردد
جایی که معنا
معنا می‌یابد
در حرکتی بی‌اختیار
از همهٔ آن چیزهایی که بوده است
و به یک‌باره است
از یک منشأ
جایی که صدا، معنا را با خود می‌برد
پیش از آنکه کلمه خودش را بشکند و تقسیم کند
و دیگر ازآن‌پس
هیچ‌گاه ما را ترک نخواهد کرد
اما
آن در تمام گذشته و در تمام آینده جاری است
و آشکار است
در چیزی که نیست
چیزی در مرز محو شدن
میان آنچه بوده
و آنچه خواهد شد
آن نامتناهی و بدون فاصله است
در همان حرکت پاک و
محو می‌شود
و آنجا می‌ماند
درحالی‌که ناپدید می‌گردد
روشن می‌گردد
تاریکی‌اش
درحالی‌که سخن می‌گوید
از سکوتش
هیچ‌جا نیست
همه‌جا هست
نزدیک است
دور است
و جسم و روح
به هم می‌آمیزند
و یکی می‌شوند
و کوچک است
تا اندازه‌ایی بزرگ
بسان هرچیزی که هست
به کوچکی هیچ‌چیز
و همهٔ حکمت در آنجا است
و هیچ نمی‌داند در درون خود
جایی که هیچ‌چیز تقسیم نمی‌شود
و همه‌چیز به یک‌باره

خودش می‌گردد
و هرچیز دیگری در آن
تقسیم شده
که تقسیم نمی‌شود
در مرز بی‌پایان
طوری که اجازه دادم
ناپدید گردد
در حضور آشکار
در حرکت ناپدیداری
حالا بیا و
در روشنا قدم بزن
در جایی که درخت، درخت است
جایی که صخره، صخره است
جایی که باد، باد است
و جایی که کلمات
در یک وحدت گنگ (نامفهوم) هستند
از همهٔ چیزهایی که پیش از این بوده است
از هرچیـزی که ناپدید می‌شـود و همچنان باقی خواهد ماند
به شکل کلماتی آشتی‌دهنده

A human being is here

by Jon Fosse

A human being is here
and then disappears
in a wind
that vanishes
inwards
and meets the rock's movements
and becomes meaning
in always new unity
of what is
and what is not
in a silence
where wind
becomes wind
where meaning
becomes meaning
in lost movement
of everything that has been
and at once is
from an origin
where the sound carried the meaning
before the word divided itself
and since then never left us
But it is
in all past and it is in all future
and it is
in something
that doesn't exist
in its vanishing border
between what has been
and what shall come
It is infinite and without distance
in the same movement
It clears up
and disappears
and remains
while it disappears
And it lights up
its darkness
while it speaks
of its silence
It is nowhere
It is everywhere
It is near
It is far
and body and soul meet
there as one
and it is small
and as big
as everything that is
as small as no thing
and where all wisdom is
and no thing knows



in its innermost self
where nothing is divided
and everything is at once itself and everything else
in the divided
which is not divided
in endless boundary The way I let it disappear
in obvious presence
in vanishing motion
and walk around in the day
where tree is tree
where rock is rock
where wind is wind
and where words are an incomprehensible unity
of everything that has been
of everything that disappears
and thus remains
as conciliatory words

نقد، بررسی و تحلیل شعرهای هرمز علی‌پور

● نویسنده: رؤیا مولاخواه

علی‌پور، دانش‌آموختهٔ رشتهٔ کارشناسی ادبیات فارسی است که پس از سی سال اشتغال در آموزش و پرورش بازنشسته شده است.از وی طی بیش از پنجاه سال فعالیت ادبی، کتاب‌های متعددی همچون: با کودک و کبوتر (نشر موج، ۱۳۶۰)، سبابه، سپیدی جهان، همین دیدن‌ها، نرگس فردا، الواح شفاهی، اوراق لاژورد، علف یونان به لغت عذرا، ۵ به دفتر شطرنجی، فاخته هیمالیا، ریحان آلفابت، گیاه کهکشان، داغ بی‌بی به کوچه‌ی زنبق و... به چاپ رسیده است.

علی‌پور، ازچهره‌های شاخص جریان موج ناب است و از شروع تاکنون جهتی بالارونده داشته است، هم در جریان زبان، هم در حیطهٔ محتوا.

هرمز علی‌پور در روندی متعادل، از هرآنچه که جهان‌بینی فردی و اجتماعی اوست در معرفتی مزاید بر کنش‌های روایی در شعر خویش، نمود می‌کند.

علی‌پور در شعرهایش، عرفانی هرمزی دارد و این یعنی خودشناسی ذات، بدون تأثیرپذیری از جریان‌ها و خط‌های دیگر عصر.

علی‌پور به خوانندگانش تعصبی متعالی دارد و بنابر قول او، مدیون کسانی است که به شعر او اندیشیده‌اند و این یعنی رسالتی انسانی از مخاطب را بر شانه کشیدن.

شعرهای هرمز علی‌پور در روایت‌ها به سطرها، امتدادی در راستای کنش‌ها می‌بخشد. آن‌قدر که مخاطب را بر سیالیت متن سوار می‌کند و ایجاز را که مؤلفهٔ اصلی شعر ناب است، در چگالی بودن ممتد خویش به چالش می‌کشد؛ اما این امتداد از اطناب در گریز است. هرمز علی‌پور نوشتن را برای نوشتن می‌نویسد و این یعنی گذر از محور شعرسازی...با زبانی که خصوصی‌سازی شده در اکت و پرسونالیتهٔ زبانی خودش در شعرهایش حضور دارد.

هرمز علی‌پور بعد از کتاب اوراق لاژورد زبانی با خاستگاهی نو در تبیین جهان هرمز را با امتدادی غیرخطی بر مخاطب می‌نمایاند، که جهان مؤلف است و چون نگاه میشل اریوه از حرف بزرگ اولین کلمه در شعر تا پایان آخرین حرف شعر جهانی را بر شعر می‌نمایاند، که از بیرون به متن تلفیق نشده و هرآنچه هست زبان و جهان علی‌پور است.

در شعر جنوب، هرمز علی‌پور به‌عنوان زبان مستقل و صادق، فعالیت‌های ادبی در راستای شاعرانهٔ خویش را با انتشار مجموعهٔ هفده کتاب در پنجاه سال شاعرانگی او نشان از پشتکار و اهتمام ادب‌محورانهٔ شاعر است.

از کتاب‌های ایشان سپیدی جهان، نرگس فردا، الواح شفاهی کسی به‌نام کوچک هرمز، نیم‌رخ آهو، پرتره، به کوچه زنبق، حکمت مخروبه، سبابه، بنفش پارچه‌ای، به گرمسیر، دفتر شطرنجی و داغ بی‌بی است.

شعرهای علی‌پور، تطابق جهان ذهنی با زبان شاعرند و از بازی‌های زبانی و آن گونه‌های ترکیب‌سازی‌ها و فضاسازی سورئال دوری می‌کند. زبان عینی اشیا و رئالیسم منظم و منطقی بر روال شعر حاکم است.

از نگاه فنومنولوژی، آنچه در شعر علی‌پور اتفاق می‌افتد، در خاستگاه ذهنی مؤلف شکل نگرفته است؛ بلکه واقعیت است که از مجازی بودن دوری می‌کند.

حضوری است ماحصل ترکیب حضور شاعر و آنچه در سطرها و از پوزیتیویسم منطقی، بر شعر نمود کرده

حاصل تجربه‌ای است که شاعر با آن زیسته است.
نکتهٔ حائز اهمیت در اشعار علی‌پور، همگام‌سازی شعر با زمان و زبان کنون است، طوری که بوی ماندگی در اشعارِ سی سال پیش او به مشام نمی‌رسد و این طراوت از بی‌تکلفی شاعر در استفادهٔ منطقی از آرایه‌ها در حدود متعارف خویش است. طوری که مخاطب دچار دل‌زدگی و عدم دریافت در فونداسیون به‌کارگیری زبان و ترکیب کلمه‌ها در معنا و تأویل نمی‌شود.

● میزان

با این درخت اجدادی
ساده تعدیل نمی‌شوم
یا این‌که از دل کاغذ می‌زند بیرون
به رازها که می‌پردازیم
غربت خویش را نظاره می‌کنیم
معنی ضمنی هرچه باشیم
این هوش ایستاده پای‌بند مورخه نمی‌شود
به تسکین غریزه بین دو پهلوی خود گرفتارند
هرکس باید حرف خودش را بزند
و تو در پلک‌هایت هم که بنشینم
باز به جست‌وجویم باش
یا خودم که آینه مجابم نمی‌کند
و عنوان فرعی روزهایم را زندگی نام دهند
ازجمله یا
تا مناسبت مرگ‌ها را برده باشم از یاد

در شعر میزان، از هرمز علی‌پور، درخت اجدادی مؤلفه‌ای است از منِ متأثر از هویت فردی شاعر که به خاستگاه خویش و اصالت هویت‌مندی خویش مفتخر است و خود را و آن شکل روایت‌گر خویش را در کاغذها تبیین می‌کند و این همان مؤلف زنده است بی‌مورخه ایستاده در بطن نویسه‌ها....
هرکس باید حرف خودش را بزند.
علی‌پور تمام آنچه به‌عنوان کوبش در رسالت و آن شهودی که مخاطب را به آن اشاره کافی است، در این بند بی‌استتار مؤلفه‌ها و آرایه‌ها چنان بکر و باز قرار داده است که مخاطب از آن می‌گذرد تا ته شعر پیش می‌رود و دوباره باز می‌گردد و این سطر را برمی‌دارد و در تعلیق آن دچار دریافت‌هایی پرسش‌گر می‌شود.

هرکس چه حرفی را باید بر مورخهٔ ایستاده در خویش بزند؟
معنی ضمنی هرچه باشیم
این هوش ایستاده پای بند مورخه نمی‌شود.
زمان در این بند به تعلیق می‌رود، هوش ایستاده روایت‌گر حضور متافیزیکی شاعر است که زمان پایش را بند نکرده و فراتر از خودش حرف خودش را می‌زند.
خودم که آینه مجابم نمی‌کند
و عنوان فرعی روزهایم را زندگی نام دهند
از جمله یا
تا مناسبت مرگ‌ها را برده باشم از یاد.
آینه مجاب نمی‌کند حضور زمان در فیزیک شاعر را و آنچه به نام شاخصهٔ عمر از تن مؤلف می‌گذرد همان زندگی است به شعر و به‌عنوان حرف خود شاعر روی کاغذها ریخته شده و ثبت گردیده است.
علی‌پور در این شعر خود درونی خودش را می‌نمایاند و حضوری فراتر از دربند شدن در زمان را به مخاطب باورپذیر می‌نماید.

● مبتکران

ابداع این گیاه برای من خوب است
برای من که با مرگ موازی نبوده‌ام هرگز
و افتادن زین بر زمین و
اندوه اسب را دیده و
دیگر تنها ناشناخته نیست که ترس بیاورد
کسی برای من خبر دسته نمی‌کند
از افتادن از دل درخت و از طول جیغ
عضو بریده چه آزمایشی دارد
که ایستادن در میان دو موجود
سنگ را و ساعت را به حیرت بیاورد از ما
دنیا فقط دو روز نبود، نیست
و من از همین حالا دارد برمی‌خورد به من
که اسم یکی دو شیء به‌ظاهر آدم
در زیر آگهی ترحیم من بیاید
در این زمینه مغرورم و خیلی سخت. خوب فهمیدی
هزار که برگ‌ها به‌هم بجوشد
چیزی مثل اولش نمی‌شود.
این شعر به‌غایت از پختگی و عبور از تأثیرپذیری جریان‌ها و عمومیت آن تأثرهایی است که انسان را به

ورطهٔ ترس از ناشناختگی می‌برد.
ابداع این گیاه برای من خوب است
برای من که با مرگ موازی نبوده‌ام هرگز
و افتادن زین بر زمین و
اندوه اسب را دیده و
دیگر تنها ناشناخته نیست که ترس بیاورد
و اشارتی لیزناک از اسب افتادن و از اصل نیفتادن را در ضمن گفتار به خواننده می‌رساند و آن کشف و شهودی است که مؤلف به آن دست یازیده و از آن واهمه‌ها عاری است و این تسکین را به مخاطب هدیه می‌دهد. و آن ابداع گیاهی است که سمبل است بر رشد و نمو و بالندگی در مسیری که با مرگ هم‌سو و موازی نیست.
زبان دچار تردید نیست و ساختار در استراکچر سازندهٔ خود، دور تسلسلی را از آغاز تا پایان هم در شیوهٔ گزاره‌مندی، هم در تأویل معنا رعایت کرده است.

کسی برای من خبر دسته نمی‌کند
از افتادن از دل درخت و از طول جیغ
عضو بریده چه آزمایشی دارد
که ایستادن در میان دو موجود
سنگ را و ساعت را به حیرت بیاورد از ما
دنیا فقط دو روز نبود، نیست

بند دوم اپیزود نمایشیِ بند اول است. علی‌پور ایستادن در معبر زمان و گذر حضور را نمایشی جاودان و تأثیرگذار می‌داند.
و این همان تجربه و عینیت‌گرایی، تجربی شاعر است از گذر روزگار و هشدار به خواننده، مبرهن است که دنیا در دو روز خلاصه نبود و نیست و این تأکید کوبنده در پایانِ بند، اجازهٔ تردید را از مخاطب می‌گیرد.

و من از همین حالا دارد بر می‌خورد به من
که اسم یکی دو شیء به‌ظاهر آدم
در زیر آگهی ترحیم من بیاید
در این زمینه مغرورم و خیلی سخت.

خوب فهمیدی
هزار که برگ‌ها به‌هم بجوشد
چیزی مثل اولش نمی‌شود.

شاعر از تمام نشدن در ترحیم خویش حرف می‌زند و این غرور نه ناشی از حضور من متملک به شرف انسانی است؛ بلکه از خلاصه شدن در فیزیکی است که دچار ترحیم خواهد شد و زمان‌بر بودن انسان تأثیرگذار نیست.
مقولهٔ زندگی در شعر علی‌پور دارای نکاتی بالارونده و رشددهنده از خصایل شاعری است که از آن گره‌های دغدغه‌مند در طول صدای شاعری‌اش و همین‌طور در تعلقات زندگی ادبی‌اش از مرز دل‌بستگی گذشته و فارغ از خود است. برای همین است که دچار گسیختگی در زبان خویش در مرور زمان نگشته است.
علی‌پور در این شعر به‌وضوح حضور خودش را در زندگی و شعر که هر دو عناصری از یک وجه منتظم از شکل زبانی شعرند، تثبیت می‌کند.
شعر برای علی‌پور به‌مثابهٔ زندگی است و حرف‌ها و اندیشهٔ پخته و سنتزیافتهٔ او در هر کتاب مسیری پیش‌رونده از خود هرمز است که بزرگ شده، بزرگ‌تر شده و به نظم ثابتی از رشد و آرامش رسیده است.

فراوانی خنده در کنار امری مضرس؛

یادداشتی بر شعر «در زدم» از ابوالفضل پاشا

● سولماز نصرآبادی

در زدم
و در باز بود
دست‌هایم ادامه داشت
که در زدم
و در خواب تو آغاز شده‌م
تا ببینم که شب‌هایت را چه کوتاه کرده‌ای؛
بخواب
ادامه‌ی سفر بسیار است که بخوابی؛
بخواب
ای گشایش دست‌های تو پژمرده؛
کوه ادامهٔ زمین است
ای ابتدای راز تو باورنکردنی؛
غار ادامهٔ زمین است
ای فراوانی خنده‌ی تو مُضَرّس؛
انسان ادامهٔ زمین است
و من هرچه پیش می‌روم،
زمین همچنان ادامه دارد

طنین واج‌های د، ر، ز، م، ن، س و توالی آن‌ها در طول سروده، تداعی رازی است که به‌رغم بازبودن دَر، همچنان نامکشوف باقی می‌ماند. رازی که در آن اقامت داری و درعین‌حال با آن، در حرکتی به‌جانب مکاشفه‌اش. بدین‌گونه انگار قدم در راه پرده برداشتن از تودرتوی خودت و لابیرنت خودشناسی می‌گذاری، جزئی از کلی و در طی طریق برای دستیابی به شهود، هرچند مقداری اندک. در باز است ولی در می‌زنی؛ زیرا بدین‌سان است که درمی‌یابی دست‌هایت ادامه دارد؛ زیرا اقدام به حرکت و تلفیق خودت با حرکت کرده‌ای و کنش در زدن تو را از انقیاد می‌رهاند تا به دَر، به‌صرف گذشتن ننگری و صفت جاماندگی را در او به مثابهٔ یک ابزار انگاشته‌شده، تثبیت نکنی. در زدن مابه‌ازای آغازشدن در خواب دیگری است و خواب، قلمرو بلامنازع ناخودآگاه است و آغازشدن در ناخودآگاه دیگری فربه‌شدن در بیداری اوست و دامن‌زدن به دو جهان موازی. فروید خواب را شاه‌راهی می‌داند به ناخودآگاه. ورود به خواب دیگری در سطر «در خواب تو آغاز شده‌م» در تکوین سطر نخست سروده است و دست‌هایی که نشانهٔ انجام و نقطهٔ ثقل کنشگری و فاعلیت هستند تا در ادامهٔ کندوکاو خود به کوتاه بودن خواب به‌عبارتی کوتاهی زمان «فرصت» آگاه بشوی. کوتاه شدن خواب‌های شبانه در ادامهٔ نشانه‌شناسی از تلاش راوی برای غلبه بر ناخودآگاه است، همین امر تضادی مداوم را در خواب و بیداری بزرگ‌نمایی می‌کند و پای تشویش‌های شبانه‌ای را به میان می‌کشد که خواب را از چشمان راوی زدوده و او در فرآیند دیالوگ خود با خود، از سفری سخن می‌راند که تا حدود قابل تأملی از پارادایم سفر قهرمان تبعیت می‌کند و الگوی جوزف کمبل ذیل سه مرحلهٔ کلی: جدایی، تشرف و بازگشت.

در نخستین مواجهه با شعر می‌خوانیم: در زدم و در باز بود، دست‌هایم ادامه داشت که در زدم. شاید در زدن طی مناسک و آیینی است تا راوی با مبادرت به آن به جایگاه جدایی قدم بگذارد و مقدار معتنابهی از نبرد را تجربه کند و دست‌هایی که کوشش می‌کند گشاینده باشد؛ ولی سرانجام با پژمردگی و کم‌رمقی خود مواجه می‌شود؛ دست‌هایی که در پنداشت راوی چاره‌ساز و گشاینده است حتی از رمزگشایی دری باز درمی‌ماند؛

بااین‌حال، همچنان دست می‌ساید به کوه که فرازی برآمده از پویایی زمین است، زمینی که مأمن سرگرفتن اساطیر و میل ابدی به جاودانگی است. ابولفضل پاشا، جزئی از یک پدیدهٔ هوشمند را چنین مخاطب‌سازی می‌کند:

«ای ابتدای راز تو باور نکردنی»

پرسش‌هایی متعاقب این مصرع، زاده می‌شود:

او کیست؟

کدام راز سهمگین است که ابتدایش، حتی خارج از دایرهٔ باور است؟

و با همین انکار، نائل می‌شود به گشودن درِ باورپذیری مخاطب، چه او را متقاعد می‌کند که در صورت نداشتن باور هم می‌تواند در مسیر سفر با راوی همراهی کند؛ زیرا ایمان صرفاً باور کردن نیست؛ بل همراهی است ولو در خلأ، ولو در تاریکی. تو قادر به دستیابی به شادی هستی؛ شادی مدلول حرکت است. به باور شوپنهاور، «شادی، یگانه سکهٔ نقد سعادت است و این امر برای موجوداتی چون ما که هستی‌مان لحظه‌ای بسیار کوتاه میان دو ابدیت است، بزرگترین موهبت می‌تواند باشد.»؛ بدین‌ترتیب، آن که در حرکت است با دستیابی به سکهٔ نقد سعادت، فراوانی خنده‌اش مضرس خواهد بود؛ «ای فراوانی خندهٔ تو مضرس»

واژهٔ مضرس، با تداعی شکل دندانه‌دار و کنگره‌وار می‌تواند مصداق بنایی باشد امن که طوفان‌ها و مشقات بسیاری را از سر گذرانده، آزموده، و همچنان سرپاست؛ به عبارتی طبق الگوی کمبل، نمادی از دست‌یازیدن به تشرف. پارادوکس پیش‌رو، سطر را منقوش به نگاره‌ای از گشوده‌گی کرده تا انسان ادامهٔ زمین باشد. موقعیت شاعرانه‌ای که پاشا در سروده توانسته است با زبان‌ورزی بسترسازی کند تا مخاطب کوه و غار را ادامهٔ انسان و انسان را ادامهٔ آن‌ها بپندارد؛ همچنان که انسان سهمی در کوه و غار دارد، کوه و غار هم سهمی در بودگی انسان دارند. تنوع شکلی کوه و غار از نظر هندسی در کنار انسان درعین‌حال که تاریخ ادیان مختلف را در ذهن مخاطب چراغ می‌کشد، به تاریخ پیدایش انسان و غارنگاره‌ها نیز نقب می‌زند و رازی بزرگ را پیاپی به خوانندهٔ جدی تعارف می‌کند؛ رازی که هرقدر پیش می‌روی و عریان‌تر می‌نمایی چگالی رازگونگی‌اش، افزون‌تر می‌شود؛ زیرا اصالت وجودش ریشه در زمین دارد و زمین، آغاز و پایان را توأمان می‌پرورد. زمین، مأمن ابدیت است و عاملیت روییدن و پژمردن را رهبری می‌کند؛ ازاین‌رو، حیرت و بلاتکلیفی را متنی غالب تنیده، تا آیرونی فراونی خنده را در حضور امری مضرس ملاقات کنی. به شهادت یونگ، «تنها کسی که به‌واسطهٔ مبارزه با اژدها جانش به خطر افتاده و اژدها بر او چیره نشده است گنج را می‌برد؛ گنجی که به‌سختی به دست می‌آید.»

نگاهی به شعر «قطع ناگهانی باربیتورات» از سعید صراف معیری

● روح‌الله آبسالان

رقص ارابهٔ کوچکی است (باور می‌کنی)
که ترانهٔ پرشور شکست را می‌نوازد
صدای دف... نمی‌آید
در باران
گیتار و سیگار و ردای مرطوب
دگرباشی قرص و قلمبه
لذت بردن از بازی فوتبال
در معابر عمومی
دو گرم دود و چای قندپهلو
برای
بریدن همان اندازه
جوش و جنون هوشیاری
در لحظه
از روی نتیجهٔ داوری
عرعر اندوهگین اعصاب
حروفی کوتاه و نسبتاً دقیق
درس‌هایی برای داشتن رابطه‌ای طولانی
و در لحظه
باد گرم کاج‌ها بلند است
رقبای جلب توجه
فناپذیری ما قرار نیست اعلام شود
نگ‌نگ‌نگ
پرندگان این‌گونه
با جوجه‌هایشان
مشق عینی می‌کنند
همان‌گونه که
تصویر بندری در نمایشگاه ماشین
و برگی را اگر لگد کنی
پاییز
مبدل به خس‌خس نفس‌گیری می‌شود
پس
پس از سقوط باد
پس از دهکدهٔ هیپی‌ها
میلی اگر ماند
دیگران تماشایی‌ترند
در پگاه نوش‌خانه و گریستن
آن قاعده
آه ای اِوای من با صدای بلند گربه
دود کن
و بگردان
دو پله مانده تا، در را بگشایی
کلید در جیبی مرطوب
مکث می‌کند
یک فقر تری‌متریک

- و پلهٔ دیگر
دندان
با سیگاری مرطوب
- و بر پلهٔ دیگر
بوسیدنت
و کلماتی که فراموش کرده‌ام
صدایت
و صداهایی که فراموش کرده‌ام
لبخند
و لبخندهایی را که باید فراموش می‌کردم
در هر صورت مهم این است:
با شکوه بعد از (به‌دنبال کشف) این حقیقت به زندگی
ادامه دادن

گریه با دهان باز
در چارگاهِ بار
پیچی مانده است
تا هیاهوی پرصدای باد
- جونی‌جونی یار جونوم بذار قدرت بِدونوم
جونی‌جونی یار بالا
و اسکله‌ای
که می‌دویدم...که می‌دواند...
شا/ ید با/ ید
شا/ید با/ید
بدوم
خم به ابرو نیاور
سرت را بچسب/ بان به دیوار
وقتی که دهن باز می‌کند دهان
یک هو
بدون ارتباط مستقیم با قوم و قیم
کمر راست می‌کند
هنوز از رو
پولک‌های سبز چکمه‌اش به سینه‌ات برق می‌زنند
و چیزی ارزان
جایی برای آب‌تنی آزاد وجود ندارد
پرانتز
برای عشقی مدام، دارید آ...قا؟
گروهی که به بلندی‌ها فکر می‌کنند
به فاصه بلند فکر می‌کنند
گروهی که خود را مصرف می‌کند
برای شست‌وشو و کنترل
قطع می‌کنند قلم‌دان هدایت را؟
مغز غرغره می‌کنند
یوهوهوهاها دوش می‌گیرند به سوتی یله
سوتی‌ها
بدون قیقاج، بدون قیقاناخ
بدون سفره
برای آن‌هایی که به کهولت افتاده‌اند
توی کفش قانون
توی عینک سیاه نامرئی
قانون
شماره یک
سقلمه بزن و هیس‌هیس بخند
قانون
شماره دو
به بوی مرداری سوخته
بیدار شو
چشم‌پوشانه بر خفت‌پوشی‌ها
چادر بزن
چادری ابری
تن
برای بنگ زدن خوب است
تن‌تن، تصور سرپیچی
و برای بهتر گرفتن سرنگ
پیش از سوزش
پیش از سرزنش
پیش از افتادن
به دست مامورها
پیچی مانده است
تا هیاهوی پرصدای باد
شاید باید بدوم
بدو
بدو
و این تنها چیزی‌ست که متوقفم می‌کند

سعید صراف معیری

قطع ناگهانی باربیتورات، عوارضی در پی خواهد داشت. گیجی، لکنت زبان، سرخوشی... شاید برای مخاطب این متن‌شعر، دور از ذهن باشد که عوارض قطع دارو بر زبان هم تأثیر بگذارد و رقص و پایکوبی هیپی‌ها در آن لباس‌ها و شمایل خاص با موسیقی و سرزندگی «ترانهٔ پرشور شکست را بنوازد»

به نظر می‌رسد این شعر چیزی را بارها و بارها در خود تکرار کرده است «تنهایی» تنهایی کلمات. اگر بپذیریم که زبان خلاق قوانین و رمزگان را که زبان در طی قرن‌ها فراچنگ آورده، می‌فرساید و تحریف می‌کند؛ شعر دکتر معیری توانسته است همواره از این قوانین که بارت در جایی آن‌ها را فاشیستی خوانده بگریزد.

«برگی را اگر لگد کنی/ پاییز/ مبدل به خس‌خس نفس‌گیری می‌شود...»

این گزاره‌ها گرچه به نظر ساده می‌آیند؛ اما تقلیل یافتنی هم نیستند؛ به‌تعبیری شعر در مرزهای زبانی در حرکت است و همان‌گونه که بارت اشاره می‌کند، زبان سرخوش و قوانین زبانی متزلزل‌اند. شعر و نوشتار معیری دارای هیچ‌گونه اصالتی نیست و هرچه هست اغواگری و تخیل است؛ به‌تعبیری بعد از خوانش، همه‌چیز از کف رفته است و چون دوباره بر پیکرهٔ شعر نظر افکنی حی و حاضر در برابرت قد علم می‌کند. این خاصیت شعر و نگاه شاعر است. ساختن و ویران کردن. اگر بخواهم تنها یک جمله دربارهٔ کلیت شعر بنویسم، خواهم نوشت: شاعر رؤیاهایش را نوشته است و این پذیرش خودارجاع بودن، متن‌شعری خودبسند می‌سازد که به جهان بیرون بی‌اعتناست؛ اما آیا می‌شود هم خودبسند بود، هم به واقعیت بیرون گریزی زد؟ آیا می‌شود از پنجره‌ای شفاف چیزهای بیرونی واقعی را نگریست؟ پاسخ آری است.

شاعر در دهکدهٔ هیپی‌ها قلم به دست می‌گیرد. در پناه نوش‌خانه... مکث می‌کند...و پله‌های دیگر...سیگار مرطوب...و ترانه‌ای فراموش‌شده در پس ذهن:

«جونی‌جونی...»

براهنی در کتاب خطاب به پروانه‌ها می‌نویسد: شعر ارجاع‌ناپذیر شعری پویاست.

این سخن تاحدودی درست است؛ اما تعطیل کردن واقعیت به‌نظر جزمی و ناباورانه است. شعر معیری جهان بیرونی را در خود استحاله می‌کند و به آن معنایی ضمنی می‌بخشد.

به‌گفتهٔ پل ریکور، آفرینش همواره زیر سلطهٔ رمزگان ابژکتیو بوده است؛ براین‌اساس این خواننده است که همواره متن را می‌سازد. این مخاطب است که

«صداها را فراموش می‌کند»

«لبخندها را فراموش می‌کند»

«کلمات را فراموش می‌کند»

اگر بپذیریم که دانش ادبیات نمادها را و تصویرها را معنایی قطعی نخواهد بخشید، با شعرهایی این‌چنینی ارتباط بهتری خواهیم گرفت.

«جایی برای آب‌تنی آزاد وجود ندارد پرانتز
برای عشقی مدام دارید آ...قا!
گروهی که به بلندی‌ها فکر می‌کند
بلند فکر می‌کند»

شاعر به‌شکلی خلاقه بازی زبانی را بین فکر و بلندی ایجاد کرده است که سراسر معنایی تهی را در بر می‌گیرد. تهی بودن اثر از معنانشانه‌ای برای آمادگی و گشودگی اثر است.

به این ترکیبات اسمی توجه کنید:

نوش‌خانه، چشم‌پوشانه، خفت‌پوشی...ترکیب‌های نوظهور در بیشتر کارهای شاعر همیشه دارای جایگاهی رفیع بوده است.

واژگانی که دکتر معیری در این شعر به کار برده است، قدرت پنهان کردن چیزها را در خود دارند. کلمات خود ناپدید می‌شوند و در جهان دیگر و در مکانی دیگر خود را بازمی‌یابند. این جهان‌ها به تعداد مخاطبان تکثر می‌یابد. کلیتی که همواره با تخریب بی‌پایان خود به منصهٔ ظهور می‌رسند. فردیتی در بالاترین حد خود....

«و این تنها چیزی‌ست که متوقفم می‌کند»

شعر معیری به ما می‌آموزد که ادبیات، عرصهٔ خلق الگوها و ساختارهاست.

شعر و ادب

● به کوشش: سیمین بابائی

مصطفی عبدی

بر لاشهٔ این اسب
که در شیههٔ باد می‌پوسد
یال‌های تازه خواهد رست
و راز این درخت کج‌شده
که سایه‌اش در عمیق دره‌ها
دفن است
برای آفتاب روشن می‌شود

دایره را بازتر کن
و وسعت معنا را تا دریا
که خودش را
از هفت ستارهٔ نیمه‌خاموش
آویزان کرده
برسان
و از سمتی بیا
که سایه‌های وارونه
هلهله سر می‌دهند
و تابوت‌های طلایی
مردگان شاعر را
به بدرقه ات می‌آورند

و نامت را
که برای استخوان‌های دریا
مرهم است
در پیاله کن

که پاشیده است
به زندگی‌ام، نام تو
که پاشیده است
زندگی‌ام بی نام تو
که زندگی
روی پوستت راه می‌رود
که راه رفتن زندگی روی پوستت
یعنی رؤیا
که رقصیدن زندگی روی پوستت
یعنی چشمه
که مادر چشمه‌ها بودن یعنی تو

و از گلویت
که راهی است
به کندوهای رسیده
که مادر کندوها بودن یعنی تو
و از چشم‌هایت
دستی آویزان
انگورها را در دهان تابستانی‌مان
می‌کاشت
که مادر انگورها بودن یعنی تو
که یعنی تو مرا مسکن است
که یعنی، زندگی‌ام روی پوستت راه می‌رود
که یعنی مرگ
که یعنی تو

حسین سلیمان پناه

سوگند به اضطراب نخستین
که باور مرا به دار آویخته‌اند
قبیله‌ای که
صدای مصنوعی دارند
و نطفه‌هایشان
از سلالهٔ لجن است
و با خنجر خرافی خود
نسل آفتاب را گردن می‌زنند
و جنازه‌های خنده‌های مرا
در گورستان گریه
دفن می‌کنند

به اضطراب نخستین
سوگند
روی دریا را غبار گرفته
همهٔ اقیانوس‌ها مریض شده‌اند
و من دوباره باید

تمام رودخانه‌ها را
جارو بکشم
و از نو باران بکارم
و دست‌دردست بزرگترین
مترسک مزرعه‌ام برقصم
و با خویش ترانه بخوانم
«هرچند رویاهای ما زنگ زده
ولی مگر
آزادی زنگ می‌زند»

زهره فراهانی

خبر داغ آن کلاغم من
بر سر شاخهٔ چناری پیر
رفته تا کوه قاف، شایعه‌ها
این شبیخون نبود در تقدیر

در نهیب سکوت فاصله‌ها
بازهم زابه‌راه شدن در خواب
هق‌هق گریه‌های نیمه شبم
قرص‌های تمدد اعصاب

زخم پرواز یاد من مانده
تیر غیبی که از خودی خوردم
هیچکاکی نبود بنویسد ...
جان از این حادثه به‌در بردم

مثل جامانده‌های زلزله‌ای
خسته از زندگی در این مرگم
نیست دیگر میان دلهره‌ها
آن‌که می‌گفت با تو یکرنگم

از بهار گذشته او رفته
در پی یک جدال بُردابرد
چمدانی پر از دروغ و فریب
توی دستش تکان‌تکان می‌خورد
چیست در خاطر مشوش من؟
بوی نمناک آرزوی محال
مرگ پروانه‌های پیله‌گریز
در خزانی که نیست روبه‌زوال

در دلم نیست حسرتی دیگر
بعد از این اتفاق روییدم
سال‌ها فکر من مدارا بود
سال‌ها در فراق پوسیدم

شب شده، بی‌چراغ در راهم
بی‌عصا، کور، کوچه‌ای تاریک
هر طرف دشمنی کمین کرده
سایه‌ام می‌کند به من شلیک

روح‌الله آبسالان

اصلاً هیچ‌کس نمی‌دانست
که نامت را
از ساعت هفت و همان موقع
همیشگی
از پنجشنبه‌ای در حاشیهٔ کاغذ
تأخیر از خالی میز
از ماهیانی با پیراهن‌های سیاه
بر گرفتم..
مرکبت می‌کنم...رنگ می‌وزد
بر همهٔ ضمایر اول شخص
به حروف ساکن صدادار

تراشه‌های سایه
نیمی از پیراهنم را تاریک کرده
بااین‌حال از «تو» می‌پرسم
چگونه می‌شود
پاره‌ای از تنت را بیندیشی؟
(مثل شکلی از سطر)
رؤیا
روزها چون یال متحرک تپه
بالا و پایین می‌روند
در این رفت‌وآمدها
آینه‌ای تو
در پایداری تعادل
با نوعی مرزبندی گذرناپذیر
پا بر پدال‌ها و دست در نقره‌های
مهتاب
در اینجا بادها می‌افتند
ماشه‌ها صدای نفس‌ها
روی پل‌های خیس‌خورده را
خفه کرده...
سرازیر شدن به‌سوی فراموشی
نام دیگر مرگ است، تو می‌دانی

ندا پیشوا

آن واژه،
آن مسیح،
در بندبند نگاهش
چه چیز داشت؟

کاین‌گونه بی‌صدا
بر من صلیب بست...

با چشم‌های فرورفته،
در اعماق دره‌ها،
با شعله‌های تب‌آلود و دردناک
از من گذشت و
به دورها نگاه کرد

آن واژه
در تب مرداب مرده بود
من مانده بودم و
تصلیب زندگی،
خوابیده با چشم‌های باز

او رفته بود و
صلیبش به‌دوش من
آیا خیالِ شبی بی‌ستاره بود؟
آیا توهم و شعری گسسته بود؟!

هیچ‌کس،
تصویر گرگ را
از پشت بیشه نمی‌بیند
و صدای چکمهٔ گراز را
وقتی که بی‌پروا
در باغ می‌چرد
«هوای خانه‌ی ما ابری است»[1]
و هیچ‌کس
باور نمی‌کند که شهر
نیم‌قرن
در تصلب یخ‌بندان است
و زوزهٔ باد
در کومه‌های خلوت و تاریک،
از مرگ خاطرات باغ می‌گوید
اینجا همیشه زمستان است...

امیر طاهری (آمُرداد)

از تو می‌نویسم که
سراسر شعر نگفته‌ای
هنگام حمله سیاهی شب
به وقت رقص پاندول ساعت
با کوک مضراب تنت
در رخت‌خوابی بعد از
انزوای تلخ هر ماهینگی
با تو باید از خون نوشت
خون دل، خون جگر
خون‌های ماسیده در گیسوان
خیابان
بعد از هجوم نگاه‌های دسته‌جمعی
با تو باید از پشت
عینک سه‌بعدی
همه‌جای شهر را قدم زد
تا موهای زرد درختان
نفس بی‌رمق نسیم
آسمان زنگارگرفته
تا تهاجم کلاغ به چوبه‌های دار
تا تشت سرخ خواب‌های پریشان
سرکی کشید به
خطوط رخت‌خواب روی صورت
ملحفه گرفته به دهان موقع سکس
باید از معاشقه رنج‌های روزمرهٔ تو
با زخم دل نوشت...
زخم‌های دهان‌بازکرده‌ای
که از هرکدام زنی بیرون می‌زند
و
زندگی را بر ساحل خون، کوک
می‌زند
با تو باید از گهواره هزارساله‌ات
که غرق خون بود به‌وقت زن بودنت
نوشت
تا ترا با شعری انتحاری
از درون تابوت آرزوهایت
بیرون کشید

روح اله رویین

«زیبایی‌ات فریادی‌ست»
عربده از بازوها آویخته است
و چریکه‌های[2] زخمی
در حنجره‌های نگفتن لانه کرده‌اند
بگذار زیبایی‌ات
تنها فریاد اعتراضمان باشد

شب طلایه‌دار است
و با چشم‌های بسته
رؤیاها را یکی‌یکی

۱. نیما یوشیج.

۲. در زبان لری و لکی به معنای فریاد بلند

به کابوس خانهٔ جاودانش برمی‌گرداند
تب معیارها را به هم می‌ریزد
و نم‌کشیدگی دیوارهای تاریک
از اشارهٔ ساکت ویرانی
تزریق اقرارهای «کیهانی» و
سرریز می شود
بگذار زیبایی‌ات
تنها فریاد اعتراض‌مان باشد

تصویر
خواستهٔ آن‌هاست
کلام و دهان
خواستهٔ آن‌هاست
و صدایی نحیف در عقربه‌های
کُپ‌کرده می‌پیچد
بگذار زیبایی‌ات
تنها رد حضور بی‌کران ما باشد بر
این زمان خاک‌شده

شب طلایه‌دار است
و آسمان
دیگر خطی از بال‌های پرنده
نخواهد داشت
کویر در هراس دانه‌ها افتاده است
و سرنوشت شوم نیاکان
دوباره به سمتمان کمانه کرده است
آه در غیاب انسان و کبوتر
در غیاب زبان و شعر
و در غیاب بهار و پایکوبی یک‌ریز
باران
در غیاب هر آن چه تام‌آرزوی[1] دل
است و دست
بگذار زیبایی‌ات
تنها زیبایی‌ات
چریکهٔ اعتراضمان باشد

۱. طعم‌آرزو، میل و هوس شدید چیزی را داشتن

عارف معلمی

سطل افقی جهان

قطار روی خط بریل، سفر را دود می‌کند
بی‌آنکه واگنی روایتگر ریل‌ها باشد
ریل‌ها تغییر می‌دهند سوزنبان‌ها را
به‌گونه‌ای که اهرم‌ها بماند ثابت
آی‌دی‌کارت‌ها، سنگ قبری برای زندگان‌اند
قبل از تصاحبِ سنگ قبر بزرگتر
در روایتِ کثیفِ سطل، ازدحام،
فروپاشیده از آدم‌های باطله
و بر صندلی، بلیت‌های دارای هویت
سنگینیِ سفر اضافه‌بار نمی‌خورد
توجه به سایهٔ چمدان‌ها
آخرین راه برای فراموشی سنگینی
آن‌هاست
کجا/ دست‌هایش را گرفته به ما/ گم
نشود
مقصد شک داشت کجای
نقشه مستقر گردد
وگرنه قطار می‌دانست کجا می‌رود
رسیده بودیم حتی پیش از مقصد
این‌بار اما شهر در من پیاده
به پنجره، نگاه وُ می‌شکنم
کسی نیست او را روایتگر
پنجرهٔ قطار مردد، آخر کدام تصویر
را نشان؟
شکست روایت در پنجره و
واژگونی، رؤیای قطار را می‌بافد
پریشان
از تعطیلات آخر هفته تا قرار کاری
بر خاک پاشیده
سایه‌های ما تمارض می‌کردند به
نقش بر زمین گشتن
بی‌آنکه جراحتی احساس
حتی ناله‌ها در همهمهٔ سایه‌ها،
نبود از گلوی خودشان
سایه‌ها به‌طریقی قرار گرفتند تا در
صراحت نور نباشند
سفر، وعده‌هایی بود از سطل‌های
افقی
خوش به‌حال سایهٔ سطل‌ها،
نمی‌گندند هیچ‌گاه
اتاقکِ پرسِ آهن‌آلات
خاطراتِ فلزی قطار را می‌فرستد
بایگانی
تا اوقاتِ آلیاژیِ ناوگان، اسقاط
نماند
پس ما زباله‌های چه کسی بودیم
بازیافت نشدیم؟

مسعود والی‌زاده

چنان‌که بوده‌ای،
چنان‌که زیسته‌ای،
که تمامی دریاهاست دلت
که کوه بر ستبر شانه‌ات سر می‌گذارد
و پرندگان صبحگاهی
آوازخوان نام بلند توأند
با این‌همه،
آینه از رخسارهٔ مغمومت
به گریه می‌گذرد

لعنتی‌ها

زمین از حرکت باز نمی‌ماند؛
لعنت به زمین!
زمان بر پاشنه‌ی پیشین خویش می‌چرخد؛
لعنت به زمان!
تو به درک حضورِ قاطع من نمی‌رسی؛
لعنت به تو!
من زنجیری‌ام، نمی توانم،
نمی‌توانم که پابند تو باشم؛
لعنت به من!

اردیبهشت ۷۶

مهری رحمانی

هلن در دهان پاریس...خشمی معیارریخته در کلمات...پرده افتاده میان حروف درهم...در زنانگی ناب، مردی با ما می‌شکنانیم سیمان واژه را...در سفسطهٔ تمایز، تقابل بُل می‌گیرد از بازی مرزها...ها در آینه مِه میان ما...شمشیر خورشید زنی در حروف مرد، دال را تا زخمی کهنه دووووور...می‌بُرد کمند مهر که گر روزی پشیمانی داغش بماند، نماند...دال بی‌زاویه می‌چسبد به زن به آغاز زندگی...مردی در زن، زنی در مرد از چشم‌های هم به دورها...زیبایی حقیقت، حقیقت زیبایی تکثیر نزدیک در یگانگی دو بیگانه...تخریب آب‌ها پشت سد، نجات انگشت پتروس؟...روایت زنی مرده در من در تو زنده می‌شود؟ (مرد زنانه همان زن مردانه است)... شمشیر ضامن آهو...زنی دست بر زانوی هو بر قله‌های خویش می‌ایستد...من از من می‌افتد.

—

هزار معنای پوشیده در برهنه
جدالِ چکاچاک نور در تاریکی
تنهاییِ قوی سیاه در شب
سیاه بیا در غربتِ تاریکی‌ام
نور، چشمِ درد را می‌زند
برِیل بخوان حروف شکسته را
در شکستنِ شکستِ شکسته‌ها
چیزی برای دیدن آیا...
شب تمامِ ضمایر را پوشانده
«ما» بیرون می‌زند از «شما»
ماه فرورفته در شب
راه آه می‌کشد تو را
من این میانه ایستاده‌ام

ویدا فیروززاده

به‌این‌خاطر
نمی‌خواهم بخوابم
که گریه‌های بلند پدرم
در نفس باد هو می‌کشد
همیشه در خواب
چیزی غمگین است
مثل کفش‌های جفت‌نشده
اتوبوسی خالی
خیابانی بدون خانه
حوضی بدون آب
حجم نامفهومی از حرف
که روی بالشت تکان می‌خورد
دوباره بیداری سهمم شد
درونم باران می‌بارد
مرگ خواب‌ها
هیچ بویی ندارد
چشمهایم را می‌بندم
کنار کاج عکس می‌گیرم
گریه‌های پدرم را برمی‌دارم
به خانه برمی‌گردم
که به روایت دیوارهایش
باز نبودن یک پنجره
شکل خانهٔ پدری را به هم می‌ریزد

اسم من می‌توانست
ماهی
کاسبرگ
تکیلا
حتی اسم ناخدای یک کشتی باشد
یا زادگاه یک دست‌فروش
چه تفاوتی دارد
دلم نمی‌آید
اسم‌ها را ادامه دهم
هشتمین درخت باغچه‌ام
یا دودکش کجی روی بام خانه‌ای
امروز
فردا
شاید هیچ زمان
نگفتم
شمعدانی خسته‌ای بودم
از پیوندی مصنوعی
که در خیالش
هرگز
خدا اسم زن نبود

حسین کردعلی

بلوطی‌ام که غباری به او خبر داده‌ست
بزرگ‌راه مسیرش به جنگل افتاده‌ست

آهای مادر دامان سپید من! ای کوه
کهن‌دیار من ای آخرین وطن! ای کوه

«جز آستان توام در جهان پناهی نیست
سر مرا به‌جز این در حواله‌گاهی نیست»

بگو بمیر و نگو ترک این دیار کنم
تو زادگاه منی من کجا فرار کنم

برای سنگ‌تباران گریختن ننگ است
که ریشه‌های تبارم هنوز در سنگ است

نزاده بید مرا تا که خم شوم در باد
بلوط زاده مرا تا علم شوم در باد

از این دیار قدیمی چگونه بار کنم؟
بگو بمیر و نگو ترک این دیار کنم

اگر بلوطی از این کوه و دشت‌ها رفته ست
به ریشه‌هاش قسم او بدون پا رفته ست

به حکم جاده تبرها به خاکش افکندند
نگو چه ساده تبرها به خاکش افکندند

کسی ندید کجایش زدند تا افتاد
هزار بوسه به پایش زدند تا افتاد

ولی میان تو با جاده شب‌نشینی هاست
و بین دهکده حرف از عقب‌نشینی‌هاست

مرا ببخش که سازش نمی‌کنم ننگ است
بلوط اگر بشوی نام دیگرت سنگ است

ببخش از اینکه نشد مثل جاده خم بشوم
که ساده قد نکشیدم که ساده خم بشوم

طبیعی است ندانی که قد کشیدن چیست
که این بلندی‌ات از رنج قد کشیدن نیست

سپاهِ اره بیاور که سخت خواهم رفت
درخت‌زاده شدم پس درخت خواهم رفت

فقط بیا و ازاین‌پس که دامنت شهر است
که شانه‌های تو با هر پرنده‌ای قهر است

بگو به ایل که در جنگ جاده افتادم
بگو که کل بکشد ایستاده افتادم