# توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ویژه نامه‌ی

## خشونت

- گستره‌ی ویرانی فرهنگ خشونت
- جنبش زیر پوستی خشونت سمبولیک و بازتولید بی هویتی
- جهان دلوزی در اسارت میل به کشتار
  مروری بر فیلم انسان سگ را گاز می‌گیرد
- شعر هرمسی و خاستگاه هرمنوتیکی آن
- بررسی اراده‌ی آزاد از منظر اسپینوزا و دکارت
- مرزهای مسئولیت اجتماعی
- هنر و خشونت - از مجموعه‌ی آرت بال
- مسئله زبان فالیک - در بررسی اجمالی رویکرد فالیکی بر اشعار علی باباچاهی
- خشونت به روایت تصویر با نگاهی بر نامه ای به پدر و مسخ کافکا

۲۳

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال سوم، بهمن ۱۴۰۲

به نام یکتا خالق هستی

# توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل
۲۳


## ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
## سال سوم - شماره بیست و سوم - بهمن ۱۴۰۲


### همیاران:


مدیر مسئول: مهدی طاهری
سردبیر و صاحب امتیاز: رویامولاخواه
هیأت مشاوران: سولماز نصرآبادی، روح الله آبسالان، مهدی اساسیان، ایمان نمدیان پور، سیمین بابائی، آناهیتا صادقی.
دبیر بخش اندیشه و بخش اجتماعی: دکتر ایمان نمدیان پور
مدیر اجرایی مجله و دبیر بخش کودک و نوجوان: سولماز نصرآبادی
دستیاران رسانه ای: کیمیا جافریان ، زینب ساعدی
دبیر بخش شعر :سیمین بابائی
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
ویراستاران: مریم هندو زاده، سمیه جبرائیلی، شبنم شمسواری
سرویراستار و نمونه‌خوان: آناهیتا صادقی
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/ دکتر ایمان نمدیان پور/ سیمین بابائی/ آناهیتا صادقی/ مریم هندوزاده/ سمیه جبرائیلی/ شبنم شمسواری/ روح الله آبسالان/ آیدین آریایی/ بهمن عباس زاده/ میثم واحدی/ عادل عبیات/ محمد جانبازان/ علی پیرنهاد/ دکتر شیما سلطانی زاده/ دکتر الناز زاهد/ دکتر سمیه سبحانی/ مهدیه مخملیان فر/ شقایق بالندری/ کتایون اسلامی/ محمدرضا قائمی/ امیرحسین تیکنی/ صادق کیانی مقدم/ امیر ارسلان حدیدی/ دانیال نوازی/ صحرا کلانتری/ دکتر ندا پیشوا/ فاطمه دریکوند/ وحید خیرآبادی/ حمید نیسی/ مجید بختیاری/ آرش تهرانی/ دکتر فرخ لطیف نژاد/ مریم حسین زاده/ دکتر نادر ابراهیمیان/ ایمان صفری/ دکتر وسعت اله کاظمیان دهکردی/ علی باباچاهی/ دکتر سعید جهانپولاد/ اعظم ملک پور/ روزبه شکیبایی/ حسن رئیسی/ سوفیا جمالی صوفی/ فرزانه ولی زاده/ زینب ساعدی/ حجت صالحین/ سیروس امیری زنگنه/ فاطمه موسوی چکامه/ نسرین تقی زاده دزفولی/ سیده شهرزاد کلانتری/ ابوذر خادم/ امیر حسن خاکشور

# فهرست

**بیست و سومین شماره**
**ماهنامه ادبی هنری اجتماعی توتم**
**ویژه‌ی «خشونت»**

۴ سخن سردبیر
رؤیا مولاخواه
۵ خشونت در تناسبات امور فردی و اجتماعی
سولماز نصرآبادی، دکتر ایمان نمدیان پور، روح الله آبسالان

**اندیشه و فلسفه**

۷ مرزهای مسئولیت اجتماعی ایمان نمدیان پور
۱۱ جنبش زیرپوستی خشونت سمبولیک و بازتولید بی‌هویتی آیدین آریایی
۱۵ گسترهٔ ویرانیِ فرهنگ خشونت بهمن عباس‌زاده
۱۸ بررسی اراده‌ی آزاد از منظر اسپینوزا و دکارت میثم واحدی
۲۵ جستاری دربارهٔ زبان و ادبیات عادل عبیات

**خبر**

۳۳ مصاحبه با محمد جانبازان شاعر و منتقد
پرسشگر:روح الله آبسالان

**اجتماعی**

۴۱ عدم خشونت و تاریخیت آن علی پیرنهاد
۴۳ چگونه پایه‌های جوامع مردسالار بر خشونت علیه زنان شکل گرفته است؟ شیما سلطانی‌زاده

**هنر**

۴۷ هنر و خشونت کاری از مجموعه‌ی آرت بال:
دکتر الناز زاهد، دکترسمیه سبحانی، مهدیه مخملیان فر، شقایق بالندری

**هنر سینما و نمایش**

۵۲ نگاهی به فیلم متهم کتایون اسلامی
۵۵ جهان دلوزی در اسارت میل به کشتار، مروری بر فیلم انسان سگ را گاز می گیرد محمدرضا قائمی
۵۷ یادداشتی بر فیلم کنت به کارگردانی پابلو لارائیس امیرحسین تیکنی

**کودک و نوجوان**

۶۰ یادداشتی بر نمایش «همه بگید سیب» صادق کیانی مقدم
۶۳ یادداشتی بر کتاب سایان و هزار و یک گلین بالا سولماز نصرابادی
۶۵ بازبینی خشونت در ادبیات کودک و نوجوان امیرارسلان حدیدی

## ادبیات داستانی

۷۵ طنز متضاد دانیال نوازی
۷۷ تحلیلی بر رمان کوتاه گنبدهای قرمز دوست داشتنی نوشته‌ی صحرا کلانتری
با نگاهی بر فیلم بزرگراه گمشده اثر دیوید لینچ روح الله آبسالان
۸۱ خشونت به روایت تصویر با نگاهی تطبیقی بر رمان کوتاه مسخ کافکا و نامه‌ای به پدر ندا پیشوا
۸۷ نگاهی تحلیلی بر داستان کوتاه«اعلان» از ایلزه آیشینگر رویامو لاخواه

## داستان

۸۹ لحظهٔ برزخی پدریت فاطمه دریکوند
۹۱ دنیای ناهمگن وحید خیرآبادی
۹۴ ملاقات در فروشگاه حمید نیسی
۹۶ خواستگاری مجید بختیاری
۹۸ روی چهارم سکه آرش تهرانی

## شعر و ادب

۱۰۱ شعر هرمسی و خاستگاه هرمنوتیکی آن دکتر فرخ لطیف نژاد
۱۰۸ بررسی موسیقی کنار در شعر مریم حسین زاده دکتر نادر ابراهیمیان
۱۱۳ برای نگاهی که از دامنه‌های کوه بالامی‌رود؛ نگاهی به مجموعه شعر مونتانا از ایمان صفری
دکتر وسعت الله کاظمیان دهکردی
۱۱۶ مسئله زبان فالیک؛ بررسی اجمالی به رویکرد فالیکی در اشعار علی باباچاهی دکتر سعید جهانپولاد

۱۱۹ اشعار به کوشش: سیمین بابائی
۱- وسعت اله کاظمیان دهکردی
۲- اعظم ملک پور
۳- روزبه شکیبایی
۴- حسن رئیسی
۵- سوفیا جمالی صوفی
۶- فرزانه ولی زاده
۷- زینب ساعدی
۸- حجت صالحین
۹- سیروس امیری زنگنه
۱۰- فاطمه موسوی چکامه
۱۱- سمیه جبرائیلی
۱۲- نسرین تقی زاده دزفولی
۱۳- سیده شهرزاد کلانتری
۱۴- ابوذر خادم
۱۵- امیر حسن خاکشور
۱۶- سیمین بابائی

# سخن سردبیر

● رؤیا مولاخواه

کلمات صاحبان چیزها هستند. به سرشت چیزها تجاوز می‌کنند. خشونت در وهلهٔ نمود زبانیِ خود، تأملات زبانی را حدت می‌بخشد؛ زیرا ویژگی متصاعد از هر کلمه، مفهومی عینی را در بر دارد.

ما اینجا خشونت را مصداق بارز سرکوب در مفهومی ارادی، برای محدودیتی اعمال‌شده بر زبان در نظر می‌گیریم؛ چه بیان به مفهوم گفتار باشد، چه محدودیت بر زبان بدن و چه در امکان بیانگری.

خشونت، سطحی ابژکتیو را در کردار اجتماعی پیش می‌کشد که به چیزی در عمق دلالت دارد و آن استثمار حدود و تقلای «هستی» فرد است تا در سطحی وسیع‌تر اجتماع را شامل شود.

خشونت در مرحلهٔ اعمال، بدن و ذهن را در وضعیت فلاکت تحمیلی قرار می‌دهد تا امکان سوژگی از انسان رخت بر بندد و فرد به شیءوارگی بدل شود. خشونت با سبعیتی ذاتی‌اش، مرزهای انسانی را به عقب می‌راند؛ بااین‌حال بدن‌ها در تصور انسانی در جهان بِکتی، در حال تداوم خویش‌اند.

چیزی که در نمایش «دست آخر» نمایانده می‌شود، تصویری دروغین از بدن‌هایی است که نیمی از آن‌ها در زباله‌دان‌اند و نیمی دیگر بدل به جزئی از صندلی‌ها شده‌اند.

ما اینجا خشونت را به‌واسطهٔ ایجاد وضعیتی اضطراری در شبیه‌سازی آشویتس، به اتهام نشسته‌ایم؛ زیرا ارعاب و خشونت‌ورزی برای بازستادن قدرتی که زوالی را برای استمرار خود پیش‌بینی کرده است، با شورمندی و قربانی کردن آحاد ملت نیروی بازدارندگی را تقویت می‌کند و چنین است که مفاهیمی شبیه به سلطه و حکومت، به امری تهی بدل خواهند شد.

در این مقطع، تأثرناپذیری یا بی‌اعتنایی به گزند عاملان و خشونتی که برای انقیاد آحاد، ازسوی حاکمیت روا داشته می‌شود ازآنجاکه صرفاً همراهی نیست، به‌منزلهٔ تسلیم و سلطه‌پذیری خواهد بود.

جهان معاصر، در پرانتزی از ملال‌های تهی، معنای خود را به عقب می‌راند و این بازهٔ زمانی، جهان متعارف مای ایرانی از هر امکانی برای برتافتن خشونتی تاریخی، سر باز می‌زند؛ زیرا رانهٔ مرگ همگام با فراروی سلطه در وضعیت اقتصادی‌اجتماعی مردم پیش می‌رود که در حالت خشونت‌هایی شبیه حکم مرگ، آزارگری مطلق خود را از دست می‌دهد.

در این وضعیت، مرگ رهایی از بردگی می‌شود و قدرت اختیارش را از کف می‌دهد. آنچه از رسانهٔ همسو با مردم انتظار می‌رود، اشارهٔ زبانی و تلنگری است بر وضعیتی حقیقی تا آنچه گفته نمی‌شود، بیشتر از آنچه همه می‌توانند بگویند، خوانده شود.

در این امکان، نقب می‌زنم به کنت‌مونت کریستو و زندانی که امید کمترین سهم را در متن نویسنده به یاد می‌آورد. با متن‌هایی که منتشر کرده‌ایم دیوارهای شما خوانندگان را خواهیم کوفت.

# خشونت در تناسبات فردی و اجتماعی

همهٔ ما روزی تجزیه می‌شویم!
گزاره فوق به‌ضرس قاطع یکی از صحیح‌ترین گزاره‌هاست؛ گزاره‌ای که در آن کلیت جهان به‌مثابهٔ ضمیر «ما» در نظر گرفته شده، ما؛ اعم از ذی‌شعور و فاقد شعور، اعم از هر موجودی که ماحصل تجمع سلول‌هاست و بی‌گمان روزی دچار ازهم‌پاشیدگی خواهد شد و شاید، هراس از ابتلا به این آشوب گریزناپذیر، خود یکی از آبشخورهای آشوب و اضطراب دائمی این جهان باشد؛ اضطرابی که یکی از مابازاءهای بیرونی آن می‌تواند خشونت باشد.
آدمی با آگاهی از زوال و رسیدن محتوم به خط پایان در پی جبران دوران عدم است! با اطمینان از اینکه هرگز نخواهد توانست فقدان ابدی‌اش را جبران بکند، ازطرفی اعمال خشونت، خود بر میزان ناتوانی و عدم کفایت او خواهد افزود.
ای بسا ناتوانی در زدودن خشونت از جهانی که در آن به زی هستیم برابری کند با ناتوانی از عدم ابتلا به میرایی.
ژیژک معتقد است اساساً میل از آن دیگری است، تحقق میل ارباب همان خشونت است. خشونتی که می‌تواند مبدعِ نمودی از دوزخ باشد تا بدان‌جا که سارتر در نمایشنامه دوزخ، جهنم را به اجبار در زیست با انسان‌های اطراف تعبیر می‌کند. آنچه در خشونت نقش بارزی به خود می‌گیرد قطعیت بروز فعلیتِ اجبار است؛ غالب شدن اراده دیگری! اگرچه در فلسفهٔ سارتر ما چیزی نیستیم جز اراده دیگری از آغاز پدیده لقاح تا لحظه‌ای که مبتلا به مرگ می‌شویم. بااین‌حال آنچه در طول حیات ما موضوعیت می‌یابد اجبار یا اختیار است که با اعمال خشونت، این تنها مایه دل‌خوشی انسان در وادی عدم یعنی اختیار، در اندامِ خشونت، کوچانده می‌شود به نقطهٔ اجبار. این نقطهٔ اخته که سوژه در آن به بسیاری از مفاهیم احساس گرسنگی پیدا می‌کند؛ مفاهیمی چون آزادی مبارزه و... دقیقاً در همین نقطه اخته میل به باروری تشدید می‌شود و جنینی که به‌زودی در رحم این گرسنگی پرورش خواهد یافت هویت روشنی برای ما نخواهد داشت.
با نگاهی به تحلیل لاکانیِ ژیژک از خشونت یعنی:

- سوپر اگو فردی، عاملی درونی برای خشونت‌ورزی؛
- دیگری بزرگ، عاملی بیرونی برای خشونت‌ورزی.

می‌شود خشونت را ابزاری کنترلگر دانست در سویه‌های عینی و غیرعینی که در سراسر انسان و سراسر جهان، جریانی حاکم بوده و سبب تضییع حقوق فردی و اجتماعی می‌شود. خشونت طیف‌های گسترده‌ای دارد؛ از مشاجره میان دو نفر تا جنگ و نسل‌کشی که در تقابل با آزادی، تحقق عدالت و از اسباب عدم پویایی و انتخابی مبتنی بر دگراندیشی است.
ژیژک در کتاب خشونت: پنج نگاه زیرچشمی عنوان می‌کند: «سوژه در رودرویی مستقیم با خشونت، قدرت اندیشیدن را از دست می‌دهد.» و معتقد است؛ «هرگونه فشار و الزامِ اخلاقی به‌منزلهٔ نقابی دروغین بر خشونت، قدرت تفسیر می‌شود.»
بنابراین خشونت مغاکی از عدم اندیشگی را بازتولید می‌کند که در آن، به‌طور مرتب در وجوه مختلف بازتولید می‌شود. آن دیگری بزرگ در همه‌جای زندگی ما وول می‌خورد و نسخه‌های متعددی از هیچ‌ها را متجلی می‌سازد. هیچ‌هایی که به‌زعم ژیژک به هرچیزی می‌توانند میل بورزند.

سولماز نصرآبادی

ما انسان‌ها در هر جایگاهی که هستیم و در هر جغرافیایی از این جهان به‌نوعی خاص و منحصربه‌فرد خشونت را بازتولید می‌کنیم.
محیطی که ما در آن به سر می‌بریم در این برهه از زمان، محصول رنج و خشونتی افسارگسیخته است. سوژه‌هایی مستحیل شده در خدمت نهادهای قدرت که خواسته یا ناخواسته دل در گرو آن‌ها داریم. در اینجا نمی‌خواهم به سطوح کلان این مقوله بپردازم؛ می‌خواهم به کلمات برگردم.
به پایین‌ترین سطحی که خشونت می‌تواند از همان جا شکل بگیرد، فربه شود و درنهایت امر منجر به فاجعه‌ای بزرگتر شود. به اصل «دیالوگ».
به‌تعبیری باید بتوان کلمات را اهلی کرد. خشونتی که به‌قول لاکان قابلیت نمادین دارد، به زبان درمی‌آید و در قالب گفتمان تبلور می‌یابد. شکلی از خشونت که خاستگاه آن معنا و زبان است.
ژیژگ در کتاب پنج نگاه زیر چشمی مثالی خلاقانه به کار می‌برد: «خواهش می‌کنم من واقعاً دوستت دارم، اگر با هم به توافق برسیم خود را تمام و کمال وقف تو خواهم کرد؛ اما بدان اگر دست رد به سینه‌ام بزنی زندگی‌ات را به گند می‌کشم.»
به‌زعم بنده این سخن و سخنانی از این دست حتی اگر در حد یک بلوف تقلیل بیابند باز آن خشونت نهفته در دل کلمات بر مخاطبش حادث شده است.
به‌تعبیری نمی‌توان این مقوله پیچیده را تنها منوط به قسمت عریان آن دانست و لایه‌های پنهان آن را نادیده گرفت که اتفاقاً در بسیاری مواقع می‌تواند ویرانگر و جبران‌ناپذیر باشد.
به نظر می‌رسد بخش اعظم این خشونت در خود سوژه نهادینه شده است و البته که بی‌تأثیر از نظم جهانی و آنچه که لاکان آن را «دیگری بزرگ» می‌نامید نیست.
بااین‌حال عدم تسلط سوژه به خود و ضعفی که همواره آن را در درون خود به‌همراه دارد یکی از دلایل عمده خشونت در جهان امروز است. شاید دانستن این نکته ضروری باشد؛ ما زمانی که دست به خشونت می‌زنیم باز هم قربانی آن هستیم.

روح‌الله آبسالان

وقتی از خشونت سخن می‌گویم، چه مصادیقی به ذهنمان خطور می‌کند؟ خشونت در کدام لایه‌های زندگی خود را آشکار می‌کند؟
گمان می‌کنم امروز بیشتر از هر زمانه‌ای انسان‌ها در مواجهه با خشونت قرار گرفته‌اند. همیشه خشونت در تاریخ به‌مثابهٔ یک پدیده وجود داشته است؛ ولی امروزه علاوه‌بر آشکار شدن لایه‌های آن در زندگی روزمره تبدیل به مسئله مهم در عرصهٔ خصوصی و عمومی شده است.
اگر در گذشته انسان‌ها کمتر در زندگی و در جهان خصوصی نمی‌توانستند خشونت را مشاهده کنند؛ ولی در جهان معاصر به‌واسطهٔ رشد روزافزون فضاهای مجازی و رسانه‌های جمعی ما دائماً با مفهوم خشونت درگیریم؛ گویا خشونت تبدیل به حضوری دائمی در زندگی انسان‌ها شده است.
مسئله خشونت در جهان معاصر آن است که این مسئله تبدیل به امری عادی شده است. از گرسنگی تا مرگ و از تحقیر تا طرد، از نمادهای خشونت در بین جوامع انسانی‌اند. یکی از عریان‌ترین نمایش‌های خشونت جنگ است. ازحیث جامعه‌شناختی، فرای محق بودن یا نبودن طرفین نزاع، آن چیزی که در جنگ اتفاق می‌افتد آن است که طرفین نزاع به‌خاطر اینکه احساس می‌کنند صاحب حقیقت‌اند، کشتن را به امری عادی تبدیل می‌کنند. اساساً در جنگ کشتن نه‌تنها امری مذموم و نکوهیده نیست؛ بلکه به امری ارزش‌مند تبدیل می‌شود. ازاین‌حیث پرداختن به چیستی و چرایی و عوامل برساخته شدن آن مسئله‌ای حیاتی برای انسان درگیر با انواع خشونت محسوب می‌شود.

ایمان نمدیان‌پور

# مرزهای مسئولیت اجتماعی

● ایمان نمدیان‌پور

مسئولیت اجتماعی یکی از پیچیده‌ترین مسائلی است که می‌تواند در هر زمانه و زمینه‌ای انسان را به تأمل در خود دعوت کند. در ابتدا باید گفت که این مفهوم، مفهومی دوگانه؛ هم در جهان اجتماعی، هم در جهان ذهنی انسان‌ها محسوب می‌شود. هم عناصر خطرزا را می‌تواند از درون خود پدیدار کند، هم از یک بعد، پُر است از کنش‌های دیگرپذیری و احترام بنیادین به ارادهٔ دیگری.

قبل از بررسی فهم دوگانگی این مفهوم، ابتدا تمایل دارم کمی در باب کرانه‌های پرسشمند این مفهوم، نظری بیندازم و احتمالاً پرسش‌هایی را وضوح ببخشم که در این‌باره می‌تواند طرح‌اندازی شود. وقتی سخن از مسئولیت اجتماعی انسانی به میان می‌آید، چه پرسش‌هایی در ذهن ما خود را آشکار می‌کند؟ بنیادها یا ریشه‌های اجتماعی این مفهوم چرا و در برخورد با کدام موقعیت اجتماعی و تاریخی برساخته می‌شوند؟ ضرورت‌های مسئولیت اجتماعی چیست؟ به واسطه‌گری کدام بنیادها می‌توان مرزها و کرانه‌های ایدهٔ مسئولیت اجتماعی را مشخص کرد؟

از یک نقطهٔ آغازین در زندگی روزمره آغاز می‌کنیم؛ خانواده. احتمالاً همهٔ ما در این نقطه از حیث تفکر اجتماعی اتفاق‌نظر داریم که ما در قبال اعضای خانواده خود را مسئول می‌پنداریم. به‌طور مشخص، در قبال پدر، مادر، همسر و دیگر اعضای خانواده. اگر کسی از ما بپرسد که چرا ما در قبال خانواده احساس مسئولیت می‌کنیم، ابتدایی‌ترین و پاسخِ دم‌دستی به این پرسش چنین خواهد بود که هریک از اعضای خانواده، برای رسیدن به زندگی سعادتمندانه و شاد باید در تمام مراحل زندگی تیماردار هم باشند. به‌طور عام هر انسانی دلایل متعددی، هم از حیث روانی و هم از حیث عقلانی، برای تبیین اهمیت و ضرورت توجه به خانواده می‌تواند بیان کند. از نگاهی که مفهوم روابط خونی را برجسته می‌کند و چنین رابطه‌ای را به‌مثابهٔ دلایل بنیادین مسئولیت‌پذیری، طرح‌اندازی می‌کند تا کارکردهای عاطفی مفهوم خانواده، همه و همه می‌تواند ما را اقناع کند که انسان‌ها در این حوزه، مفهوم مسئولیت را بدون چون‌وچرا قبول دارند.

برای جامعه‌شناس این پرسش می‌تواند این‌گونه طرح شود که این تفکرِ احساس مسئولیت در برابر خانواده برساختهٔ کدام مناسبات اجتماعی در تاریخ است؟ چه ضرورت‌های تاریخی چنین ویژگی‌هایی را ساخته است؟ هر جامعه‌شناسی باتوجه‌به سنت‌های فکری خود، تلاش کرده است به کرانه‌های این پرسش نزدیک شود و به آن پاسخی درخور دهد. فرای محتوای پاسخ به چنین مفهومی، آن چیزی که واجد تأمل است و در عینیت تاریخ و جامعه خود را پدیدار کرده است، چنین است که انسان‌ها امروزه ضرورت حفظ و توجه به خانواده را به‌مثابهٔ مسئولیتی اجتماعی پذیرفته‌اند. باید گفت اگر انسان هیچ مسئولیت اجتماعی را به دلایل متعدد، نپذیرد و خود را فارغ از مسئولیت اجتماعی تعریف کند، در میدان خانواده نمی‌تواند از مسئولیت سخن نگوید. گویا بین خانواده و مسئولیت، یک درهم‌بودگی تاریخی‌ذاتی وجود دارد. خانواده در اذهان مردم دقیقاً همان امر مسئولیت اجتماعی بازخوانی می‌شود. تمام برنامه‌ریزی‌ها و مناسبات اقتصادی افراد خانواده برای رفاه و امنیت روانی تک‌تک اعضای خانواده تعریف می‌شود؛ اما به‌محض اینکه پا را از میدان خانواده فراتر می‌نهیم

مسئله کمی پیچیده می‌شود. گویا در میدان جامعه، ما با انواع متکثر نظام‌های اخلاقی مواجه می‌شویم که ایدهٔ مسئولیت را در تنگنا قرار می‌دهند. پرسشی که در این لحظه متولد می‌شود، پرسش از زایش مرزبندی در حضور انواع حقیقت است. نزدیک‌ترین مفهومی که امکان ظهور می‌یابد و از هر حیث می‌تواند به مفهوم مسئولیت نزدیک باشد، مسئولیت آمرانه است. در میدان جامعه مرز بین مسئولیت آمرانه و مسئولیت دموکراتیک کجاست؟ وقتی ما در جامعه با ایده‌ها و تفکرات متفاوت و متخالف مواجه می‌شویم برای تعیین خط و مرزهای مسئولیت دموکراتیک و مسئولیت آمرانه، که یک نوع مداخله است، به کدام بنیاد متمایزکننده می‌توان متوسل شد؟ مرزهای مداخله و مسئولیت کجاست؟ کجا من می‌توانم بگویم در برابر دیگری مسئولیت اخلاقی و اجتماعی دارم و از کجا به‌بعد این مسئولیت به مفهومی ناپسند به نام مداخلهٔ ناموجه تبدیل می‌شود؟

شاید بتوان گفت اولین مرزهایی که می‌شود به‌واسطهٔ آن، ایده مسئولیت در امر اجتماعی را با مداخله، متمایز کرد؛ مفهوم ارداهٔ آزاد انسان‌ها در پذیرش دیگری‌ست. به رسمیت شناختن آزادی‌های فردی در محدودهٔ کرانه‌های تاریخی و اجتماعی انسان‌ها، به‌طور مشخص اولین گام در به رسمیت شناختن ایدهٔ مسئولیت اجتماعی است. انسان‌ها اساساً تمایل دارند جهان خود را باتوجه‌به افق‌ها و موقعیت‌های خیالی خود بسازند. اگر کنشی برای انسان به‌گونه‌ای تصور شود که مانع تحقق افق‌های جهان زندگی او می‌شود، در این لحظه، مسئلهٔ مسئولیت معنای خود را از دست خواهد داد. هر سخن و عملی، حتی مطلوب و اخلاقی، که در برابر خواست و ارادهٔ آدمیان قرار گیرد این استعداد را خواهد داشت که تبدیل به مفهوم مداخله شود.

شما فرض کنید کسی در قبال رفتارهای شما احساس مسئولیت می‌کند و تلاش دارد منش‌ها و قاعده‌های خودش را بر شما هژمونیک کند، بدون اینکه فرد تمایلی به پذیرش خواسته‌های او داشته باشد. در این گزاره ما با مفهوم مسئولیت مواجه می‌شویم؛ ولی نام این نوع از مسئولیت، همان مسئولیت اقتدارطلبانه یا آمرانه است که ناخواسته وارد جهان درونی فرد شده است. مفهوم مسئولیت همانند بسیاری از مفاهیم، مفهومی محض و غیرتاریخی نیست. این مفهوم در روندهای تاریخی، امکان گشودگی زایش گفتمان‌های متکثر را در درون خود به وجود آورده است؛ یعنی نمی‌توان مسئولیت را از تاریخ جدا کرد و صرفاً ویژگی‌های قابل دفاع آن را مطرح کرد. مسئولیت در طول تاریخ دچار قبض و بسط‌های متعددی شده است؛ یعنی گاهی مسئولیت می‌تواند به روندهای سلطه و استبداد منتج شود و گاهی می‌تواند همخوان با روح یک ملت باشد. شاید از حیث زبانی بتوانیم نوعی دیگرخواهی را در این مفهوم مشاهده کنیم؛ ولی از منظر عینی و تاریخِ اجتماعی، اگر با روح درونی انسان‌ها در تعارض باشد و انسان‌ها تمایل به پذیرش آن را نداشته باشند، می‌تواند نوعی تصلب و سلطه را برای زندگی انسان‌ها به وجود آورد.

در روایت مسئولیت اقتدارطلبانه، سوژه با تفکر و کُنشی مواجه می‌شود که انگار کل ساختار انکشاف حقیقت را در اختیار خود گرفته است و طرف مقابل، چونان فرد نابالغی است که نیاز به دستگیری او دارد. چنین روایتی از مسئولیت که امکان خوداندیشی و بازاندیشی را از سوژه سلب می‌کند، همان مسئولیت آمرانه است. مسئولیت آمرانه برساختهٔ تاریخ است که در آن نگاهی مطلق و تک‌ساحتی به حقیقت و رخدادهای آن در تاریخ وجود دارد. جهان سنت و به‌طور دقیق‌تر، جهانی که امکان گشایش افق‌ها و ساحت‌های متکثر حقیقت در آن ناممکن باشد، در چنین زیستِ جهانی، نمی‌توان از تکثر حقانیت‌های حاشیه‌ای و بی‌قدرت سخن گفت. در جهان نامتکثر، روایت‌هایی که قدرت، چه کلان، چه خُرد را در اختیار دارند، امکان روایت‌های حاشیه‌ای را سرکوب می‌کنند. به زبانی دیگر احساس مسئولیت آمرانه برساختهٔ پارادایم جهان تک‌ساحتی است. جهانی که حقیقت را صرفاً در یک ساحت به رسمیت می‌شناسد و همان ساحت آمرانه است که برای نشان دادن حقیقت، احساس مسئولیت می‌کند؛ بدین خاطر که در روایت تک‌ساحتی از ساختار هستی، گفتمان‌های موازی جایگاهی برای امکان پدیدار شدن نباید داشته باشند.

مسئولیت مشروع در میدان اجتماع، چگونه مسئولیتی است؟ لحظهٔ آشکار شدن مسئولیت، چگونه برساخته می‌شود؟ کدام عناصر می‌توانند فرد را به‌مثابهٔ انسانی مسئول وادار به کنش کنند؟ در زمانه‌ای که ما با انواع حقایق مواجه می‌شویم آیا از پایان مسئولیت باید سخن گفت؟ یکی از مهم‌ترین نزاع‌ها در عرصهٔ نظری ایدهٔ مسئولیت این است که چگونه می‌شود تشخیص داد، یک فرد باید احساس مسئولیت کند؟ هر طیف و جریان نظری باتوجه‌به نوع استدلال‌های خود، می‌تواند خود را محق و کنش مسئولانهٔ دیگری را مداخله یا محدودکنندهٔ فردیت خود و جامعه، خوانش کند. این لحظه یکی از لحظات تلخ قضاوت‌های اخلاقی در باب مسئله کنش است که مرزهای این مفهوم را دچار تشکیک می‌کند.

مسئولیت مشروع اساساً در جهانی بیناذهنی متولد می‌شود؛ یعنی جهانی که فرد به‌واسطهٔ درک دقیق مناسبات اجتماعی، احساس می‌کند عدم کنش‌ورزی، اساساً روح جامعه را مکدر می‌کند. ازسوی‌دیگر اذهان جامعه نوعی انتظار را در فرد به وجود می‌آوررند که چنین انتظاری، فرد را در مقام کنشگری مسئولانه معرفی می‌کند. دورکیم در قواعد روش جامعه‌شناسی نشان داده است که پاره‌ای از امور و کنش‌ها و پدیده‌ها فراتر از وضعیت نرمال و طبیعی جامعه محسوب و اساساً به مسئله‌ای اجتماعی تبدیل می‌شوند. می‌توان گفت، حسی همگانی و مشترک در بیناذهنیت، وقتی شکل می‌گیرد که جامعه در برابر آن احساس ناخوشایندی داشته باشد. در این لحظه که اساساً عموم مردم یک جامعه می‌توانند آن را درک کنند و نسبت به آن واکنش نشان دهند، کنش مسئولیت برساخته می‌شود. این‌گونه فهم می‌شود که بین مسئولیت و مسئله‌مندی رابطه‌ای وجود دارد که امر مسئولیت‌مندی مورد خطاب واقع می‌شود. مسئله‌مندی همان اتفاق و رخدادی است که اساساً به دلایل متعدد اجتماعی، فراگیرتر از هر امر دیگری در جامعه نمایان و پدیدار شده است. ازاین‌حیث در متن زندگی اجتماعی یا در اذهان آدمیان پرسش‌هایی رخ می‌دهد که پاره‌ای از انسان‌ها می‌توانند به اشکال گوناگون، پراتیک و تئوریک به آن‌ها پاسخی درخور بدهند. سوژه‌ای که در مقام پاسخ درمی‌آید همان سوژهٔ متعهدی است که احساس مسئولیت اجتماعی می‌کند.

ازآنجایی‌که حتی در درک و تشخیص مسئله‌مندی متن اجتماع، ما با روایت‌های متعددی از مسئله مواجه می‌شویم، می‌توان این‌گونه ادراک کرد که مسئلهٔ مسئولیت یک مسئلهٔ گفتمانی است؛ یعنی اینکه ممکن است در یک اجتماعی یک مسئله‌ای، روح آن جامعه را مکدر کند و برای اجتماع دیگر مسئله‌ای دیگر به امری مسئله‌مند تبدیل شده باشد. در این لحظه ما با نظام‌های متعارض گفتمانی در باب مسئولیت و انسان مسئول برخورد می‌کنیم که احتمالاً در برابر هم قرار خواهند گرفت. پرسش این است که در برابر این تعارض‌ها چه باید کرد؟ اگر احساس مسئولیتی در برابر احساس مسئولیت دیگر قرار گرفت چگونه باید در عرصهٔ جامعه آن را صورت‌بندی کرد؟ البته باید گفت نزاع اساسی که مسئله مسئولیت را بسیار واجد اهمیت

جلوه می‌دهد نزاع پراتیک است نه نزاع تئوریک. اساساً نزاع تئوریک در باب مسئولیت به‌صورت امر نوشتاری خود را پدیدار می‌کند. در نزاع تئوریک امر آمرانه بسیار قلیل است و سوژه مختار است که انتخاب کند؛ ولی وقتی احساس مسئولیت با قدرت آمیخته می‌شود و قرار است در میدان جامعه خود را آشکار کند، باید تن به برخی تمهیدات و تدابیر داد.

شاید تنها امری که می‌تواند تعارض مسئولیت‌ها را به رسمیت بشناسد، احترام به ارادهٔ آزاد افراد در به رسمیت شناختن مفهوم مسئولیت در عرصهٔ عمومی است. به زبان مشخص‌تر باید گفت، هیچ فردی این حق را نمی‌تواند برای خود محفوظ بدارد که با تمسک به مفهوم مسئولیت، ارادهٔ دیگری را محدود کند یا به‌خاطر محق بودن گفتمان خود، مسئولیت خود را بر دیگری بدون اراده فرد بر او، مستولی کند. ارادهٔ انسان‌ها همان مرزی است که در برابر احساس مسئولیتِ یک گفتمان قرار می‌گیرد و به او می‌گوید که قرار نیست جهان خود را با نیروی اجبار بر من تحمیل کنی. احترام به این مرزبندی می‌تواند به ایدهٔ مسئولیت‌پذیری دموکراتیک منجر شود. مسئولیت دموکراتیک همان مسئولیتی است که فردیت و روح جمعی را در نظر می‌گیرد. روح جمعی و خاستگاه اجتماعی جامعه به زبان‌های مختلف در بدنهٔ جامعه به‌مثابهٔ زخمی اجتماعی، عریان و مشخص می‌شود.

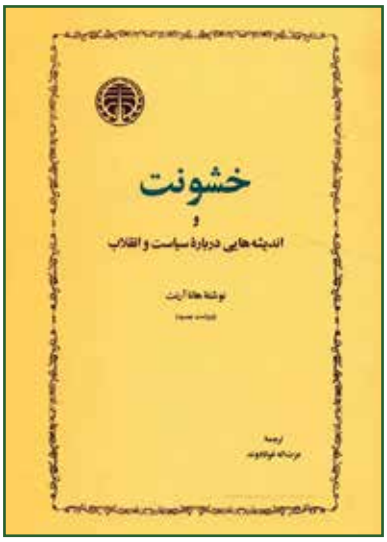
به نظر می‌رسد، برای زیستن در جهانی صلح‌واره، انسان‌ها باید مرزهای دیگری را به رسمیت بشناسند. اگر احساس مسئولیت، به مرزهای بیرونی و درونی انسان‌ها تجاوز کند، امر مسئولیت از غایت خود که صلح، امید و اصلاح اجتماعی است دور خواهد شد. ما در کنش مسئولیت‌پذیری قرار است در رابطه‌ای دیالکتیکی، جهان‌های خود را با حفظ فردیت‌ها مورد نقد یا ترمیم قرار بدهیم. احساس مسئولیت در غایت خود، باید امر امید را در فرد احیا کند و امید، به‌طور بنیادی با ارادهٔ آزاد فرد در کنشی آزادانه ممکن خواهد شد.

اگر حس مسئولیت را با مقدماتی که ذکر شد، به‌مثابهٔ قاعده‌ای کلی و عمومی بپذیریم، می‌توان گفت که انسان به‌طور بنیادی، مسئول طرح‌ها و کنش‌های خود در تاریخ است. نمی‌توان از طرح و ایده‌ای سخن گفت و در مقام دفاع آن ایده برآمد؛ ولی در حیطهٔ نظری یا عملی پیامدهای آن را نپذیرفت.

# جنبش زیرپوستی خشونت سمبولیک و بازتولید بی‌هویتی

● آیدین آریایی

«در ظلمات و فقدان نور، جایی که سیطرهٔ خاموشی است، غباری از عدم آگاهی بر حقیقت می‌نشیند تا جولانگاه شر و بالطبع، محرک خشونت شود.»
هانا آرنت فیلسوف آلمانی، در رسالهٔ دربارهٔ خشونت می‌نویسد: «کسی نیست که به اندیشیدن دربارهٔ تاریخ و سیاست پرداخته باشد و از نقش عظیمی که خشونت همواره در روابط انسانی داشته است غافل مانده باشد و در نگاه اول کم‌وبیش مایهٔ شگفتی است که چرا خشونت تا این اندازه به‌ندرت موضوع خاص تأملات بوده است؟ این نشان می‌دهد که تا چه حد خشونت و خودسرانگی آن مفروض گرفته شده‌اند و ازاین‌رو مغفول مانده‌اند؛ هیچ‌کس دربارهٔ آنچه برای همگان واضح است نمی‌پرسد.»
خشونت واژه‌ای است که ابعاد گسترده و متکثری دارد و می‌تواند در اشکال گوناگون تجلی یابد.
این واژهٔ پرکاربرد در حوزهٔ علوم اجتماعی که در زبان فرانسه‌harcelement عنوان می‌شود، به‌تنهایی پر از ایهام است و می‌تواند جنبه‌های عینی و ذهنی داشته باشد. خشونت به‌صورت نهان، آشکار و سمبولیک ریشه در ناخودآگاه آدمی دارد. پیر بوردیو جامعه‌شناس فرانسوی از آن به‌عنوان خشونت نمادین یاد می‌کند؛ به‌گونه‌ای که کنش‌گران ناخواسته از چهارچوب‌های دریافتی و ادراکی خاص، دستورات درون یک موقعیت یا یک گفتار را هضم و به آن تمکین می‌کنند؛ درواقع می‌توان گفت این نوع از خشونت در زیرلایه‌ها پنهان هویت اجتماع را نشانه می‌رود که زایش بی‌هویتی از دستاوردهای آن است.
اسکار وایلد به‌طور مبهمی ادعا کرده بود که بیشتر مردم، مردمان دیگر هستند. وایلد اندیشه‌اش را این‌گونه تشریح می‌کند: «افکارشان عقاید شخص دیگری است، زندگی‌هایشان تقلیدی است، شور و شوقشان اقتباسی است.» این گفته وایلد به‌وضوح هویت کاذب و برگرفته از عقیده دیگری را یادآور می‌شود؛ همانند شخصی که بعد از سال‌ها زندگی در کشوری بیگانه، ناخودآگاه تحت‌تأثیر آن فرهنگ خود را به ورطهٔ بی‌هویتی سوق می‌دهد. حس هویت نه فقط می‌تواند صرفاً منبع غرور و لذت باشد؛ بلکه می‌تواند منبع قدرت و اعتماد نیز محسوب شود. جای تعجب نیست که فکر هویت چنین تحسین گسترده‌ای را از حامیان شعار عامه‌پسند خانواده خود را دوست بدارید گرفته تا نظریه‌های والای سرمایهٔ اجتماعی و اعتماد به‌نفس اشتراکی‌مدارانه، به خود جلب می‌کند.
باوجوداین هویت در ضمن می‌تواند کشنده باشد و به فراوانی هم می‌کشد.




احساس تعلق قوی و انحصاری به یک گروه در بسیاری موارد می‌تواند احساس فاصله و واگرایی از گروه‌های دیگر را به همراه داشته باشد. همبستگی در درون گروه می‌تواند به پروراندن ناسازگاری میان گروه‌ها کمک کند. ممکن است ناگهان

آگاهی یابیم که متعلق به کشور خود نیستیم و به کشوری دیگر تعلق داریم؛ درنتیجه از دشمن آن کشور احساس انزجار کنیم. احساس هویت می‌تواند در قدرت و حدت روابط ما با دیگران، مانند همسایگان یا اعضای جامعه همگون یا هم‌وطنان یا پیروان هم‌مذهب سهمی به‌سزا داشته باشد. تمرکز ما بر هویت‌های ویژه می‌تواند پیوندهای ما را تقویت کند و به انجام کارهای بسیاری برای یکدیگر وا دارد و می‌تواند ما را به فراسوی زندگی‌های خودمحور سوق دهد.

ادبیات اخیر درباره سرمایه اجتماعی به‌روشنی نشان می‌دهد که چگونه اشتراک هویت با دیگران در دایره‌ای اجتماعی، یا در میان هموطنان می‌تواند موجب بهبود روند زندگی در آن جامعه شود. ازاین‌رو، احساس تعلق به یک جامعه به‌عنوان خزانه‌ای انسانی، همچون سرمایه تلقی می‌شود. چنین درکی مهم است؛ اما باید با شناخت بیشتری تکمیل شود و آن این است که احساس هویت حتی درحالی به گرمی دربرگیرنده کسانی می‌شود، می‌تواند بسیاری از کسان دیگر را قویاً محروم یا مستثنی کند. جامعه‌ای کاملاً یکپارچه یا همگرا که باشندگان آن به‌طور غریزی و خودبه‌خود و به‌عنوان امری بسیار فوری و بدیهی و با همبستگی برای یکدیگر کارهای مفید و جالبی انجام دهند؛ می‌تواند دقیقاً همان جامعه‌ای باشد که در آن به پنجره‌های مهاجرانی که از جای دیگر به آن منطقه آمده‌اند، آجر پرتاب شود. مصیبت محرومیت می‌تواند دست‌دردست محبت هم‌وندی و پذیرش حرکت کند.

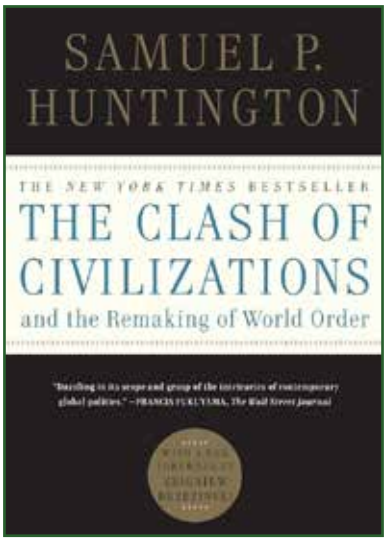
نشانه‌ها گویای این است که خشونت پرورانده‌شدهٔ مرتبط با ناسازگاری‌های هویتی با سماجتی فزاینده در حال تکرار خود در سراسر جهان است. اسرائیل و فلسطین به تجربه خشم حاصل از هویت‌های دوگانه ادامه می‌دهند و آماده‌اند به‌عنوان مجازات ضربه‌های کینه‌توزانه‌ای به یکدیگر وارد کنند. اگر تفکر مبتنی بر هویت می‌تواند تابع چنان کاربرد خشونت شریرانه‌ای باشد، درمان درد را در کجا می‌توان یافت؟ مشکل بتوان آن را در تلاش برای منکوب کردن یا فرونشاندن هویت‌خواهی به‌طور کلی جست.

به‌این‌دلیل که هویت می‌تواند منبع ثروت و دل‌گرمی و همچنین خشونت و دهشت باشد و زیان‌بخش دانستن کلی هویت معنایی ندارد؛ بلکه می‌بایست پیرو این تفاهم باشیم که نیروی هویت ستیزه‌جو می‌تواند مورد چالش قدرت هویت‌های رقیب قرار گیرد. البته این نکات می‌تواند شامل مشابهت‌های گستردهٔ انسانیت مشترک ما باشد؛ اما می‌تواند هویت‌های دیگری نیز داشته باشد که هرکس هم زمان دارد. این امر منجر به شیوه‌های دیگر طبقه‌بندی مردم می‌شود، که می‌تواند مانع بهره‌گیری مشخصاً سلطه‌گرانهٔ قشری خاص شود. شناسایی چندگانگی هویت‌های ما و معانی متعدد آن نیازی بسیار مهم برای آگاهی از نقش انتخاب در تشخیص ضرورت و مناسبت هویت‌های خاصی به همراه دارد که ناگزیر متنوع‌اند. مهم است که بدانیم این توهم از حمایتی همراه با حسن‌نیت اما تاحدی مصیبت‌بار ازسوی پیروان طیفی از مکاتب مهم و درواقع بسیار مهم تفکر عقلانی برخوردار است. اینان ازجمله شامل اشتراکی‌گرایان متعهدی‌اند که هویت جامعه را در قالبی ازپیش‌تعیین‌شده، بی‌همتا و برتر می‌انگارند؛ چنان‌که گویی طبیعت یا دانش بدون هیچ نیازی به خواسته یا ارادهٔ بشر این‌طور مقرر داشته باشد و همچنین شامل نظریه‌پردازان فرهنگی متعصبی است که مردم جهان را به جایگاه‌های کوچک تمدن‌های ناهمگون تقسیم می‌کنند.

بدون استثنا همگی ما در زندگی‌های متعارفمان خود را به‌عنوان اعضای گروه‌های متفاوت و متنوعی می‌دانیم که به همهٔ آن‌ها تعلق داریم؛ شهروندی، ریشه‌های جغرافیایی، جنسیت، طبقه، سیاست، اشتغال، تعهدات اجتماعی، ریشه‌های فرهنگی و قومیتی و نظایر آن ما را در شمار گروه‌های گوناگونی قرار می‌دهد. هریک از این اشتراکات جمعی که این فرد هم‌زمان به همهٔ آن‌ها تعلق دارد، به او هویت ویژه می‌بخشد. هیچ‌یک از این هویت‌ها را نمی‌توان به‌عنوان تنها هویت یا عضویت تک‌واره او در رده و

قشری خاص انگاشت.

بسیاری از متفکران اشتراکی‌گرا به این استدلال گرایش دارند که هویت مسلط اشتراکی یا همگانی، صرفاً در مقولهٔ درک نفس می‌گنجد، نه در مقولهٔ انتخاب. بااین‌وجود، نمی‌توان باور کرد که فرد در تعیین اهمیتی نسبی برای گروه‌های گوناگونی که به آن‌ها تعلق دارد، واقعاً انتخابی نداشته باشد و باید صرفاً هویت‌های خود را کشف کند؛ چنان‌که گویی آن هویت پدیده‌ای کاملاً طبیعی باشد؛ درواقع ما پیوسته در حال انتخابیم، حتی اگر شده دربارهٔ اولویت‌هایی که به‌طور ضمنی برای وابستگی‌ها و معاشرت‌های خودمان قائل می‌شویم. آزادی تصمیم‌گیری دربارهٔ وفاداری‌ها و اولویت‌هایمان در گروه‌های متفاوتی که ممکن است به همهٔ آن‌ها تعلق داشته باشیم، به‌ویژه مهم است که حق داریم آن را شناسایی کنیم و از آن دفاع کنیم؛ البته وجود انتخاب نشانگر آن نیست که هیچ قیدی انتخاب را محدود نکند؛ ازاین‌رو، انتخاب‌ها همیشه در محدوده‌ای انجام می‌شوند که آن‌ها را امکان‌پذیر دانسته باشیم. امکان‌پذیری‌ها در قضیه هویت‌ها بستگی به خصوصیت‌های فردی و اوضاع و احوالی خواهند داشت که امکانات جایگزینی را که به روی ما گشوده باشد، تعیین کند؛ اما این امر واقعیت قابل‌توجهی نیست؛ بلکه صرفاً روشی است که هر انتخابی در هر زمینه‌ای عملاً با آن مواجه است؛ درحقیقت، هیچ‌چیز ابتدایی‌تر و عمومی‌تر از این حقیقت نیست که هر نوع انتخابی و در هر زمینه‌ای همیشه در محدوده‌ای خاص انجام می‌شود؛ به‌طور مثال: وقتی قصد داریم چیزی را خریداری کنیم، این حقیقت را نمی‌توانیم نادیده بگیریم که مبلغی که می‌توانیم هزینه کنیم حدودی دارد. آنچه اقتصاددانان آن را محدودیت بودجه می‌نامند، درواقع همان قیدی است که در همه‌جا حضور دارد. این حقیقت که هر خریداری می‌بایست انتخاب‌هایی بکند، نشانگر این نیست که محدودیت بودجه وجود ندارد؛ بلکه فقط نشانگر آن است که انتخاب‌ها باید در قالب محدودیت بودجه‌ای که آن شخص با آن روبه‌رو است انجام شود. اگر برای انسان انتخاب‌هایی وجود داشته باشد، اما گمان رود که وجود ندارد؛ دراین‌صورت پذیرش غیرمنتقدانه رفتار هم‌نوا یا هم‌رنگ با جماعت را، هرقدر هم احتمالاً نفی‌شدنی باشد، به‌خوبی می‌توان جایگزین استفاده از برهان کرد. این‌گونه هم‌نوایی نوعاً گرایش به الزامات محافظه‌کارانه دارد و به‌منظور محافظت از سنت‌ها و عملکردهای قدیمی در مقابل موشکافی‌های هوشیارانه عمل می‌کند؛ درواقع، نابرابری‌های سنتی، از قبیل رفتار نابرابر با زنان در جوامع جنسیت‌گرا و حتی خشونت علیه آنان یا تبعیض علیه گروه‌های نژادی دیگر با قبول بی‌چون و چرای اعتقادات پذیرفته‌شده ازجمله نقش‌های فرودستانهٔ ستمدیدگان سنتی بر جای می‌مانند. بسیاری از عملکردها و هویت‌های به‌خودبسته پیشین در پاسخ‌گویی به پرسش و موشکافی فروپاشیده‌اند. سنت‌ها حتی در درون کشور و فرهنگ خاص می‌توانند تغییر کنند. زمانی که کتاب انقیاد زنان اثر جان استوارت میل که در سال ۱۸۷۴ منتشر شد، ازسوی بسیاری از خوانندگان انگلیسی به‌عنوان دلیلی قطعی بر نامتعارف بودن او تلقی شد و درحقیقت، علاقه به آن موضوع آن‌قدر کم بود که این تنها اثر میل است که ناشرش روی آن زیان کرد؛ اما پذیرش بی‌چون و چرای هویتی اجتماعی ممکن است همیشه دلالت‌ها یا مفاهیم سنت‌گرایانه نداشته باشد، می‌تواند شامل تغییر جهتی اساسی در هویت باشد که بعداً می‌توان آن را به‌عنوان کشف بدون انتخاب مستدل قالب کرد. این امر ممکن است نقشی ترسناک در برانگیختن خشونت بازی کند. تمرکز و تأکید زیاد از مفهومی تکواره‌ای را می‌توان تفکری مبتنی بر طبقه‌بندی دانست که نقش پیش‌زمینه عقلانی نظریهٔ «برخورد تمدن‌ها» را به عهده دارند که دربارهٔ آن بسیار بحث شده و پس از انتشار کتاب تأثیرگذار برخورد تمدن‌ها اثر ساموئل هانتینگتون از آن دفاع شده است. مشکل این رویکرد با



طبقه‌بندی تکوارهٔ آن آغاز می‌شود، یعنی کاملاً پیش از آنکه مسئله برخورد یا عدم برخورد اصولاً پدید آمده باشد؛ درواقع نظریهٔ برخورد تمدنی از نظریه ادراکی یا مفهومی، همچون سرخری است که زیست خود را از قدرت امر رده‌بندی تکوارانهٔ مذهبی کسب می‌کند که از قضا در راستای به‌اصطلاح خطوط تمدنی، به‌شدت تابع اختلافات مذهبی است. از این جهت است که هانتینگتون تمدن غرب را با تمدن اسلامی، تمدن بودایی و غیره را در تضاد قرار می‌دهد. این به‌اصطلاح تقابل تفاوت‌های مذهبی با هم می‌آمیزند و به دیدگاهی ساخته و پرداخته از نفاقی متحجر تبدیل می‌شوند؛ درحقیقت مردم جهان را البته می‌توان بر پایه بسیاری سامانه‌های تفکیک و جداسازی دیگر طبقه بندی کرد، که هرکدام نوعی ربط و جایگاه غالباً دورادور در زندگی ما ازقبیل ملیت‌ها، طبقات، موقعیت‌های اجتماعی، زبان‌ها، سیاست‌ها و بسیاری چیزهای دیگر دارند. در تفکیک یا جداسازی جمعیت جهان باتوجه‌به تعلق آن به جهان اسلامی، جهان غرب، جهان هندو، بودایی یا یهودی، اولویت قائل شدن بر مبنای این طبقه‌بندی مذهبی آشکارا موجب می‌شود که مردم را با تفرقه‌افکنی به‌طور قطع در درون یک سلسله چارچوب‌ها یا جایگاه‌های ثابت قرار دهد. با این روش به‌ظاهر ابتدایی بازبینی این تفاوت‌ها، سایر تقسیمات میان مردم همگی از نظر ناپدید می‌شوند. اصرار بر تکوارگی چاره‌ناپذیر یا بدون انتخاب هویت بشر، حتی اگر فقط به‌طور ضمنی باشد، نه فقط هویت همه ما را فرو می‌کاهد؛ بلکه بر قابلیت آتش‌افروزی در جهان نیز خواهد افزود. برای گسست و رهایی از رده‌بندی مسلط تکواره، نمی‌توان به اعتبار این واهی که همهٔ ما یکی هستیم متوسل شد. درصورتی‌که چنین نیستیم؛ بلکه امید اصلی سازگاری در جهان آشفتهٔ امروز ما در تکثر هویت‌هایمان نهفته است که از یکدیگر عبور و پیرامون یک خط متحجر تکوارهٔ پرشور که به‌وضوح نمی‌تواند دوام آورد، در مقابل دسته‌بندی‌های تندرو عمل می‌کنند.

**منابع:**


۱- آرنت، هانا، معظمی، علی، (۱۳۹۷)، بحران‌های جمهوری، تهران: چاپ اول، انتشارات فرهنگ جاوید.

۲- جنکینز، ریچارد،میرزابیگی، نازنین، (۱۳۹۸)، هویت اجتماعی، تهران: چاپ دوم، انتشارات آگاه.

۳-بوردیو، پیر و کلود پسیون، ژان، برومند، تهمتن، (۱۴۰۱)، نظریه باز تولید اجتماعی، انتشارات اندیشه احسان.

۴- میل، جان استوارت، طباطبایی، علاءالدین، (۱۳۹۷)، انقیاد زنان، تهران: چاپ اول، انتشارات هرمس.

۵- هانتیگتون، ساموئل، امیری‌وحید، مجتبی، (۱۳۸۴)، نظریه برخورد تمدن‌ها، چاپ ششم، انتشارات اداره نشر وزارت امور خارجه.

# گُسترهٔ ویرانیِ فرهنگِ خشونت

● بهمن عباس‌زاده

مدتی است که در روح و روانم احساس سنگینی توان‌فرسایی می‌کنم و این احساس سنگینی، شب گذشته با کابوسی همراه بود؛ خواب دیدم در یک فضای سایه روشن و خوف‌آور لشکر مغول‌ها به خانه‌های ما حمله کرده‌اند؛ شاید به‌خاطر دیدن صحنه‌هایی از قتل‌عام مردم در غزه بود که از تلویزیون دیده بودم و دیدن این صحنه‌های فجیع، همراه با جسدهای هزاران زن و کودک بی‌گناه بود که در خانه‌های خود هدف قرار گرفته بودند. موبایلم را که باز می‌کنم صفحه‌ای که باز می‌شود خیره می‌شوم. این شعر از زنده‌یاد فریدون مشیری بر آن نقش بسته است: «صحبت از پژمردن یک برگ نیست/ وای جنگل را بیابان می‌کنند» سعی می‌کنم خودم را از اخبار جنگ و دیگر مسائل مشابه دور نگه دارم؛ اما نمی‌شود. صفحهٔ دیگری از موبایل در مقابلم ظاهر می‌شود: «به گزارش ایرنا، جهان معاصر به عرصه تحمیل استانداردهای دوگانه ازسوی قدرت‌ها مبدل شده و به‌رغم وجود هنجارهای متعدد بین‌المللی مبنی‌بر تقبیح تولید، انباشت، خرید و فروش سلاح‌های کشتارجمعی، هسته‌ای و مُخرّب، برخی رژیم‌ها و کشورهای منطقه و غرب به‌ویژه رژیم صهیونیستی یا ایالات متحده آمریکا، با نفوذ در نهادهای گوناگون جهانی، خود را از دایرهٔ نظارت‌های مؤثر بیرون نگه داشته‌اند.»

بی اختیار از ذهنم می‌گذرد: «انسان به‌اصطلاح متمدن را چه می‌شود؟» دعوا بر سر چیست؟ آیا زمین و امکانات فراوانِ آن، آن‌قدر کوچک است که جا برای همهٔ انسان‌ها در آن وجود ندارد؟ و حتماً باید عده‌ای از زنان و کودکان بی‌دفاع را به کام مرگ فرستاد تا جا برای سردمداران باز شود؟ اساس این کینه و نفرت و خشونت در چیست؟ همه می‌دانیم که تنها در طول دو ماه نزدیک به بیست هزار انسان در همین خاورمیانه در اثر خصومت و خشونت رهبران خود جان باخته‌اند. عواقب زیان‌بار خشونت در همهٔ عرصه‌های زندگی مردم مانند «خوره» نفوذ کرده است و همه‌چیز را از زیرساخت‌های کشور گرفته تا تمدن‌های دیرپای آن جوامع را در مَعرض نابودی و هلاکت قرار داده است؛ حتی باوجود تشکیل سازمان‌های بین‌المللی مانند «سازمان ملل» و «سازمان حقوق بشر» این خشونتِ افسارگسیخته، نه‌تنها متوقف نشده است؛ بلکه با شدت بیشتری ادامه دارد. و این نشان از عمق فاجعه‌ای دارد که انسان امروز با آن دست‌به‌گریبان است؛ یعنی خشونت افسارگسیخته. و هنوز هستند کسانی که در اندیشه تشویق دو طرف به جنایت بیشترند و برای آن‌ها «هورا» می‌کشند... احساسات و عواطف انسانی کِرِخت‌شده، گویی دیگر گوش جان انسان‌ها به فریادهای کودکان بی‌گناهی که همهٔ بستگان خود را در این جنگ از دست داده‌اند و تنها و بی‌پناه در این جهان کور و خشن و بی‌رحم رها شده‌اند، «کر» شده است و همهٔ خشونت‌پیشگان با دیدنِ بی‌تفاوتی جامعهٔ جهانی بیشتر به این اعتقادِ خود

عمل می‌کنند که «جهان باید فرمانبردار اغراض شخصی و جاه‌طلبانه آنان باشد» و از «مرام من» و «عقیدهٔ من» پیروی کند و این یکی از سهمگین‌ترین و زشت‌ترین چهره‌های خشونت است؛ و البته که خشونت چهره‌ها و سویه‌های بسیار گوناگونی دارد که جنبه‌های فیزیکی و روانی بسیاری را در بر می‌گیرد: با دقت بیشتر در ساختارِ ذهنی خشونت‌طلبان و جمع‌بندی مختصات نگرش آنان می‌توان به موارد متعددی اشاره کرد.

«دگم‌اندیشی» به این طریق که اینان قادر به تحمل هیچ‌گونه اندیشه، نظر یا انتقادی را نسبت به باورها و دیدگاه‌های خود را نداشته و تنها راه رویارویی با تفاوت اندیشه‌ها و باورها را شیوه قهرآمیز می‌دانند. «انحصارطلبی» در همهٔ عرصه‌ها، ازآنجاکه آنان به لحاظ بینشی فقط باورها و دگم‌های اندیشه‌ای خود را «بر حق» دانسته و به نظرات و اندیشه‌های دیگر با نظر نقد و بررسی و تعامل نمی‌نگرند؛ بلکه با دید «دشمن‌خویی» روبه‌رو می‌شوند و راه را بر هرگونه تعامل و تکثر در عرصه اندیشه و راه‌کار می‌بندند و لذا قادر به تعامل و انعطاف با دیگران نبوده و اصولاً خود را با هرگونه «پدیدهٔ غیر» در حالت قهری آشتی‌ناپذیر می‌دانند و ازاین‌رو تنها رسالت خود را در زندگی، حذف همهٔ انسان‌هایی می‌دانند که مانند آنان نمی‌اندیشند و این حذف شامل حذف فیزیکی آنان نیز می‌شود و بر اساس نظریهٔ منحط «هدف وسیله را توجیه می‌کند» هرگونه عملی را در جهت این نظرِ خود به کار می‌گیرند. «خودی و غیرخودی» نیز یکی دیگر از انواع خشونت‌هاست که جهان را به دو دسته خودی و غیرخودی تقسیم می‌کند. در این افقِ دید، اصولاً و اساساً هیچ‌گونه تعامل و تعدیل و هم‌زیستیِ مسالمت‌آمیزی با دیگران و به‌خصوص با دگراندیشان امکان‌پذیر نیست. تاآنجاکه چنین خشونتی خود را به‌عنوان یک فرهنگ بر جامعه تحمیل می‌کَند؛ ازسوی‌دیگر با عرصهٔ دیگری از خشونت روبه‌روایم که بسیار گسترده‌تر و درعین‌حال عمیق‌تر است و آن خشونت‌های ظاهراً پنهانی است که خود را در روابط بین انسان‌های معمولی نشان می‌دهد و آن خشونتی است که در ساختار ذهنی و روانی تک‌تک افراد جامعه وجود دارد؛ بدین معنا: هنگامی که چنین فردی در حیطهٔ محدودِ خود به قدرت می‌رسد، از رئیس یک شرکت گرفته تا رئیس یک خانواده، آن نطفه‌های موجود در روان و ذهن او شروع به رشد کرده و خود را در مناسبات و روابط با زیردستان نشان می‌دهد؛ نمونهٔ بارز آن را می‌توان در خشونت علیه زنان ازسوی همسران یا برادران و حتی پدران آنان به‌وفور در سطح جامعه شاهد بود؛ «کودکان کار» نوع دیگری از خشونت است که در حق آنان روا داشته می‌شود. سازمان عفو بین الملل فهرست بلندبالایی از چنین خشونت‌هایی که در کشورهای متعددی بر انسان‌های بی‌دفاع صورت می‌گیرد؛ ارائه داده است که در آن نقش به‌خصوص زنان و کودکان بسیار برجسته است. پُر واضح است که خشونت شامل طیف بسیار گسترده‌ای است که منحصر به افراد مستقر در قدرت نیست؛ بلکه جزء لاینفکی از «ساختار ذهن بسته» انسان است که هنوز شناختی از این ساختار و فرایند چگونگی شکل‌گیری آن ندارد، البته همین جا باید متذکر شد که نقش تضادهای طبقاتی و تربیتی و وضع قوانین اجتماعی را در کنترل و محو خشونت نمی‌توان نادیده انگاشت.

اما سطح عمیق‌تر خشونت مربوط به میراث کُهَنی است که از دیرباز در ذهن انسان ماندگار شده است. به این شکل که ذهن انسان، خواسته یا ناخواسته در کلافی از لفظ و تصویر و انتزاع و باورهای ضد و نقیض و توهماتِ پوچِ به‌جامانده از اعصار و قرون، گرفتار است و بنابراین آلوده به همه گونه تضاد و تناقض است. چنین ذهن و روانی نمی‌تواند مبرا از دوگانگی، مقاومت و خشونت باشد؛ حتی اگر از دانش نظری درخوری نیز برخوردار باشد، انسان معاصر نیاز به انقلابی درونی و بنیادی در «ساختار ذهن» خود دارد؛ چراکه همه‌چیز از «ذهن شرطی‌شده» شروع می‌شود. پایه‌های همهٔ دوگانگی‌ها و تعارضات و خشونت‌ها، علاوه‌بر ساختار طبقاتی و اجتماعی و فرهنگی، در اعماق درونِ انسان و ذهنِ انسان قرار دارد و از این طریق در همهٔ عرصه‌های روحی، روانی و همهٔ روابط انسان با دنیای بیرون منتشر می‌شود و آن‌ها را نیز به ابتذال می‌کشاند. خشونت همان‌گونه که ذکر شد صرف‌نظر از اشکال بسیار علنی، تهاجمی و افسارگسیختهٔ آن نظیر جنگ، دارای اشکال ظریف‌تر و گاه بسیار مرموز و پنهانی و حتی درونی نیز هست که از آن میان می‌توان به اشکال گوناگون

سادیسم و خشونت علیه خود (مازوخیسم) که نمونه بارز آن یعنی «خودکشی» از مصادیق بارز آن است اشاره کرد. اشکال خشونت‌های ظریف‌تر را در خشونت‌های ناشی از میل تهاجم، خشونت در رقابت‌های ورزشی یا اصرار برای «کسی شدن» و انطباق خود با «الگویی خاص» بدون آنکه درک درستی از آن داشته باشیم و همچنین در خشونتی که ناشی از سرکوب برخی از امیال نفسانی است، نمود دارد؛ حتی خشونت در الزام بر «عدم خشونت» خود نیز نوع دیگری از خشونت است.
اکنون پرسش این است که این ذهن پر از خشونت چگونه می‌تواند خود را از زیر بار این‌همه «خشونت ساختاری» رها سازد و آیا اساساً چنین توانی در چنین ذهنی وجود دارد؟ پر واضح است که ذهن و مغز انسان منبع و حافظِ کل ساختارِ خشونت است و این ذهن در «من»، «مال من»، «عقیده من»، «آرمان من» و... تجلی می‌یابد و این «من»، آگاهانه یا ناآگاهانه خود را از «غیر» جدا می‌کند و سپس خواهان هژمونی و تسلط بر «غیر من» می‌شود؛ حتی گاهی برای بزرگ‌تر کردنِ خود با گروه بزرگتری «همگون» می‌شود تا ابعاد خود را برجسته‌تر کرده و خود را محق جلوه دهد. این «خود» یا من که در مرکز ذهن مستقر است در همه‌چیز دخالت می‌کند و سعی در کنترل کردن و جهت دادن به امور برای حفظ موقعیت و برتریِ خود دارد و این سعی و تلاش در اغلب موارد به ناچار با خشونتِ پنهان یا آشکاری همراه است. حال پرسش این است که آیا برای غلبه بر خشونتِ خواسته یا ناخواستهٔ موجود در من، باید به تک‌تک آن موارد بپردازیم یا آنکه باید «تمامیّتِ» آن ساختار را در مَعرضِ «ادراک» و «مشاهده» قرار دهیم، چراکه به نیکی دریافته‌ایم که علت هرچه باشد به معلول تبدیل می‌شود و معلول نیز به‌نوبهٔ خود به «علت» مبدل می‌شود و این «چرخهٔ معیوب» تا ابد ادامه خواهد داشت؛ ولی اگر بتوانیم خشونت را در تمامیتِ آن نگاه کنیم و آن را به‌تمامی بر ذهن بازگشاییم؛ آنگاه قادر خواهیم بود کُلیّتِ ساختارِ ذهن را درک کنیم و به‌این‌ترتیب کل فرایند آن را «متوقف» کنیم. آیا می‌توانیم به اشکال بسیار متنوعِ خشونت چه در نمود آشکارِ آن در جنگ بین ملت‌ها، چه در اشکال ظریف‌ترِ آن، در پایبندی دگماتیک به عقاید و تمایلاتِ «خودمحورانه» و همچنین به هزاران نوع خشونت پنهان علیه خود (مازوخیسم) و دیگران (سادیسم) به یک‌باره پایان بخشیم؟ و سرانجام آیا می‌توان به کیفیتی روحی دست یافت که در آن هیچ‌گونه اثری از خشونت نباشد؟ و آن انرژی‌ای که صرف خشونت می‌شود صرف عشق و زیبایی و خلاقیت شود؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها باید به مرکزِ عملکردهای فکری و فیزیکی انسان یعنی به «ذهن» مراجعه کرد و به بررسیِ خُودآگاهیِ ذهنی یا همان من و خود که ستاد فرماندهی همهٔ اعمال، انگیزه‌ها و افکار انسان است، نگاه کرد و آن را بازبینی و بررسی بی‌طرفانه قرار داد و تا زمانی که این ستادِ فرماندهیِ مرکزی در انسان از وجود مارها، عقرب‌ها و جانوران موذی مستقر در آن پاک‌سازی نشده، حتی یک لحظه هم نباید آن را به حال خود رها کرد و دائماً باید از آن مراقبت کرد و با نگاهی مداوم ثابت و بدونِ «رد و قبول» آن را زیر نظر هشیارانه قرار داد.
ما هر لحظه باید محتویات آگاهی ذهنی خود را مورد بررسی قرار دهیم و با نگاه خالص و بدون رد و قبول آن را زیر نظر بگیریم. باید ببینیم و درک کنیم که هریک از ما به‌وسیله افکار و احساساتمان به لحاظ روانی با انواع تضادها، تردیدها، حسرت‌ها و انواع تمایلات گوناگون و هزاران قید و بند دیگر محاصره شده‌ایم؛ تاآنجاکه حتی به‌طور نامحسوسی گیج، منگ و خِرِفت می‌شویم و متأسفانه همین ذهن در اوج ناتوانی و تناقضات و تضادهای گوناگون هنوز هم تمامیت وجود ما را به‌دنبال اغراضِ ناشناخته و خودمحورانهٔ خود می‌کشاند و در انبوه این انگل‌ها که ذهن را در اسارت خود گرفته‌اند. خشونت یکی از بارزترین نوع از این انگل‌هاست و رفته‌رفته ما را به پرتگاهی می‌کشاند که جز هلاکت روانی و حتی جسمانی نتیجه‌ای نخواهد داشت؛ پس صرف‌نظر از وضع قوانین اجتماعی و راه‌کارهای مدنی و نفی هرگونه قدرت بازدارنده و تحکیم استقلالِ قوا و گسترش آزادی‌های مدنی و تثبیت قوانین مدنی در جامعه، آنچه اصولی‌تر و اساسی‌تر در کنار نمونه‌های یادشده است، «انقلاب عظیم درونی در ساختار کهنهٔ ذهن» انسان است؛ چه‌بسا انقلابات عظیم اجتماعی که پس از پیروزی، شاهد سربرآوردن استبداد جدیدی از درون خود بوده‌اند.

# بررسی ارادۀ آزاد از منظر اسپینوزا و دکارت

● ترجمه: میثم واحدی، دانشجوی دکتری فلسفه

Examining Free-Will through Spinoza and Descartes

2016

Rocco A. Astore

در میان کارهای اسپینوزا، همانند کارهای دکارت، با مسائلی مرتبط با ارادۀ آزاد مواجه می‌شویم. در این مقاله، من ابتدا باورهای اسپینوزا و دکارت را دربارۀ آزادی اراده، وجود و قلمروی آن شرح می‌دهم، سپس اختلاف‌های موجود در مواضع فلسفی آن‌ها را توضیح خواهم داد و به نفع دیدگاه اسپینوزا در این‌باره بحث خواهم کرد؛ درنهایت امیدوارم نشان دهم موضع‌گیری جبری‌تر اسپینوزا دربارۀ این مسئله با موفقیت می‌تواند طیفی از مشکلاتی را که پیامد سازگارگرایی دکارت است، دور بزند.

از منظر اسپینوزا برای آنکه چیزی کاملاً آزاد باشد، باید به هیچ شیوه‌ای مجبور نشده باشد و همچنین علت خودش باشد؛ علاوه‌بر این، چون او معتقد است که فقط یک جوهر وجود دارد که علت خود است که همان خدا یا طبیعت است، و چون آن جوهر، وجودش همان ذاتش است، پس غیرمجبور است؛ بنابراین ازآنجاکه ذات او یک ماهیت خودمختار است، ضرورتاً بدون وابستگی به هر موجود دیگری، وجود دارد؛ همچنین چون خدا غیرمجبور است، همۀ چیزهایی که از او نشئت می‌گیرند، حالاتی از صفات او هستند و نباید موجوداتی در همان سطحی از آزادی که او دارد، فهمیده شوند. دلیل این امر آن است که نزد اسپینوزا فقط یک جوهر، یعنی خدا می‌تواند وجود داشته باشد و چیزهایی که مثل انسان‌ها از صفات بی‌شمار نامحدود او ناشی می‌شوند، کاملاً آزاد نیستند؛ بلکه از نظر جسمی و روحی برای بقایشان به وجود او وابسته‌اند.

به‌عبارت‌دیگر، ازآنجاکه فقط یک جوهر می‌تواند غیرمجبور و آزاد باشد، نتیجه می‌شود که فقط خداوند به‌عنوان علت خودش می‌تواند جوهری مستقل متصف شود؛ درحالی‌که انسان‌ها که به‌عنوان موجوداتی عقلانی بسط یافته‌اند، تحت قوانین ذهن و بدن اداره می‌شوند و حالت‌هایی از صفات تفکر و بسط خدا هستند؛ درنتیجه انسان‌ها از جهت اینکه حالاتی از صفات تفکر و بسط خدا هستند، تجلیات محدود خداوندند؛ زیرا تنها خداوند دارای صفات نامحدود بسیار است، درحالی‌که انسان‌ها هیچ ندارند و بنابراین آنچه آن‌ها به‌عنوان ارادۀ آزاد تصور می‌کنند، تنها یک راه بسیار ناچیز در حمل کردن ارادۀ خداست.

این امر به این دلیل است که انسان‌ها فقط به دو صورت می‌توانند خداوند را درک کنند و ازاین‌رو، توانایی آن‌ها در تجلی صفت آزادی خدا، محدود به قوانین ذهنی و همچنین جسمی است، که باعث می‌شود درک شخص از خدا فقط ازطریق فکر و بسط صورت گیرد؛ نهایتاً، می‌توان این را نتیجۀ محدودیت ماهیت بشری دانست و ازآنجاکه نمی‌توان همۀ صفات خداوند را به‌درستی درک کرد، ما نه به‌طور نامحدود آزادیم و نه آزادی‌مان در همان سطح آزادی خداوند است.

به‌علاوه، اسپینوزا ادعا می‌کند که روش‌های سنتی درک ارادهٔ آزاد نادرست است؛ زیرا این یک قوهٔ مستقل ذهن نیست؛ بلکه مفهومی است که به شخص کمک می‌کند تا به وجود خود ادامه دهد؛ حتی اگر کاملاً از آن آگاهی نداشته باشد. او باور دارد که ارادهٔ آزاد قوهٔ مستقل ذهن نیست؛ زیرا به همان اندازه واقعی است که هر تلقی دیگری که فرد نسبت به خود دارد، واقعی است؛ بنابراین، نمی‌توان ادعا کرد که مقدم بر سایر قوای ذهنی است.

متعاقباً، ازآنجاکه همهٔ قوا به یک اندازه واقعی‌اند، وی ادعا می‌کند که ذهن درحقیقت ماهیتی منفرد است و قوای ذهنی درحقیقت جدا از هم نیستند؛ بلکه درعوض، آن‌ها یگانه و یکی هستند. نهایتاً، می‌توان استنباط کرد، چون همهٔ قوای ذهن به یک اندازه واقعی هستند، و همچنین شدت برابر دارند، هیچ قوهٔ ذهنی مستقل یا آزادی وجود ندارد؛ بلکه ذهن، کلی درهم‌تنیده است.

همچنین، اسپینوزا ادعا می‌کند، توهم ارادهٔ آزاد ناشی از تمایل فرد برای حفظ وجود خود است، به میزانی که آن را در آن لحظه درک می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، افراد به‌صورت مغشوشی تصور می‌کنند که قابلیت این را دارند که آزادانه انتخاب کنند و ارادهٔ آزاد، نام نادرستی است که بر این قابلیت می‌نهند؛ چراکه توهم ارادهٔ آزاد، بخشی جدایی‌ناپذیر برای حفظ هویت افراد در هر زمان معین است؛ علاوه‌بر این، ازآنجاکه شخص به‌طور طبیعی تلاش می‌کند وجود خود را ادامه دهد، نتیجه می‌شود که آزادی اراده، نه‌تنها به میل بستگی دارد؛ بلکه همچنین محرکی است که به آنچه که نسبت به هر شخص، خوب یا بد است، مرتبط است.

از نگاه اسپینوزا، هنگامی‌که شخصی به اشتباه فکر می‌کند که می‌تواند انتخاب کند کار خوبی انجام دهد؛ درواقع فقط آن چیزی را دنبال می‌کنند که منجر به حفظ هویت او می‌شود، تا آنجا که خود را در آن لحظه درک می‌کند و می‌فهمد؛ به همین ترتیب زمانی که شخصی خود را به‌عنوان انتخاب‌کنندهٔ چیزی که بد شمرده می‌شود، می‌فهمد این مطلب ناشی از آن است که او به اشتباه باور دارد که انتخاب آن‌ها به دوام و حفظ او کمک می‌کند، درحالی‌که درحقیقت آن امر برای وجودش مضر است؛ ازاین‌رو، فرد وقتی که باور دارد آزادانه انتخاب می‌کند، اشتباه می‌کند؛ زیرا آن‌ها درواقع انتخاب نمی‌کنند؛ زیرا آنچه که ادعا می‌شود خوب است درواقع فقط تحقق این خواسته است که شخص باید به حیاتش ادامه دهد و آنچه ادعا می‌شود بد است، نتیجه این تصور اشتباه است که شخص فکر می‌کند آن عمل برای استمرارش مفید است؛ نهایتاً، به همین دلیل می‌توان چنین استنباط کرد که بین ارادهٔ آزاد و معرفت نیز پیوند وجود دارد؛ زیرا درک اشتباه از انتخاب به‌دلیل جهل، همچنان ادامه دارد.

اسپینوزا همچنین به موضوعات مربوط به معرفت و ارتباط آن با ارادهٔ آزاد می‌پردازد. به‌گفتهٔ وی، هرچه شخصی معرفت بیشتری داشته باشد، درک او از خود بهتر است و به‌نوبهٔ خود، توانایی او در تجلی آزادی خدا به‌شیوهٔ محدود خودش افزایش می‌یابد. از نظر اسپینوزا، این آزادی انسانی است؛ گرچه کاملاً آزاد نیست، بااین‌حال چیزی است که انسان‌ها می‌توانند برای همسویی با ارادهٔ خدا از آن استفاده کنند، تا آنجا که معرفت آن‌ها نسبت به ماهیتشان اجازه می‌دهد؛ علاوه‌بر این، اگرچه او ادعا می‌کند که آزادی اراده از جنس توهم است، می‌تواند چنین باشد که افزایش معرفت شخص نسبت به علل می‌تواند به او کمک کند که بر آن‌ها توفق و برتری یابد یا قدرت عوامل تأثیرگذار بر خود را کنترل و مهار کند؛ به‌عبارت‌دیگر، ازطریق تربیت عقل شخص می‌تواند تا آنجا برسد که دارای مقدار خاصی از اختیار روی زندگی‌اش باشد، تا آنجا که همچنان انسان است و نه جوهری غیرمجبور یا خدا.

اسپینوزا در ادامه به ابزارهای مورد نیاز برای پرورش ذهن انسان می‌پردازد، به‌منظور آنکه بتواند مسیر خود را در درک توانایی‌اش در تجلی آزادی خداوند تقویت کند. او معتقد است که افراد می‌توانند تحت‌تأثیر علل و عوامل بیرونی قرار بگیرند، که می‌توانند توسط سایر تأثیرات، که در مقایسه با آن‌ها قدرتمندترند، ضعیف‌تر شده یا به‌طورکلی ریشه‌کن شوند. این نکته لازم به ذکر است زیرا برای فرونشاندن تأثیرات «عوامل بیرونی»، شخص می‌تواند از ذهن خود برای تفکر در اندیشه‌هایی استفاده کند که ماهیت آن‌ها بزرگ‌تر از آن عواملی است که مانع می‌شوند تا شخص اراده‌اش را در راستای ارادهٔ خدا قرار دهد؛ همچنین، ازآنجاکه وی معتقد است که می‌توان عقل را برای رسیدن به این هدف پرورش داد و تربیت کرد و به‌نوبهٔ خود از میزان آزادی خود آگاه‌تر شد؛ ازاین‌رو شخص می‌تواند از این آگاهی برای کمک

به خود در جهت بی‌اعتنایی نسبت به تأثیرات عواملی که در آن زمان برخلاف ماهیتش هستند، استفاده کند. علاوه‌بر این، اسپینوزا اظهار می‌دارد که انسان‌ها می‌توانند با پرورش و تمرین عقلی بر اثربخشی عوامل بیرونی که بر آن‌ها تأثیرگذارند، غلبه کنند. او ادعا می‌کند که این امر با دانستن ماهیت تأثیرات و با یادآوری اینکه معرفت و شناخت تأثیرات بهتر از نشناختن آن‌هاست و فهمیدن اینکه این عوامل مؤثر می‌تواند در زندگی اخلاقی به فرد کمک کند، و اینکه ذهن دارای قدرت مرتب کردن عوامل تأثیرگذار براساس اهمیت یا درجهٔ قدرت آن‌هاست، ممکن است. دلیل این امر آن است که، با آگاهی از ماهیت عوامل مؤثر، بهتر می‌توان آن‌ها را به‌عنوان مساعد یا مضر برای حفظ و تداوم شخص تشخیص داد؛ همچنین، معرفت نسبت به عوامل مؤثر بهتر از نشناختن آن‌هاست؛ زیرا فرد می‌تواند از درکی که از عوامل مؤثر دارد استفاده کند تا تصوراتی واضح و مشخص بسازد، که می‌تواند او را به استفاده و کاربرد عقل خود عادت دهد و در جریان این روند، ذهن قوی‌تری ایجاد کند که بتواند توانایی ذاتی‌اش را در شناخت حقیقت چیزها یا آنچه با ماهیت شخص موافق است، تا آنجا که در آن لحظه خود را می‌فهمند، توسعه دهد.

معرفت به خداوند همچنین می‌تواند به شخص کمک کند تا در مسیری اخلاقی زندگی کند؛ زیرا با بودن بزرگترین تصوری که ممکن است یک نفر داشته باشد، از نظر اسپینوزا خداوند علت توانایی انسان‌ها در به‌کارگیری معرفت عقلی در زندگی‌شان‌اند، به‌منظور رسیدن به این هدف که بتوانند بر عوامل مؤثری که می‌تواند آن‌ها را از حفظ و تداوم وجودشان بازدارد، فائق آیند؛ ازاین‌رو، این توانایی، به‌نوبهٔ خود، می‌تواند منجر به عشق عقلانی نسبت به خدا شود، و اسپینوزا معتقد است که شخص نمی‌تواند پس از تأمل واقعاً از خدا بیزار شود. دلیل این امر این است که از نظر اسپینوزا، فرد تصور کافی از خدا یا علت همهٔ چیزها «علت‌العلل» دارد و این تصور خدا نمی‌تواند نفرت یا غم و اندوه ایجاد کند؛ زیرا این احساسات فقط وقتی احساس می‌شوند که فرد از آنچه باعث شده تا او به شیوه‌ای که در مقایسه با فهم احساسی منتظم از خودش نامعمول است، تصور ناکافی داشته باشد؛ ازاین‌رو، اگرچه می‌توان خداوند را به گونه‌ای به‌عنوان موجودی که نهایتاً عامل نفرت یا غم و اندوه است، معادل دانست؛ اما قدرت این احساسات به این بستگی دارد که فرد چگونه به خود اجازه می‌دهد تا تحت‌تأثیر آن‌ها قرار بگیرد، که این وابسته به میزان معرفتی است که شخص نسبت به آن علتی دارد که سبب می‌شود او این احساسات را به این‌گونه داشته باشد. نهایتاً، انسان‌ها با داشتن قدرت کنترل و تنظیم عوامل تأثیرگذار بر مبنای شدتشان، که برگرفته از توانایی ذاتی اشخاص در تنظیم تصورهاست؛ چون آن‌ها بخشی از زنجیره علّی ناشی از وجود خدا هستند، حقیقتاً می‌توانند اثربخشی برخی عوامل را دفع کنند؛ به‌خصوص آن‌هایی که می‌توانند شر نامیده شوند یا به نظر اسپینوزا، آنچه پیشرفت توانایی تفکر فرد را تضعیف می‌کنند.

به‌گفتهٔ فیلسوف دکارت، جوهری نامتناهی وجود دارد که به‌دلیل ارادهٔ کاملاً آزادش می‌تواند هر چیزی را ایجاد کند. در نظر او این موجود غیرمادی علت وجود ذهن‌ها است که آزاد هستند و مانند او جوهرهایی مستقل‌اند. اگرچه دکارت معتقد است که موجودات متفکر، مانند انسان‌ها، از نظر ماهیت آزاد هستند؛ اما او ادعا می‌کند که آن‌ها نباید ظرفیت خود را برای آنکه موجود آزادی باشند، در یک سطح برابر با آزادی آن جوهر، یا خدا درک کنند.

این بدان دلیل است که خدا، به‌عنوان علت آن‌ها، حداقل به اندازه وجود آن‌ها بزرگ است؛ زیرا مقدم بر آن‌هاست؛ ازاین‌رو، می‌توان استنباط کرد که دکارت معتقد است که خدا از انسان‌ها کامل‌تر است، و به همین دلیل نتیجه می‌شود که صفات خدا قدرتمندتر از صفات آنهاست، که به‌نوبهٔ خود می‌تواند فرد را به این باور برساند که همچنین خدا از انسان‌ها آزادتر است. گرچه که به نظر می‌رسد چنین باشد، اما دکارت همچنین معتقد است که انسان‌ها موجودات و جوهرهای مستقلی هستند و ازاین‌رو دارای صفاتی هستند. این امر او را به این نتیجه می‌رساند که انسان‌ها ارادهٔ آزاد دارند و این قوه یکی از صفات متعدد یا توانایهای ذهنی‌ای است که انسان‌ها حائز آن هستند.

علاوه‌بر این، او معتقد است که قوای ذهنی از یکدیگر مستقل‌اند، اما با هم کار می‌کنند؛ چراکه وجود هریک از آن‌ها را می‌توان به‌طور واضح و متمایز درک کرد. دلیل

این امر است که خداوند بر تصورات فطری ذهن‌های انسان‌ها تأثیر گذاشته است که از ذات آن ناشی می‌شود و این تصورها با استفاده از قوای عقلانی زنده می‌شوند؛ ازاین‌رو، ازطریق درون‌نگری، می‌توان معرفت به خود را به دست آورد و به‌وسیلهٔ شناسایی عملکردهای خداوند، تا آنجا که عقل انسان اجازه می‌دهد، شخص می‌تواند به درک بهتری از خود به‌عنوان بازتابی از آن عملکردها برسد؛ همچنین از آنجا که انسان‌ها جوهرهای آزادند، نتیجه می‌شود که از نظر دکارت، آزادی اراده وجود دارد؛ زیرا نه‌تنها ارادهٔ آزاد به‌طور طبیعی در ذهن انسان‌ها به‌دلیل آنکه ازسوی خدا خلق شده‌اند تعبیه شده است؛ بلکه همچنین وقتی شخصی از قوای عقلی خود استفاده می‌کند، شناخته و مشخص می‌شود. به‌وسیلهٔ به کار گرفتن ذهن، که نشانگر توانایی فرد برای انتخاب است، به این نتیجه می‌رسیم که شخص اگر بخواهد می‌تواند ماهیت ارادهٔ آزاد را به شیوه‌های روشن‌تر درک کند. نهایتاً، اگرچه او معتقد است که آزادی اراده وجود دارد، به نظر دکارت، این مسئله دچار بدفهمی شده است و ازاین‌رو، او ادعا می‌کند که روشی که مردم این مفهوم را درک می‌کنند، نیاز به اصلاح دارد تا بتواند کمک بهتری به مردم در زندگی اخلاقی آن‌ها کند.

از نظر دکارت، آزادی اراده وجود دارد و آن را به‌عنوان چیزی توصیف می‌کند که منجر به اختیار می‌شود. او به این مسئله معتقد است؛ زیرا ذهن این ظرفیت را دارد که بتواند برای خود انتخاب کند تا آنجا که معرفت کافی از علت وجودش دارد؛ علاوه‌بر این، از نظر دکارت، هرچه شخصی معرفت بیشتری نسبت به ماهیت اصولی داشته باشد که می‌تواند منجر به چیزی ازجمله اعمال اخلاقی شود، بیشتر درک و فهم خود را با تصمیم‌گیری دربارهٔ مسائل اخلاقی در طریقی قاطعانه و همچنان عقلانی، تصدیق می‌کند.

این امر را می‌توان به‌عنوان پشتیبانی دکارت از این انگاره فهمید که مردم می‌توانند قابلیت آزادی خود را ازطریق عقل تصحیح کنند که درنهایت به ظرفیت بیشتری برای آزادی فرد منجر می‌شود؛ بنابراین، می‌توان چنین استنباط کرد که از نظر دکارت، ارادهٔ آزاد، تجلی‌ای از معرفت است که برگرفته از فهم شخص نسبت به تصورات فطری‌اش است که از جانب خدا ناشی می‌شود؛ همچنین دکارت ادعا می‌کند که وجود ارادهٔ آزاد توسط این پتانسیل که انسان‌ها دارند حمایت می‌شود، که از آن چیزی که باور دارند در تضاد با ماهیت آن‌ها است، روی بگردانند یا اجتناب کنند؛ ازاین‌رو، از نگاه او، شخص ازطریق انتخاب عدم انجام کاری که به نظرش می‌رسد مخالف با هویتش باشد، آزادی ارادهٔ خود را تأیید می‌کند و به همین دلیل، ارادهٔ آزاد همچنین می‌تواند به‌عنوان یک قوه قابل فهم باشد، که در خدمت ذهن است، و فرد را قادر می‌سازد که نه‌تنها حقیقت را بشناسد، بلکه به فردی منحصربه‌فرد، خودمختار و معتبر تبدیل شود. نهایتاً، ارادهٔ آزاد لازم است تا فرد به‌روشنی بداند که از دیگران متمایز است؛ زیرا با شناختن و درک آزادی خود، شخص راحت‌تر می‌تواند مسیر زندگی خود را در طول زندگی، مطابق با حقیقت حکاکی کند، که این مسئله از معرفت کافی فرد نسبت به علت آزادی یا خدا ناشی می‌شود.

علاوه‌بر این، دکارت معتقد است، ارادهٔ آزاد به‌طور ناکافی درک نمی‌شود؛ چراکه این امر منجر به این می‌شود که فرد قادر نباشد تصور آزادی خود را شکل دهد که او ادعا می‌کند. چنین امری محقق نخواهد شد؛ زیرا مردم درواقع می‌دانند که آزادند، چراکه آن‌ها توانایی شکل دادن تصوری دربارهٔ آن را دارند.

این، به‌دلیل آن است که خداوند که نقشی بر روی ذهن انسان‌ها بر جاگذاشته است، برای آنکه آن‌ها بتوانند ارادهٔ آزاد خود را به‌وضوح درک کنند؛ همچنین به آن‌ها این امکان را داده است که دامنهٔ آزادی خود را بشناسند؛ زیرا معرفت فطری‌ای که شخص از توانایی خود در آزاد بودن دارد، برای زندگی کافی است؛ زیرا این محصول کمال خداوند است؛ ازاین‌رو، کمال خدا، به‌عنوان علت ذهن انسان‌ها و متعاقباً قوه ذهنی ارادهٔ آزاد، ماهیت ناقصی ندارد؛ بلکه حقیقت‌محور است و متناسب با آنچه حقیقت است ساخته شده است و ازآنجاکه او ادعا می‌کند که هرچه حقیقت دارد، خوب نیز است، این قوه را تا زمانی که از آن به‌درستی استفاده شود، باید خالص دانست؛ بنابراین، می‌توان استنباط کرد که از نظر دکارت، ارادهٔ آزاد با عقل گره خورده است تا آنجا که افزایش معرفت می‌تواند فرد را به آگاهی بیشتر از توانایی آزاد بودن خود رهنمون سازد. نهایتاً، از نگاه دکارت، این امر ازطریق انتخاب شخصی فرد

برای رشد توانایی ذهنش انجام می‌شود که آزادی خود را تصدیق کند و این کار از این طریق صورت می‌پذیرد که شخص اعمالش را به‌صورت عادت شده طوری انجام دهد که خواستش به‌صورت اخلاقی ابراز و تجلی پیدا کند.

تفاوت‌های بین انگاره‌های اسپینوزا و دکارت از آزادی، برگرفته از شیوه‌های متفاوت آن‌ها از فهم تصورات فطری و ماهیت خدا است. من باور دارم که چنین است؛ زیرا اگر کسی به نوشته‌های دکارت مراجعه کند، می‌تواند نتیجه بگیرد که او معتقد است که تصورات فطری ازسوی خداوند به‌عنوان خالق ایجاد شده است، که نقش یا امضایی را در قالب این تصورات، روی ذهن برجا گذاشته است که دربردارندهٔ معرفت واضح و متمایزی است که شخص نسبت به آزادی خود در اختیار دارد. از طرف دیگر، من اعتقاد دارم که اسپینوزا تصورات فطری را مترادف با آنچه ذهن می‌تواند به‌وضوح بشناسد، می‌داند فقط تا آنجا که این یک حالت از صفات تفکر خدا است.

دلیل این امر آن است که از نظر اسپینوزا، یک حالت در همان سطح کمالی قرار ندارد که یک صفت قرار دارد، چه رسد به جوهر نامتناهی، یا خدا. ازاین‌رو، نتیجه می‌شود که در ماهیت حالت این قابلیت نهفته نیست که بتواند خدا یا یکی از صفات خدا را به‌طور کامل متجلی کند؛ بنابراین، من معتقدم، می‌توان اسپینوزا را این‌طور فهمید که ادعا می‌کند که انسان‌ها تجلی خداوندند، و ازآنجاکه خدا آزاد است، انسان‌ها می‌توانند آزادی خدا را متجلی کنند؛ اما فقط به‌صورتی مضیق و باریک، بسته به میزانی از فهم آن‌ها از آزادی که سایه‌افکن شده است. این امر به‌دلیل محدودیت معرفت آن‌هاست که آن‌ها را از شناخت ذات آزادی «آزادی فی‌نفسه»، یا درک کامل صفت آزادیِ خدا، به‌گونه‌ای که خود خدا آن را درک می‌کند، منع می‌کند.

علاوه‌بر این، تصورات فطری به‌نظر دکارت، برخلاف درک اسپینوزا از آن‌ها، قوای خالص و کاملاً فهم‌پذیر ذهن‌اند که به‌موجب آنکه جوهرهایی‌اند که به‌صورت مجزا و مستقل خلق شده‌اند، ازسوی انسان‌ها شناخته می‌شوند و ازاین‌رو می‌توان آن‌ها را به‌عنوان قوایی متصف کرد که دارای مقدار بزرگ‌تری ارادهٔ آزاد نسبت به آنچه اسپینوزا دربارهٔ آن‌ها اعتقاد داشت، هستند. این بدان دلیل است که اسپینوزا باور ندارد که چنین است که آزاد بودن قوای ذهنی ابتدائاً در کلیت خود دانسته می‌شود و شخص باید برای ادراک قابلیت‌های آن، ذهن خود را پرورش دهد؛ همچنین از منظر دکارت تصورات فطری می‌تواند به‌عنوان توجیهی برای وجود خدا مورد استفاده قرار گیرد، و ازآنجاکه آزادی از خدا ناشی می‌شود، می‌توان از آن برای حمایت از وجود ارادهٔ آزاد نیز استفاده کرد. دلیل این موضوع آن است که دکارت معتقد است که یک معلول علت خود را آشکار می‌کند، به‌دلیل اعتقاد وی که هرچیزی برای آنکه وجود داشته باشد، باید معلول چیز دیگری باشد تا وجود داشته باشد و ازآنجاکه او نتیجه می‌گیرد که من یک موجود متفکر است، در نتیجه ذهن باید ناشی از چیز دیگری که آن هم غیرمادی است، باشد. او ادعا می‌کند که ذهن به منبعی، یعنی خدا برمی‌گردد و ازآنجاکه خدا علت خودش است، نتیجه می‌گیرد که او کاملاً آزاد است و انسان نیز به جهت آنکه عالم صغیر خدا است، آزاد است.

اگرچه اسپینوزا در راستای این مسیرها فکر می‌کند؛ اما تضادهای شدیدی «بین آن‌ها» وجود دارد. ازنظر اسپینوزا، تصورات فطری درحقیقت وجود خدا را توجیه می‌کنند؛ اما لزوماً وجود ارادهٔ آزاد را توجیه نمی‌کنند. دلیل این امر آن است که، همان‌طور که اسپینوزا ادعا می‌کند «که نوعی تغییر در ادعایی است که دکارت در کتاب تأملاتش مطرح می‌کند»، اگرچه یک معلول علت خود را آشکار می‌کند؛ اما علت آن باید دارای قدرت بیشتری نسبت به معلول باشد تا اینکه آن چیز معلول گردد؛ بنابراین، این امر اسپینوزا را به این باور سوق می‌دهد که تصورات فطری در مقایسه با علتشان یا خداوند، به‌شکلی محدود وجود دارند؛ علاوه‌بر این، چون خدا علت خودش است؛ ازاین‌رو نتیجه می‌شود که فقط او را می‌توان به آزاد بودن متصف نمود، و ازآنجاکه انسان‌ها به‌خاطر قدرت کمتری که نسبت به خدا دارند، فقط می‌توانند آزادی

خدا را تا حدی که ماهیت آن‌ها اجازه می‌دهد، متجلی کنند، می‌توان استنباط کرد که تصور فطری انسان از آزادی، در ابتدا دارای ماهیتی مغشوش است.

انگاره‌های دکارت دربارهٔ آزادی اراده، می‌تواند فرد را به این سؤال برساند که چگونه اعتقاد او به جهانی مکانیکی با تصورات او از ذهنی غیرمادی خدایی کاملاً آزاد و توانایی ذاتی انسان در تجلی آزادی خود، سازگار است. به‌نظر دکارت، ذهن غیرمادی ممکن است به‌دلیل باور او مبنی بر اینکه خداوند نیرویی است که مقدم بر قوانین عالم است و با ایجاد آزادانه این قوانین، او از همه جهات نامحدود است و به‌جهت نامحدود بودن، خداوند قدرت آفرینش دارد و می‌توان استنباط کرد که ازنظر دکارت، به‌دلیل توانایی خداوند برای مداخله در طبیعت، چیزی مانند معجزه ممکن است؛ زیرا وجود خدا خارج از حوزهٔ طبیعت است.

علاوه‌بر این، دکارت معتقد است که توانایی فرد در ابراز آزادی خود، برگرفته از این است که آن‌ها جوهرهای مستقلی‌اند که بازتاب‌هایی از ذات خداوندند، و چون ذات خدا آزاد است، نتیجه می‌شود که انسان‌ها نیز به همان شکل ماهیتاً آزادند. بااین‌حال، به‌باور من، عواقب ناشی از پایبند بودن به این عقاید می‌تواند موجب سوءتفاهم دربارهٔ توانایی آزادی شخص شود. دلیل این امر آن است که انگاره‌های وی می‌تواند سؤالاتی را به وجود آورد، از جمله:

- چگونه ذهنی آزاد و غیرمادی می‌تواند با بدنی که حرکاتش متعین شده و جبری است، متحد شود؟
- اگر همه موجودات تابع قوانین طبیعت باشند، چگونه خدا می‌تواند از هر نظر غیرمجبور باشد؟
- و نهایتاً، چطور ممکن است که انسان‌ها آزاد باشند؛ حتی وقتی دکارت آشکارا بیان کند که انسان‌ها نه‌تنها از نظر جسمی مجبور به قوانین طبیعت، بلکه از نظر ذهنی نیز محدودند؟

روش اسپینوزا برای فهم ذهن، آزادی دربارهٔ خدا و آزادی درباره انسان‌ها، نه‌تنها با روش دکارت متفاوت است؛ بلکه منطقی‌تر است، همان‌طور که در رفع مشکلاتی که از عقاید دکارت دربارهٔ این مسئله ناشی می‌شود، موفق‌تر است. دلیل این امر آن است که، به نظر اسپینوزا، ذهن غیرمادی چیزی غیر از حالتی از صفت تفکر خداوند نیست، و دقیقاً همان‌طور که بدن از مجموعه‌های الگوی حرکتی پیروی می‌کند، که درنهایت از ذات خداوند تحت صفت امتداد متجلی شده، ایده‌ها نیز از همین طریق و الگو پیروی می‌کنند، که ضرورتاً به موازات نظم و ترتیب امور است. دلیل این امر آن است که تصور ذهن از بدن تا آنجا که نیاز است فرد نسبت به بدنش خودآگاه باشد، کافی است؛ بدین‌منظور که بتواند هویت طبیعی خود را در هر زمان حفظ کند و تداوم بخشد؛ بنابراین، ذهن غیرمادی آزاد نیست، بلکه مجبور است؛ زیرا به بدن احتیاج دارد تا آگاه شود که عوامل تأثیرگذار بیرونی چگونه بر آن تأثیر می‌گذارند؛ به‌علاوه، به‌نظر اسپینوزا خدا طبیعت است، و ازآنجاکه خداوند در خارج از نظم طبیعی وجود ندارد، اسپینوزا، به‌اعتقاد من به‌درستی تمایزی را که دکارت بین خدا و جهان قائل بود، کنار می‌گذارد؛ بنابراین قوانین طبیعت را می‌توان به‌عنوان وجودی از ذات خداوند فهمید و اگر خداوند در آن نظم دخالت کند به این معناست که خدا از ماهیت خود سرپیچی کرده است که هر دوی این فلاسفه موافق‌اند که امری غیرمنطقی است و چیزی مانند معجزه یا استثنائات در قوانین طبیعت، همان‌طور که دکارت آن‌ها را می‌فهمید، برای اسپینوزا، غیرممکن است؛ همچنین با کنار گذاشتن این تمایز بین خدا و طبیعت، تصور اسپینوزا دربارهٔ خدا می‌تواند به‌عنوان تنها جوهری فهمیده شود که غیرمجبور است و ذاتش شاملِ وجود قوانین جهان است که به‌نوبهٔ خود، این مشکل دکارت را نیز دور می‌زند که چگونه خدا و طبیعت که دو جوهر متمایزند، می‌توانند بر هم اثر بگذارند؛ بنابراین، می‌توان چنین استنباط کرد که به‌نظر اسپینوزا، چیزی غیر از خدا یا طبیعت آزاد و غیرمتعین نیست؛ زیرا همه‌چیز از نظم آن سرچشمه می‌گیرد و بنابراین ماهیت خدا مانند خالقی آزاد «و جدا» نیست؛ بلکه

ماهیت خدا علتی آزاد است که همهٔ موجودات از هر نظر به او وابسته‌اند.

در مرحلهٔ بعد، من در برابر دیدگاه دکارت، با دیدگاه اسپینوزا دربارهٔ میزان آزادی ارادهٔ انسان موافقم؛ زیرا مانند او معتقدم که این موجه‌تر است که فرد باید توانایی خود را برای آنکه مجرای آزادی خدا باشد، توسعه دهد، برخلاف این ایده که چون انسان‌ها مخلوق خدا هستند، پس ارادهٔ آزاد از ابتدای وجود شخص به‌طور کامل تحقق یافته است. من این ادعا را مطرح می‌کنم؛ زیرا اگر به‌عنوان مثال کسی توانایی خود را برای دویدن مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، ابتدا باید نتیجه بگیرد که قبل از آن که بدود حتماً راه رفته است و ازاین‌رو، نمی‌تواند واقعاً ادعا کند که او با این توانایی در شکل کاملاً تحقق‌یافتهٔ خود به‌دنیا آمده است. من این تمثیل را انجام می‌دهم؛ زیرا به نظر می‌رسد که اگر حرف دکارت که بیان می‌کند مردم از بدو تولد کاملاً آزادند، بتواند به‌عنوان تلاشی برای دفاع از یک موقعیت منطقی فهمیده شود. می‌تواند مانند این باشد که شخصی تلاش کند که از این مسئله دفاع کند که توانایی دویدن در انسان از حین کودکی به‌طور کامل در او محقق شده است.

برخلاف دکارت، اسپینوزا با این ادعا که شخص باید ذهن خود را پرورش دهد تا نه‌تنها ظرفیت‌هایش را بشناسد و توسعه بخشد، بلکه بفهمد ارادهٔ آزاد واقعاً چیست. شبیه این است که بگوییم فرد باید یاد بگیرد که چگونه راه برود، پیش‌از آنکه بتواند بدود. که من معتقدم نه‌تنها توجیه‌پذیرتر از ادعاهای دکارت است؛ بلکه باعث می‌شود مجبور نباشیم از موضعی ضدشهودی دفاع کنیم، چنانچه براساس دیدگاه دکارت مجبور به این کار هستیم. امیدوارم با این مقاله، انگاره‌های فلسفی اسپینوزا و دکارت را دربارهٔ ارادهٔ آزاد منتقل کرده باشم؛ و همچنین امیدوارم با بیان تفاوت‌های آن‌ها، نشان داده باشم که با وجود جهات خاص مشابه، هنوز هم اختلافات چشمگیری بین ادعاهای این دو فیلسوف دربارهٔ مفهوم آزادی وجود دارد. درنهایت با استدلال دربارهٔ موضع اسپینوزا، من قصد داشتم این ایده را بیان کنم که با پذیرفتن توضیح موجبیت‌گرایانه‌تری از آزادی، اسپینوزا با موفقیت از مشکلاتی که ناشی از عقاید سازگارگرایانه دکارت درباره ارادهٔ آزاد است، اجتناب می‌کند.

## References


Descartes, Rene. Roger Ariew trans., Discourse on Method as found in Rene Descartes: Philosophical Essays and Correspondence (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2000). 46-83.

----------. Roger Ariew trans., "[To Silhon] The Existence of God and of the Soul (March 1637)" as found in Rene Descartes: Philosophical Essays and Correspondence (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2000). 83.

----------. Roger Ariew trans., Meditations on First Philosophy as found in Rene Descartes: Philosophical Essays and Correspondence (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2000). 97-142.

----------. Roger Ariew trans., Principles of Philosophy as found in Rene Descartes: Philosophical Essays and Correspondence (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2000). 222-273.

----------. Roger Ariew trans., "[To Mesland] On Freedom (May 2nd, 1644)" as found in Rene Descartes: Philosophical Essays and Correspondence (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2000). 216-222.

----------. Roger Ariew trans., "[To Mesland] On Freedom (February 9th, 1645)" as found in Rene Descartes: Philosophical Essays and Correspondence (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2000). 273-274.

----------. Roger Ariew trans., "[To Mersenne] About Galileo's Condemnation" as found in Rene Descartes: Philosophical Essays and Correspondence (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2000). 43-46.

# جستاری دربارهٔ زبان و ادبیات

● عادل عبیات

گفت‌وگو دربارهٔ ادبیات، واژه‌ها و مفاهیمِ پس‌وپیش آن‌ها در دنیایی که زبان‌ها تنگ در همسایگی هم می‌نشینند، از همدیگر وام می‌گیرند و همچنان بر گستره و قلمروی خویش می‌افزایند، اساساً کار چندان آسانی نیست و گاه ممکن است گوینده یا حتی شنونده را از پهنهٔ واقعیت به سرزمینی ناشناخته و گنگ و ساحتی غیرواقعی پرتاب کند. اینکه نویسنده یا گویندهٔ متنی ادبی چه چیز را در پس‌وپیش موضوع مدنظر خود دنبال می‌کند یا قرار است مخاطب خود را درگیر چه مفاهیمی‌کند، ممکن است موضوع درخور توجه بسیاری باشد. نویسندهٔ ادبی در نوشتار خود قرار است چه چیز را پیش روی خواننده بگذارد؟ چه رسالتی را برای خود در آن نویسه تعریف کرده است؟ و نیز چه وظیفه‌ای را بر دوش مخاطب نهاده است؟ از بین بی‌شمار متن ادبی، آیا نوازش احساسات یا برانگیختن عواطف مخاطب تمام هدف واژگان در نقش پیام‌رسانی‌شان است؟ جدای از پیام‌های اخلاقی و فلسفی متن‌های ادبی، نویسنده قرار است چه صورتی از ناخودآگاه خویش را به جامعهٔ مخاطبانش معرفی کند یا پیش رویَش بگذارد؟ نویسنده‌ای که دریچه‌ای از پلشتی‌ها و بیدادهای رایج جهان کنونی و گذشته را به روی مخاطبش گشوده است، آیا غیر از این است که مخاطب را به عصیان برضد هر آنچه بیداد است، فرامی‌خواند؟ و حتی برعکس، نویسنده‌ای که زندگی و زیبایی‌هایش را به رخ می‌کشد؟ بنا بر مکتب پارناس (هنر برای هنر و اینجا به‌طور ویژه ادبیات)، رسالت ادبیات، ادبیات است با هر پیام و رنگی که در محتوا به‌همراه خود بر دوش می‌کشد. چه سیاه، چه سفید و منطبق بر هنجار. همان‌طورکه اساس و طبیعت انسان، انسانیت است با هر احساس و عواطفی، بااین‌حال پدیدارشناسی ذهن انسان در ساحت‌های متفاوت و در وضعیت‌ها و بزنگاه‌های گوناگون، سرشار از سیالیت و تغییر است. همین طبیعت و سرشت در جهان نویسندگان چند چندان می‌شود. التزام به ادبیات، التزام به ذات ادبیات است؛ اما التزام به مرام و فلسفه و ایدئولوژی در ادبیات مدرن و جهان‌های جدید به‌ظاهر چنین جایگاهی ندارد. اگرچه به پوپولیسم و پرخاشگری و حتی ابتذال ادبی تن ندهد یا کشیده نشود، همچنان که موسیقی، نقاشی و شعر. ذوق ادبی و زیبایی‌شناسی در ادبیات جدید حتی بدون التزام به باور و تعهد به چیزی هم، خلاق و آفریننده است. جهان پیرامون نویسندگان ادبی سرشار از سوژه‌های بکر و دست‌نخورده‌ای است که هنوز از دید ایدئولوژی و فلسفه پنهان است و تعریف خاصی برای آن‌ها در آن پهنه‌ها پیدا نشده است. آیا کشف و ارائهٔ آن‌ها به‌عنوان «نگاه نو» در ادبیات مدرن، اگرچه جوهر ادبی ناشناخته‌ای در آن‌ها باشد، خارج از دایرهٔ التزام به جهان‌های کهنهٔ ادبی یا فلسفه است؟ به باور نگارنده خیر، مگر اینکه بخواهیم اصالت ادبیات را در جوهری

یگانه تعریف و منعکس کنیم، که یکسان بر ذهن و زبان و قلم جاری می‌شود و در آن‌ها تجلی می‌یابد.
فرگشت در پهنه‌های گوناگون ادبیات و جهان‌های جدید ادبی به همان اندازه درک‌پذیر است که فرگشت در پهنه‌های زیست، اجتماع، فلسفه و دیگر پدیدها. تصویر ما از نت موسیقی در دنیای انتزاع ذهن، تصویری است که هیچ صورت‌بندی و فرم تمام و شبیه‌سازی‌شده‌ای برای آن در دنیای واقعی وجود ندارد، این شیوه‌ای قرادادی است که جهان‌های جدید ادبی بسیار از آن بهره می‌گیرند. بنیادهای این شیوهٔ ادبی ریشه در زیبایی‌شناختی ساختار و معماری نوین واژگان و مفاهیم دارد. الگوها و نشانه‌ها در زبان در شرایط و جغرافیاهای متفاوت معنا و مفهوم متفاوتی دارند، ادبیات نیز به همان اندازه که انسان، رو به جهانی شدن رفت به همان اندازه هم در فرایند فرگشت دچار دگرگونی شد؛ البته در ادبیات جدید پدیده‌هایی چون دمکراسی، آزادی، فمینیسم، اینترنت و حتی جنگ‌های مدرن تأثیری شگرف و مستقیم داشتند.

## ابزار واژه‌ها

واژه‌ها برای شاعر، ابزارند و کاملاً اختیاری به کار گرفته می‌شوند؛ درواقع شاعر پیکری می‌سازد از انگاره‌های پیش‌فرض دنیای ذهن خود که مخاطب از آن‌ها کام‌جویی کند، چه‌بسا بی‌معنا و میان‌تهی و از زبان خارج‌اند و پس از مدتی کهنه یا دورریز می‌شوند؛ همچنان‌که رنگ برای نقاش و نت برای نوازنده، اماواژه‌ها برای نویسنده که چیره به آن‌هاست، نقش دیگری بازی می‌کنند. نویسنده مشروط و مقید به مفاهیم پس‌وپیش واژه‌هاست و به‌سختی آن‌ها را از درون به بیرون می‌کشد تا بتواند به آن‌ها هستی، معنا و عینیت ببخشد تا مخاطب را با خود همراه، هم‌احساس و هم‌داستان کند. در عبارتی کلی‌تر شاعر خدا را توصیف می‌کند؛ ولی نویسند چهرهٔ او را ترسیم می‌کند. دشواری و چالش نوشتن در انتقال مفاهیم و تجربیات است که نویسنده با آن روبه‌رو است تا بتواند فرصت مشابه آن را برای مخاطب فراهم سازد یا چشم‌اندازی از آنچه می‌نویسد، برای او ترسیم کند. نویسنده در ادبیات به‌ویژه ادبیات جهانی‌شده با زبانی که برمی‌گزینند، می‌کوشد که مخاطبان خود را درگیر هرمنوتیک و تفسیر و کالبدشکافی متن نکند. پای‌داری مفاهیم در کلمات و پاس‌داشت حفظ مناسبات آن‌ها در کنار دیگر واژگان برای درگیر کردن حس‌های پنج‌گانهٔ مخاطب، محوری و پراهمیت‌اند، به‌طوری‌که وضعیت زمان و مکان، تن دادن به سنت‌ها، تمثیل‌ها و زبان شاعرانه در نثر و در ادبیات جهانی‌شده، نه اینکه رویکردی فاقد موضوع‌اند؛ بلکه کم‌اقبال‌اند؛ ازاین‌روست که می‌بینیم هرچه شعر رو به آزادی رفت و خود را از قیدوبند مناسبات خویش با عروض و قافیه رها کرد یا از بکارت و دست‌نخوردگی خویش فاصله گرفت و خود را بیشتر با جهان‌های نو و تجربیات عمیق و عینی و ملموس نزدیک کرد، با اقبال بیشتری روبه‌رو شد؛ به‌عبارتی طرحی نو درانداخت و خود را ابزاری کرد برای شناخت و امکانی برای روبه‌رو شدن با جهان‌های نو. واژه‌ها برای نویسنده هم جاده‌ای می‌شوند برای بازساختن زندگی یا رسیدن به زندگی، هم نیرویی برای تطهیر روانی یا بهره‌وری از آن‌ها برای پالایش ذهن. درحقیقت، مرگ، مرگ نشان داده می‌شود و زندگی، زندگی. همان‌طور که شب، شب است و روز، روز. ولی در زبان شعر چه‌بسا همه‌چیزوارونه یا انتزاعی جلوه داده شود. در شعر چه کلاسیک که سوار بر وزن و قالب است، چه شعر آزاد، تلخ و شیرین جابه‌جا می‌شوند و شاید درد و لذت در جایگاه خود نباشند.
نویسنده در رؤیا و خیال کمتر حضور می‌یابد یا آفتابی می‌شود؛ چراکه به نقش حس‌های پنج‌گانهٔ مخاطب توجه ویژه‌ای دارد و نقش آن‌ها را ناگزیر باید برای دریافت مفاهیم در نظر داشته باشد تا بشود حق متن و نوشتهٔ خویش را ادا کند. هرچند که با زبان هم بازی کند؛ ولی برای شاعر تنها چیزی که موضوع کم‌اهمیتی است، حواس پنج‌گانهٔ مخاطب است.
شگفت‌آور نیست اگر ادعا کنیم در پایان عصر سبک‌زدگی هستیم و وارد دوره‌ای از ذوق خلاقی از ادبیات می‌شویم که هم فرم ادبی خود را آزاد کرده است، هم ذهن خود را رها از خدا و اسطوره‌ها. به زبان دیگر می‌شود نشان داد که ادبیات امروز از مجموعه‌ای از سازوکارهای دست‌وپاگیر کلیشه فاصله می‌گیرد و رو به زبانی‌هایی دارد که بتواند جهان‌های تازه را هم کشف، هم عرضه کند. زبان‌هایی فهم‌پذیر که مادهٔ خام آن‌ها نه کیهانی

بلکه زمینی و در دسترس برای فهم‌پذیر شدن زندگی‌اند. در فرایند فرگشت زبان و ادبیات در جهان‌های جدید، به همان اندازه که انسان رو به فردیت می‌رود زبان نویسندگان هم در این فرایند خلق می‌شود.

شگفت نیست اگر بگوییم آیندهٔ فرم‌های ادبی، نه تقلیدپذیر می‌شوند، نه تعریف‌پذیر، نه محاط و نه اقبالی برای تقلید پیدا می‌کنند؛ به‌تعبیری درونی‌تر می‌شوند، به همان دلیلی که اصالت بر فردیت انسان تحمیل می‌کند؛ هرچند میان‌تهی و عاری از پختگی و خلاقیت و به‌صورتی تفکیک‌ناپذیر از ذهن نویسنده باشند؛ اما همگن و سیال در جهان پیرامون او، تابعی می‌شوند از ارزش‌ها و مفاهیمی که در درون ذهن و زندگی نویسنده وجود دارد. در جهان‌های نو، زبان از هستی جداناپذیر است. زندگی و ذهن نویسنده در همان آغاز به‌دلیل شناخت و تجربه‌های فردی تحلیل‌پذیر نیست؛ ولی در سیری تاریخی تعریف‌پذیر است؛ چه‌بسا در هر اثر، هستی و زندگی متفاوتی از نویسنده به نمایش گذاشته شود.

## زبان

گذار از یک‌نواختی زبان، گذار از یک‌نواختی زندگی است؛ به همین دلیل ساده، ادبیات درحال گذار از عصر محتواهای گوناگون در فرم، به عصر یک محتوا در فرم‌های گوناگون است. واژه‌ها به‌واسطهٔ گسترش زبان قوام می‌یابند؛ به این مفهوم که رابطهٔ پدیدارشناسانه‌ای با هستی خود در جهان جدیدتر برقرار می‌کنند. وظیفه‌ای که امروز هر نویسنده یا شاعر باید با ژرفی به آن بیندیشد، آن‌طورکه می‌فهمم، از یک‌سو به درون خود مهاجرت کردن، فرو رفتن و عمق گرفتن است و ازسویی دیگر با واژه‌های دل‌خواه سرودن و نوشتن است. این کار باعث می‌شود که بیشتر همدیگر را بشناسند؛ ازسویی دیگر از لاک فردیت بیرون آمدن و چشم‌ها را بیشتر به جهان پیرامون گشودن و برای آفریدن واژه‌های جنون‌آمیز اندیشیدن. آفرینش، از راه گفتمانِ بدون واسطه میان خود و هستی خود، حاصل می‌شود؛ البته با تکرار، اعتمادبه‌نفس و عصیان بر زبان و نگاه‌های پسیو و شورش بر هرآنچه که رنگ کهنگی دارد. آنچه برای آفرینش واژه در زبان و ادبیات لازم و کافی است، یا به بیانی شاید طرحی نو دراندازد و به گسترش ادبیات کمک کند، جسارت است. جسارت در دگرگونی و گذار از گذشته. جسارت محصول باور به آزادی است. نویسندهٔ آزادی که آزادی را به معنای آزادی درک کرده باشد نه می‌تواند، نه باید از بیان‌اندیشه و باورهایش بهراسد یا بیان اندیشه را ناهنجار بداند یا دور بریزد یا در چرخهٔ تکرار و تقلید گرفتار شود. انسان‌ها در طول تاریخ برای آنچه می‌خواستند و به آن رسیده‌اند، شک کردند، عصیان کردند، کوشیدند، پافشاری کرده‌اند و سرانجام رسیدند.

توسعه‌یافتگی در سیاست، فرهنگ، اقتصاد و تکنولوژی از توسعه در زبان و شیوهٔ به‌کار بردن آن در پهنهٔ اجتماع نیز آغاز می‌شود؛ چنانچه این ادعا را بپذیریم باید بگوییم کشور ما، ایران، به‌دلیل سنت‌های کهن و چرخهٔ متوالی استبدادنه فقط کمتر توسعه‌یافته است؛ بیشتر به انحطاط هم گرفتار شده است. همین موضوع را به زبان و ادبیات هم می‌شود تعمیم داد.

فرصت فکر کردن انسان نسبت به جهان پیرامون از دانستن کلمات آغاز شد، به تبع آن آفرینش نیز. بنابراین انسان هرچه بیشتر در نوآوری در کلمات خلاق شد، قلمرو فکر و اندیشه را نیز پهناورتر کرد.

هیچ‌گاه نباید فکر کرد که به عمق زبان دست یافته‌ایم؛ چون همیشه چیزی برای آفرینش هست، به همان نسبت به آفرینش واژه‌ها هم نیاز است یا نیندیشیم که به فرم و وزنی رسیده‌ایم؛ چون همیشه این امکان هست که فرم و وزن جدیدی پیدا شود و ما را با موقعیت‌های زیبا و عمیق‌تری آشنا سازد.

## نوشتن و دنیای واژه‌ها

برای نوشتن باید شجاعت سفر در گسترهٔ ذهن را داشت، باید خود را پرتاب کرد نه در سطح بلکه به اعماق. جسارت شورش و پا فراتر نهادن از خط‌های قرمز و ممنوعه‌ها، مرزهای سخت و سنگلاخ، هراس نداشتن از ورود به ناشناخته‌ها و به سرزمین‌های بکر، به طبیعت وحشی و پانخوردهٔ ذهن. بدانید که واژه‌ها در انحصار هیچ‌کس نیستند.

برای ایجاد پیوند میان ذهن و دنیایی که در آن به‌صورت روزانه زندگی می‌کنیم، کافی است به قلم اعتماد کنیم و واژه‌ها را همچون موجودات زنده‌ای درک کنیم که حق آزادی و زیست در بیرون از انحصار ذهن را دارند. به قلم

همچون پلی برای رها شدن و ورود به حقیقت زندگی، اعتماد کنیم. تمام آنچه پیش‌تر گفته شد درآمدی بود بر آنچه در زیر می‌آید:

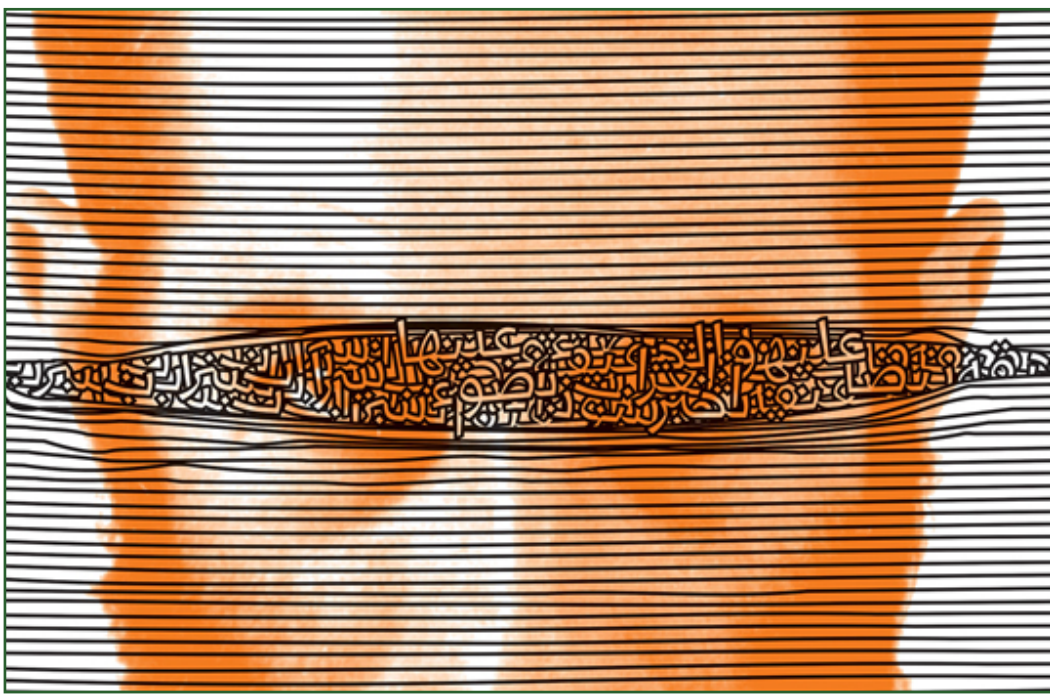
واژه‌ها موجوداتی‌اند که هریک از آن‌ها ممکن است بخشی از ما باشند؛ موجوداتی که صرفاً در میان دیگر موجودات باید قرار گیرند تا خود را توضیح دهند؛ درواقع آن‌ها ما را توضیح می‌دهند، کلمات را می‌گویم. راه را برای شورش آن‌ها هموار باید کرد. آن‌ها جاهای خالی بسیاری را برای ما پر می‌کنند، جای خیلی از چیزها یا آدم‌ها، جایی‌که ما نتوانستیم خود را بیان یاتعریف کنیم؛ حتی لابه‌لای خط‌های خرچنگ‌قورباغه‌ای که ما نتوانستیم خودمان را میان آن‌ها جا دهیم یازندگی کنیم. آن‌ها مارا به جاهایی می‌برند که بدون آن‌ها نمی‌توانستیم برویم یا چیزهایی را می‌گویند که ما نمی‌توانستیم به زبان بیاوریم. به‌جای ما فریاد می‌زنند، درد می‌کشند و حتی گاهی اعتراف می‌کنند.

واژه‌ها را باید پرورش داد و نوازش کرد؛ مانند کودک. با آن‌ها باید معاشقه کرد، بوئید و بوسید همچون زن زیبا و به آن‌ها تن زد مثل آب روان رودخانه. اصلاً حتی باید به آن‌ها اجازه دهیم که بهانه بگیرند، گریه کنند یا عصبانی شوند. باید آن‌ها را رها کرد که از اعماق زوزه بکشند، نعره بزنند یا چون اسب شیهه بکشند.

اگر آن‌هاواقعی نیستند، اگر زندگی آن‌ها در وجود ما جدی نیست یا اگر مقصد نهایی آن‌ها بیان و مطرح کردن ما نیست، شاید خیلی هم عجیب یا خنده‌دار باشد که خودمان را این‌چنین برای زندگی کردن جدی بگیریم. از طرفی اگر ما نمی‌توانیم جدی بودن آن‌ها را باور کنیم مطمئناً محکوم به این می‌شویم که بی‌هوده بودنمان را تحمل کنیم. زندگی نه آنکه بدون آن‌ها شدنی نیست؛ ولی بی‌معناست. کلمات را باید با همدیگر درگیر نوعی رقابت کور کرد تا از این تقلا، چیزی را در ذهنمان بسازند یا بر زبانمان جاری کنند و از فرصت پیش‌آمده برای خود در زندگی معنا بسازیم.

وقتی کلمات می‌میرند، تمام چیزهای خوب در زندگی ما نیز به آخر می‌رسند؛ دیگر فکر کردن برای ما لذت‌بخش نیست. حرف زدن، عشق ورزیدن یا هرچیز دیگری که با کلمه سروکار دارد دیگر وجود ندارد؛ به‌عبارتی زندگی متوقف می شود. مرگ کلمات مثل مرگ در زندان انفرادی است.

چه هولناک است دورنمای مرگ واژه‌ها، هرچند این حقیقت را هم می‌دانیم که زمانی وجود داشت که کلمات در ذهن ما به دنیا نیامده بودند. تمام آن تاریخی که پشت سر گذاشتیم و تمام این تاریخی که پیش رو داریم، سرشار از آمدن و رفتن کلمات است؛ البته که بی‌دلیل هم نیست. بودند کلماتی که به دیگر کلمات دهن‌کجی هم می‌کردند یا بی‌رحمانه دست به نسل‌کشی می‌زدند؛ ولی همیشه هستند واژگانی که دوباره بلند می‌شدند و از نو می‌آغازند. دست به زایش می‌زدند و حیات و جان دیگری را خلق می‌کنند؛ حتی شده در دور دست‌ها، در سرزمینی دیگر دور از سرزمین مادری، بالاخره واژه‌هایی باید باشند که جور سرنوشت و نسل دیگر واژگان را به دوش بکشند.



هم‌نشینی و گفت‌وگوی واژگان بدون درک یکدیگر نه شدنی است، نه مطلوب. اساساً واژه‌ها باید همدیگر را

بشناسند و بفهمند، در غیر این صورت ممکن نیست به حیات خود ادامه دهند یا زیست مسالمت‌آمیزی کنار یکدیگر داشته باشند. معمولاً آن‌هایی می‌میرند که نمی‌توانند خود را با اوضاع روز سازگار کنند. نه آنکه اصیل نباشند یا اینکه بی‌هویت باشند؛ بلکه در چرخهٔ تنازع بقا مغلوب آن‌هایی می‌شوند که بتوانند با شرایط بسازند و در برابر سختی‌ها ایستادگی کنند.

کسی که کلمات را در سر و ذهن خود دارد، تابلوی حکمت را سردَر خانهٔ خود نصب کرده است. واژه‌ها برای ما دنیای نوینی ساختند. اگر آن‌ها نبودند نه خودمان را می‌شناختیم و نه توانایی‌هایمان را، نه همراه کسی بودیم و نه کسی همراه ما بود؛ درواقع هنوز هم می‌بایست روی درخت و جنگل‌ها به زیست خود ادامه می‌دادیم. در قلمرو کلمات، نادانی و تنهایی هم غایب‌اند. آن‌ها داروی درمان نادانی‌ها و تنهایی‌های ما هم هستند. کاری را که واژه‌ها نتوانند در جان و جهان ما انجام دهند یا از عهده‌اش برنیایند، سکوت یا نادانی به عهده می‌گیرند و انجام می‌دهند. آن‌ها هستی و معنادهندهٔ زندگی ما هستند. بدون آن‌ها ذهن ما آکنده از آواهای خشن و نخراشیده است. آن‌ها بزرگترین ثروت ما هستند؛ درواقع ما از طریق آن‌ها بر همه‌چیز حکم می‌رانیم و چیره می‌شویم. هنگام خلق کردنِ آن‌ها با ذهن مشورت می‌کنیم و نه با زبان. اگر واژه‌ها نبودند، زبان زائدترین عضو بدن ما بود، بیکار و بی‌فایده، مگر برای نشخوار کردن. وقتی واژه‌ها را در سر داریم، زیبایی از در و دیوار زبان ما بالا می‌رود. آن‌ها قطره‌قطره در ذهن جمع می‌شوند و بر زبان چون سیل جاری می‌شوند؛ درحقیقت واژه‌ها اسلحهٔ زبان هم هستند، زبان از راه همین واژه‌ها بود که خودش را رها کرد. واژه‌ها وقتی می‌میرند، معنا هم می‌میرد وقتی هم خلق می‌شوند، هستی انسانی و ذهن به وجد می‌آیند و زبان به رقص. البته همچون اسب هم گاهی سرکش‌اند؛ ولی باید تیمارشان کرد. آن‌ها دشمن گنگی‌اند. زبان به هر اندازه نسبت به استفاده از آن‌ها دقیق باشد، به همان اندازه هم در گفتار اسیر زیبایی می‌شود؛ بنابراین بهترین نصیحت به زبان آن است که به او بگوییم از کلمات به‌درستی استفاده کند.

واژه‌ها خود به‌تنهایی قهرمان زندگی خودند. سفر می‌کنند، ماجراجویی می‌کنند، دگرگون می‌شوند، تجزیه‌وتحلیل می‌کنند، توصیف می‌کنند، درگیر واقعیت‌های پیچیده می‌شوند و تصویری روشن از جهان پیرامون خود می‌دهند. آن‌ها جهان را آن‌طور که هست می‌بینند و دیدگاه خود را ترسیم می‌کنند. دستخوش حوادث می‌شوند، تردید می‌کنند، آشفته می‌شوند، اسیر وهم و خیال می‌شوند یاکششی مرموز، بی‌اختیار آن‌ها را درگیر ناشناخته‌ها می‌کند.

آن‌ها بر اساس طبیعت خود همیشه درحال زایش‌اند، از این چشمه به آن چشمه درحال جوشش‌اند. در همه جا ردی از پاهای خود دارند، بی‌آنکه کسی را متوجه حضور خود کنند؛ چون باد، شعر می‌شوند و پراکنده و بر هر زبان و دلی می‌نشینند. آینهٔ درشت‌نمای جهان خودند. اصیل‌اند. محصول هوس‌های یک‌شبه و زودگذر نیستند. از جهان و جنگلی می‌آیند که سرشار از نیازند. شجاعانه زندگی می‌کنند، شجاعانه می‌جنگند، گرم می‌شوند، آتش می‌گیرند و همچون گدازه‌ها سرریز می‌شوند. گاهی هم اگر اسیر شوند، تبعید می‌شوند به دوردست‌ها و تراژیک در تنهایی می‌مانند تا زایشی در جانی و جهانی دیگر.

لابه‌لای ترک‌های زبانِ زنی می‌نشینند و از خستگی جویبار جان او جان می‌گیرند و دوباره در ابرهای سیاه چشمانش باران را زمزمه می‌کنند. تکرار می‌شوند، برسپیدارهای بلند می‌نشینند، از این فصل به آن فصل می‌گذرند، به دسته‌ای از پرستوها سلام می‌دهند، عطر دشت‌ها را هدیه می‌کنند به مادرانی که در آینه‌ها تکرار می‌شوند در این تن و آن تن. آن‌ها چیزی جزء گذشته، حال و آیندهٔ ما نیستند. آن‌ها نماد انسان‌اند. تاریخ می‌سازند. اسطوره می‌سازند، طناب می‌شوند، دار می‌شوند، چهارپایه‌ای را از زیر دلی به زیر می‌کشند. تیر می‌شوند، داغ می‌شوند و بر قلبی می‌نشینند تا جسمی را از سیاهی و پلشتی‌ها رها کنند.

سکوت نمی‌کنند. آزادند؛ از آزادی می‌گویند و می‌نویسند و بر اساس واقعیت‌ها توصیفش می‌کنند. آزادی کسی را محصور و محاط به جهان خود نمی‌کند با صدای بلند فریادش می‌کند. شعارش می‌دهند تا به شعور و زایش برسد تا دل‌بستگی‌های عمیقشان به آن را در آینه‌ها تکرار کنند. واژه‌ها به‌مراتب زیباترند از جهانی که در آن متولد می‌شوند؛ چراکه آن‌ها تلاش می‌کنند مقصد را زیباتر از مبدأ کنند. هرجا هم شکست بخورند، دوباره بلند می‌شوند. خستگی‌ناپذیر راه می‌افتند تا در جا و جان

دیگری از نو بیاغازند و به زایش برسند. آن‌ها آموخته‌اند که از خود رد پایی بر جای بگذارند. برای آن‌ها مهم است که چه معنایی را چگونه از خود بر جای می‌گذارند.

با نطفه‌هایی که دوباره بسته می‌شوند، در شکوفه‌ها غنچه می‌زنند، در درختان سبز می‌شوند. بلند می‌شوند تا خبر از زایشی دوباره دهند. در تیزی آفتاب متجلی می‌شوند. با زمینی که داغ می‌شود، با گندم‌هایی که قد می‌کشند، در طلا مسخ می‌شوند. با داس‌هایی که به تکاپو می‌افتند در خرمن‌ها درو می‌شوند. در برگ‌هایی که زرد می‌شوند روی شاخه‌ها لخت می‌شوند و در بادها تند می‌وزند. روی برف‌ها دراز می‌کشند با سرما سوز می‌شوند در پالتویی می‌خزند. اجاقی روشن می‌کنند. دست‌ها را به هم می‌سایند و چای داغی می‌نوشند و دوباره به خواب می‌روند.

آن‌ها خودشان‌اند نه چیز دیگر، ازاین‌روست که همیشه آمادگی روبه‌رو شدن با واقعیت‌ها را دارند. هراسی از نزاع در بقا ندارند. درد و رنج را می‌شناسند. زندگی را می‌دانند و می‌دانند که سرشت تکامل در تجربه و تکرار است و از همین درد و رنج‌ها، از همین تکرارهاست که زندگی شیرین می‌شود؛ اما ضرورتی برای شادی در حیات احساس نمی‌کنند. آنچه برای آن‌ها مهم است، سرشتی است‌که باید در وجود آن‌ها بماند؛ ازاین‌روی سرشت خود را در صدای پرنده‌ای در نیزار یا صدای شبانهٔ جیرجیرک‌ها، درحشره‌ای که هنگام آمیزش می‌میرد، در جست‌وخیز خرگوشی در علفزار یا در خوانش اندوه پرنده‌ای، در عمر دوروزهٔ پروانه یا دو قرن عمر لاک‌پشتی دنبال می‌کنند. برای آن‌ها مهم نیست که چقدر زندگی می‌کنند؛ مهم آن است که چطور زندگی می‌کنند.

واژه‌ها پل‌اند برای رسیدن به رابطه‌ای، برای زمزمه‌های باکره‌ای، برای نجوای شبانه‌ای، برای آواز یا شعری، برای بستن مهری، برای نشستن بر جان مردی، برای فریادهای تنی، برای بستن نطفه‌ای، برای جیغ‌های زنی، برای تولد دوباره‌ای، برای گریه‌های کودکی، برای لالایی مادری بر گهواره‌ای. همه جا هستند، رد پای واژه‌ها را در لحظه‌لحظهٔ حیات می‌شود دید، اصلاً آن‌ها خودِ زندگی‌اند.

فهمیدن آن‌ها فهمیدن زندگی و همهٔ فلسفه‌ای است که در آن نهفته است. به شب نگاه کنید؛ به این مادهٔ تاریک، به ستاره‌ها، به سوسویی که چشم‌ها را می‌زند، به کهکشان، به کائنات، همهٔ آن‌ها نامی دارند. هر نام هم معنایی دارد. هر معنایی هم از یک واژه زاده می‌شود و در یک واژه تمام می‌شود؛ همچون کودکی که از جیغ‌های زنی زاده می‌شود و می‌بالد. رسالت واژه‌ها در معنا دادن به ماست و همچنین بیدارکردن ما، هویت دادن به ما. آن‌ها جوهر زیست انسانی‌اند.

موجودات زیادی آمدند و نابوده شدند؛ همچنین جوامع بشری بی‌شماری آمدند و رفتند. هیچ‌کدام از آن‌ها را ما ندیده‌ایم؛ ولی از راه واژه‌ها تاریخ نام آن‌ها را می‌شناسیم. این آینده سرانجامی برای ما نیز هست، آینده‌ای که محتوم همه‌چیز است.

همه‌چیز با زمان به فرسایش می‌رسد و زمان با زمان، از ذره تا بی‌نهایت. تنها چیزی که می‌ماند کلمه است که خود نیز در کلمه‌های دیگر به فرسایش می‌رسد و در کلمهٔ دیگر به زایش.

واژه‌ها تصادفی وبی‌دلیل به جهان پرتاب نمی‌شوند. تصادفی هم به زیست خود ادامه نمی‌دهند. تاریخ‌مصرف و انقضایی هم ندارند؛ بلکه از تاریخی به تاریخی دیگر منتقل می‌شوند.

به‌تعبیری واژه‌ها از نشانهٔ پرسش نطفه می‌گیرند به جهان پرتاب می‌شوند به زایش می‌رسند و در کالبد موجودی جان‌دار یا بی‌جان، جان می‌گیرند. به بودن و هستی خود توجه نشان می‌دهند و از آن هویت می‌گیرند. ازاین‌پس حیات آن‌ها آغاز می‌شود؛ چون با معنا همراه‌اند. نیستی دربارهٔ آن‌ها صدق نمی‌کند. آن‌ها تفسیر پرحرارت خویش‌اند. زبان را به حرکت انداختند. جوامع را ساختند. فرهنگ را ساختند. به انسان حیات بخشیدند و از آن ابزاری برای نمود خود به کار گرفتند و تاریخ بشر را سطربه‌سطر به شکل‌های گوناگون نوشتند. این از قدرت کلمات است. آن‌ها با نیرویی که دارند می‌توانند نظم میلیون‌سالهٔ طبیعت را برهم بزنند و نظمی نو و جهانی

نو بسازند. تاریخ بشر و طبیعت این کرهٔ خاکی را به پیش‌وپس از خود بخش کردند. جهانی که هیچ شباهتی به جهان‌های طبیعی پیش از این رویداد نداشت. این انتزاع نیست، خودِ واقعیت است، آن‌ها توانستند نه فقط محاسبات طبیعت را بلکه خود طبیعت را هم زیرورو کنند. سرگذشت آن‌ها داستان شگفت‌انگیزی است. سفر به اعماق و سرمنشأ واژه‌ها سفری بی‌پایان است. شگفت نیست اگر بگوییم که آن‌ها نقطه‌عطف تاریخ‌اند. نه فقط تاریخ حیات بشر، بلکه تاریخ کره‌ای که ما به نام زمین می‌شناسیم و فراتر از آن. جان‌دار نیستند؛ ولی بی‌جان هم نیستند. خدا نیستند؛ ولی خدا را ساختند. دین ندارند؛ ولی بی‌دین هم نیستند. احساس ندارند؛ ولی بااین‌وجود احساس هم هستند. می‌دانند هستند و بودن خود را دنبال می‌کنند، در ریزترین واحد حیات تا بزرگترین جرم آسمانی. برای فهم موضوعی این پدیده، نفَس را حبس کنید و ژرف به جهان آن‌ها وارد شوید.

آن‌ها با اجزای محدود خود، جوامع را ساختند و تاریخ و فرهنگی برای آن‌ها دست‌وپا کردند. سلول‌وار گسترش می‌یابند و همچون اتم برهم سوار می‌شوند و با هم می‌آمیزند تا واژه و معنای جدیدی را خلق کنند. هیچ موجودی در این جهان به شگفت‌انگیزی خلاقیت واژه‌ها در آفرینش نیست. از آفرینش آن‌هاست که پدیده‌ها برای ما معنا و هویت می‌یابند.

از رستاخیز کلمه بود که جان‌دار و موجودی که امروز به نام انسان می‌شناسیم، روی دو پا ایستاد و واژه‌هایی را نخراشیده بر زبان جاری کرد؛ بدین معنی که من موجودی متمایز از دیگر موجوداتی‌ام که تا امروز شناخته‌ام. تاریخ تکامل انسان به‌عنوان موجودی متمایز از دیگر جان‌داران که اندیشمند است، معطوف به این دوره از تاریخ حیات است. اینجا نقطه‌ای است که آن‌ها وارد داغ‌ترین، پیچیده‌ترین و بحث‌برانگیزترین مناقشه‌های حیات شدند. چگونگی شکل‌گیری تبار انسان‌ها و ساختارهای جوامع اولیه بشری و نظام‌های درون‌گروهی بحث نویسهٔ ما نیست. تمرکز محتوای این جستار بر ردیابی واژه‌هاست که چگونه انسان را ابزاری برای تکامل حیات خود و تاریخ به کار گرفتند. تاریخی که هم در دل خود دلایل شکل‌گیری جوامع ابتدایی بشر را در بر می‌گیرد و در پی آن در لابه‌لای خود چگونگی تکامل انسان و زبان، دلایل بروز جنگ‌ها، شکل‌گیری تمدن‌ها، امپراتوری‌ها و پیروزی‌های آنان، زایش ادبیات، فلسفه، جامعه‌شناسی، سیاست، علوم گوناگون، اکتشافات، اختراعات، انقلاب‌ها و جنبش‌ها را. تا امروز به همان نسبت که واژه‌ها درحال نوزایی‌اند، انسان امروزی نیز به شیوه‌های دیگر با بهره‌مندی از ابزار واژه‌های درحال‌زایش و تکرار خود در آینهٔ آن‌هاست؛ درواقع این واژگان‌ان‌اند که به انسان به‌عنوان ابزاری فکر می‌کنند برای رسیدن به آنچه می‌خواهند؛ چراکه واژگان در معناها جاودانه و ماندگارند و انسان و تاریخش در واژگان.

انسان از توحش به بدویت و سپس به تمدن پا گذاشت. هرکدام از این دوره‌ها دربرگیرندهٔ تحول‌هایی در جوامع انسانی بودند. زمانی که اولین موجود دوپایی که زین‌پس آن را با نام انسان می‌شناسیم از درخت به پایین جست و روی دو پا بر زمین ایستاد، هم‌زمان همسان و هم‌تبارش را با نعره و صدایی نخراشیده خطاب کرد که تو هم به پایین بیا تا به دشت برویم. این نعره، نعرهٔ عطف تاریخ است برای موجودی که قرار است انسان شود؛ بدین معنی که نخستین واژه‌ای بود که با معنا و هدف زاده شد برای شروع جهانی نو و تاریخی نو. این موجود دو پا تا زمانی که روی درخت بود، از تیررس جانوران درنده در امان بود. غذای خود را از بالای درخت فراهم می‌کرد و ضرورتی در زندگی گروهی نمی‌یافت؛ ولی زندگی اجتماعی روی درخت برای تهیهٔ غذا و آرامش، برایش همراه با سختی‌هایی هم بود؛ چون روی زمین زندگی و ماجرای آن شکل دیگری بود. برای تهیهٔ خوراک و رفتن به دشت‌ها و چراگاه‌ها می‌بایست فرسنگ‌ها از جنگل دور می‌شد این دوری به‌طور طبیعی همراه با خطرهایی بود: کمین جانوران درنده، ناشناخته بودن محیط، سختیِ یافتن غذا و شکار و نبود ابزار و سرپناه، چالش‌هایی بودند که بر سر راه این

موجود دو پا بود؛ بنابراین از ملزومات چیرگی بر این چالش‌ها، زندگی گروهی بود. بدیهی‌ترین نیاز زندگی گروهی ایجاد ارتباط است. ضروری‌ترین نیاز رابطه هم زبان و واژگان‌اند.

بدین‌گونه زندگی اجتماعی و تشکیل جوامع اولیهٔ بشر برای بقا و حفظ حیات نسل‌ها از راه واژگان محدود و زبان آغاز شد. برای روابط درون‌گروهی و تحکیم ساختار گروه کلمات، زنجیرهایی بودند که اعضا را به هم پیوند می‌دادند و نزاع‌های درون‌گروهی را حل‌وفصل کردند. برای یافتن سرپناه به غارها روی آوردند. ازدواج‌های درون‌تباری و گروهی آرام‌آرام ساختار خانواده را شکل دادند. روابط ازطریق واژگان معنا پیدا یافت و خانواده‌ها قبیله‌ها را شکل دادند. ممنوعیت‌های غذایی و جنسی (توتم و تابو) و جنگ‌های میان گروه‌ها و قبیله‌ها از راه واژه و زبان حل‌وفصل می‌شدند. کانیبالیسم (آدم‌خواری) آرام‌آرام جایش را به صلح، آتش‌بس و ازدواج‌های میان‌قبیله‌ای داد. کشاورزی شکل گرفت و دادوستد میان جوامع اولیه بشری صورت گرفت.

انسان دوره‌های گوناگون تاریخش را از سنگ تا برنز تا یخ و تمام معنایی که در ماجرای آن‌ها نهفته است، به‌تمامی مدیون ارتباط از راه واژه و زبان است.

انسان وقتی تمدن‌ها را بنا نهاد که ساختار زبانش از راه سانسکریت، کلمات اولیه را که اینک بزرگ شده بودند، یاد گرفته بود. اینکاها و مایاها آمده بودند. یاد گرفته بود که فکر کند. ساکن باستان هم شده بود و شهرنشینی می‌کرد. کشاورزی را توسعه داده بود. اینک دام‌داری و دادوستد هم می‌کرد. بت‌ها را خلق کرد. اسطوره و پیامبر یافته بود و با واژگان، دین‌ها را ساخت و آن‌ها را آموزش داد. نظام برده‌داری رایج شده بود. اقتصاد کار خودش را می‌کرد. دولت‌شهرها و امپراطوری‌ها شکل گرفته بودند. با استفاده از واژه‌هایی که ساخته بود، قانون‌های نخستین را نوشت. مردم هرچند پاسخ پرسش‌هایشان را از دین می‌گرفتند؛ ولی فلسفهٔ ابتدایی پا گرفته بود. دیگر شعر می‌گفت و داستان و مدیحه‌سرایی می‌کرد.

تالس، ریاضی را به کار گرفته بود. امضاهای حمورابی و کوروش هنوز خشک نشده بودند و اعتبار داشتند. در مصر جراحی مغز انجام می‌شد، هرچند به قیمت یک‌به‌هزار قربانی. ساخت‌وسازهای عظیم انجام شده بود و افتخار به آن‌ها را با همان واژه‌هایی که آموخته بودند، سنگ‌نویس کردند. موسی عصایش را به آب زده بود و هانیبال خون‌ها را ریخته بود. عیسی هم با همان درک و فهمش از آن کلمات بر صلیب میخ‌کوب شده بود. سقراط جام زهرش را سرکشید. افلاطون جمهورش را با همان واژه‌ها بر مردم تحمیل می‌کرد. ارسطو بهره‌برداری نامناسب از واژگان را با طبیعت توجیه می‌کرد. محمد از غارش بیرون جَسته بود و همان راهی را رفت که پیش از او دیگران رفته بودند. این‌همه و فراتر از آن را جوامع مدیون همان نعره‌ایی‌اند که پیش‌تر درباره‌اش گفتیم.

در دوران میانی اروپا، با تمام سیاهی‌اش و بی‌اعتباری و سقوط معنای برخی واژه‌ها، اما هنوز نقش کلمات برجسته است و همچنان در این امتداد نیز در دوران روشنگری، صنعت، مدرنیته، پسامدرنیزم و تا همین امروزی که من و شما هستیم نه فقط نقش کلمات پررنگ و حیاتی است؛ بلکه بدون آن‌ها زندگی ناممکن است.

بگذریم از اینکه با استفادهٔ سوء از این واژگان چه جنایت‌هایی که انجام نشد، چه خون‌هایی که ریخته نشد، چه تحمیق‌هایی که اعمال نشد و چه نیرنگ‌هایی که صورت نگرفت؛ اما به باور نگارنده رد حیات و زیبایی کلمات را در نامه به کودکی باید جست‌وجو کرد که هیچ‌وقت زاده نشد. در اندیشه‌ای که از پلشتی‌ها و نامردمی‌ها به تهوع رسیده بود. در نویسنده‌ای که مسخ داستان‌هایش شده بود. در شهامت و جسارت زنی که هیچ وقت نپذیرفت، جنس دوم باشد. در شهروند دورگه‌ای که سیزیف را به سقوط کشاند. در شعر شاعری که دردهای مشترک را فریاد می‌کرد. در قلمی که فقط از فرودستان می‌نوشت. در نجیب‌زاده‌ای که با جسارت اعتراف کرد. در چشم‌های بوفی که از شدت تحقیرها کور شده بود. در شرافتی که فقط به فکر زحمت‌کشان بود یا نجابتی که فقط از اخلاق نوشت. در پوست به استخوانی که ملتی را از پلشتی استعمار نجات داد یا رنج‌هایی که سیاهان را رها کرد. و آنی که بر حقوق و صلح بدون خون پافشاری کرد. این‌همه و فراتر از این‌ها را مدیون کلمات کسی هستیم که نور بر جادهٔ رفتهٔ آن موجود دو پا انداخت و جان و جهان ما را روشن کرد.

### گفت‌وگوی اختصاصی ماهنامهٔ «توتم» با

# محمد جانبازان؛
# شاعر، منتقد و پژوهشگر ادبی

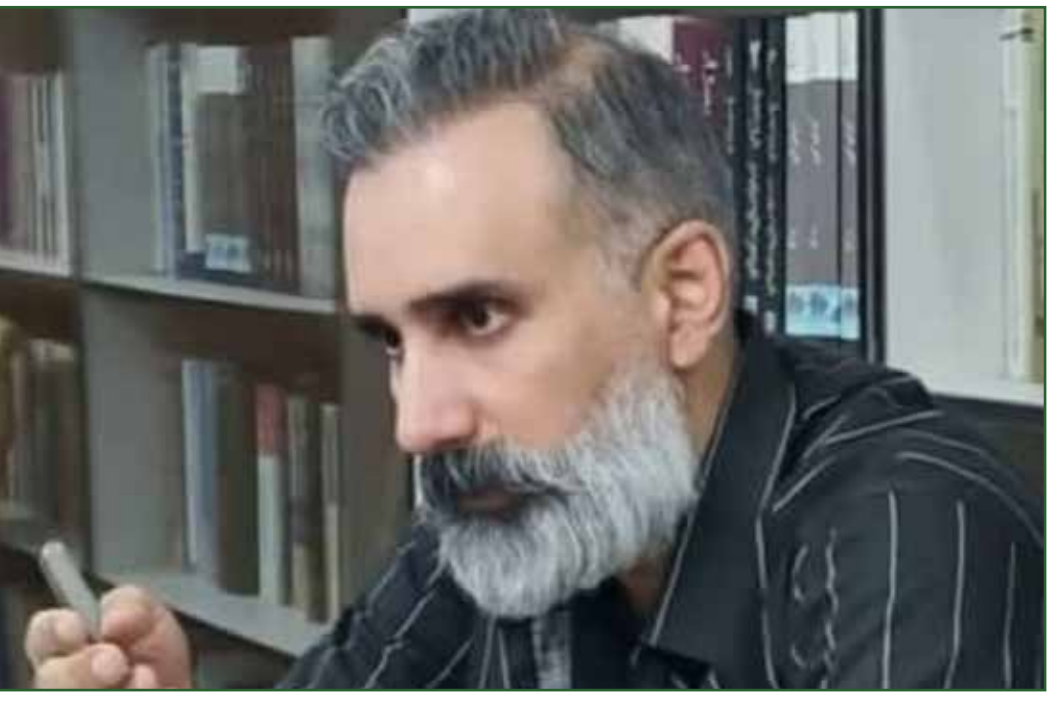
● مصاحبه‌کننده: روح‌الله آبسالان

نخست باید سپاسگزاری کنم که قبول زحمت کردید و با توتم وارد این گفت‌وگو شدید.

۱. لطفاً پیشینه‌ای از فعالیت‌های ادبی، مقاله‌ها و کتاب‌های منتشرشده خود را برای مخاطبان ماهنامهٔ توتم بیان بفرمایید.

پرسش‌های عمومی، پاسخ‌های همگون و همگانی را به همراه دارند و تا آنجا که ممکن است تلاش کرده‌ام از همگانی شدن پرهیز کنم؛ البته این ضرورت درک‌پذیر است که طرح این دسته از پرسش‌ها برای معارفه، هم‌سخنی و هم‌تافتی با کثرت مخاطب است و اعراض از پاسخ به پرسش‌هایی از این دست، دایره‌ی ارتباط انسان با انسان و شیء با اشیا را تنگ و محدود نگه می‌دارد و رفته‌رفته مرزهای جهان‌بینی ما را با مرزهای انسان‌شناسی‌مان محدود و مستدیر خواهد کرد؛ پس چاره‌ای جز هم‌تافتی با چنین وضعیتی نیست. ازسویی، ضرورت پاسخ دادن به پرسش‌های عمومی، اگر به عوام‌زدگی منجر نشود می‌تواند معبری باشد و افقی برای تفاوت در مشاهده، انتخاب و انقلاب ذهن و زبان.

شروع شعر گفتن برای من با اعراض از هم‌نسلی‌ها و هم‌عهدی‌های دوران کودکی بود. از ۸ سالگی و به تأسّی از پدرم به خواندن متون ادبی و عرفانی علاقه‌مند شدم و در ۱۱سالگی با خواندن آثاری از داستایفسکی، سارتر، کامو، کافکا، هدایت، ابوسعید ابوالخیر، شاه‌نعمت‌اله ولی، حافظ، رودکی و...مجذوب و درحقیقت مغلوب فلسفه و ادبیات شدم. به‌جز دو مجموعهٔ شعر، چندده مقاله در حوزهٔ نقد، نظریهٔ ادبی و فلسفه که همگی در مطبوعات به چاپ رسیده‌اند، چندین مصاحبه در رسانه‌ها و روزنامه‌ها و چند مجموعه شعر و نقد چاپ‌نشده که البته همگی کوششی‌اند برای هیچ که



در فقدان ناشر باذوق و فهیم، منهزم شده‌اند؛ کارنامه قابل عرضی ندارم. به قول و نقل حضرت خواجه:

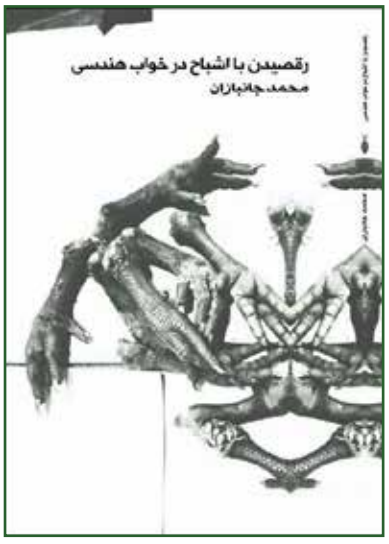
آیین تقوا ما نیز دانیم
اما چه چاره با بخت گمراه

نوشتن برای من، بیشتر شکلی از مبارزه است برای غلبه بر نیست‌انگاری و مرگ‌اندیشی؛ شکلی از تجلی وجود برای چیره شدن بر هراس پرسش‌های بی‌پاسخ بنیادین که موجبات اِگزَجره شدن روح تاریخ را فراهم ساخته‌اند و از فیلسوفی تا فیلسوف دیگر و از شاعری تا فراشاعری دیگر باز هم فریادی در کوهستان‌اند. به‌قول مولا بیدل دهلوی:

کس سؤال مرا جواب نگفت
ناله در کوهسار خواهم کرد

**۲. به زعم شما، وقتی از ادبیات و مشخصاً شعر حرف می‌زنیم از امکان چگونگی چه چیزی حرف زده‌ایم؟ اگر بخواهم پرسش را از حالت کلی خارج کنم به‌ناچار پرسش این خواهد بود: آیا اساساً واقعیتی ضمنی وجود دارد که شعر بتواند آن را فراچنگ آورد یا به‌تعبیری بیان کند؟**

شعر، در معنای بسیط خود، امکان هجوم سازمان‌یافته یا شورش نظام‌مند به زبان روزمره را فراهم می‌سازد و در معنای انقلابی خود، بحران برانداز امر تثبیت‌شدهٔ ذهن است. اگر ادبیات را در معنای نوین خود، نظام مناسبات کلامی بدانیم، شعر در فرایندی غیرساختمند، ستیهندگی مستمر با ذهن و زبان تثبیت‌شده است.




در شعر است که معنا از مغاک زبان، فرامی‌رود و مهم‌ترین ساحت پویایی، زایش و جاودانگی است. جادوی شعر، زایندهٔ زبان و تمام امکاناتی است که به‌واسطهٔ آن عمل ذهن، صورت می‌بندد و بنا به گفتهٔ ویکتور شکلوفسکی: «برجستگی است که در زبان رخ می‌دهد.» وقتی از شعر سخن به میان می‌آید، از آن بخش از هستی که در سایه نیستی مستور است سخن گفته شده است.

فرایند شعر، از جایی آغاز می‌شود که از گفتن باز می‌مانیم. به همین نسبت است که شعر آن بخش مجهول هستی را بازمی‌گوید که در فقدان کارکردهای مکانیکی گفتار، تولید می‌شود و هستی‌بخش هویت زبان است؛ به‌عبارتی شعر ماهیت زبان است و درحقیقت زبان، هر کجا که از گفتن باز می‌ماند، شعر آغازکنندهٔ هستی معناست.

شعر، خود به‌تنهایی، «چگونگی» است و فراتر از خلق «چه گفتن» اظهار می‌شود؛ لاجرم و الزاماً نافی ابزارشدگی و تن‌زننده از هرگونه «گفتن» است؛ بلکه سراسر «چگونه گفتنی» است که نظام اندیشگانی را در فرم‌های ساختمند به بروز می‌رساند؛ درحقیقت آنچه به‌عنوان شعر، در دسترس زبان قرار دارد و در گفتار متجلی می‌شود «انقلاب فرم‌ها»ست و آنچه به‌عنوان شعر شناخته می‌شود، برون‌جهندگی و تجلی فرم است؛ اما ماهیت شعر، فراتر از بازی زبان و درواقع تولیدکنندهٔ عمل فعال ذهن است که پدیدآورنده، فرابرنده و حتی فروکاهندهٔ عناصر زبان است؛ فروکاهندگی زبان، ازسوی شعر هم در سایهٔ تثبیت امر ذهنی رخ می‌دهد و تنها راه گریز از این تعیّن هم، در منطق انقلابی و برانداز شعر پدید می‌آید. شعر، زاینده، فرابرنده و فروکاهندهٔ زبان است.

**۳. تاجایی که به خاطر دارم همواره از شعری که از آن با نام شعر «دههٔ هفتاد» نام برده می‌شود سخن گفته‌اید؛ شاعرانی که پس از تحولات عظیم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ناگزیر به‌سوی فراواقع‌گرایی کشیده شدند. که «شعرتوگراف»، «شعر حرکت»، «شعر گفتار» و...از این نوع‌اند. حال پرسش این است که شعر موسوم به دههٔ هفتاد تا چه اندازه در جریان‌سازی موفق بوده است؟**

شعر دههٔ هفتاد، شعر بسط و ابداع است. شعری که در ساحت آن امکان ظهور صداهای متفاوت و متکثر، پدید می‌آید و قطعاً ظهور هر صدا برای تجلی خود، سبک، سیاق و فرم منحصری را مطالبه می‌کند؛ به همین دلیل، تکثر صداها نیازمند خلق تکثر فرم‌های

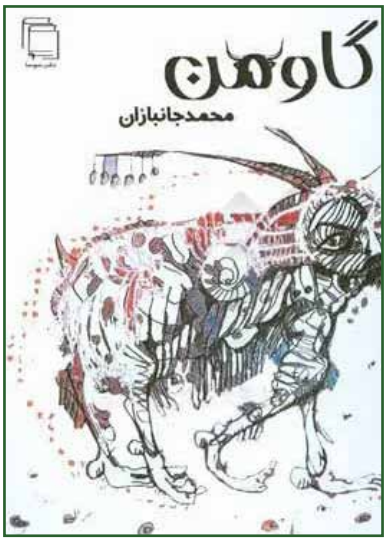
گوناگون است و تولید فرم‌های متکثر به حدوث جریان‌های منکثر منجر می‌شود.

فارغ از تمام آنتولوژی‌هایی که می‌شود برای این ابرجریان انقلاب اندیشگانی در شعر متصور بود؛ شعر دههٔ هفتاد، شعر بسط جریان‌های انقلابی و نظام‌های اندیشگانی شاعرانه است که از هژمونی تک‌فرمی و تک‌صدایی قالب‌های منظوم و منصور پیشین شعر پرهیز می‌کرد و بر کثرت صداهای ادبی می‌افزود. من بر این باورم که اولین شاعر دهه هفتاد، در معنای غیرخطی و تقویمی، نیما بوده است و پس از نیما و در منطق فراتاریخی سرشت ادبیات، شاملو توانست مسیر ابداع، نوآوری و ساختارشکنی را برای زایش و سربرآوردن جریان‌های نوظهور فراهم سازد. فرزندان نیما از قبیل تندرکیا و هوشنگ ایرانی بودند که با فهم عمیق مکتب فکری نیما توانستند استمراردهندهٔ تاریخ تجدد و تحول ادبیات نو باشند و این طغیان، که البته خاستگاه نظام اندیشگانی نیما بود؛ حتی به شالوده‌شکنی و شورش علیه تز نیمایی منجر شد و امکان بروز آنتی‌تزی را فراهم ساخت که در باطن آن به نفی امر قدسی و قداست‌زدایی از متن ادبی منجر و منتهی شد و حتی به نیما و آنتولوژی نیمائی هم وفادار نماند؛ البته این انقلاب فکری، در ساحت ادبیات، مهم‌ترین هدف و دستاورد مکتب نیمایی بوده است. پس از نیما، احمد شاملو توانست با عدول و انحراف از خط سیر صعودی شعر نیمایی، گُندآورترین مبدع و جریان‌ساز ادبیات پیشرو باشد که با دستاویزی به عناصر زبانی به‌ظاهر کهن، کلاسیک و واپس‌گرا، جسارت خلق و تابوشکنی نیمایی را فراهم سازد. اگر مخاطب به فهم اصیلی از فلسفهٔ شعر دههٔ هفتاد رسیده باشد در اعتراف به سیر فراخطی جریان شعر در دههٔ هفتاد گردن خواهد نهاد.

### ۴. مهم‌ترین المان‌های شعر محمد جانبازان چیست؟ اگر ممکن است دربارهٔ این المان‌ها برای ما صحبت کنید.

پاسخ به این پرسش، از عهدهٔ محمد جانبازان شاعر برنمی‌آید یا حداقل در مقام شاعر، ناتوان از پاسخ به این پرسش فنی هستم؛ چراکه به حذف نقش منتقدان و نظریه‌پردازان منتهی می‌شود؛ اما محمد جانبازان منتقد می‌تواند صورتی از عناصرِ ذهنی‌زبانی و فرمی را برای شعر خود سیاهه کند که البته آسیب این اقدام به تک‌ساحتی ساختن شعر او و برون‌سپاری کلید راه‌یابی به فهم شعر این شاعر منجر خواهد شد. غربال دادن به دست مخاطب، ازسوی شاعر و ترسیم نقشهٔ فهم شگردهای شاعر برای مخاطب، در راستای فهم و تجزیهٔ شعر او بزرگترین جنایتی است که می‌شود در حق شعر خود مرتکب شد؛ اما از آنجایی که بر این باورم مخاطب شعر امروز حتی با وجود چنین خیانتی به خدمت شعر درنمی‌آید؛ می‌توانم بی‌پروا به ذبح شعر و فکر خود شمشیر برکشم و مرا پروای خون‌ریزی نیست.

از مجموع عناصر عمومی و خصوصی شعر می‌شود به این عناصر اشاره کرد: فراواقع‌گرایی و پرهیز از واقعیت متداول، شکست کلان روایت‌ها و نفی روایت خطی و روایت‌گریزی در جهت خلق روایت‌های گسسته؛ غلبهٔ فرم بر محتوا و نفی محتوامندی؛ مرکزگریزی؛ تعلیق؛ بهره‌گیری از بازی‌های زبانی در جهت غلبهٔ خرده‌روایت‌ها بر ابرروایت‌ها؛ طنز ضمنی؛ عدول و خروج ناگهانی از فرم طبیعی زبان؛ هنجارشکنی مستمر در ساحت فرم و زبان؛ ایماژیسم و پذیرش عنصر تخیل و توجه ویژه به بُعد نگاتیو زبان به‌عنوان مهم‌ترین المان برسازندهٔ شعر؛ غافلگیری و بهره‌گیری از عنصر پایان باز؛ بهره‌مندی از تمهید و صناعات ادبی مانند: ایهام، استعاره، مجاز، کنایه و...؛ به‌هم‌ریزی تعمدی آرایش متعین زبان؛ ستیز با دستور زبان هنجارمند؛ سپیدنویسی و کرنش در برابر قرائت و تأویل مخاطب در هنگام خوانش شعر؛ پرهیز از بهره‌گیری زمان خطی و حضور در فرازمان که ذات منطق سورئالیسم است؛ نفی محوریت موضوع؛ بهره‌مندی از فرمِ گسسته و فرم هندسی یا فرم مستدیر؛ اختلاط و



تلفیق ظرفیت‌های متکثر و متضاد موسیقایی در شعر با تلاش در جهت حفظ هارمونی.
و پس از این توضیح و تفصیل خائنانه، می‌توان فاتحهٔ جهد مخاطب برای فهم شعر این شاعر را خواند! (با لبخند)

**۵. بعضی گفتمان‌ها از امکان خلق آثار به واسطهٔ تأثیرپذیری از آثار پیشین خود سخن گفته‌اند که گاه به نام بینامتنیت هم شناخته می‌شود. بینامتنیت را در آثار نویسندگان و شاعران هم‌نسل خود چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

بینامتنیت، درحقیقت نسبت ما را با دستگاه عظیم ادراکی بشر حفظ می‌کند و به تداوم حافظهٔ فرهنگ زبانی یک قوم منجر می‌شود. به‌مدد بینامتنیت است که صداهای هم‌جنس، از اعماق سیاه تاریخ، یکدیگر را فراخوانده و به وحدت می‌رسند. حذف فاصلهٔ خطی‌تقویمی و رفتن به اعماق صداهای هم‌جنس از خاستگاه‌های بینامتنیت است. همواره چه در بستر محتوا، چه در ساحت لفظ و عبارت و حتی صنعت و تمهید، این‌گونه این‌همانی ذیل عنوان بینامتنیت وجود داشته و ویژهٔ عصر پسامدرنیسم نیست؛ جایی که حافظ در ساحت عبارت به شعر انوری یا سلمان ساوجی و احادیث مذهبی توصل جسته و تضمین می‌کند، گونه‌ای از هم‌سخنی با صداهای تاریخی را فراهم می‌سازد. در ساحت تمهید و تکنیک، بهره‌مندی از تلمیح و تضمین، شکلی از ارجاع برون‌متنی به بینامتنیت ادبی است؛ به‌طور مثال: خواجه حافظ که انتصاب آن به حافظ شیرازی اشتباهی سجلی بوده است با ارجاع به روایت تاریخی، جناب یوسف و بانو زلیخا را از دل تاریخ فراخوانده و شمایلی از هم‌سو شدن با صدایی تاریخی را در ساحت بینامتنیت پدید می‌آورد:

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم
که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را
یا:
پدرم روضهٔ رضوان به دو گندم بفروخت
ناخلف باشم اگر من به جُوی نفروشم

تمام متون، درحال گفت‌وشنود با آن بخش از تاریخ‌اند که دارای عناصر زبانی و ذهنی مشترک با آن‌هاست و هر اثر، روایت گسستهٔ شکل‌گیری آثار دیگر است که از نهاد هم زاده می‌شوند و این ویژگی، البته خاستگاه اصیل پست‌مدرنیسم است. با این صفت، تداومِ حیات زمانِ خطی‌تاریخی از میان برداشته شده و تمام متون هم‌جنس، هم‌نوع و هم‌فصل، در فرایندی مستدیر در مقابل هم و هم‌نشین با یکدگر قرار خواهند گرفت. در منطق بینامتنیت است که کافکا، کامو، اسپینوزا و نیچه هم‌عصر و هم‌نسل یکدگر شده و فاصلهٔ زمانی از میان آنان برداشته می‌شود.
این المان، که از ادبیات پست‌مدرنیسم انتزاع شده بود، در شعر دههٔ هفتاد و شعر پساهفتاد به‌عنوان عنصری مرکزی ظهور یافت و در شعر بسیاری از شاعران ادوار مختلف شعر چند دههٔ اخیر مورد کارکرد بوده است.

**۶. به نظر می‌رسد، پروژهٔ تفسیر آثار ادبی عمدتاً واپس‌گرایانه بوده است؛ بااین‌حال هنوز هستند منتقدانی که پا را از چیستی آثار فراتر نگذاشته‌اند، در این‌باره چه صحبتی دارید؟**

مسئله در توجه صرف به ماهیت آثار نیست؛ بلکه در فقدان قدرت تأویل آثار است. تفسیر، ذاتاً فراخوان بررسی آثار بر اساس تدقیق در عناصر متون و داده‌های تاریخی است. تنها، در ساحت تأویل متون است که فهم فراتاریخی و فراتقویمی از متن، به دست می‌آید. تأویل متون، امکانی فرارونده، برای زایش معنای متن است و ساحتی برای نامیرایی و ناتمامی معنا. صورت غالب تاریخ مکتوب نقد ادبی در زبان فارسی، ناظر به وضعیتی بوده است که در آن متون به مدد تفسیر، مورد واکاوی موضعی قرار می‌گرفته‌اند. در فرایند تفسیر، روساخت زبان و عناصر زبانی و محتوایی بررسی شده‌اند و این عملیات مکانیکی، تنها معطوف

به بررسی بسامد محتوای آثار می‌بوده است؛ به همین خاطر است که در عالم تفسیر با رویکردهای محدود و قابل پیش‌بینی از متون، روبه‌رو هستیم و از عنصر غافلگیری معنا خبری نیست؛ اما ادراک عمیق متن در هدف غائی معنای نامحدود متن، به‌دست تأویل صورت می‌پذیرفته و تأویل، امکانات بسیط معناآفرینی را مهیا می‌سازد. با وجود اینکه تأویل متون در زبان فارسی، ریشهٔ تاریخی بسیار دارد و می‌شود تبارشناسی آن را تا متون عرفانی اهل زندقه عقب راند؛ اما همواره به دلیل دشواری امر تأویل و فقدان ذهن حاذق منتقدان و مفسران برای دستیابی به نبوغ تأویلگر، تفسیر متون دارای جذابیت مصنوع بوده است. اینکه فی‌المثل «سیمرغ» در «شاهنامه» را از حدود «پرنده‌ای افسانه‌ای» فراتر برده و آن را محل «وحی» در شاهنامه بدانیم که مظهر ظهور باطن امر خیر، نیز است؛ شاید با تمام جاذب بودنش برای ذهن مفسر و مخاطب عام شاهنامه، اندکی غیرمعمول و هضم‌ناپذیر به نظر آید. در ساحت تأویل است که می‌شود دستگاه عظیم اندیشگانی فراورنده را فراتر از مرزهای متعین تئوری‌ها و پارادایم‌ها معین حرکت داد و از ژرف‌ساخت عبارات متن، رازورزانه به جادوی معانی شگرف و حیرت‌انگیز دست یافت.

**۷. در مجامع هنری که قطعاً شما هم دستی بر آتش آن دارید، همواره تقابلی مابین نقد نو و نقد دانشگاهی وجود داشته است، اگر ممکن است بفرمایید هرکدام چه امکان‌هایی را ممکن است پیش بکشد؟**

نقد دانشگاهی، محافظه‌کارانه و روشمند، متون را وارسی می‌کند. صورت‌های آکادمیک و ساختارمند، اگر امکان فراروی‌های معنایی را مسدود نکنند، در تحدید کردن حدود و صغور آن نقش مؤثری دارند. روش‌های متعیّن، نتایج معین پدید می‌آورد و نتیجهٔ مشخص، مصائب قابل تشخیص در عالم هنر و شعر در بر دارد. بزرگترین مصیبت این تعیّن‌زدگی، همسان بودن روش‌های تحقیق و تفسیر است؛ به‌طوری‌که اگر نام نویسندگان آثار را از ذیل صورت غالب متون تفسیری حذف کنیم با کمترین میزان فردیت در خلق و کشف معنای متون تفسیری و آکادمیک مواجه خواهیم بود؛ اما نقد نو، که تمرکز خود را بر متن گذاشته و تکیه ارادهٔ آن بر اصل متن است از تلوّن و گوناگونی قابل ایضاحی بهره‌مند است و می‌تواند در عین تفاوت و تضاد از جذابیت معناشناختی برخوردار باشد. نقد نو، برخلاف نقد دانشگاهی یا نقد سنتی، بدون توجه به فرامتن، خواست و ارادهٔ خود را بر منطق مرکزی متن بنا نهاده و به بررسی صرف الفاظ و عبارات و چالش‌های زبانی و ساختاری متن می‌پردازد؛ اما نقد دانشگاهی، وابسته و هم‌بستهٔ تحلیل و تفسیر است و با اتّکا به متن و فرامتن و با دادن الگوها و قالب‌های محدود، امکان خلق نامحدود را از معنای متن می‌ستاند. تنها ویژگی نقد دانشگاهی هم که قائمه‌های آن بر تفسیر و تحلیل بنا شده است، شاید بشود در قابل کنترل قرار دادن صورت معنا دانست. در نقد اکادمیک و البته در بسیاری از مواقع به ویژگی‌های فردی، جغرافیایی، اقلیمی، تاریخی و در مجموع به فرامتن، توجه ویژه‌ای می‌شود.

اما در نقد نو، که بی‌اعتنا به فرامتن است، به متن و ویژگی‌های زبانی و فرمی برسازندهٔ متن، توجه صرف می‌شود و هستیِ عبارت‌ها و لفظ‌ها و نحوهٔ ساختار و فرم و هویت فیزیکی اثر مورد کاوش قرار گرفته و امکانات ستیز علیه صورت‌های جامد معنا در اختیار منتقد و مخاطب قرار داده می‌شود. نقد نو، محصول منطق درون‌ماندگاری آثار است و هدف از آن، توجه ویژه به متن و عناصر سازندهٔ متن است و البته این سرشت، به علمی بودن نقد نزدیک‌تر است.

**۸. یکی از معضلاتی که جامعهٔ هنری ما را تا حد زیادی تحت‌تأثیر خود قرار داده مسئلهٔ ممیزی آثار است، در این باره اگر توضیحی هست بفرمایید.**

اگرچه می‌دانم پاسخ به این پرسش از هر دو سوی حقیقت، ما را مورد هجمه قرار خواهد داد؛ اما پاسخ خواهم داد و گریزی از آن نیست.

هیولای ممیزی، مسئلهٔ پیچیده‌ای است که ذیل فلسفهٔ ایدئولوژی قابل بررسی است. هر نظامی دارای اصول اخلاقی، سیاسی، فکری، فرهنگی، جامعه‌شناختی، مذهبی، لامذهبی و...است و تلاش می‌کند در ساختار قواعد و قوانین موضوعه، به انتخاب،

حذف و نشر متون بپردازد. فقدان اسلوب برای نشر آثار اگرچه به تکثیر صداهای مختلف منجر خواهد شد؛ اما می‌تواند به آنارشیسم فکری و فرهنگی در جامعه منجر شود. من مدافع ممیزی، در آن شمایلی نیستم که حتی به متونی مانند خسرو و شیرین نظامی هم رحم نمی‌کند؛ اما توجه به این ضرورت بسیار مهم است که چگونه می‌شود مثلاً در جامعه‌ای دینی یا اخلاق‌گرا بدون داشتن اساس‌نامه، دست به انتشار آثار زد. همان‌گونه که نقد ادبی، فن تشخیص اصالتِ متن و داوری در باب آن است و با این تعریف، اطلاق متن ادبی به متون فاقد ادبیت، فاقد اعتبار و از دایرهٔ تکنیک به‌دور است؛ نداشتن معیار برای انتشار آثار در نظام‌های فرهنگی متعیّن و مقید به ساختار مذهب، فقه و اخلاق، همکاری تصورناپذیری است. همان‌گونه که داشتن معیار در ساحت فرمِ آثار ادبی و فکری به‌عنوان عناصر سازندهٔ متون، دغدغهٔ اصلی منتقدان حاذق است؛ در ساحت محتوا نیز وضعی از این دست حاکم است.

به هر جهت باید به این نکته توجه داشت که در ساختاری سیاسی، فقهی و اخلاقگرا، به متون غیراخلاقی (غیراخلاقی از منظر همان نظام اخلاقگرا) و در نظامی دینی به متون ضد دین، اجازهٔ انتشار ندادن، شکلی از تبعیت از قانون مدون و متعیّن است.

**۹. چقدر آثار هنرمند را متأثر از زیست او می‌دانید و این دو چه ارتباطی با هم دارند و اساساً چگونه است که جهانِ اثر بر جهان ما ممکن است تأثیر بگذارد؟**

هنرمند یا در جهان ذهن به سر می‌برد یا در ساحت روابط اجتماعی و در تعامل با جامعه، به جهان‌بینی خود دست می‌یابد؛ به‌تعبیری زیست هنرمند یا در عوالم ذهن است یا در عالم عین. در هر دو ساحت، انسان زائیدهٔ زیست عینی یا ذهنی خود است و تصور انسانی خارج از چنین زیستگاهی، ناممکن است؛ حتی مردگان هم دارای زیستندگی‌اند و تصور انسانِ در خلاء، غیرممکن است. به‌قول مولانا بیدل دهلوی:

مرده هم فکر قیامت دارد
آرمیدن چقدر دشوار است

حتی زیستن در خلاء، باز هم گونه‌ای از تعیّش را به همراه دارد و قطعاً تأثیر این خلاء زیستی، در جهان عین و ذهن انسان و جهان‌بینی انسانی امری ناگزیر است.

تمام آثار، محصول سنخیت یا تضاد با فرم زیستگاهی فکری، ذهنی، عینی و زبانی هنرمندند و فارغ از این اصل، نه‌تنها اثری وجود نخواهد داشت؛ بلکه معنای انسان هم به ساحت بی‌ساحتی تقلیل خواهد یافت. من بر این باورم که اشیاء به ظاهر بی‌جان! هم به صرف داشتن کارکرد و خاستگاه، دارای زیستمندی و معنامندی‌اند و جهانِ خالی از زیست، فاقد تصور است؛ حتی «عدم» و نیستی هم دارای مغاک است و این مغاک برای عدم و جهان و انسان، تأثیر معناساز و معنامند ایجاد کرده و بر خود انسان و جهان، تأثیر می‌گذارد. بیدل دهلوی می‌گوید:

من نمی‌گویم زیان کن یا به فکر سود باش
ای ز فرصت بی‌خبر در هرچه هستی زود باش
نقد حیرت‌خانهٔ هستی صدایی بیش نیست
ای عدم، نامی به‌دست آورده‌ای موجود باش

در بیت درخشانِ دوم؛ عبدالقادر بیدل دهلوی برای لفظ عدم که مترادف نیستی، پوچی و فنا است تنها به مدد اصالت تسمیه و حائز بودن «نام» برای عدم، موجودیت قائل شده است و ما شاهد تأثیر بلانکار این موجودیت در زیست انسانِ نیست‌انگار عصر پوچ‌انگاری هستیم.

**۱۰. نظرتان دربارهٔ جهان ترجمه چیست؟ آیا ترجمه قادر خواهد بود ما را تا اندازهٔ زیادی به نیت مؤلف نزدیک کند؟ با این توضیح که بلانشو گفته بود: «ترجمه در مواجهه با متن همواره دشنه‌ای در آستین دارد و به متن زخم می‌زند.»**

مارتین هایدگر در کتاب هایدگر و تاریخ هستی سه گونه ترجمه را ذکر می‌کند که توأمان می‌توانند موجودیت متون را دگرگون سازند:

- ترجمهٔ لفظ به لفظ: که در آن مترجم برگردان عین متن به عین ترجمه است. در این شکل از انتقال، که تحت‌اللفظ صورت می‌گیرد، هر لفظ از زبان مادر به زبان مقصد، بدون هرگونه دخل و تصرف مترجم برگردانده می‌شود و شکل مکانیکی مکانیسم ترجمه،

عنصر غالب این فرایند است.

- ترجمهٔ لفظ به معنا: که در آن مترجم، تلاش می‌کند در عین حفظ اصالت متن مادر، آنجاکه ضرورت بسط معنا امکان دخل و تصرف در متن مبدأ را فراهم می‌سازد، دست به ازدیاد متن ترجمه شده زده و از مجموعهٔ دانش انباشتهٔ خود بر آن می‌افزاید.
- ترجمهٔ لفظ به روح اثر: که در آن مترجم بدون متأثر شدن از حفظ اصالت زبان و معنای تحت‌اللفظی کلمات و عبارات، به انتقال روح و جان‌مایهٔ اثر مادر پرداخته و تفسیر خود از معنای ترجمه‌شده را وارد کارزار ترجمه کند.

ترجمهٔ متون، اگرچه امکان هم‌سخنی میان زبان‌های گوناگون را فراهم می‌سازد؛ اما در هم‌دلی با بلانشو، بر این باورم که اقدامی خیانت‌کارانه است. مراد من از خیانت، نظر به سویهٔ ایجابی آن است تا منظر و منطقی سلبی. ترجمه، گاه به نابودی اثر و زبان مبدا و مادر به دست زبان مقصد منجر می‌شود و گاه در دست مترجم فحل و کاردان، موجبات بالندگی و بلوغ اثر مبدأ را فراهم می‌سازد. فی‌المثل من بدون آنکه به زبان اسپانیایی تسلط داشته باشم می‌توانم به اصالت ترجمه‌ی اشعار ترانه‌های شرقی اثر فدریکو گارسیا لورکا به دست توانمند احمد شاملو ایمان داشته باشم و احتمال دهم که شاملو بدون مرعوب شدن از این نام بزرگ، در این کار عظیم، در جریان ترجمه از زبان مبدأ به زبان مقصد، چیزی بر ارزش‌های این مجموعه افزوده است؛ البته ترجمه هرگاه از حفظ وفاداری به متن مادر عدول کند و این تجاوز چه بر ارزش‌های اثر بیفزاید و چه کاهندهٔ ارزش‌های اثر مبدأ باشد؛ به مؤلف و شاعر آن اثر، خیانت کرده است.

از این حیث، ترجمه، همواره خیانت‌کارانه، در سایه‌ها مستور است و با دشنه‌ای در دست، می‌تواند زخمی عمیق به یادگار بگذارد.

**۱۱. بهره‌وری نقد و نقادی در شعر امروز را تا چه حدی متأثر از فلسفه و آرای تئوریک فیلسوفان غربی می‌بینید؟ آیا نقد به‌مثابهٔ سلاخی متن و تکثربخشی به آنچه نیت مؤلف محسوب می‌شود، در ایران مهجور مانده است؟**

نقد، در کارکرد ادبی خود، بر پایهٔ فهم فلسفی متون ادبی قوام یافته است. از حیث تاریخی، حتی پیش از آنکه آخوندزاده در سفر به فرنگ، با اصطلاح «کریتیک» آشنا شود؛ نقد ادبی در ایران دارای پیشینهٔ تئوریک بوده و در آثار حکما، ادبا و علمایی همچون خواجه نصیرالدین طوسی، جُرجانی، شمس قیس رازی، ابن سینا و... آراء و اقوال بسیار و متنوعی دربارهٔ نقد، موجود است؛ اما کاربست نقد ادبی، به‌مثابه تجزیه و داوری اصالت متون بر منطق و زبانی فلسفی استوار بوده است.

همچنین خاستگاه نقد و نظریهٔ ادبی به شکل موجودیتی فردیت یافته و دانشی مستقل، در بسط نظرات و بیان نظری شناخت تجربی فلاسفهٔ اروپایی بوده است. بعد از سوفسطائیان شاید ارسطو نخستین حکیمی بود که با کتاب فن شعر باب نقد و نظریهٔ ادبی را در عهد قدیم، گشوده نگه می‌دارد. تبارشناسی نقد و نظریهٔ ادبی از نهضت فکری ارسطو تا روزگار کنونی و صورت غالب جریان‌های فکری در ساحت نقد ادبی، بر دانش فلاسفه و حکمای غربی استوار است که تاریخ دقیق این تبارشناسی را می‌شود در اثر عظیم «رنه ولک» با نام تاریخ نقد جدید، مطالعه و مداقه کرد. از حیث تاریخی و ساختاری، نقد ادبی، ریشه در آرا و نقل‌وقول‌های فلاسفهٔ اروپایی دارد و از حیث معرفتی هم نقد ادبی در جغرافیایی بسط و گسترش داشته است که راسیونالیسم یا عقل‌گرایی و پرهیز از منطق احساسی‌گری موجود بوده است. عقل دائرمدار یونانیان و پس از آن در قرون وسطا و عصر رنسانس و حتی در آرای فرمالیست‌ها و زبان‌شناسان روس و حتی آنچه به اصطلاح نقد نو نامیده می‌شود و مجموعاً ریشه در آراء ویکتور شکلوفسکی، رومن یاکوبسن، آیخن باوم و متیو آرنولد، تی‌اس الیوت، آی. ای. ریچاردز، ویلیام امپسون، جان کرو رَنسام، نیچه، فوکو، بارت و...دارد؛ جان‌مایه تاریخ نقد ادبی است.

من چندی پیش در مصاحبه با مجله «داروگ»، در بارهٔ نقد عرض کردم: «نقد، فضیلت است.» و هنوز هم بر این باورم که نقد در معنای اصیل آن هم‌تافتی انسان با مکانیسم خردگرایی است؛ اما انسان ایرانی با نقد اصیل، بیگانه است و ریشهٔ این

بیگانگی در غلبگی و انفعال قوای حسانی بر قوهٔ ادراکی و عقلانی است. نقدناپذیری بشر ایرانی در فقدان عقل دائرمدار و حاکمیت منطق احساسی‌گری نهفته است. نظریهٔ خوانش مؤلف، که در هرمنوتیک جدید و با آرای نیچه، هایدگر، هیوم، بارت، فوکو، ریکور و...آغاز و دنبال می‌شود در فقدان قوای تأویلگر بشر منتشر و مصرف‌زدهٔ معاصر، همواره مهجور خواهد ماند.

### ۱۲. برای آخرین پرسش، بفرمایید شعر شاعران جوان کشور خودمان را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

شعر امروز ما در فقدان منتقدان مجرب، در حرمان به سر می‌برد. افق روشن، تنها در سایهٔ نقد اصیل متون به دست می‌آید و غبار از افق‌های نامتناهی کنار خواهد رفت. اکنون، هوا غبارآلود است و در ازدحام نفوس و متون و فقدان کارکرد نقد اصیل، تشخیص حقیقت از مجاز، اگرچه دشوار نیست، بی‌اثر می‌نماید. در جامعهٔ ادبی، که مضرات سیب‌زمینی سرخ‌کرده از کل آثار حوزه نقد و نظریهٔ ادبی برای مخاطب دلپذیرتر است ارزیابی، سنجش و داوری متون، نمی‌تواند اثربخش باشد. مخاطب شعر امروز (اعم از سرایندهٔ شعر و خوانندهٔ شعر) به امری فراتر از شعر نیازمند است تا بتواند به اهمیت ادبیات، که در سرزمین ما عین کلیت فرهنگ است پی برده و در مقابل آن مسخ شود.

شعر، عنصر غالب فرهنگ است و اصلاً گویی تجلی فرهنگ ایرانی در شعر است که امکان‌پذیر شده و فراگیر می‌شود. زبان فارسی، همواره و در دوره‌های گوناگون، با فراوانی شاعران فَحل، مواجه بوده است و عرصهٔ زبان فارسی، هیچ‌گاه از شعر و شاعری خالی نبوده و نخواهد شد؛ اما معضل اساسی در نبود یا کمبود مخاطب فهیم است. مخاطبی که شعر را مهم‌ترین عنصر حافظهٔ فرهنگ زبانی قوم ایرانی بداند و بر کارکرد مؤثر آن در حفظ فرهنگ، وقوف داشته و با حمیّت، به این ضرورت پی برده باشد که مسیر هر انقلاب فکری از مدار و معبر انقلاب‌های ادبی می‌گذرد.

این سخن بگذار تا وقت دگر

در پایان ازسوی خود و همکارانم در مجلهٔ توتم به‌خاطر این گفت‌وگو از شما سپاسگزارم.

بنده هم از شما و مجموعه فهیمتان در مجله توتم سپاسگزارم که امکان هم‌سخنی را فراهم کردی‌د.

# عدم خشونت و تاریخیت آن

● علی پیرنهاد

آیا می‌توان گفت شخصیت‌هایی چون ماندلا و گاندی محصول شرایط سیاسی، اجتماعی و تاریخی سرزمینی خاص‌اند و نمی‌توان به سادگی «عدم خشونت» را برای تمامی فرهنگ‌ها تجویز کرد؟

بله، شاید عدم خشونت به‌معنای مطلق تجویزکردنی نباشد و عوامل پیدا و پنهان فراوانی در کم‌وکیف آن نقش داشته باشند... .

اما به نظرم فرهنگ‌های گوناگون با تمامی تفاوت‌هایشان می‌توانند روایت‌های تاریخی‌اجتماعی مختص به خود را از عدم خشونت داشته باشند و الزاماً نباید همه این روایت‌ها منطبق بر هم باشند.

انسان در موقعیت است که تعریف می‌شود. ما هم می‌توانیم عدم خشونت مختص به فرهنگ خود را به‌تناسب شرایط فعلی که در آن قرار گرفته‌ایم بازتعریف کنیم. فرهنگ ایرانی این بن‌مایه و پتانسیل را دارد که بتواند موازنهٔ خاص خود را با مسئله «عدم خشونت» ایجاد کند؛ به‌عنوان مثال حافظ که می‌گوید: «با دوستان مروت با دشمنان مدارا» این «مدارا با دشمنان» یعنی به نوعی تأکید بر عدم خشونت یا نظامی که می‌گوید: «دیده فرو بر به گریبان خویش» گریبان خویش را گرفتن و نه صرفاً گریبان دیگری را، یعنی به‌نوعی تأکید بر عدم خشونت. یا اینکه شمس تبریزی می‌گوید: «هر مشکل که شود، از خود گله کن...» این «از خود گله کردن» یعنی عدم متهم کردن صرف دیگری و بسترسازی برای عدم خشونت. فرهنگ عرفانی ما بسیار غنی است و در این زمینه می‌تواند دست‌مایه‌های خوبی در اختیار بگذارد یا ابن‌عربی، عارف قرن ششم، که می‌گوید:

«اکنون دل من پذیرای همهٔ صورت‌ها شده است، چراگاه آهوان و بتکدهٔ بتان، صومعهٔ راهبان و کعبهٔ طائفان، الواح تورات و اوراق قرآن...» و البته این زمینه‌ها برای اینکه وارد فرهنگ سیاسی و اجتماعی جامعهٔ امروز شود نیاز به بازسازی و نظریه‌پردازی دارد. ما چه بخواهیم و چه نخواهیم درون متافیزیک دوران مدرن پرتاب شده‌ایم و نمی‌توانیم عالمیت جهان قدیم را بدون دگرگون کردن و بازآفرینی، به مختصات جهان مدرن احضار کنیم و باید اذعان کرد در این زمینه گاندی یک استثنا بود.

«هرچند اخلاقی که گاندی تبلیغ می‌کرد، با زبانی دینی و در بافت دین هندو بیان می‌شد؛ اما ساختار و صورت‌بندی کاملاً مدرن داشت و با ابزارهای مدرن هم منتقل می‌شد و نیز نهادهایی مدرن مانند حزب و موسسه‌های مدنی نو را پدید می‌آورد. در این معنی گاندی‌گرایی، تودهٔ مردم هند را به عصر مدرنیته وارد کرد، بی‌آنکه بحران هویت معمول در سایر سرزمین‌های پیرامونی را تشدید کند.»[1]

۱. وکیلی، شروین، گاندی، انتشارات داخلی مؤسسه فرهنگی خورشید.

همهٔ تلاش این است که این دوران گذار با هزینه‌های کمتری طی شود.

سیاستمداران مصلح و بزرگ در مقاطع حساس تاریخ می‌توانند نقش تعیین‌کننده‌ای را ایفا کنند چنان‌که تجربه‌های تاریخی نشان می دهد. نلسون ماندلا نمونهٔ یک مبارز و سیاستمداری بود که بر پیچیدگی‌های مسیر تحول‌خواهی آگاهی و اشراف وافر داشت.

«ماندلا، تفاوت نگاه و تنوع افکار توده‌های مردم را خوب می‌شناخت و به آن احترام می‌گذاشت. او هیچ‌گاه شعار انقلابی (از هیچ نوع آن) سر نداد و با شعار ساختن مدینهٔ فاضله و اتوپیا و جهان بدون طبقه به استقبال توده‌ها نرفت.

ماندلا به ساختار تنازع‌طلب و غیرستیز ناخودآگاه انسان‌ها آگاه بود و هیچ‌گاه به‌دنبال ساخت جامعهٔ یکپارچه نبود. او به‌خوبی می‌دانست که جامعه، موزاییکی متنوع و رنگارنگ از عقاید و رسومات و فرهنگ‌های مختلف است و هر تلاشی برای یکپارچه‌سازی آن نتیجه معکوس خواهد داشت. گوش‌های ماندلا توانایی شنیدن همهٔ صداهای بلند و کوتاه را داشت و به‌همین‌دلیل هیچ‌گاه در مسیر ایجاد جامعهٔ تک‌صدایی حرکت نکرد. او بلند شدن و همهمهٔ صداهای مختلف را نه تهدید بلکه دلیلی بر پویایی جامعه می‌دانست»[1]

در شرایط کنونی هم نیاز است ذهن‌ها دگرگون شود و تحول اصلی باید درون افکار فرسوده رخ دهد تا ذهن و ضمیر ما شکوفا نشود هرگونه تغییرات بنیان‌کنِ بیرونی انتظار مورد نظر را برآورده نخواهد کرد؛ بلکه چه‌بسا نتیجه معکوس دهد و خشم‌های پیچیده‌تری را ایجاد کرده و به گره‌های کور تبدیل شود.

مطالبه‌گری مستمر می‌تواند نتیجه‌بخش باشد البته با رویکرد کنترل خشم و افزایش ظرفیت‌های تازه‌تری برای تغییرات در مسیری رفرمیستی، نه صرفاً به‌معنای سیاسی و روبنایی آن بلکه به‌عنوان شیوهٔ حرکت و مسیر تعاملی در فرآیندی طولانی‌تر که مطمئناً تأثیر خود را در همه شئون ازجمله سیاست نشان خواهد داد.

ما نمی‌توانیم سنت را نادیده بگیریم، باید دست‌کم در وضعیت کنونی سنت را بازتعریف کنیم. نگاه‌های رادیکال از هر طرف، به شدت چالش‌برانگیز است. ما در وضعیت کنونی به نگاه‌های چندبعدی و متکثر بیشتر از همیشه نیازمندیم.

جنبش‌های مدنی و خشونت‌پرهیز می‌توانند زمینهٔ دگرگونی‌های زیادی را در آینده فراهم کنند، به شرط آنکه حساب‌شده پیش روند. هر تغییر پارادایمیک در عرصهٔ گفتمان سیاسی و اجتماعی نیازمند طی کردن پروسه‌های زمان‌بر و طولانی‌مدت است تا این تحولات درون مغزها ته‌نشین نشود، احتمال اینکه هر نوع دگرگونی روبنایی از نو، ساختاری مشابه را بازتولید کند بسیار است. به‌کارگیری خشونت در عرصهٔ تغییرات سیاسی‌اجتماعی از هر طرف که رخ دهد می‌بایست مورد نقد و نفی قرار بگیرد.

ایدئولوژی یک شمشیر دودم است، ممکن است هم‌زمان که درحال مبارزه با بنیادگرایی و رادیکالیسم هستیم خود در چنبرهٔ تمامیت‌خواهی دیگری گرفتار آمده باشیم. نمی‌شود درون طوفان به جست‌وجوی خانهٔ معشوق رفت. اشتباه است اگر بخواهیم با منطق خودساخته و سازوکار سیاسی‌اجتماعی آرزومندانه، به سراغ پیش‌بینی تحولات جامعهٔ ایران برویم. اینجا خاورمیانه است نباید این مسئله مهم را فراموش کرد. اینجا ما سرنوشت خود را به‌تنهایی انتخاب نمی‌کنیم اینجا مافیاهای بزرگ جهان سرمایه‌داری، همچون پلنگی که به شکار خود فرصت فرار می‌دهد دوباره آن را به چنگ می‌آورد. روسیه‌ای که آن‌قدر ادعا داشت در تلهٔ اوکراین گیرافتاد و اکنون حاضر است هر هزینه‌ای بدهد تا از آن خلاصی یابد.

ما از نسل انسان‌هایی هستیم که در خاورمیانه چشم باز کرده‌ایم و باید با آگاهی بر این واقعیت بزرگ، به‌دنبال تحقق آرمان‌های به‌حق و انسانی خود کوشش کنیم؛ اما مرتب به خودمان یادآوری کنیم تا ناغافل پایمان روی مین نرود.

۱. قنبری، فرهاد، چرا نلسون ماندلا.

# چگونه پایه‌های جوامع پدرسالار بر خشونت علیه زنان شکل گرفته است؟

● شیما سلطانی‌زاده

در ابتدا به چه حکومت‌هایی «پدرسالار» اطلاق می‌شود؟ و چرا و چگونه جریانات فکری موجود در جهان معاصر به‌خصوص جریانات فکری فمنیست‌های موج دوم پایه‌های آن را بر پایهٔ ظلم و ستم و همچنین خشونت علیه زنان آن جوامع می‌دانند؟

در فرهنگ‌نامهٔ معین پدرسالاری؛ برابری داده شده است با نوعی نظام اجتماعی و نظام دودمانی که در آن پدر یا مسن‌ترین فرد ذکور طایفه سرپرستی طایفه را بر عهده دارد.

در دیکشنری آبادیس پدرسالاری یا پاتری آرشی؛ (Patriarchy)؛ مجموعه و گستره‌ای از ارزش‌ها، آداب، نحوهٔ برخورد و نظام قانونی و حکومتی است که براساس برتری مردان و خصلت‌های برتری جنسیتی آنان شکل گرفته است.

واژهٔ پدرسالاری اولین بار در دههٔ ۷۰، در ادبیات فمینیستی به‌عنوان مفهومی که دارای اهمیت سیاسی است، کاربرد گسترده‌ای یافت. این واژه به‌معنای نظام اقتدار مردانه است که از راه نهادهای خانوادگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، زنان را مورد ستم و سرکوب قرار می‌دهد.

در تمامی مظاهر تاریخی، جامعهٔ مردسالار، چه فئودالی، چه سرمایه‌داری یا سوسیالیستی، نظام جنس، جنسیت و تبعیض اقتصادی به‌طور هم‌زمان عمل می‌کند. منشأ مرد سالاری، دسترسی بیشتر و گسترده‌تر مردان بر منابع و امتیازات ساختارهای سلطه، در داخل و خارج از خانه است.

خشونت علیه زنان را می‌شود محصول ارزش‌های پدرسالاری و توزیع نابرابرانه جنسیتی قدرت در خانواده‌ها دانست و این امکان زمانی اعمال می‌شود که مردان تهدیدی علیه اقتدار مردانه خود و ارزش‌های پدرسالاری احساس کنند.

متن حاضر با هدف آزمون این فرضیه و ازطریق مصاحبه عمیق با تعدادی از زنان مراجعه‌کننده به «مرکز مشاوره» (در یک منطقهٔ کوچک محلی در ایران) انجام شده است.

نتایج نشان می‌دهد بیشتر زنان، در هنگام به چالش کشیدن رابطه رئیس و مرئوسی در خانواده مورد خشونت همسرانشان قرار گرفته‌اند؛ یعنی مردان مقاومت زنان در برابر نگرش ابزاری به خود و نپذیرفتن محرومیت از تحصیل و اشتغال را تهدیدی برای اقتدار مردانه خود تفسیر کرده‌اند و به خشونت متوسل شده‌اند.

نتایج هم‌چنین نشان می‌دهد که مدرنیته با تجهیز شناختی این زنان به ارزش‌ها و منابعی مهم چون تحصیلات و اشتغال، که آگاهی زنان را به نابرابری جنسیتی در خانواده افزایش داده و علاقهٔ آن‌ها را در بازتعریف هویت خود در جامعه مدرن به شیوه‌ای متفاوت از هویت‌های تعیین‌شده سنتی گسترش داده، باعث پرورش پتانسیل‌های مقاومت شده است.

نسبت و رابطه میان زنان و مردان، یکی از موضوعات مهم مورد توجه تمامی گرایش‌های فمینیستی است؛ درواقع یکی از عوامل تعدد گرایش‌های فمینیستی را می‌توان در پاسخ به این سؤال ارزیابی کرد؛ ازآنجا که فرودستی زنان یکی از پیش‌فرض‌های تمام جنبش‌های فمینیستی است، عامل اصلی این فرودستی چیست و تبیین منشأ تبعیض یا فرودستی زنان سؤال مهم دیگری است که هر گرایش فمینیستی باید به آن پاسخ بدهد.

پاسخ‌های ارائه‌شده ازسوی گرایش‌های فمینیستی به سؤال اوّل را می‌شود به دو دسته تقسیم کرد:

دسته اول رابطهٔ میان زن و مرد را تبعیض‌آمیز می‌داند و معتقد است محرومیت و تبعیض علیه زنان عامل اصلی فرودستی آنان است.
دسته دوّم، رابطه و نسبت میان زنان و مردان را فقط واژهٔ ستمگری، نمایندگی و تبیین می‌کند.
ازآنجاکه رابطه میان دو جنس بر اساس ستم طراحی شده است، عوامل فرودستی بسیار ظالمانه عمل می‌کنند؛ درنتیجهٔ این نوع رابطه، یک جنس (مذکر) از فواید این ستم بهره‌مند می‌شود؛ حتی اگر برخی از آنان در موضع رأی و نظر همگام با سیستم ستمگر نباشند. جنس دیگر خواسته یا ناخواسته، در مسیر همراهی با نظام ستمگری، قرار گرفته و صدمات و آسیب‌های ستمگری را تحمل می‌کند. این گروه در پاسخ به سؤال دوّم مبنی‌بر تعیین منشأ ستم و فرودستی زنان، نظریه پدرسالاری را مطرح می‌کنند.
یکی از مواردی که از نظر فمینیست‌ها، تبلور عملکرد نظام سلطهٔ مردانه در حریم زنان است، لباس زنانه است. لباس یکی از ابزارهای نمادین تفکیک جنسی میان زن و مرد است. لباس‌های زنانه ضمن ایجاد فشارهای جسمی و روانی بر آنان، آن‌ها را به ابژه جنسی برای مردان تبدیل می‌کند.
و جالب اینکه مردان در جوامع غیرغربی با باورها و اعتقادات مذهبی از زنان توقع دارند که آن‌طور که آن‌ها می‌خواهند لباس بپوشند یا آرایش کنند و مواردی ازاین‌قبیل، همگی راه‌های تسلط مردان بر زنان در جنبهٔ فردی است.
از مثال‌های حملهٔ فمینیست‌ها در مورد ابزاری ساختن زنان از بعد جنسیتی به مراسم تعیین ملکهٔ زیبایی در آمریکاست که بهترین شاهد بر این ادعاست. از نظر آن‌ها هر نوع ارتباطی میان زنان و مردان که به‌نوعی زیبایی و جاذبه‌های زنانه در آن دخیل باشد، راهی دیگر برای تحت تسلط در آوردن زنان از سوی مردان است.
یکی از نظریات فمینیستی در موج دوم نظریه پدرسالاری است. براساس نظریه پدرسالاری، منشأ اصلی فرودستی زنان را باید در نظام سلطه پدرسالاری (مرد سالاری) جست‌وجو کرد. نظریه پدرسالاری اگرچه در ابتدا، ازسوی فمینیست‌های رادیکال بنیان گذاشته شد؛ اما ازسوی سایر گرایش‌های فمینیستی به استثنای لیبرال مورد قبول واقع گردید.

پدرسالاری یا واژهٔ نزدیک به آن (مردسالاری)، ازسوی ماکس وبر برای نشان دادن نظام قدرت در جوامع سنتی به‌کار می‌رود. در جوامع پدرسالار و در قالب خانوار، اقتدار به‌واسطهٔ وراثت اعضای مذکر خانواده انتقال پیدا می‌کند. پدرسالاری نزد وبر وصف جوامع فئودالی است و مقوله‌ای بی‌ارتباط با جنسیت است. پدر در خانواده پدرسالار بر تمام اعضای خانواده، اعم از زن و مرد، سلطه دارد.
گرچه نظریهٔ فمینیستی معاصر برای توصیف و تبیین وضعیت فرودستی زنان شکل گرفته است؛ اما بر اساس پاسخ‌هایی که به سؤال علت و منشأ فرودستی زنان ارائه می‌شود در درون خود به گرایشات متعددی منشعب می‌شود. فمینیسم لیبرال، منشأ فرودستی زنان را نابرابری در حقوق و فرصت‌ها میان زنان و مردان می‌داند و معتقد است که با تغییر حقوق و قوانین موجود، مشکلات و مسائل موجود زنان کاملاً حل‌شدنی است.
فمینیسم مارکسیستی، با الهام از نظریهٔ مارکس که اقتصاد را مبنای تحلیل خود از هر تحول اجتماعی قرار می‌دهد، عامل تضاد طبقاتی و سرمایه‌داری را منشأ ظلم و ستم علیه زنان می‌داند؛ زیرا معتقد است که ستم علیه زنان از زمانی آغاز شد که سرمایه‌داری و مالکیت خصوصی به وجود آمد؛ اما پیش از آن جوامع «زن‌سالار» و زنان از جایگاه مستقل اقتصادی و اجتماعی برخوردار بودند؛ درنتیجه تحلیل‌هایی که تساوی حقوق میان زنان و مردان را راه‌حل رفع این ستم می‌داند را رد کرده و بر آنند تا عامل بنیادین نظام طبقاتی برطرف نشود، هیچ تغییر روبنایی مشکلات زنان را حل نخواهد کرد.
از میان گرایشات مختلف فمینیستی سه گرایش فمینیسم رادیکال، سوسیال و روان‌کاوانه معتقدند که وضعیت زنان نه متفاوت با مردان یا حتی نابرابر با آنان؛ بلکه وضعیتی ستم‌دیده است که پیامد رابطهٔ قدرت مستقیم میان زنان و مردان است که طی این رابطه، مردان که منافع عینی و بنیادی در نظارت، سوءاستفاده، انقیاد و سرکوبی زنان را دارند ازطریق اعمال ستم جنسی بر زنان این منافع را برآورده می‌سازند.
جولیت میچل، یکی از نظریه‌پردازان مورد گفت‌وگو نظام دوگانهٔ سرمایه‌داری و پدرسالاری را در ارتباط با هم چه از لحاظ برتری جنسیتی مردان، چه از وجه وابستگی اقتصادی زنان چنین توصیف می‌کند: برخی از جنبه‌های

حیات زنان در خانواده، اقتصادی است؛ (نتیجه تغییرات به‌وجودآمده در شیوهٔ تولید) برخی دیگر خصلتی زیستی‌اجتماعی دارند؛(نتیجه‌تأثیر متقابل زیست‌شناسی زنانه و محیط اجتماعی‌اند). درعین‌حال، بعضی هم دارای ماهیت ایدئولوژیک‌اند؛ (نتیجهٔ اندیشه‌هایی‌اند که جامعه در مورد چگونگی ارتباط زنان با مردان پذیرفته است). شیوهٔ تولید هر قدر هم تغییر کند، این جنبه‌های زیستی‌اجتماعی و ایدئولوژیک، به قوت خود باقی خواهند ماند؛ لذا حتی در صورت تحقق نظام سوسیالیستی، زنان به‌گونه‌ای تحت ستم باقی می‌مانند؛ مگر اینکه شکست سرمایه‌داری با شکست پدرسالاری توأم گردد.

بسیاری از نظریه‌پردازان معتقد به ستم جنسی، پدرسالاری را نظامی گسترده برای چیرگی مردان بر زنان ازطریق به انقیاد کشاندن آن‌ها می‌دانستند؛ لیکن در صدد توضیح این مطلب بودند که چرا مردان به‌طور جدی و مستمر این نظام را بازتولید می‌کنند و زنان نیز فعالانه در این روند مشارکت دارند. به اعتقاد آنان، صرف وجود منافع عینی مردان در نظام پدرسالار، برای تبیین حمایت مردان از این نظام کافی نیست؛ زیرا مردان همیشه مطمئن نیستند که پیامدهای مثبت پدرسالاری را به کف بیاورند، درعین‌حال اگر تصاحب و حفظ منافع تنها دلیل حفظ و تداوم این وضع باشد، باید زنان نیز برای تصاحب و حفظ منافع خود در مقابل فرهنگ سلطهٔ مردانه، بایستند درحالی‌که زنان هیچ‌گاه چنین اقدامی نکرده‌اند.

از دیگر گرایشات این‌گونه جوامعه ترس از مرگ را می‌توان یکی از احساسات فراگیر جامعهٔ مردسالاری دانست، که هر انسانی وحشت ناشی از آن را در درون خود حس کرده است. روان‌کاوان معتقدند که زنان به‌خاطر زایش و پرورش و فرصت متولد کردن و حیات بخشیدن به انسان دیگر در پیوندی وثیق با طبیعت، کمتر با مسئلهٔ مرگ‌ومیرشان درگیرند، اما مردان چون از این فرایند دورند مرگ را به‌خود نزدیک‌تر می‌بینند؛ لذا برای غلبه بر وحشت ناشی از نزدیک بودن مرگ، روندی را در پیش می‌گیرند که طی آن با تسلط بر اموری که جنبهٔ حیات و بقا در آن‌ها قوی‌تر است به آرامش دست یابند. از نظر روان‌کاوی همهٔ آنچه مردان به‌عنوان علم، دین، فرهنگ و هنر در جامعهٔ پدرسالار به وجود آورده‌اند، ابزار اقناع روانی آن‌ها بوده است و البته زنان به دلیل پیوندشان با طبیعت و مظهر حیات بودنشان، باید به‌عنوان «دیگری» تحت سلطهٔ مردان درآیند.

راهکار فمینیست‌ها برای رهایی از سلطهٔ جامعه پدرسالاری این است که هر فرد انسانی، زن یا مرد، از هویتی جنسی برخوردار است که عبارت است از: آگاهی شخصی از طبیعت زیست‌شناختی خود و پذیرفتن این طبیعت به‌عنوان یک مرد یا یک زن. آنگاه میان هویت جنسی و نقش‌های جنسی، ارتباط مستقیمی وجود دارد؛ زیرا این انتظارات فرهنگی است که تعیین‌کنندهٔ نقش‌های جنسی و چگونگی ارتباط مردها و زن‌ها با یکدیگر است؛ همچنین فعالیت‌ها نیز بر اساس ارزش‌ها و علایق آن‌ها مشخص می‌شود. این انتظارات بر اساس تفاوت‌های زیست‌شناختی و واکنش‌های روان‌شناختی بین جنس‌ها و الگوهای رفتار اجتماعی شکل می‌گیرند و به‌نوبهٔ خود وابسته به سازمان‌های اجتماعی‌اقتصادی جامعه‌اند؛ اما

الگویی که فمینیست‌ها به‌عنوان غایت تلاش‌ها و مبارزات فمینیستی در نظر دارند، ترکیبی از ویژگی‌های دو جنس است که متناسب با این برداشت از هویت جنسی، نقش‌ها و انتظارات و روابط میان زنان و مردان تغییر اساسی خواهد کرد.

الگوی دوجنسیتی درصدد از بین بردن سیستم تعیین نقش‌های جنسی در جامعه و نظام ارزش‌گذاری بر آن‌هاست؛ بدین‌معنا که هیچ‌کدام از صفات و فضایل زنانه یا مردانه را که نظام مردسالار به آن‌ها نسبت می‌دهد، کم‌بها تلقی نمی‌کند. این آرمان، یک جامعه‌پذیری مبتنی‌بر قابلیت طبیعی انتظارات معقول و گزینشی را جایگزین جامعه‌پذیری مبتنی‌بر تفاوت جنسی می‌کند.

ویلیام گاردنر نویسندهٔ کتاب جنگ علیه خانواده این تناقض در عقاید فمینیست‌ها را این‌طور بیان می‌کند: «طبق ادعای فمینیست‌ها اگر نحوهٔ رفتار همهٔ انسان‌ها به‌دلیل نوع جامعه‌پذیری آنان است، مطمئناً هیچ‌چیز را نمی‌توان تغییر داد؛ زیرا همهٔ رفتارها به‌وسیله نیروهای خارج از کنترل، شکل می‌گیرد و مردان نمی‌توانند از خوی سلطه‌گری خود جلوگیری کنند؛ زیرا اجتماع، آن‌ها را سلطه‌گر بار آورده است و زنان نیز نمی‌توانند سلطه‌پذیر نباشند.»

به‌تعبیر دیگر، فمینیست‌های موج سومی، تحت‌تأثیر پسامدرنیسم و پساساختارگرایی، معتقدند فمینیست‌های موج دوّمی با ارائه تبیین‌های عام و فراگیر در دام فراروایت‌هایند که از ویژگی‌های عصر مدرن است و فمینیسم پست‌مدرن در عرصه‌ای شکل می‌گیرد که در آن روایت‌های کلان ستم مانند پدرسالاری که همه ستم‌ها را به یک ستم پایه برمی‌گرداند، جایی ندارد.

درنهایت این گروه از فمینیست‌های گروه سوم معتقد بودند که از بین بردن ستم علیه زنان، مستلزم ایجاد وحدت و زمینهٔ مشترک میان مبارزان است و لذا برای ایجاد این وحدت استراتژی «خواهری زنان تمام دنیا» را مطرح کردند.

درواقع فمینیست‌ها با وجود همهٔ اختلافات و تفاوت‌هایی که میان زنان وجود داشت، با برجسته کردن صفات زنانه به‌عنوان صفت‌های مثبت، به ایجاد پیوندی میان زنان دست زدند که سرآغاز این اتحاد، ایجاد گروه‌های کوچکی با نام «ارتقاء آگاهی» بود که از دهه ۶۰ با هدف ایجاد حس هم‌گرایی و نزدیکی میان زنان تشکیل شد که آنان با در میان گذاشتن تجربیات مشترک خود از همهٔ ادوار زندگی، از کودکی تا بزرگ‌سالی و همسری و مادری، آن‌ها را از «امور شخصی» به «امور مهم سیاسی» جنبش زنان تبدیل کردند.

باتوجه‌به مطالب ارائه‌شده می‌شود استنتاج کرد که ارتقا آگاهی و رشد شخصیتی زنان همراه با گرفتن هویت‌های فردی و نه تکراری در گرفتن حقوق اجتماعی، دادن عزت نفس به دختران در دوران کودکی و درک درست از تفاوت‌های جنسی آنان با مردان، نه به‌دلیل ضعف، بلکه به دلایل مثبت بودن این تفاوت‌ها و همچنین ایجاد فضایی مناسب برای فراهم آوردن منابع مالی غیروابسته و مستقل برای زنان در ایجاد جامعه‌ای سالم در به وجود آوردن خانواده به‌عنوان کوچک‌ترین واحد تشکیل‌دهندهٔ یک جامعه و همچنین همبستگی میان آن‌ها به‌دلیل تجربیات همسان از کودکی تا بزرگ‌سالی بتواند مسیری بسازد برای رهایی از تسلط و انقیادی که شاید قرن‌ها ازسوی جوامع مردسالار بر آنان با خشونت اعمال شده است.

به امید همبستگی و هم‌صدایی زنان در یافتن جامعه‌ای که در آن برتری تنها به‌دلیل شایستگی و رشد اقتصادی بر پایهٔ هوشمندی و نه جنسیتی و رقابت‌های سالم آنان در ساخت برابری حقوق و عدالت‌های اجتماعی باشد.

# هنر و خشونت

● نوشته شده ازسوی گروه آرت‌بال:

● خانم دکتر الناز زاهد، مهدیه مخملیان‌فر، دکتر سمیه سبحانی،شقایق بالندری

## از خشم تا خشونت

خشم احساسی است که مشخصهٔ آن تضاد با کسی یا چیزی است که احساس می‌کنید عمداً شما را آزار داده است. عصبانیت همیشه بد نیست و می‌تواند چیز خوبی باشد؛ اگر راهی برای ابراز احساسات منفی به شما بدهد یا به شما انگیزه دهد تا راه‌حلی برای مشکلات پیدا کنید؛ اما خشونت عملی فیزیکی است که باعث آسیب می‌شود. آسیب ناشی از خشونت ممکن است جسمی، روانی یا هر دو باشد. خشونت را می‌توان از پرخاشگری (نوع کلی‌تر از رفتار خصمانه که ممکن است ماهیت فیزیکی، کلامی یا منفعلانه داشته باشد)، متمایز کرد.

خشم لزوماً احساس بدی نیست که باید به‌دنبال حذف آن باشیم. خشم، پاسخ ما به رویدادهایی است که دردناک و اغلب آسیب‌زا هستند. ما در مواقع خطر، براساس غریزه و در مواقع تضاد اجتماعی ازطریق تجربیات یادگیری خود این‌گونه پاسخ می‌دهیم.

خشونت نوعی نسبتاً رایج از رفتارهای انسانی است که در سراسر جهان رخ می‌دهد. افراد در هر سنی ممکن است خشن باشند؛ اگرچه نوجوانان مسن‌تر و بزرگ‌سالان جوان به احتمال زیاد درگیر رفتارهای خشونت‌آمیزند. خشونت تعدادی، از اثرات منفی خشونت بر کسانی که شاهد یا تجربه آن را داشته‌اند، ناشی می‌شود و کودکان به‌ویژه در معرض آسیب آن‌اند. خوشبختانه برنامه‌های مختلفی در پیشگیری و کاهش خشونت موفق بوده است.

## انواع خشونت

خشونت را می‌توان از چند جهت دسته‌بندی کرد. جرائم خشن معمولاً بر اساس ماهیت رفتار به چهار دسته اصلی تقسیم می‌شوند: قتل، تجاوز، دزدی،

سوءاستفاده و خشونت خانگی (رفتار خشونت‌آمیز بین بستگان؛ معمولاً همسران).

خشونت را می‌توان بر اساس انگیزهٔ آن هم دسته‌بندی کرد:

خشونت واکنشی یا عاطفی: معمولاً شامل ابراز خشم (میل خصمانه برای صدمه زدن به کسی) است که در پاسخ به یک تحریک درک‌شده ایجاد می‌شود.

خشونت پیشگیرانه یا ابزاری حساب‌شده‌تر است و اغلب با پیش‌بینی پاداش انجام می‌شود.

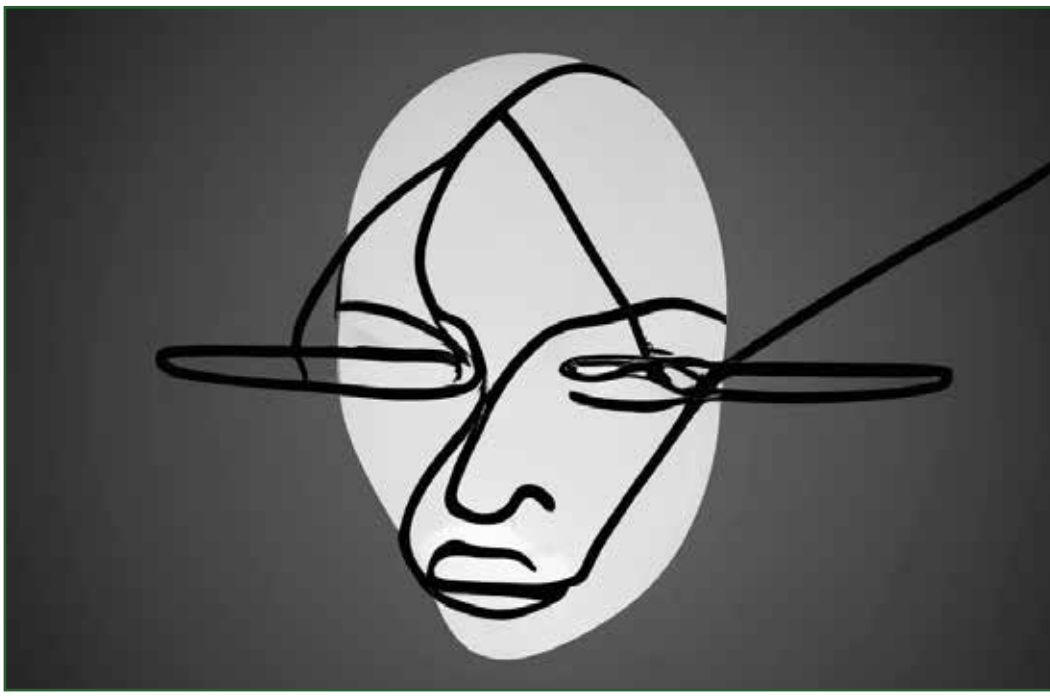
کنت دوج، روان‌شناس آمریکایی در تحقیقات خود به این نتیجه رسید که این دو نوع خشونت شامل حالات فیزیولوژیکی متفاوتی‌اند: فردی که درگیر خشونت واکنشی می‌شود، برانگیختگی سیستم عصبی خودمختار (مانند افزایش ضربان قلب، تنفس و تعریق) را تجربه می‌کند، درحالی‌که فردی که عمل پرخاشگرانه پیشگیرانه انجام می‌دهد، برانگیختگی خودمختار کم را تجربه می‌کند.

روش دیگر طبقه‌بندی رفتار خشونت‌آمیز شامل تمایز بین خشونت درنده و عاطفی است. خشونت غارتگرانه، شامل اعمال برنامه‌ریزی‌شدهٔ نیروی خصمانه است. خشونت عاطفی بیشتر تکانشی و بدون برنامه است. انواع دیگری از خشونت پیشنهاد شده است؛ ازجمله: خشونت تحریک‌پذیر (به انگیزه ناامیدی)؛ خشونت سرزمینی (به انگیزه نفوذ به قلمرو یا فضای مورد نظر شخص).

## علل خشونت

نکته‌ای که به نظر می‌رسد همهٔ محققان دربارهٔ آن توافق دارند، این است که خشونت چندعلتی است؛ به این معنی که هیچ عامل واحدی مسئول رفتار خشونت‌آمیز نیست؛ درعوض خشونت از ترکیبی از عوامل ناشی می‌شود؛ ازجمله عواملی که در محیط اجتماعی یا فرهنگی فرد خشن سرچشمه می‌گیرند و عواملی که نیروهای موقعیتی فوری را نمایندگی می‌کنند. محققان عوامل متعددی را در یک فرد که ممکن است به خشونت کمک کنند؛ ازجمله: استعداد ژنتیکی، ناهنجاری‌های عصبی شیمیایی (مانند سطح تستوسترون بالا)، ویژگی‌های شخصیتی (مانند عدم همدلی با دیگران)، کمبودهای پردازش اطلاعات (مثلاً تمایل به خشونت) را بررسی کرده‌اند.

اگرچه خشم ممکن است در برخی موقعیت‌ها انگیزه‌ای برای تغییرات مثبت باشد؛ اما ایدئال نیست که خشم احساس پیش‌فرضی باشد که فرد در موقعیت‌ها تجربه می‌کند. اگر چنین باشد، فرد یا درجات بالایی از تجارب استرس‌زای زندگی را تجربه می‌کند (که می‌تواند موضوع جداگانه‌ای برای درمان باشد) یا بیشتر تجربیات زندگی را تهدیدی برای شروع خشم می‌داند. اگر خشم عاطفهٔ غالب در بسیاری از موقعیت‌ها برای یک فرد است، این حوزه‌ای است که فراتر از تکنیک‌های مقابله با حوادث مجزا، به کاوش بیشتر نیاز دارد.



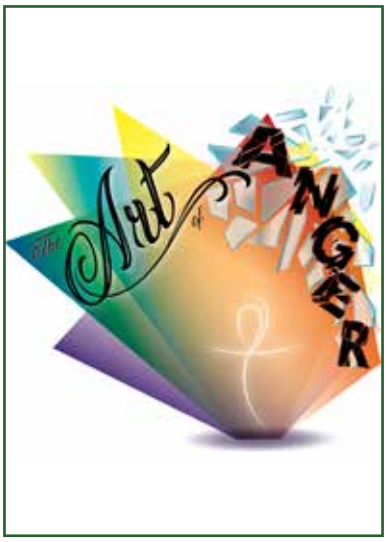
## اثرات خشونت

صرف‌نظر از علت آن، خشونت بر کسانی که آن را تجربه کرده یا شاهد آن‌اند، تأثیر منفی می‌گذارد. خشونت می‌تواند باعث آسیب جسمی و همچنین آسیب روانی شود. چندین اختلال روانی، ازجمله اختلال استرس پس از سانحه، اختلال هویت تجزیه‌ای، و اختلال شخصیت مرزی، با تجربه یا مشاهده خشونت مرتبط‌اند.

سایر علائم روان‌شناختی، مانند افسردگی، اضطراب و نوسانات خلقی، در قربانیان خشونت رایج است.
رشد خشم می‌تواند ناشی از تجارب مختلف زندگی باشد. خشم می‌تواند به‌دلیل یک رویداد خودبه‌خودی مانند کسی که در ترافیک راه شما را قطع می‌کند، کوتاه‌مدت باشد؛ اما عصبانیت ممکن است به‌دلیل اتفاقات طولانی‌مدت نیز فراگیر و پایدار باشد. در این تجارب، خشم می‌تواند به احساسی تبدیل شود که بخش قابل‌توجهی از خلق‌وخوی فرد را تحت کنترل خود دربیاورد.

## تسکین به‌وسیلهٔ هنر و مدیریت خشم

خشم اغلب به‌عنوان یک احساس فرار در نظر گرفته می‌شود که منجر به برون‌ریزی هیجانات و احتمالاً خشونت می‌شود که می‌تواند در برخی موقعیت‌ها وجود داشته باشد. بااین‌حال، خشم می‌تواند به‌شیوه‌ای آرام و فریبنده ازطریق اجتناب، مقاومت و سکوت نیز بیان شود؛ درنتیجه، پرداختن به مسائل پیرامون خشم با مراجعه‌کنندگانی که ظاهراً برون‌ریزند، ممکن است آسان باشد؛ اما برای برخی از مراجعان، کشف تأثیر خشم شخصی ممکن است به کاوش عمیق‌تر و روان‌درمانی نیاز داشته باشد.
هنردرمانی از دیرباز به‌عنوان نوعی فرآیند درمانی برای اختلالات عاطفی و اضطراب شناخته می‌شود. ون‌گوگ یکی از هنرمندانی است که احساسات درونی و خشم خود را به کمک هنر ابراز می‌کند. اخیراً، درمانگران نرخ موفقیت بالایی را با استفاده از برنامه‌های خلاقانه و هنری مدیریت خشم برای مقابله با خشم، افسردگی و حتی درد گزارش کرده‌اند.
کارلا پیز که با هنردرمانی از افسردگی شدید ۱۵سالهٔ خود نجات یافت، بیان می‌کند که جلسات کارهای هنری خلاقانه زندگی او را نجات داده است. اگرچه دارو تا حدودی تسکین‌دهنده بوده است؛ اما باعث افزایش وزن ۳۵ پوندی او شد که باعث شد احساس پیری و بی‌حوصلگی کند. سپس او شروع به جست‌وجوی راه‌های درمانی جایگزین کرد. به توصیهٔ یکی از دوستانش، کارلا برای برنامه هنری مدیریت خشم ثبت‌نام کرد؛ حتی در ابتدا باور نداشت که این جلسه بتواند به او کمک کند؛ اما او از جلسه آن‌قدر لذت برد که هفتهٔ دوم نتیجه را احساس کرد. در عرض ۶ هفته، کارلا متوجه بهبود قابل‌توجهی در خواب خود شد. او دیگر دچارخواب‌پریدگی نمی‌شد؛ همچنین متوجه احساس مثبت‌تری از همدلی در خود شد. برنامه‌ها و روش‌های کنترل خشم به کمک هنر، او را آزار نمی‌داد؛ زیرا ذهنش با برنامه‌ریزی پروژه هنری بعدی‌اش جذب شده بود؛ درنهایت او گزارش داد که احساس خوش‌بینی دارد؛ در واقع، او آن‌قدر احساس خوبی داشت که هر روز صبح قبل از کار شروع به پیاده‌روی می‌کرد و حتی طی سه برنامه کنترل خشم، ۱۰ پوند وزن کم کرد. دکتر او از پیشرفت او آن‌قدر راضی بود که دوز داروی او را کاهش داد. کارلا اکنون متقاعد شده است که جلسات نقاشی‌درمانی به او کمک کرده تا با حس خشم بی‌اندازه‌ای که سال‌ها او را درگیر کرده بود کنار بیاید و الگوی تفکر منفی او را تغییر دهد.
در کتاب هنر درمانی و خشم، لیلا مولز، روان‌درمانگر هنری، موفقیتی را که با استفاده از هنر با کودکان ODD کار کرده بود، توصیف می‌کند. او از هنر برای کمک به این کودکان استفاده می‌کند تا به درون خود نگاه کنند؛ بنابراین آن‌ها می‌توانند کنترلی بر برنامه‌های مدیریت خشم رفتاری خود داشته باشند. اساساً، روند درمانی او یک جعبه ابزار است که به آن‌ها کمک می‌کند خشم خود را تعدیل کنند.
مطالعه منتشر شده در مجله «مدیریت درد و علائم» همچنین نشان می‌دهد که بیان خلاقانهٔ برنامه‌های مدیریت خشم مرتبط با ترس و اضطراب را در بیماران سرطانی کاهش می‌دهد. محققان دریافتند که فرایند خلاقانه درگیر در ساختن هنر، یک ابزار دگرگون‌کننده است. هنر می‌تواند هم زندگی را التیام بخشد و هم زندگی را بهبود بخشد. پژوهش‌ها تأیید می‌کنند که هنردرمانی علائم اضطراب و ترس را به حداقل می‌رساند؛ زیرا بازی خلاق نوعی حواس‌پرتی را ایجاد می‌کند. پروژه‌های هنری افراد را وادار



می‌کند تا روی چیزهای مثبت تمرکز کنند، که با برنامه‌های مدیریت خشم عاطفی آن‌ها ارتباطی ندارد؛ اما در درازمدت به‌نوعی برای سلامت عاطفی آن‌ها مفید است؛ همچنین هنر به کودکان پرخاشگر این امکان را می‌دهد تا بر کاری که انجام می‌دهند کنترل داشته باشند که می‌تواند به آن‌ها کمک کند تا کنترل رفتار تکانشی خود را بازگردانند.

خواه سفال باشد یا کاغذ و رنگی که روی آن کار می‌کنند، پروژهٔ هنری حس خروج از چارچوب‌های القاشده را مدیریت و خشونتی که قرار است درنتیجهٔ خشم درونی ابراز شود، تعدیل می‌کند. به همین خاطر هنردرمانی یکی دیگر از ابزارهای مؤثر برای کنترل خشم است که به‌خوبی می‌شود مکمل یا جایگزین استفاده از دارو باشد.

برخی از کمک‌های هنردرمانی به کاهش خشونت:

- کانالی مفید برای ابراز احساسات خشمگین؛
- دور زدن ارتباط کلامی ازطریق هنر؛
- توسعه مهارت‌های ذهن‌آگاهی برای مقابله با موقعیت‌های درگیری؛
- توسعه مهارت‌های ارتباطی اضافی مرتبط با فرایند خلاق؛
- آثار هنری می‌توانند ظرفی درونی برای ذخیره احساسات خشونت‌آمیز فراهم کنند؛
- خلق هنر می‌تواند انرژی مورد نیاز خشونت را به هنر هدایت کند؛
- احساسات را به‌جای سرکوب، تأیید می‌کند؛
- جلوه‌ای فیزیکی از احساسات خشونت‌آمیز می‌دهد؛
- ایجاد نمادها و استعاره برای خشونت؛
- کشف احساسات پنهان در موقعیت‌های پیچیده؛
- توسعه مهارت‌های حل مسئله برای به تأخیر انداختن عصبانیت.

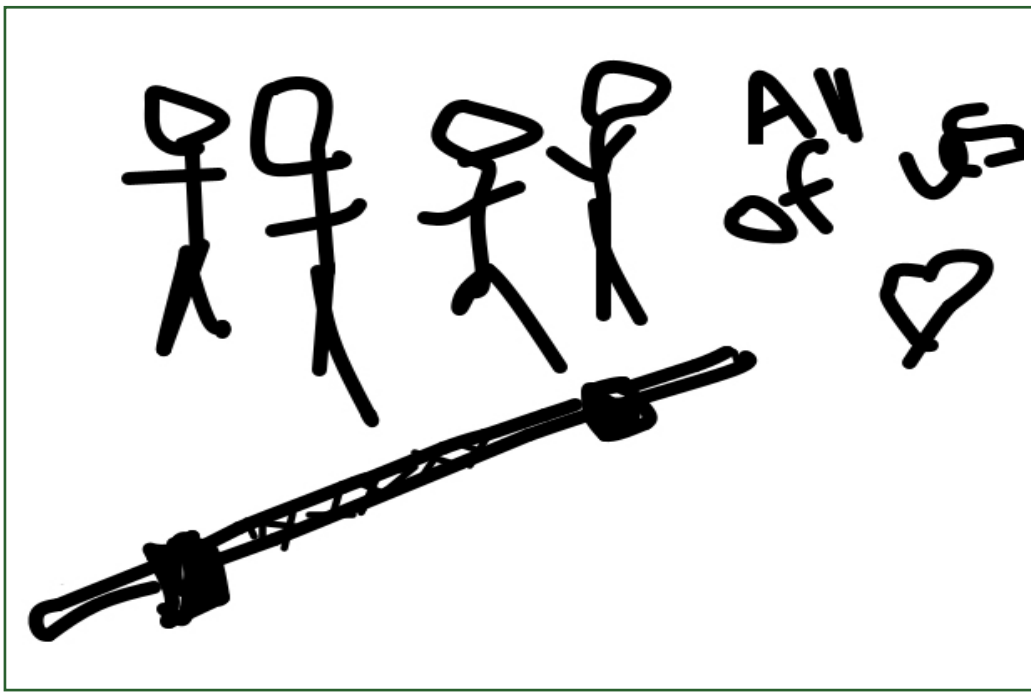
## تمرینات تسکین به‌وسیلهٔ هنر چگونه پیش می‌رود

تمرین هنردرمانی نباید به‌عنوان دستورالعملی ازپیش تعریف‌شده برای مراجعه‌کننده با طیف خاصی از مشکلات تلقی شود؛ بلکه‌هنردرمانی به ایجاد پایگاه داده‌ای از دانش کمک می‌کند تا هنگام کمک به مراجعه‌کننده خود از آن استفاده کنید. هنردرمانی با تکنیک‌های روان‌درمانی مرتبط است، بااین‌حال هر درمانگر اغلب با پایهٔ مداخلات روان‌شناختی خود، چه روان‌درمانی، چه CBT، DBT یا روش‌های دیگر، به درمان نزدیک می‌شود.

## چگونه خشم خود را به هنر هدایت کنیم

آماندا لوی، هنردرمانگر و مدیر برنامه هنردرمانی وایتکلیف، می‌گوید: من فکر می‌کنم همه‌چیز در مورد پنهان کردن احساسات و سرکوب آن است. هنر توانایی مقابله با پارادوکس‌هایی را دارد که اغلب ناشی از عصبانیت، ناامیدی و هزینه زندگی در دنیایی دیوانه‌کننده است. انسان‌ها قادرند تمام پارادوکس‌های خود را حفظ کنند؛ اما این یک مبارزه است. هنر می‌تواند همه آن‌ها را در خود نگه دارد، می‌تواند چندین حقیقت را هم‌زمان در خود داشته باشد.

این می‌تواند بر احساسات سرکوب‌شده به‌طرز شگفت‌انگیزی عمل کند؛ اما درعین‌حال شامل احساسات غلبه‌کننده نیز می‌شود و به



ما اجازه می‌دهد از گیر کردن روی یک احساس و اجازه دادن به احساسات جدید عبور کنیم یا همان‌طور که در کارگاه‌های شعردرمانی به آن پرداخته می‌شود: این احساس شعری است که باید بیرون بیاید وگرنه هفته ها با این احساس درگیر خواهیم بود.

بخش مهمی که باید جداسازی شود، هنری است که برای نشان دادن هنر مخاطب است و هنری که برای درمان شخصی است. یک هنرمند لزوماً به ابراز احساسات درونی خود نمی‌پردازد؛ بلکه به خواستهٔ مخاطب بیرونی تمرکز می‌کند؛ اما در درمان و تسکین به‌وسیله هنر، تمرکز مراجعه‌کننده بر بیان احساسات خارج از چارچوب کلامی است.

## تمرینات تسکین به‌وسیله هنر برای تعدیل خشم

تمرین ۱: تشخیص و ارزیابی میزان کنترل خشم خود در محیط خانه، کار و در قبال دیگران.

شرح تمرین:خانه یا محیط کار خود را روی کاغذ با اشکال ساده ترسیم کنید. خود، خانواده یا همکاران را باتوجه‌به میزان ارتباط و روابط میان‌فردی با آن‌ها با فواصل متناسب ترسیم کرده و سپس میزان بروز خشم خود را نسبت به آن‌ها با رنگ‌ها یا اعداد و شکل‌های مناسب اطراف هر فرد ترسیم کنید.

هدف‌ها:

- خودکاوی خود و خشم ناهشیار؛
- بررسی موقعیت فرد در هنگام بروز خشونت در محیط کار، خانه و در تعامل با دیگران؛
- ارزیابی و تشخیص چگونگی بروز خشم؛
- تشخیص بیشترین موارد تعاملی بروز خشم؛
- موقعیت‌یابی، کیفیت و چگونگی بروز خشم؛
- شناخت بیشترین افرادی که در قبال آن‌ها خشمگین می‌شویم؛
- کشف دلایل، علیت، کیفیت و کمیت بروز خشم فردی.
-

تمرین ۲: شناخت نشانه‌های جسمی، شناختی و رفتاری خشم؛

شرح تمرین : ابتدا بدن خود را به شکل یکپارچه در ذهن تجسم کرده و روی کاغذ ترسیم کنید. سپس نشانه‌های جسمی، شناختی و رفتاری آن را مرتبط با جایگاه آن‌ها روی اندام خود با رنگ‌ها و شکل‌های مناسب ترسیم یا تجسم کنید.

هدف‌ها:

- تشخیص اثراتی که خشم بر جسم و بدن ما می‌گذارد؛
- تشخیص چگونگی تأثیرات منفی خشم بر سلامت جسمی و روحی به‌صورت تصویری و نمادین؛
- درک بیشتر جسم و بدن ما در هنگام بروز خشم با زبان هنری و تجسم بصری.

(این پژوهش برای ارائه به مجلهٔ توتم به سردبیری سرکار خانم مولاخواه نوشته است.)

**منابع:**

https://thebigidea.nz
https://arttherapyresources.com.au
https://www.britannica.com/biography
https://www.angermanagementseminar.com

# نگاهی به فیلم متهم[1]

● کتایون اسلامی

دوربین برای لحظاتی روی یک بارِ کنار جاده‌ای به نام «میل» توقف کرده است و ضرباهنگ فیلم پابه‌پای تغییر رنگ آسمان، از ریتمی آرام به ریتمی مرموز و دلهره‌آور می‌رسد. حال همه جا تاریک است. ناگهان مرد جوانی از بار بیرون می‌آید و به‌سمت تلفن عمومی می‌دود و تجاوزی را گزارش می‌کند و پشت سر او، فرار زنی پابرهنه با لباسی به‌هم‌ریخته و پاره را از همان بار، می‌بینیم. شب است. زن وحشت‌زده و مضطرب جلوی هر ماشینی را می‌گیرد تا خود را به بیمارستان برساند. در همان دو سه دقیقهٔ آغازین فیلم موضوع تجاوز، آشکار شده است و در ادامهٔ داستان شاهد شکایت زن از متجاوزین و روند دادرسی هستیم. خب... با جست‌وجویی ساده می‌شود اطلاعات بیشتری دربارهٔ فیلم و نحوهٔ ساخت آن به دست آورد. از داستان واقعی فیلم‌نامه بگیرید تا اسکار جودی فاستر به‌خاطر نقش سارا توبیاس، که البته من در این مجال قصد نوشتن چنین اطلاعاتی ریزی را ندارم. تقریباً در انتهای فیلم، صحنه‌ای طولانی از تجاوز نوبتی سه مرد به یک زن بر روی ماشین پین‌بال[2] را می‌بینیم؛ آن هم با احساسات و جنسیتی متفاوت در هیئت مخاطب و تماشاگرانی که ما هستیم با چشمانی خیره و گاه گریزان از قابی سرد که گیرافتادن زنی همچون طعمه در چنگ مردانی مست و نیمه‌مست و شهوت‌ران و تشویقگر به امر تجاوز را دنبال کرده‌ایم؛ البته که خود زن هم نیمه‌مست است؛ البته که همین نکته و چند نکتهٔ دیگر همچون کشیدن ماری‌جوآنا و رقص تحریک‌آمیز در جمع چنین مردانی می‌تواند دستاویزی باشد برای قرار دادن او در موضع و جایگاه متهم و به دنبال آن با فرض چنین تصور و برداشتی از جانب هیئت منصفه و دادگاه است که وکیل قربانی در درجهٔ اول به توافق و معامله با وکلای متجاوزان دست می‌زند که خب، موجب خشم قربانی

۱. The Accused محصول ۱۹۸۸ امریکا، به کارگردانی جاناتان کاپلان.

۲. بازی برپایهٔ سکه و کارت به همراه توپی غلتان که با آن قمار می‌کنند.

می‌شود؛ چراکه در چنین وضعیتی اولین چیزی که به قربانی احساس امنیت می‌دهد، این است که مطمئن شود دیگران او را باور دارند و حاضرند او را برای جنگیدن در راه پر دست‌انداز و پرخطر عدالت یاری کنند. در فیلم متهم، ما با دو نوع زن طرف هستیم؛ زنی از طبقهٔ بالا، دست‌کم نسبت به قربانی که در این فیلم آشکارا از طبقهٔ فرودسته جامعه است، که معاون دادستان است و وکالت قربانی را به عهده دارد. و زنانی از جنس قربانی و دوست او سالی، و زنان کارگری که به‌عنوان پیشخدمت در بار کار می‌کنند. زنانی عموماً با تحصیلات ابتدایی و باورهایی خرافی، همچون طالع‌بینی و ترس‌هایی کاملاً آشنا که آن‌ها را برای گرفتن حقشان دچار تردید می‌کند. زنانی که بدن و زندگی‌شان چه در عرصهٔ عمومی، چه در عرصهٔ خصوصی تحت تسلط مردان است. نگاه کنید به مادر سارا توبیاس که مردان زندگی‌اش به‌عنوان شریک زندگی او را در بزنگاه‌های حساس رها کرده و می‌کنند یا دوست‌پسر موادفروش و خودخواه سارا که هیچ درکی از رنج او ندارد و درست بعد از چند روز از حادثه‌ای که بر سارا گذشته است، از او طلب سکس می‌کند و حتی در آن شب حادثه اولین نگرانی سارا در راه خانه و روبه‌رو شدن با این دوست‌پسر، مربوط به ظاهرش است و چیزی که این مرد دوست دارد و می‌پسندد.

در این سکانس دیالوگی را بین سارا و خانم مورفی شاهد هستیم که: «صورتم خیلی بدجور شده؟» و در جواب او معاون دادستان«خانم مورفی» می‌گوید: «نه!» و سارا می‌گوید: «اون دوست داره صورتم رو لمس کنه.» همین دغدغهٔ چگونه به چشم آمدن در نظر مردان خود یکی از ثمرات و نتیجهٔ خشونت علیه زنان و مالکیت بر آنان است؛ حتی اگر خیلی از زن‌ها آن را درک نکنند یا خیلی ساده آن را به امر دوست داشتن و اهمیت دادن از جانب مردان تقلیل دهند. حال که صحبت از مالکیت شد یاد این جمله در بخشی از بیانیهٔ کنوانسیون سنکا فالز[1] در سال ۱۸۴۸افتادم که: «تاریخ بشر، تاریخ صدمات و مالکیت مکرر مرد نسبت به زن است.» که خب، آغاز این جمله هم مرا به جملهٔ درخشان کارل مارکس در مانیفست حزب کمونیست می‌رساند که: « تاریخ تمام جوامع تاکنون، تاریخ مبارزات طبقاتی است.» البته که در ساختار قدرت در جامعهٔ سرمایه‌داری که هنوز مبارزه برای برابری اقتصادی، اجتماعی و سیاسی ادامه دارد، بی‌راه نیست که همچنان از مالکیت مکرر مرد نسبت به زن حرف بزنیم؛ حتی در قرن ۲۰ میلادی زمان ساخت این فیلم. حتی در کشوری چون امریکا، چراکه چنین مسئله‌ای مدام در چرخه‌های گوناگون با شکل و لباسی دیگر در کنار پیچیدگی‌های فرهنگی به صحنه می‌آید؛ اما شاید اشاره به انتخاب هوشمندانهٔ اسم فیلم نیز خالی از لطف نباشد. تعریف «متهم» را از چند زاویه می‌شود چرخاند:

از دید بخش سنتی و محافظه‌کار جامعه متهم می‌تواند خود همان زنی باشد که مورد تجاوز قرار گرفته است؛ چراکه نباید تااین‌حد بی‌قید و آزادانه در جمعی مردانه

۱. نخستین کنوانسیون حقوق زنان که به موج اول فمینیسم امریکا معروف است که ازسوی لوکر شیامات و الیزابت کدی استانتون و جمعی از زنان و مردان دیگر در دههٔ ۴۰ قرن نوزدهم برگزار شد.

می‌نوشید و می‌کشید و سرخوش می‌شد. از دید قربانی، متهم همان سه مردی هستند که با زور و بی‌رحمانه به او تجاوز کرده‌اند و اما از دید وکیل قربانی دامنهٔ متهمان می‌تواند وسیع‌تر از این‌ها باشد؛ علاوه‌بر آن سه مرد، که عمل دخول را انجام داده‌اند، آن جمعی که آن سه مرد را با واژه‌های تحریک‌آمیز ترغیب به چنین کاری کرده‌اند نیز متهم‌اند؛ اما شاید بد نباشد به خیلی عقب‌تر برگردیم و نگاهی به دو روایت مشهور افسانه‌تاریخی دختران لوط و زلیخا بیندازیم. یکی از کهنه‌ترین و مشهورترین روایت‌ها دربارهٔ تجاوز و ادعای دروغ زنی برای فریب دیگران برمی‌گردد به زلیخا همسر پوتیفار(بنا به روایتی وزیر فرعون) در کتاب مقدس و منابع عبری این روایت. فکر می‌کنم کمتر کسی باشد که تاکنون آن داستان غلام زیبا و بانوی هوس‌ران را نشنیده باشد! یا داستان زنای با محارمی که دختران لوط مرتکب شدند، تا حفظ نسل کنند. که بنا بر نظر برخی مفسرین (با استناد به ویکی پدیا) عمل خوابیدن دختران لوط با پدر مستشان نوعی تجاوز است؛ اما چرا در هر دو این روایت‌ها از کتاب مقدس مثال و مصداق متجاوزان، زنان‌اند؟! درصورتی‌که زنان کم‌ترین قدرتی در قانون‌گذاری و سیاست و اجرای احکام در جامعهٔ خود نداشته‌اند و همچنان به‌معنای واقعی کلمه ندارند.

آیا این امر دنبالهٔ همان افسانهٔ آفرینش و فریب خوردن حوا از شیطان است تا مردان همیشه در رأس قدرت بتوانند سرتاسر قرون وسطی را با چنین پیش‌فرض‌های قوی و الهی‌ای سد راه زنان قربانی تجاوز کنند؛ قربانیانی که جسارت می‌کردند و بر خلاف تهدیدها و تمسخرها خود را به دادگاه می‌کشاندند. شاید با خودتان بگویید امروزه دیگر چنین چیزهایی محلی از اعراب ندارد. شاید در مورد قانون اساسی بشود چنین حکمی داد؛ اما در رابطه با قوانین عرفی چطور؟! آیا به فرض ردپای چنین اندیشه‌های قرون وسطایی را نمی‌توان در میان ترکیب هیئت منصفه دید؟! چند زن و مرد عادی «غیر متخصص در امور جرم‌شناسی و حقوق و قضاوت» که مهم‌ترین تکیه‌شان در قضاوت و رأی و نظر استناد به احساسات و درک غریزی‌شان از واقعیت است. اگر فیلم دوازده مرد خشمگین سیدنی لومت را دیده باشید، می‌توانید با گوشه‌ای از چالش‌های پیش روی یک هیئت منصفه آشنا شوید؛ اما در همان ترکیب کاملاً مردانه هم تنها یک مرد با بازی «هنری فوندا» است که اصولی و با منطق در پی حل معمای قتل است. تنها یک نفر به‌راحتی و تنبلانه به احساسات صرف خود تکیه نکرده است. نمی‌خواهم اینجا تاریخ هیئت منصفه را از یونان باستان«هیئت‌های هلیاست» تا انقلاب کبیر فرانسه واکاوی یا فلسفهٔ وجودی آن را تحلیل کنم، که در این مجال نمی‌گنجد؛ اما می‌خواهم بگویم به‌راستی تا به امروز که عصر رسانه‌های اجتماعی و اینترنت و هزاران ابزار هوشمند دیگر است؛ همچنان کم‌وبیش در دادگاه‌ها یا بر سر واقعه‌ای این‌چنین شاهد تکرار سخنان پوچی از این دست هستیم که: زن‌ها در شرایط خاص برای رسیدن به خواسته‌هایشان به دروغ خود را قربانی تجاوز جا می‌زنند یا این جملهٔ کلیشه‌ای که: «خودش می‌خواسته، شاید «نه» زیاد محکمی نگفته!» اگرچه این فیلم پایان خوشی دارد تا الهام‌بخش زنانی چون سارا باشد؛ اما اگر شاهد ماجرا که یک مرد است پا پیش نمی‌گذاشت چه؟! آیا آن‌همه زخم و آزمایش و دلیل و مدرک و شناسایی مجرمان برای رسیدن سارا به حقش کافی نبود؟! فیلم تقریباً۱۰ سال پس از حادثهٔ واقعی ساخته شده است و ما می‌دانیم که جامعهٔ امریکا در فاصلهٔ سال‌های دههٔ ۷۰ تا ۸۰ میلادی تغییر نظام سنتی رفتارهای جنسی را تحت جنبشی اجتماعی با نام انقلاب جنسی از سر گذرانده است و در مقاطعی به حقوقی هم دست یافت که به‌تازگی یکی از آن مهم را از دست داد؛ قانون سقط جنینی که در دهه ۷۰ میلادی به تصویب رسیده بود، به‌طور کامل در سال ۲۰۲۰ ملغا شد. متأسفانه تجاوز انواع و گونه‌های بسیار آشکار و پنهانی دارد که گاه برخی از تعاریف، خود جاده‌صاف‌کن بسیاری از مجرمان است. تعاریفی همچون «تجاوز قانونی» که به آن معافیت رومئوژولیتی نیز می‌گویند یا «تجاوز خاکستری» که خود می‌تواند بر روی دیگر انواع تجاوز سایه بیندازد.

# جهان دلوزی در اسارت میل به کشتار؛

## مروری بر فیلم انسان سگ را گاز می‌گیرد

● محمدرضا قائمی

دلوز و گاتاری در میان امواج نوظهور تئوری‌های پست‌مدرن جایگاه ویژه‌ای را به‌خود اختصاص داده‌اند. از دیدگاه آن‌ها موجودات تمایل شدیدی به تولید دارند و این تمایل در بوته کمال‌گرائی کاشته می‌شود؛ به‌عبارتی انسان‌ها در عصر پسامدرنیسم ماشین‌های تولیدگری‌اند که با ماشین‌های دیگر که تمایلی برای تولید دارند به فراخور زمان و مکان، شبکه‌هایی برای رسیدن به محصول ایجاد می‌کنند؛ اما به‌دلیل میل شدید به تولید و کمال‌گرایی (به‌خصوص در پسامدرنیسم و سلطه کالا و محوریت جنگ) محصول تولیدشده، این ماشین سرکش را سرکوب نمی‌کند. ماشین میلگر به‌سمت اقلیم دیگر و ایجاد شبکه‌ای دیگر می‌کند. (اقلیم‌زدائی و اقلیم‌زدائی مجدد) که بنا به ماهیت شبکه (ریزومی و بدن بدون ارگان) محصول تولیدی یا کامل است یا نامحصول.

انسان سگ را گاز می‌گیرد؛ محصول سه کارگردان آماتور است که به‌طرز شگفت‌آوری خلاق و تأمل‌برانگیز است. به نظر می‌رسد اثر مذکور اثری در دل اثری دیگر است، به‌مثابهٔ جعبه‌ای که مخاطب با باز کردنش با جعبه دیگری مواجهه می‌شود. (نه به ماهیت آثاری همچون لینچ، فینچر و کارگردانان متأخر دیگر). سه مرد یکی دوربینش را، یکی میکروفونش را و دیگری اسلحه‌اش را که همان ابزار تولید است برداشته، ایجاد یک شبکه تولیدی کرده (بدن بدون ارگان) و این تولید (نامحصول) را با مخاطب خود قسمت می‌کند. ماشین اصلی داستان ابزار شبکه‌سازی خود را (اسلحه مشکی‌رنگ) برداشته و ماشین‌های دیگر را با خون‌سردی وارد شبکه‌سازی خود می‌کند و شبکه‌ای بدن بدون ارگان تشکیل می‌دهد و با شلیک کردن جان کلام دلوز و گاتاری را به در و دیوار می‌پاشد. شاید این صحنه‌ها در فیلم‌ها عادی باشد؛ اما خلاقیت خالقان اثر به جایی برمی‌گردد که به‌طور مستند وارد فضای تولید این نامحصول می‌شوند و آن را به‌طور شگفت‌انگیزی روایت می‌کنند و این روایت را جشن می‌گیرند.

اما مهم‌ترین سؤالی که ذهن مخاطب را مشغول می‌کند این است که آیا اثر فرایندی مستند است؟ اینجاست که جعبهٔ دوم پیش چشمان مخاطب باز می‌شود. اثر، مستند است؛ اما در قالب فیلم روایت می‌شود. اگر سه عامل سازنده دارد پس دوربینی که این

روایت را برای ما روایت می‌کند، (دوربین دوم) چیست؟ اینجاست که جهان دلوزی با هنر این خالق درهم می‌آمیزد. اینکه چرا این قاتل (ماشین اصلی) مرتباً دچار اقلیم‌زدایی می‌شود و وارد اقلیم دیگری برای تجمیع شبکه بدن بدون ارگان شده و نامحصول (قتل) نمی‌تواند آن را به اغنا برساند؛ برمی‌گردد به سیطره سرمایه‌داری و آن چیزی که دلوز از جان کلام نشانه‌شناسان بیرون کشیده است.

در جایی شخصیت اصلی عنوان می‌کند: «وقتی دندان‌پزشکی را کشتم تمام روزنامه‌ها راجع به آن نوشتند؛ اما وقتی یک کارگر را کشتم، هیچ روزنامه‌ای حتی اشاره کوچکی به این قتل نکرد.» این دیالوگ بسیار ظریف و درعین‌حال عمیق حمله تئوری‌های هم‌نسلان دلوز در حیطه فضای پست‌مدرنیسمی به قلب اثری درخور توجه است به جوامعی که در حال‌وهوای سرمایه‌داری می‌چرخد.

حال سؤال دیگر این است که چرا مستندسازان، عملی در جلوگیری از اقدامات قاتل نمی‌کنند. به‌نظر می‌آید که هر سه عامل دخیل در این شبکه‌سازی و نامحصول، عقدهٔ ادیپی مشترک در کنش شخصیتی خود دارند. (آنچه فروید توضیح داد و دلوز در آنتی‌ادیپ آن را به پست‌مدرنیسم نسبت داد).

ازطرفی این کنش‌های شخصیتی در فاصله‌های زمانی مشخص باتوجه‌به فرونشست تکامل پنج‌مرحله‌ای شخصیتی فروید دوباره عود می‌کند. این فرایند را نیز بعدها جولیا کریستوا به این پنج مرحله نسبت داد؛ بنابراین قاتل ماشین اصلی تولید نامحصول و بقیه عوامل نیز بازوهای این شبکهٔ درهم‌پیچیده‌اند که به‌دنبال اقلیم‌زدائی به‌غایت معنا و تولید نامحصول آخر در آخرین پرده نمایش (آخرین قتل) می‌رسند.

# یادداشتی بر فیلم کنت[1]
## به کارگردانی پابلو لارائین[2]

● امیرحسین تیکنی

در خانه‌ای قدیمی و روبه‌زوال که به نظر می‌رسد دوران باشکوهی را پشت سر گذاشته است پینوشه، دیکتاتور سابق شیلی، بر صندلی چوبی کهنه‌ای نشسته است. جهان گمان می‌کند او درگذشته است. او نه یک بار به‌عنوان آگوستو پینوشه بلکه بارها در طول زندگی دویست‌وپنجاه‌ساله‌اش به‌ظاهر مرده است؛ اما مرگ او حقیقت نداشته، او خون‌آشام است، خون مردم جهان را می‌مکد همچون هر دیکتاتور دیگری، همچون هر سیاستمدار سلطه‌طلبی که عروسک خیمه‌شب‌بازی نظام سرمایه‌داری خشن است و گمان می‌کند آنچه به دست او رخ می‌دهد، اتفاقی طبیعی و زاییدهٔ جهان پیرامون است؛ البته بی‌راه هم فکر نمی‌کند؛ چراکه او نمی‌داند دقیقاً در کجای این هستی ایستاده است و هر دستی که بر گلوی خونین انسان دیگر می‌گذارد چگونه جهان را زشت‌تر می‌کند. او نمی‌داند که تمام قدرتش توهمی است که به دست نیامده است بلکه او تنها برگزیدهٔ هیولاهایی بس خوفناک است. فیلم کنت زندگی کنت است، کنت آگوستو پینوشه که خون‌آشامی دویست‌وپنجاه‌ساله است. او با نوشیدن خون دیگران زنده می‌ماند و برای بقای خود چندین بار کالبد عوض می‌کند؛ درحقیقت آگوستو پینوشه کالبد واپسین اوست. پینوشه پس از مرگ کالبد دیکتاتوری‌اش، در خانه‌ای ویلاییِ پرت زندگی می‌کند. او به یک‌باره تصمیم می‌گیرد دست از نوشیدن خون بردارد و دیگر جاودانه نباشد؛ اما ناگهان زندگی‌اش دست‌خوش تغییراتی اساسی می‌شود. کنت ترکیبی از فیلمی کمدی‌گروتسک است که در بخش‌هایی به فیلمی استعاری و گوتیک بدل می‌شود. تمرکز کارگردان فیلم بر بعد شخصیتی سیاستمداری فاشیست است. او در میانهٔ حوادث سیاسی انقلاب فرانسه به‌قامت یک خون‌آشام ظهور می‌کند. کار او نوشیدن خون مردم و ادامه دادن درآوردن قلب انسان‌هاست. پابلو لارائین در فیلم کنت به‌صورت فشرده و گزنده‌ای بر فاشیسم و خشونت موحش برخاسته از آن می‌تازد و در پایان فیلم آن را ریشه‌یابی می‌کند. لارائین درعین‌حال با دید تمسخر به کلیت این خشونت نگاه می‌کند و می‌کوشد نشان دهد که در این هستی با عظمت و درک‌ناشدنی، اندیشهٔ فاشیستی چقدر می‌تواند احمقانه باشد.

تصویربرداری سیاه‌وسفید کنت به داستان بعد تاریخی‌تری می‌دهد و تنها در نمای پایانی است که کنت با نوشیدن لیوان خونی همراه مارگارت تاچر زندگی دیگری را آغاز می‌کند. این بار کودکی می‌شود در جهان امروزی، آمادهٔ رشد و شکوفایی در دامان فاشیسم نوین. در این بخش پایانی پینوشهٔ کودک به شیلی بازگشته است. دیالوگ فیلم از زبان مادر چنین می‌گوید. فیلم در نمای پایانی خود تلاش می‌کند به بیننده گوشزد کند که دیکتاتوری، همچون خون‌آشامی است که با نوشیدن خون ما دوباره

1. El Conde
2. Pablo Larraín

متولد می‌شود و عمر کنت را که می‌تواند تا پایان جهان همراه بشر باشد به او یادآوری می‌کند. بدین‌شکل کنت را باید روایت‌کنندهٔ برشی از تاریخ شیلی دانست که ظهور آن از فرانسه آغاز و در ادامه ازسوی بریتانیا اداره می‌شود.
کلود پینوشه دو قرن‌ونیم پیش در یک کشور اروپایی به دنیا می‌آید. در یتیم‌خانه‌ای رشد می‌کند و تحت فشار و کمبودهای روحی ناشی از محیط به نوشیدن خون انسان‌ها علاقه‌مند می‌شود. این نوشیدن خون رفتاری استعاری در سراسر فیلم است. آنکه خون آدمیزاد دیگر را می‌نوشد جاودانه می‌ماند. کلود پینوشه به نیروهای نظامی فرانسه می‌پیوندد و در جریان انقلاب فرانسه از ترس جان، خودش را چپ‌گرا جا می‌زند. او شاهد سر بریدن ماری آنتوانت است. نیمه‌شبی نیز قبر او را باز می‌کند و سر بریدهٔ ماری را با خود می‌برد. کلود در قامت یک انقلابی، دشمن تمام انقلاب‌های جهان است. او از فرانسهٔ متحول‌شده می‌گریزد. به روسیه، هائیتی و الجزایر می‌رود تا رودرروی مردم انقلابی بایستد. او کالبد عوض می‌کند و زمانی که تصمیم می‌گیرد چیزی فراتر از یک سرباز باشد به شیلی می‌رود. در شیلی زمینه برای رشد این خون‌آشام آماده است و او موفق می‌شود با کودتایی حکومت آلنده را سرنگون کند. پس از کودتا او دست به شکنجه و کشتارهای فراوانی می‌زند. پس‌از آنکه پینوشه از قدرت ساقط می‌شود بار دیگر این خون‌آشام کالبد خود را به گورستان می‌سپارد؛ اما این بار خود را پینوشهٔ بازنشسته‌ای می‌داند که تصمیم گرفته است دیگر خون ننوشد و خود را برای پذیرایی از مرگ آغاز کند؛ اما آیا آنان که از فاشیسم و به قدرت رسیدن آن نفع می‌برند راضی به از دست دادن این خون‌آشام می‌شوند؟ اینجاست که دو شخصیت وارد داستان می‌شوند؛ شخصیت نخست مارگارت تاچر، نخست‌وزیر اسبق انگلیس است، کسی که پیروزی بر آرژانتین در جنگ فاوکلند را مدیون حمایت پینوشه بود. اگرچه کلود پینوشه در ابتدای داستان پدر و مادری نداشت؛ اما این بار مارگارت تاچر خود را مادر پینوشه معرفی می‌کند. بی‌شک این مادر بودن او وجهی نمادین دارد. او به‌عنوان کارگزار امپراتوری بزرگ سرمایه‌داری، مادر تمام دیکتاتورهای کشورهای در سطح پایین‌تر است. شخصیت دوم کارمن، راهبه‌ای است جن‌گیر که از طرف کلیسا به جای حسابداری که دختر پینوشه برای جمع‌آوری مدارک وراثتش درخواست کرده است معرفی می‌شود، راهبه به منزل دورافتادهٔ پینوشه می‌آید؛ اما نه‌تنها در دور کردن روح شیطان از تن پینوشه موفق نیست بلکه حضورش دل از پینوشه پیر می‌برد و به او امید ماندن و نوشیدن دوبارهٔ خون می‌دهد. گلوی راهبه ازسوی پینوشه دریده می‌شود تا او نیز بدل به خون‌آشامی شود؛ ولی درنهایت او قربانی کشمکش‌ها می‌شود و لیوان خون نهایی که پینوشه را بدل به پسربچه‌ای دبستانی می‌کند خون راهبه کارمن است.
پابلو لارائین در تمام این تصویرها، جلوه‌هایی از طنز و کمدیِ آمیخته با استهزا را پیوست کار خود کرده است تا به کمدی‌سیاه برسد؛ فیلمی‌که بیننده نمی‌داند در میان تصویرهایی که به‌سرعت و پیچیدگی از برابر دیدگانش می‌گذرد، بخندد یا از دلهرهٔ جهانی این‌چنین دهشتناک، بلرزد. موسیقی

زیبای ویوالدی، شستاکوویچ، وردی و چند آهنگساز سرشناس کلاسیک دیگر نیز به‌خوبی در بافت فیلم به‌کار رفته است به‌طوری که نشان می‌دهد کارگردان به‌خوبی با مفهوم این قطعات آشنا بوده است؛ بااین‌حال داستان کنت داستانی فاقد ساختار است و نمی‌توان برای آن فرم یا خط روایی مستقیم یا غیرمستقیمی را تصور کرد. کنت صرفاً روایت‌کنندهٔ شرایط منجر به دیکتاتوری است و تلاش آن برای ریشه‌یابی خشونت ذاتی فاشیسم و قدرت پروپاگاندای آن و درنهایت کنار گذاشتن آن برای رونمایی از چهرهٔ جدید است. کاری که کنت بارها در فیلم انجام می‌دهد، او کالبد خود را عوض می‌کند، در شخصیت‌های مختلف ظهور می‌کند و هر بار خون‌آشام‌تر از پیش، سینهٔ انسان‌ها را می‌شکافد تا قلب آن‌ها را ببلعد. پابلو لارائین جهان را این‌گونه تصویر می‌کند. پینوشه و خدمتکار شخصی‌اش فئودور قلب انسان‌ها را از سینهٔ آن‌ها خارج می‌کنند که تجسمی از روح حکومتی دیکتاتور است. علاقهٔ بی‌حد پینوشه به کارمن نیز به همین مقوله و به سوءاستفاده او از کلیسا در زمان خود برمی‌گردد، زمانی که او برای جذب نیروهای عام طرفدار کلیسا می‌کوشد تصویری مذهبی و حامی کلیسا از خود نشان دهد که البته در مقاطعی نیز کاملاً در این زمینه موفق بوده است.

تصویری که لارائین ازطریق کارمن و در نمای پایانی با قایق راهبه‌هایی که دیرهنگام به‌سوی ویلای پینوشه در حرکت‌اند به نمایش می‌گذارد نقد تند او به رفتارهای کلیسا در برابر جنایات پینوشه است.

بررسی فیلم کنت با بررسی شخصیت‌های آن است که می‌تواند به‌خوبی تأملات کارگردان آن را به بیننده منتقل نماید. هرچند این شخصیت‌پردازی‌ها چندان پیچیده نیستند؛ اما ساختار نیمه‌فرمالیستی و سورئال داستان ظرافت‌ها و نکات ریز بسیاری دارد، دراین‌بین ترکیب‌بندی شخصیت‌ها به‌صورت نمادین به نگرش فکری فیلمنامه برمی‌گردد و آن را باید مهم‌ترین ویژگی این فیلم دانست. نقش شخصیت مارگارت تاچر به‌عنوان مادری خون‌آشام که به‌یک‌باره سروکله‌اش پیدا می‌شود و در نمای پایانی نیز مادر پسربچه است، خطر ظهور فاشیسم را به بیننده یادآوری می‌کند. تأثیر و تسلط مارگارت تاچر بر پینوشه، بهره‌ای که از این تسلط می‌برد و تلاش او برای از دست ندادن چنین موقعیتی، در فیلم بازتاب می‌یابد که به‌صورت مستقیم گویای دیدگاه سیاسی پابلو لارائین است.

یکی دیگر از این ترکیب‌بندی‌های شخصیتی در خود شخصیت کنت است. از کالبدهای مختلفی که عوض می‌کند گرفته تا رشد شخصیت او به‌عنوان خون‌آشام. تنفرش از انقلاب‌ها که جرقه‌اش هنگام اعدام انقلابی ماری آنتوانت شکل می‌گیرد و روندی شبیه تناسخ دارد. پینوشهٔ شیلی نیز پیش‌تر علاقهٔ خودش به شخصیت ماری آنتوانت را اعلام کرده بود و البته در رفتار و نوع سرکوب مخالفین نیز بی‌شباهت به او نبود. دراین‌بین او همراه خدمتکارش دست به درآوردن قلب انسان‌ها می‌زند. این مسئله نیز خود رویکردی مفهومی دارد. فاشیسم از قلب انسان‌ها نیرو می‌گیرد و قربانیانش، مردگانی‌اند که از مرگ آن‌ها بی‌خبریم. مسئله جوان شدن و جاودانگی با نوشیدن خون با نگاهی متفاوت نسبت به دیگر آثار گوتیک دیده‌شده با موضوع مشابه، تفسیری بر چرایی ماندگاری ستم باوجود از بین رفتن ستمکاران است. اینکه ستمکاران بسیاری در طول تاریخ بوده‌اند که به سرنوشت‌های شومی دچار شده‌اند هرگز مانع از بین رفتن ستم نشده است؛ بلکه این ستم بوده است که همواره در سینهٔ انسان‌ها گشته و کاشف ستمکاران بوده است.

کنتِ پابلو لارائین را باید دنباله‌رو فیلم‌های دیگر او دانست. شاید بتوان از ساختهٔ جدید وی به‌عنوان نسخهٔ تکمیل‌شده سینمای سیاسی او نام برد. فیلمی که برخلاف بیشتر آثار سیاسی از پرداختن به رویکرد سیاسی‌اجتماعی شخصیت‌هایش پرهیز می‌کند و به‌جای آن به خلقیات و روابط خانوادگی یک دیکتاتور می‌پردازد، تزلزل روح و نقص‌های شخصیتی وی را به تصویر می‌کشد و از آن‌ها به‌عنوان خاستگاه ظهور خشونت و فاشیسم به‌عنوان دو اصل جدایی‌ناپذیر از یکدیگر نام می‌برد.

## یاداشتی بر نمایش

# همه بگید سیب؛

## به نویسندگی و کارگردانی شراره طیار

● صادق کیانی‌مقدم، کارشناس نمایش

تولید مرکز تولید تئاتر و تئاتر عروسکی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نمایش همه بگید سیب توانست نظر مخاطبان را به‌سوی خود جلب کند و مورد استقبال کودکان و خانواده‌ها قرار بگیرد.

همه بگید سیب بعد از گذر دو ماه اجرا، هنوز در ردیف پربیننده‌ترین آثار در مرکز تولید تئاتر کانون قرار دارد.

در جستار پیش رو، این اثر واکاوی و بررسی خواهد شد.

همه بگید سیب در نگاه نخست ما را وارد گود عکسی دسته‌جمعی می‌کند و عکاسی که از پشت سر دوربین به ما می‌گوید: همه بگید سیب. انتخاب نامی که می‌تواند چند نسل را برای دقایقی کنار هم بنشاند و تشویق به تماشا کند؛ نسلی که عکس می‌گیرد«سوژه»، نسلی که ابژه است و نسلی که تماشاگر و واکاوی‌کننده. پس به این هرم، عکس و ایماژ دسته‌جمعی خوشامدید!

تکنیک استفاده از این نمایش «تاب‌تیبل» است؛ عروسک تاپ‌تیبل یا عروسک رومیزی عروسک‌هایی‌اند که بیشتر پشت سر، پشت دست‌ها، پشت کمر و پاهای آن‌ها به میله متصل است و عروسک‌گردان آن‌ها را با دست می‌گیرد و تکان می‌دهد. این عروسک‌ها را می‌شود روی میز با دکوری خاص حرکت داد و می‌توان در ابعاد بزرگتر آن‌ها را روی زمین نیز گذاشت.

این شیوه عروسک برای کارهای گروهی جذاب است؛ زیرا می‌توانند با همدیگر به هماهنگی برسند و عروسک را تکان دهند؛ اما اینکه گفتیم گروهی دلیل بر این نیست که این عروسک‌ها عروسک‌گردانی ساده‌ای دارند؛ بلکه عروسک‌گردانی و صداپیشگی این‌گونه عروسک‌ها بسیار سخت

است. عروسک‌های تاپ‌تیبل در نمایش‌ها بسیار جذاب‌اند و کارگردانی، دکور، طراحی صحنه و نورپردازی به این‌گونه تئاتر بسیار کمک می‌کند و کارگردان باید با هارمونیِ زیبایی با این عروسک‌ها در صحنه نقش‌آفرینی کند.

نزدیکی عروسک‌گردان به عروسک و هم‌نفسی این عمل، خود برجذابیت بصری و به القا حس هم‌زادپنداری در مخاطب، کمک شایانی می‌نماید.

هماهنگی دست‌وپا، فن بیان، زبان بدن در این تکنیک بسیار مهم و سرنوشت‌ساز است؛ بنابراین مخاطب نیز با مشاهده و ورود به این هارمونی و هماهنگی، بسی مشتاق و خوشحال می‌شود.

همچنین مخاطب گروه سنی کودک و خردسال در این نوع تکنیک بیشتر ارتباط گرفته و جایگزینی شخصیت در رؤیا و خیالِ مخاطب بیشتر اتفاق می‌افتد؛ لذا گروه‌هایی که از این تکنیک و روش استفاده می‌کنند از بُعد شناختِ روان‌شناسی کودک، کاربردی قابل‌قبول خواهند داشت.

نمایش همه بگید سیب نمونه‌ای از این نوع آثار است که در این زمینه توانسته عملکرد موفقی داشته باشد.

تئاتر یکی از راه‌های آموزش تفکر به کودکان است که به رشد مهارت‌های استدلالی، خودمراقبتی، انواع تفکر انتقادی و خلاق از اوایل کودکی، کمک می‌کند. قلم زدن و تولید و خلق آثار نمایشی در این زمینه از مهم‌ترین تولید محتواهایی است که می‌تواند در پرورش حواس پنج‌گانه، نقش به‌سزایی در حوزه‌های نگرشی کودک ایفا کند.

گروه نمایشی چراغ خواب با تولید نمایش همه بگید سیب به‌نوعی در ورود کودک به حوزهٔ تفکر و اندیشه‌ورزی، نیز درگیر نمودن ذهن کودک و بعضاً نوجوان و بزرگ‌سال برای تأمل در پیرامون خود، موفق بوده است.

آنچه نقش نمایش و قصه را به‌عنوان ابزار آموزشی بارز می‌کند، این است که

نمایش‌ها با بهره‌گیری از ساختار منسجم، به شرح ماجرای قصه یا مجموعه‌ای از وقایع تخیلی می‌پردازند و موجب رشد شخصیت‌ها، انگیزه‌ها و آهنگ داستان می‌شوند و تجربه‌ای را با خواننده به اشتراک می‌گذارند.

«متیو لیپمن» فیلسوف آمریکایی و بنیان‌گذار فلسفه برای کودکان معتقد است، دانش‌آموزان باید با استفاده از آموزش مهارت‌های فکری از سطوح پایین شناختی به سطوح بالایی چون تجزیه‌وتحلیل و قضاوت دست یابند؛ وی معتقد است با آموزش فلسفه به‌صورت کاربردی می‌توان این مهارت‌ها را رشد داد.

ویژگی‌های الگوی لیپمن؛ عبارت‌اند از:

تشویق به تفکر انتقادی؛

تشویق به تفکر خلاق؛

تشویق به اجتماع پژوهشی؛

تشویق به مسئولیت‌پذیری؛

تشویق به همدلی و درک دیگری.

نمایش همه بگید سیب به‌دلیل ارتباط مستقیم و چهره‌به‌چهره با مخاطب کودک، این توانایی را به او می‌دهد تا با مباحث کنشگری و کنجکاوی در حوزه مواجهه با مسائل و مشکلات پیش روی خویش، آشنا شود و هویت خود را شکل دهد.

ویژگی مهم نمایش همه بگید سیب این است که انسان را از اینجا و اکنون و بعد مکانی و زمانی فراتر می‌برد و در تخیل خود شخص بیننده، قرار می‌دهد تا هم‌زادپنداری را در این حوزه، تجربه کند و همین اتفاق زمینه‌سازی برای تلفیق خیال و اندیشه‌ورزی را فراهم می‌آورد.

درواقع در جریان قصه‌نمایش همه بگید سیب، کودک به‌وسیلهٔ این اثر، برخی عواطف و احساسات نو را تجربه کرده و آن‌ها را در خود جست‌وجو می‌کند؛ مانند:

لذت بازی با دوستان و هم‌سالان؛

حسادت؛

غرور و ...

ازطریق شناخت این احساسات و گفت‌وگو دربارهٔ آن‌ها می‌توان از برخی احساسات بد و مخرب دوری جست و زمینهٔ گرایش به رویکردهای انسان‌دوستانه و حس ارزشمند مفید بودن را در کودکان، پرورش داد.

مخاطب کودک می‌آموزد:

نظرات کودکان هم‌سال خود را نیز بشنود (ترویج چندصدایی)؛

در حرف زدن نوبت را رعایت کند؛

طرف مقابل را درک کند و همدلی را بیاموزد؛

شنوندهٔ خوبی باشد؛

و بعضاً در مقابل ناملایمات و رفتارهای غیرعادی و آسیب‌زا، مقاومت کند و قدرت نه گفتن و دوری جستن از این موضوعاتی که سلامت و امنیت روانی را دچار مخاطره می‌کنند، داشته باشد.

# یادداشتی بر رمان
# کودک سایان و هزار و یک گلین‌بالا
## اثر حسین قربان‌زاده‌خیاوی

● سولماز نصرآبادی

«من تنها دختر دنیا هستم که عروسک ندارم...»
آغاز رمان کودک سایان و هزار و یک گلین‌بالا با پیش کشیدن پای نیازی فروخورده کلید می‌خورد؛ نیازی که می‌شود از آن با عبارت فقدان نام برد. «ننه بسدی» بانوی اَل‌سس است. ال‌سس کسی است که دست‌هایش حرف می‌زند و حرفِ دست‌های ننه بسدی، بانوی ال‌سس، تعداد زیادی گلین‌بالاست؛ گلین‌بالاهایی که با دختران حرف می‌زنند؛ این «فقدان» در میان این فراوانی است.
به دایره واژگان نویسنده در انتخاب نام برای گلین‌بالاها توجه کنید: آنالی، اینان، خیلم، باخان...
این واژه‌ها از کجا می‌آیند؟ وفاداری مسئولانهٔ نویسنده به زادبوم خود و هرآنچه خویشاوند زادبوم اوست شاید وجه تمایز حسین خیاوی با بسیاری از نویسندگان کودک و نوجوان است. وجه تمایزی که در تمام رمان‌های ایشان تبدیل به خصلتی موقر، مؤثر و درونی شده است.
آنالی را شاید بشود به‌صورت تحت‌اللفظی ترجمه کرد؛ ولی آنچه مبرهن است چیزی بیش از ترجمه‌ای تحت‌اللفظی است. نگاه نویسنده به جانب فرهنگی است که ضرورت مراقبت از آن پنجره‌ای مشرف به رشته‌کوه‌های پربرف ساوالان است.
اینان: ایمان بیاور
خیلم: به بسیاری
باخان: آنکه که نگاه می‌کند بی‌هیچ توقفی در نظاره‌گری، بیننده
در تک‌تک واژه‌های یادشده، به عنصر دیدن به‌عنوان استعاره‌ای برای دانستن تأکید شده است؛ چه دیدنی عریان، چه دیدنی به ایما و اشاره و مستور.
فهمیدن، اگرچه مفهومی انتزاعی است؛ ولی نویسنده با به‌کارگیری واژه‌هایی در کسوت نام شخصیت‌ها، تجاربِ کارکترها یا وجهی از کنشگری آن‌ها، ما را در جای‌جای متن به هم‌ذات‌پنداری می‌برد و بذر متن خود را با کاربلدی قابل تأملی در زمین هوش مخاطب می‌پاشد.
ترلان: مادر وکیل سایان بیزار از عروسک وگلین‌بالا
پدر: عسل فروش
زری: دختر خاله سرزنده و سرحال
و ننه بسدی: مادربزرگی رهیده از تناسبات سنی...
همه و همه می‌توانند سایان را در داستانی فانتزی همراهی کنند.
گلین‌بالا، همدم دختران نسلی که در میان تجدد، مدرنیته و جلوه، غریبه‌تر از آن پست‌مدرن، به غربتی از نوع «میز میز است» پیتر بیکسل رسیده‌اند.
در این میان حسین قربان‌زاده‌خیاوی درحالی‌که چشم‌هایش را ریز کرده میان هایاهای‌ها که به‌مثابهٔ هیولایی، عنصری به‌نام آشنایی را زدوده‌اند، دست به توتم برده و انگشت روی مجهولی گذاشته و نائل به راه‌حلی گشته برای برون‌رفت از بحران و عدم تعادلی که در رمان نه‌تنها نظم را بر هم زده؛ بلکه نظم

نمادین را نیز به چالش کشیده است؛ راه‌حلی به‌نام گلین‌بالا.
در ناکارآمدی تمام ابزارهای موجود، گلین‌بالا یک شاه‌کلید است؛ شاه‌کلیدی که قرار است شریف، معصوم و سفیدروی، درِ بستهٔ فراموشی را باز کند.
شاه‌کلیدی که اثیری نیست، دچار عدم حضور یا فقدان نیست. ماحصل دستی است که صدا دارد؛ دستی که در طی زمان کاری کرده کارستان و آن کنترل ویژگی بارزی از انسان است؛ ویژگی که با نام او ارتباطی تنگاتنگ دارد؛ نسیان!
گلین‌بالا راه فرار از نسیان نیست؛ بلکه طریق روبه‌رو شدن با نسیان و بیرون کشیدن مردمانی از نسل بسدی و ترلان از سیاه‌چاله فراموشی‌اند.
آنالی، نخستین گلین‌بالای ساخته‌شده به‌دست زن هنرمند روستایی، مادر «ترک‌آی» می‌بایست ترک‌آی را در تمام خوشی‌ها و ناخوشی‌ها همراهی و درصورت نیاز راهنمایی کند. آنالی، تاتریای پشتیبان دختران و هدایتگر تمام گلین‌بالاهاست.
آنالی می‌داند گلین‌بالاها در هر خانه‌ای مثل چراغ، درخشان‌اند؛ هر خانه‌ای که گلین‌بالا دارد دل دخترش، روشن و امن است.
سایان که محروم از داشتن حتی یک گلین‌بالاست، می‌رود تا هزار و یک گلین‌بالا بسازد و ماهی سیاه کوچولووار، غول فراموشی را مغلوب کند.
سونا مثل ترلان به گلین‌بالایی که ترک‌آی ساخته بی‌مهری می‌کند؛ ولی چون قادر به شنیدن صدای گلین‌بالا بوده و ترجیح داده خودش را به نشنیدن بزند( انفعال) حالا محکوم به شنیدن صداهای گوش‌خراش و ناخوش دنیاست؛ صداهایی که او را مضطرب می‌کنند. از همین‌روی باید هزار و یک گلین‌بالا بسازد و سونا در این راه، پلان‌هایی ماندگار را

رقم می‌زند.
هزار و یک؛ «مین بیر» در ادبیات ترک جایگاهی برجسته دارد؛
مین بیر یاشار
مین بیر ایل
می بیر...
بیر بعد از هزار به فراوانی اشاره دارد. ای بسا از نظر مفهومی همزاد خیلم است؛ تو گویی هزاران هزار! هزار و یک شب به این فراوانی اشاره دارد، عددی که سرِ باز ایستادن ندارد.
گوشه‌چشمی به‌نام ننه بسدی؛ آخرین بانوی ال سس که ظاهراً قرار است بعد از عارضه فراموشی و زوال حافظه‌اش، گلین‌بالا و همه‌چیز در رژهٔ غباری از فراموشی محو بشود.
سایان؛ دختری تبریزی از همین امروز! حکایت‌های کهن را از زبان آنالی نخستین گلین‌بالا می‌شنود. او فهمیده دانه‌های گیلاس اگرچه در تاریکی روی شاخه‌ها دیده نمی‌شوند؛ اما این چیزی از حضور گیلاس‌های روی شاخه کم نمی‌کند! آری! تنها شنیدن کافی نیست؛ سایان از کنه دل باور دارد.
گرفتار شدن ترلان در صندوق سیاه، به‌طور غیرمستقیم القا می‌کند صندوق سیاه، حافظه سرنشینان هواپیمایی است در مسیر. جعبه‌های سیاه، مادربزرگ‌ها هستند و مادربزرگ‌ها حافظهٔ تاریخی ما که شایسته است مراقبت شوند؛ حتی در برهوتی غلیظ از هجوم آلزایمر که دهان بازکرده تا همهٔ خاطره‌ها را ببلعد و بر چگالی غریبگی و بی‌تفاوتی بیفزاید.
داروندار و باشندگی ما گره‌خورده به موجودیت صندوق سیاه و...و درنهایت پذیرش و پرهیز از انکار تا بدین‌واسطه شاهد احیای حافظهٔ ننه بسدی که نشانه‌ای از احیای حافظه جمعی است باشیم و سایان نقطه کانونی برای عدم بی‌تفاوتی است؛ سایان، آنکه صاحب اعتنا است سر از گریبان خود بیرون آورده و قصد دارد به صندوق سیاه سلامی گرم و عملگرایانه داشته باشد. چه بسا حق با نیچه باشد: کتاب‌هایی که برای همه عالم نوشته می‌شوند بوی مردم کوچک به آن‌ها چسبیده است. و ما مردمان کوچک در کتاب سایان و هزار و یک گلین‌بالا را چه خوب می‌شناسیم.

# بازبینی خشونت در ادبیات کودک و نوجوان

● امیرارسلان حدیدی

**مقدمه:**

خشونت را می‌توان عنصر یا رفتاری تعمدی تعریف کرد که با قصد آسیب رساندن، خواه فیزیکی یا روانی، به دیگران انجام می‌شود. این رفتارها می‌توانند شامل فعالیت‌هایی باشند که جنبهٔ فیزیکی دارند، مثل زدن یا هل دادن، یا شکل‌های روانی مانند تحقیر، تهدید، ارعاب، و آزار جنسی دارند.

خشونت تنها به رفتار قابل مشاهده محدود نمی‌شود؛ تفکرات خشونت‌آمیز، نیات و احساساتی مثل خشم نیز در این حیطه مورد توجه قرار می‌گیرند. این بخش غیرقابل مشاهده خشونت، به شناسایی علّل ریشه‌ای رفتار خشونت‌آمیز و کمک به پیشگیری یا درمان آن می‌پردازد که شامل شناخت الگوهای اندیشه و عاطفه است که ممکن است به رفتارهای خشونت‌بار منجر شود.

ادبیات کودک و نوجوان اغلب به‌عنوان ابزاری برای آموزش و تربیت نسل‌ها به کار می‌رود و می‌تواند نقش مهمی‌در شکل‌دهی درک کودکان از خشونت و پاسخ‌های اجتماعی به آن داشته باشد.

درحالی‌که ادبیات کودکان ممکن است به‌آرامی‌ازطریق داستان‌های حل تعارض یا درک احساسات به موضوع نزدیک شود، ادبیات نوجوانان می‌تواند به تصویرهای پیچیده‌تری بپردازد و پیامدهای خشونت و اهمیت پاسخ‌های اجتماعی به آن را بررسی کند.

در ادبیات کودک، نمایش خشونت اغلب ظریف و غیرمستقیم است. داستان کلاسیک گرگ و سه خوک را در نظر بگیرید، داستانی که در آن تلاش‌های گرگ برای خراب کردن خانه خوک‌ها می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای برای تهدید خشونت‌آمیز دیده شود. در این روایت، کودکان در مورد استحکام و عواقب اعمال خود می‌آموزند، و خانه ثابت آجری به‌عنوان نمادی از آمادگی متفکرانه و کار سخت است.

در تار شارلوت اثر ای.بی.وایت، تهدید زیربنایی خشونت علیه ویلبر همیشه وجود دارد و نمادی از ته‌رنگ تیره زندگی کشاورزی است. بااین‌حال روایت بر مضامین دوستی، فداکاری و رستگاری تمرکز دارد و واکنش جامعه به تهدید خشونت را با همدلی و مهربانی به تصویر می‌کشد.

ادبیات نوجوان اغلب برخورد مستقیم‌تری با خشونت نشان می‌دهد. کتاب‌هایی مانند بازی گرسنگی نوشتهٔ سوزان کالینز خشونت را به‌عنوان ابزاری برای کنترل و به‌عنوان یک نمایش به تصویر می‌کشند. خشونت آشکار در این جامعه دیستوپیایی، انتقادی از حساسیت‌زدایی نسبت به خشونت است و نوجوانان را وادار می‌کند تا جامعه خود را زیر سؤال ببرند و آنچه را که مجبور به پذیرش آن به‌عنوان مسئله‌ای عادی شده‌اند، به چالش بکشند.

به‌طور مشابه، صحبت کن اثر لوری‌هالس اندرسون به خشونت تجاوز جنسی و پیامدهای آن می‌پردازد. این کتاب از تأثیرات تیره و دل‌خراش خشونت بر روان قهرمان داستان دوری نمی‌کند. ازطریق داستان او، خوانندگان شاهد اهمیت صدا و قدرت شفابخشِ بیان می‌شوند و پاسخ اجتماعی مورد نیاز برای حمایت از بازماندگان خشونت را روشن‌سازی می‌کند.

در مجموع ادبیات کودکان و نوجوانان هر دو به‌دنبال

چیزی فراتر از نمایش خشونت‌اند. آن‌ها اغلب دربارهٔ پاسخ‌های اجتماعی مناسب به خشونت، تفسیری ارائه می‌دهند؛ برای مثال: کشتن مرغ مقلد نوشتهٔ‌هارپر لی دریچه‌ای به خشونت نژادی جنوب آمریکا ارائه می‌دهد. از خوانندگان می‌خواهد که با تعصبات خود مقابله کنند و شجاعت لازم برای ایستادگی در برابر موج خشونت اجتماعی را نشان دهند.

البته توجه به پیامدهای اخلاقی گنجاندن خشونت در ادبیاتی که مخاطبان جوان‌تر را هدف قرار می‌دهد، مهم است. منتقدان استدلال می‌کنند که قرار دادن کودکان درمعرض خشونت در داستان‌ها می‌تواند از آن‌ها حساسیت‌زدایی کند یا رفتار پرخاشگرانه را عادی جلوه دهد. در نقطهٔ مقابل، عده‌ای ادعا می‌کنند وقتی خشونت و پیامدهای آن به‌طور حساب‌شده‌ای در این ادبیات مرور شود، می‌تواند به کودکان و نوجوانان کمک کند همدلی و درک عمیقی از پیامدهای خشونت پیدا کنند.

تحلیل خشونت در ادبیات کودکان و نوجوانان، رویکردی لایه‌ای را به موضوعی دشوار نشان می‌دهد. در داستان‌های کودکان، خشونت اغلب استعاره‌ای برای غلبه بر ناملایمات ازطریق نبوغ و انعطاف‌پذیری است. در روایت‌های مربوط به نوجوانان، بازنمایی خشونت به درون‌نگری و نقد هنجارهای اجتماعی کمک می‌کند. این داستان‌ها، ضمن اینکه به نوجوانان اجازه می‌دهد با موضوعات دشوار در محیط امن داستان روبه‌رو شوند، بر اهمیت همدلی، درک و پاسخ‌های اجتماعی صحیح به خشونت تأکید می‌کنند. بدین‌جهت، این دسته از ادبیات، هم به‌عنوان آینه و هم به‌عنوان نقشه ارزشمند می‌شود؛ آینه‌ای که واقعیت پیچیده جهان را منعکس می‌کند و نقشه‌ای که خوانندگان جوان را به‌سمت بلوغ اخلاقی و مسئولیت اجتماعی راهنمایی می‌کند.

## صور خشونت در ادبیات:

خشونت در ادبیات ممکن است به شکل‌های گوناگونی بروز پیدا کند. این بروز می‌تواند مستقیم و توصیفی یا به‌صورت نمادین و ازطریق استعاره‌ها باشد. در ادامه به چند مثال برای توضیح نحوه بروز خشونت در ادبیات اشاره شده است:

۱. خشونت فیزیکی و مستقیم: این نوع از خشونت شامل هرگونه تماس بدنی مانند زدن، هل دادن ، لگد زدن و دیگر اشکال آسیب‌رسانی به بدن می‌شود. در ادبیات کودک، ممکن است با هدف درس‌آموزی یا نشان دادن عواقب خشونت مورد استفاده قرار گیرد.

این نوع از خشونت به‌طور واضح و توصیفی در داستان‌ها دیده می‌شود؛ برای مثال، در مجموعه داستان‌های هری پاتر نوشته جی.کی.رولینگ صحنه‌های نبرد با جادوها و طلسم‌هایی که منجر به آسیب فیزیکی می‌شوند، مثال‌هایی از خشونت فیزیکی‌اند.

در کتاب شیر، جادوگر و کمد لباس نوشتهٔ سی‌اس لوئیس: داستان شامل نبردها و درگیری‌های فیزیکی است که اشکال مستقیم خشونت‌اند؛ مانند نبرد نهایی برای نجات نارنیا از حکومت جادوگر سفید، که در آن شخصیت‌ها درگیر نبرد می‌شوند و برخی حتی جان خود را از دست می‌دهند.

۲. خشونت روانی یا عاطفی: خشونت روانی ممکن است کمتر مشهود باشد اما تأثیرات عمیقی بر روی قربانی دارد. این نوع خشونت شامل کنترل کردن، تحقیر مداوم، ایزوله کردن یا ترساندن است. در ادبیات ممکن است ازطریق روابط شخصیت‌ها و درونمایه‌های داستانی عناصری از خشونت روانی را مشاهده کنیم.

در مکسیموم راید نوشتهٔ جیمز پترسون، شخصیت‌های اصلی که به‌صورت ژنتیکی دستکاری شده‌اند، با سوءاستفاده‌های عاطفی و روانی ازسوی خالقانشان روبه‌رو هستند.

در ماتیلدا نوشته رولد دال: ماتیلدا ورم وود با آزار عاطفی و روانی ازسوی والدینش و مدیر مدرسه، خانم ترانچبول مواجه می‌شود. خشونت، فیزیکی نیست بلکه به‌صورت غفلت، آزار کلامی‌و محیط ظالمانه دبستان کرانچم‌هال ظاهر می‌شود.

در «پلی به ترابیتیا» نوشته کاترین پترسون: این رمان خشونت عاطفی از دست دادن و اندوه را در هنگام مرگ غیرمنتظره یکی از شخصیت‌های اصلی به تصویر می‌کشد. اگرچه مرگ تصادفی است و نتیجه یک عمل خشونت آمیز نیست، عواقب عاطفی که شخصیت‌های بازمانده تجربه می‌کنند، نوعی خشونت غیرمستقیم است که عمیقاً آنها را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

۳.خشونت لفظی: شامل استفاده از کلمات برای

آزار، تحقیر، تهدید یا تسلط بر دیگران است. در داستان‌های مربوط به کودکان و نوجوانان، خشونت لفظی می‌تواند نشان‌دهندهٔ تعارضات و کشمکش‌های بین شخصیت‌ها باشد و فرصت‌هایی برای بحث در مورد مهارت‌های ارتباطی سالم و حل منازعه ارائه کند.
۴. خشونت اجتماعی و نمادین: نقدهایی به نظام‌ها و ساختارهای اجتماعی که می‌توانند شرایط خشونت‌آمیز را تداوم ببخشند، گاهی ازطریق روایت‌های ادبی مطرح می‌شوند. این بحث در ادبیات کودک کمتر مستقیم است؛ اما می‌تواند در شکل دادن تفکر انتقادی نسبت به جامعه تأثیرگذار باشد. این نوع خشونت ممکن است ازطریق طرد اجتماعی، تبعیض، یا محرومیت نشان داده شود. در تو قورباغه‌ای اثر ژان کریستوف گرانژه، تبعیض نژادی و خشونت نمادین علیه شخصیت‌های مهاجر به‌تصویر کشیده شده است.
۵. خشونت طبیعی و اجتناب‌ناپذیر: بعضی اوقات خشونت به‌صورت عناصر طبیعی و فاجعه‌بار مانند وقوع طوفان، زلزله، یا حوادث کنترل‌ناپذیر دیگر است. در انتظار کشتن اثر یان مک‌یوان، مرگ و ویرانی‌های ناشی از جنگ‌های جهانی به‌خوبی به‌تصویر کشیده شده‌اند.
۶. خشونت به‌عنوان ابزاری برای توسعهٔ داستان: گاهی اوقات خشونت در خدمت پیشبرد داستان قرار می‌گیرد و به‌عنوان محرک اصلی تغییرات در شخصیت‌ها یا تحولات داستانی عمل می‌کند. در گاتس نوشتهٔ چاک پالانیک، خشونت به‌عنوان ابزاری برای بررسی عمق فساد انسانی و شخصیت‌پردازی استفاده می‌شود.

## هدف از بازنمایی خشونت در ادبیات:

به دو دلیل خشونت را در ادبیات کودک و نوجوان وارد می‌کنند. این دو دلیل را می‌توان به تفکیک، آموزشی و هشداردهنده نامید.
۱. نمود آموزشی: برخی داستان‌ها با نمایش عواقب خشونت، سعی در آموزش علت و معلول به خوانندگان دارند. نمونه‌ای از ادبیاتی که از خشونت برای اهداف آموزشی استفاده می‌کند، بیگانگان نوشتهٔ اس.ای. هینتون است. در این رمان، نویسنده خشونت باندی بین گریزرها و سوکس‌ها، دو گروه رقیب با پیشینه‌های اجتماعی‌اقتصادی متفاوت را بررسی می‌کند. خشونت منجر به عواقب جدی، ازجمله مرگ و ضربه روحی برای شخصیت‌های درگیر می‌شود. این داستان به‌عنوان یک درس روشنگر دربارهٔ بیهودگی خشونت و چرخه قصاص عمل می‌کند و به خوانندگان می‌آموزد که چگونه خشونت باعث خشونت می‌شود و اهمیت یافتن زمینهٔ مشترک و تفاهم بین طرف‌های درگیر را پررنگ‌تر می‌کند.
۲. نمود هشداردهنده: آثاری که خشونت را به‌تصویر می‌کشند تا خوانندگان را از آن بترسانند یا برای آن‌ها درس‌آموز باشد از نمود هشداردهنده خشونت در ادبیات سود می‌برند. ارباب مگس‌ها نوشتهٔ ویلیام گلدینگ نمونه برجسته‌ای از ادبیاتی است که از خشونت به‌عنوان هشدار استفاده می‌کند. این کتاب با گروهی از پسران آغاز می‌شود که در جزیره‌ای خالی از سکنه گیر افتاده‌اند و در ابتدا سعی می‌کنند با نظمی بر خود حکومت کنند. بااین‌حال، با پیشرفت رمان، نمای تمدن از بین می‌رود و منجر به رفتار وحشیانه و خشونت می‌شود. خشونتی که به‌عنوان هشداری جدی در مورد تاریکی ذاتی در طبیعت انسان زمانی که هنجارهای اجتماعی از بین می‌رود، خود را نشان می‌دهد، و به خوانندگان در مورد پتانسیل ما برای وحشی‌گری زیر پوشش تمدن هشدار می‌دهد.
بازنمایی خشونت در ادبیات بر کودکان و نوجوانان می‌تواند تأثیرات روان‌شناختی داشته باشد یعنی تجربهٔ خشونت حتی به‌صورت خواندنی می‌تواند بر احساس امنیت و سلامت روانی کودکان تأثیر بگذارد یا تأثیرات اجتماعی از خود نشان دهد به‌شکلی که ممکن است به تقویت یا کم‌رنگ شدن نقش‌های جنسیتی، قومی یا طبقاتی کمک کند.
استفاده از خشونت در متن روایت دو نوع واکنش را در خواننده برمی‌انگیزد: اول هم‌ذات‌پنداری با تأثیر خشونت بر شخصیت‌ها و دوم ایجاد چالش‌های فکری و فرصت‌هایی که برای ایجاد سؤال و اندیشه در ذهن خواننده می‌آفرینند.

## نظریه‌های روان‌شناسی تأثیر خشونت بر روان کودک

نظریه‌های روان‌شناسی کودک می‌توانند ابزار مفیدی برای فهمیدن چگونگی تأثیر خشونت در ادبیات بر روی کودکان باشند. در اینجا برخی از نظریه‌های کلیدی روان‌شناسی کودک آورده شده است که به

بررسی تأثیرات خشونت می‌پردازند:
۱. تئوری یادگیری اجتماعی آلبرت بندورا: بندورا معتقد است که کودکان رفتارها، حالات عاطفی و نگرش‌ها را ازطریق تقلید از مدل‌های اجتماعی خود یاد می‌گیرند. این بدان معنی است که اگر کودکان شاهد رفتارهای خشن در داستان‌ها باشند، ممکن است این رفتارها را تقلید کرده و به‌عنوان رفتاری قابل قبول بپذیرند.
۲. تئوری نمادین ژان پیاژه: پیاژه توضیح می‌دهد که کودکان ازطریق بازی و تخیل، درک خود را از جهان اطراف شکل می‌دهند. ادبیاتی که حاوی تصاویر خشونت‌آمیز است ممکن است بر تخیلات و درک کودکان از نحوهٔ رفتار با دیگران تأثیر بگذارد.
۳. نظریهٔ رشد مراحل اخلاقی کلبرگ: لارنس کلبرگ مراحلی برای توسعهٔ اخلاق در انسان پیشنهاد می‌کند که براساس توانایی فرد در درک پیچیدگی‌های اخلاقی بنا شده است. ادبیات خشن می‌تواند فرصت‌هایی برای بحث و فکر در مورد صحیح و غلط و عواقب اخلاقی انتخاب‌ها ایجاد کند.
۴. نظریهٔ پردازش اطلاعات: این نظریه براین‌اساس است که کودکان اطلاعات را از محیط خود جمع‌آوری کرده و براین‌اساس به سازمان‌دهی و تفسیر رفتارها می‌پردازند. خشونت در ادبیات می‌تواند به‌عنوان اطلاعاتی در نظر گرفته شود که بر نحوهٔ واکنش کودکان در موقعیت‌های مشابه تأثیر می‌گذارد.
۵. نظریه پیوستگی جان بولبی: بولبی بیان می‌کند که کودکان برای رشد به ارتباطات ایمن و محافظت‌کننده با مراقبان خود نیاز دارند. ارائه خشونت در کتاب‌ها ممکن است بر احساس امنیت کودکان تأثیر بگذارد و ترس یا نگرانی در آن‌ها ایجاد کند.
۶. نظریهٔ نقش‌گرایی و رشد هویت اریک اریکسون: اریکسون معتقد است که انسان‌ها در طول مراحل مختلف زندگی خود به‌دنبال پیدا کردن هویت خود هستند. خشونت در ادبیات می‌تواند در تشکیل دیدگاه‌ها و ارزش‌های شخصی کودکان نقش داشته باشد.
هر یک از این نظریات می‌تواند نشان دهد که چگونه خشونت در ادبیات ممکن است بر کودکان تأثیر بگذارد و نقش مهمی در تربیت و تحول روانی، هویتی و اخلاقی آن‌ها داشته باشد. این امر بر اهمیت انتخاب محتوای مناسب و مراقبت از محیط روانشناختی کودکان تأکید می‌کند.

## نحوهٔ نمایش خشونت در ادبیات کودکان در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف

نحوهٔ نمایش خشونت در ادبیات کودک و نوجوان به‌شدت تحت‌تأثیر ارزش‌ها، باورها و نُرم‌های فرهنگی و اجتماعی هر جامعه‌ای است. بررسی فرهنگی و اجتماعی این نمایش‌ها از خشونت می‌تواند درک عمیق‌تری از پیچیدگی‌های موجود و نحوهٔ تفسیر و ادراک آن توسط کودکان در سطوح مختلف فراهم آورد. در اینجا چند جنبه از بررسی فرهنگی و اجتماعی خشونت در ادبیات کودک آورده شده است:
۱. ارزش‌های جامعه: ادبیات کودک و نوجوان ممکن است منعکس‌کننده ارزش‌های غالب جامعه باشد. برخی فرهنگ‌ها ممکن است خشونت را به‌عنوان بخشی اجتناب‌ناپذیر از زندگی اجتماعی و تاریخچهٔ خود بپذیرند، درحالی‌که دیگران ممکن است به‌دنبال راه‌هایی برای آموزش صلح و انکار خشونت باشند.
۲. نقش جنسیت: در نمایش خشونت، جنسیت ممکن است به‌صورتی که با نقش‌های جنسیتی فرهنگی سازگار باشد، تأثیرگذار باشد. بعضی اوقات داستان‌ها ممکن است استریوتیپ‌های خشن بودن مردان و آسیب‌پذیر بودن زنان را تقویت کنند.
۳. تجربه‌های تاریخی و سیاسی: داستان‌ها و قصه‌هایی که خشونت را نشان می‌دهند ممکن است با تجربیات تاریخی، مانند جنگ‌ها، استعمار، یا مبارزات آزادیبخش، تأثیر پذیرفته باشند.
۴. مراسم و آیین‌ها: برخی از داستان‌ها ممکن است خشونت را در قالب مراسم فرهنگی نشان دهند، که ممکن است بخشی از مراحل رشد و عبور به مراحل جدید زندگی باشد.
۵. امنیت اجتماعی: جوامع با نرخ بالای خشونت واقعی ممکن است تمایل بیشتری به پرداختن به موضوعات خشونت در ادبیات کودک داشته باشند، به‌عنوان وسیله‌ای برای آموزش و آگاهی‌بخشی.
۶. جهانی‌شدن و تأثیرات فرهنگی متقابل: با رشد دسترسی به رسانه‌ها و ادبیات از فرهنگ‌های مختلف، نمایش خشونت ممکن است به‌سمت هم‌گرایی یا تأثیرپذیری متقابل سوق یافته باشد.
۷. نمایش متفاوت خشونت علیه گروه‌های خاص: برخی داستان‌ها ممکن است به نمایش خشونت‌های

اختصاصی به گروه‌های قومی، نژادی یا مذهبی بپردازند که ممکن است مسائل مربوط به تبعیض و عدالت اجتماعی را مطرح کند.

۸. تغییر دیدگاه‌ها در زمان: چیزی که در یک دوره زمانی به‌عنوان قابل قبول یا حتی آموزنده در نظر گرفته می‌شد، ممکن است در دورهٔ دیگری به‌عنوان نامناسب یا زیان‌آور ارزیابی شود.

به همین دلیل، بررسی‌های فرهنگی و اجتماعی ادبیات کودک و نوجوان باید چندوجهی باشد و درک پیچیده‌ای از متن و بسترهای اجتماعی مختلف داشته باشد. این بررسی‌ها می‌توانند به ما کمک کنند تا اهمیت ادراک‌ها و پیام‌هایی که با ادبیات کودک و نوجوان منتقل می‌شوند را فهمیده و به درک بهتر دربارهٔ استراتژی‌های مؤثر در تربیت کودکان و نوجوانان در محیطی چندفرهنگی دست یابیم.

## تحلیل محتوایی یک کتاب برای شناسایی الگوهای خشونت

تحلیل محتوایی داستان: هری پاتر و سنگ جادو
نوشتهٔ جی.کی. رولینگ

تحلیل خشونت فیزیکی:

شخصیت‌ها: دودلی، برادرخواندهٔ هری، اغلب از روی ترس یا حسادت به هری حمله می‌کند.

الگوهای خشونت: دودلی اغلب از قدرت جسمی خود استفاده می‌کند تا هری را وادار به انجام کارهایی کند که نمی‌خواهد.

پیام‌ها: خشونت فیزیکی به‌عنوان ابزار قدرت‌نمایی و تسلط نشان داده می‌شود، که نهایتاً منجر به واکنش‌های متقابل و حفاظت از خود می‌شود.

تحلیل خشونت لفظی:

شخصیت‌ها: ورنون و پتونیا دِرسلی، خاله و دایی هری، که به‌طور منظم او را تحقیر می‌کنند.

الگوهای خشونت: دائمی‌کردن برچسب‌های منفی به هری، مانند «پسر بی‌مصرف»

پیام‌ها: خشونت لفظی منجر به کاهش اعتمادبه‌نفس و ترویج احساس ناامنی می‌شود.

تحلیل خشونت روانی:

شخصیت‌ها: ارباب تاریکی و ولدمورت که حضور و تأثیر او بر دیگر شخصیت‌ها ازطریق ترس احساس می‌شود.

الگوهای خشونت: استفاده از ترس و تهدید برای کنترل و اعمال قدرت.

پیام‌ها: خشونت روانی یک ابزار قدرتمند برای سلطه است؛ اما می‌توان با شجاعت و اتحاد آن را مغلوب ساخت.

تحلیل عواقب:

پاسخ‌ها به خشونت: هری و دوستانش اغلب با هوشمندی و ارزش‌هایی نظیر شجاعت و دوستی به خشونت پاسخ می‌دهند.

دروس کلیدی: در داستان هری پاتر، برخی از شخصیت‌ها که خشونت به کار می‌برند نهایتاً شکست می‌خورند، درحالی‌که کسانی که با همدردی و همکاری عمل می‌کنند موفقیت به دست می‌آورند.

پیام‌های کلی: خشونت چه به‌صورت فیزیکی، لفظی یا روانی ممکن است در زمانی کوتاه مزیتی به دست دهد؛ اما در بلندمدت ارزش‌های مثبت پایدار خواهند ماند.

در هر تحلیل، مهم است که نه‌تنها رفتارهای خشونت‌آمیز بلکه عواقب، واکنش‌ها و پیام‌های نهایی نیز مدنظر قرار گیرند تا بتوان فهم عمیقی از محتوا و هدف هر داستان به دست آورد.

تأثیر خشونت بر رشد آگاهی اجتماعی:

داستان‌ها و ادبیات کودک و نوجوان غالباً به‌عنوان ابزاری برای آموزش مفاهیم اجتماعی و اخلاقی به جوانان مورد استفاده قرار می‌گیرند. خشونت موجود در این داستان‌ها، اگر به طور مسئولانه تنظیم و ارائه شود، می‌تواند نقش مهمی در افزایش آگاهی اجتماعی کودکان داشته باشد.

داستان‌هایی که شامل تم‌های خشونت هستند، می‌توانند وسیله‌ای برای بحث و گفتگو دربارهٔ تعارضات و مسائل اجتماعی باشند. برای مثال، داستان‌ها ممکن است به تصویر کشیدن ظلم و بی‌عدالتی بپردازند و به‌این‌ترتیب، به کودکان درک بهتری از پیچیدگی‌های مسائل اجتماعی و نیاز به مداخلهٔ عادلانه را ارائه دهند.

خشونت در داستان‌ها می‌تواند بازتابی از تجربیات واقعی جوامع باشد و کودکان را با زندگی واقعی بیرون از چهارچوب محیطی امن و محافظت شده آشنا کند. این موضوع می‌تواند به آموزش راه‌های سازگاری و مواجهه با چالش‌ها کمک کند.

مواجه شدن با شخصیت‌هایی که قربانی خشونت می‌شوند، می‌تواند برای کودکان امکان‌پذیر سازد

که احساسات دیگران را درک کرده، با آن‌ها همدلی کنند. این تجربه می‌تواند زمینه‌ساز تقویت همدلی و ارتباطات عاطفی عمیق‌تر در جوانان شود.
خشونت در داستان‌ها گاهی اوقات به‌عنوان بخشی از تعارضی که باید حل شود، ظاهر می‌شود. ببینیم که شخصیت‌ها چگونه این مسائل را مدیریت می‌کنند و می‌توانیم از این صحنه‌ها برای آموزش مهارت‌های حل تعارض و مذاکره استفاده کنیم.
گاهی خشونت در ادبیات کودک ممکن است بازتاب تجربیات کودکان باشد. کودکانی که خود شاهد یا قربانی خشونت هستند ممکن است در شخصیت‌های داستان منعکس شده و درک بهتری از خود و احساسات خود پیدا کنند.
بی‌شک گنجاندن خشونت در ادبیات کودک باید به‌گونه‌ای صورت گیرد که باعث تقویت تفکر انتقادی، درک عاطفی و توسعه هویت اجتماعی کودکان شود. این کار باید بادقت و همراه با آموزش و راهنمایی مناسب انجام شود تا از هرگونه تأثیر منفی بر کودکان جلوگیری کرد.

## بررسی چالش‌های اخلاقی نمایش خشونت در ادبیات کودک و نوجوان

نمایش خشونت در ادبیات کودک و نوجوان چالش‌های اخلاقی مشخصی را به همراه دارد. این چالش‌ها بایستی شامل ایجاد تعادل بین آموزش واقعیت‌های زندگی و حفظ بی‌گناهی کودکان، تشویق به تفکر انتقادی و جلوگیری از ترویج خشونت باشند.
یکی از اصول اخلاقی حاکم بر ادبیات کودک و نوجوان این است که محتوای مورد نظر نباید به روحیه و رشد عاطفی کودک آسیب برساند. نمایش خشونت باید به‌گونه‌ای صورت گیرد که با مراحل رشد کودک سازگار باشد.
یک چالش اخلاقی دیگر این است که چگونه می‌توانیم میان آموزش اخلاقی و عواقب رفتارهای خشونت‌آمیز توازن ایجاد کنیم، بدون اینکه به ناخواسته ترویج یا تسهیل خشونت کنیم. کودکان باید آموزش ببینند که خشونت غیرقابل قبول است و برای حل تعارضات باید به روش‌های سازنده روی آورد.
جنبهٔ اخلاقی دیگر این است که آیا نمایش خشونت باید واقع‌گرایانه باشد یا نه؟ نمایش‌های واقع‌گرایانه می‌تواند به کودکان در فهمیدن عواقب خشونت کمک کند؛ اما ممکن است به آسانی آن‌ها را مضطرب نیز سازد. در مقابل، حذف کامل خشونت از داستان‌ها می‌تواند کودکان را از واقعیت‌هایی که باید با آن‌ها مقابله کرد، غافل نگه دارد.
ضرورت دارد که شخصیت‌هایی که رفتارهای خشونت‌آمیز دارند با عواقب معقولی مواجه شوند تا یک پیام اخلاقی روشن ارائه شود. الگوسازی شخصیت‌های که بدون مواجهه با عواقب، اعمال خشونت‌آمیز را انجام می‌دهند، ممکن است مفاهیم اختلال ارزشی ارائه دهند.
باید توجه داشت که نمایش خشونت باید با حساسیت‌های فرهنگی خاصی که کودکان ممکن است از آن‌ها نشئت بگیرند سازگار باشد. آنچه در یک فرهنگ پذیرفتنی است ممکن است در فرهنگ دیگر نپذیرفتنی باشد.
استفاده از زبان و تصاویر مناسب برای نشان دادن خشونت باید به شکلی باشد که گیج‌کننده یا آسیب‌رسان به کودکان نباشد.
ادبیات می‌تواند به‌عنوان یک ابزار آموزشی مورد استفاده قرار گیرد. روایت‌های داستانی می‌توانند به‌عنوان فرصت‌هایی برای توضیح راه‌های مختلف مقابله با خشونت و ترویج اصول اخلاقی مثبت مورد استفاده قرار گیرند.
تصمیمات مرتبط با نمایش خشونت در ادبیات کودک و نوجوان نیازمند ظرافت و تعمق زیاد است و باید رویکردی مبتنی بر اصول اخلاقی در پیش گرفته شود تا به ترویج رفتارهای مثبت کمک کرده و از آسیب رساندن به روند آموزشی کودکان اجتناب شود.

## بررسی تحول و پیشرفت در نگرش‌ها نسبت به خشونت در طول تاریخ ادبیات کودک

تاریخ ادبیات کودک به‌خودی‌خود شاهد تحولات زیادی در نگرش‌ها نسبت به خشونت بوده است. شیوه‌های نمایش و درک خشونت در آثار موجه برای کودکان طی دوره‌های مختلف تاریخی تغییر کرده‌اند. در اینجا نگاهی می‌اندازیم به سیر تکاملی این نگرش‌ها:
قرن ۱۹ و پیش از آن:
ادبیات کودکان در قرن ۱۹ و قبل از آن اغلب برای آموزش و تربیت اخلاقی استفاده می‌شد.
-داستان‌ها و قصه‌های مردمی و اساطیری، که بعضاً

حاوی خشونت‌های شدید بودند، به‌منظور آموزش درس‌های اخلاقی استفاده می‌شدند.
داستان‌هایی مانند قصه‌های پریان نوشتهٔ برادران گریم حاوی عناصری از خشونت‌اند که به‌عنوان بخشی طبیعی و اجتناب‌ناپذیر زندگی انسانی نمایش داده می‌شوند.
اوایل تا اواسط قرن ۲۰:
آغاز به کار ناشرانی که تخصصشان ادبیات کودک بود و آگاهی از روان‌شناسی کودکان منجر به تولید آثاری شد که بیشتر به نیازهای عاطفی، تخیلی و آموزشی کودکان پرداخت.
با رشد نظریات روان‌شناختی و توجه بیشتر به تأثیرات احتمالی خشونت بر کودکان، نگاه به نمایش خشونت در این آثار دچار تغییر شد.
کتاب‌های مانند سری چارلی و کارخانه شکلات‌سازی اثر رولد دال، حاوی خشونت نمادین بوده‌اند؛ اما با نیت آموزنده و کمتر به صورت ترسناک یا آزاردهنده.
از دهه ۷۰ میلادی به‌بعد:
جنبش‌های اجتماعی و فرهنگی منجر به انتقاد از نمایش‌های استریوتیپی و یک‌سویه شدند.
با رشد رویکردهای تحلیلی و انتقادی، افزایش آگاهی از حقوق کودکان و تأثیرات احتمالی خشونت بر آن‌ها، کتاب‌ها تلاش کردند نمایش متعادل‌تری از خشونت ارائه دهند.
دوره معاصر:
نقد و بررسی‌ها درباره خشونت در ادبیات کودک به جز لاینفکی از مناقشات پیرامون محتوای مناسب برای کودکان بدل شده است.
امکان دسترسی به ادبیات جهانی و تأثیر جهانی‌شدن، منجر به انتقال نگرش‌ها به خشونت در ادبیات کودکان در سطح جهانی شده است.
درحال‌حاضر، بحث‌هایی دربارهٔ اینکه چقدر خشونت باید در کتاب‌های کودک نمایش داده شود وجود دارد. برخی معتقدند باید به‌صورت واقع‌بینانه به خشونت پرداخته شود تا کودکان مهارت‌های مقابله‌ای و افزایش آگاهی داشته باشند، درحالی‌که برخی دیگر نگران اثرات منفی آن بر سلامت روانی کودکان هستند.
در نهایت، رویکردهای مختلف به نمایش خشونت در ادبیات کودک نشان‌دهنده تحولات در نظریه‌های روان‌شناسی تربیتی، انتظارات اجتماعی و نقد فرهنگی است که بر هم تأثیر گذاشته و موجب شکل‌گیری نگرش‌های متفاوت نسبت به این مسئله شده‌اند.
مقایسهٔ داستان‌های کودک و نوجوان از کشورها و فرهنگ‌های مختلف
مقایسهٔ بین‌المللی داستان‌های کودک و نوجوان با تمرکز بر خشونت می‌تواند بینش‌های جالبی دربارهٔ نگرش جوامع مختلف نسبت به این موضوع، اعم از فرهنگی، اجتماعی، و حتی قانونی به ما ارائه دهد. در ادامه، چگونگی رویکردهای متفاوت به خشونت در ادبیات کودک و نوجوان در سراسر جهان را بررسی می‌کنیم.
فرهنگ‌های غربی:
در کشورهایی مثل ایالات متحده و بریتانیا، ادبیات کودک به‌تدریج از نمایش خشونت‌های علنی به‌سمت روایت‌هایی حرکت کرده است که به روابط بین شخصیت‌ها و مقابله شخصیت اصلی با موانع مختلف تمرکز دارند.
کتاب‌هایی مانند مجموعه قهرمانان زادهشده نوشتهٔ ریک ریوردن یا هری پاتر نوشته جی. کی. رولینگ با وجود داشتن عناصری از خشونت، به بررسی عواقب آن و ترویج رویکردهای مسالمت‌آمیز برای حل تعارض‌ها می‌پردازند.
فرهنگ‌های اسکاندیناوی:
کشورهای نظیر سوئد و نروژ، که بر تربیت اجتماعی و توسعه عمومی کودکان تأکید دارند، اغلب داستان‌هایی با مضامین جدی و گاه به زبانی صریح ارائه می‌دهند. آثاری مثل کتاب‌های «آسترید لیندگرن» شامل داستان‌هایی هستند که به‌طور باز عناصری از خشونت را شامل می‌شوند؛ اما با پیام‌های عمیق اخلاقی همراه هستند.
فرهنگ‌های شرق آسیا:
در کشورهایی مثل ژاپن، که انیمه و مانگا بخش بزرگی از ادبیات کودک و نوجوان را تشکیل می‌دهند، خشونت به شکلی بصری و گاه شدید در داستان‌ها وجود دارد. بااین‌حال، این خشونت اغلب زمینه‌های عمیق فلسفی دارد و به نقد اجتماعی یا تمثیل مسائل بزرگ‌تری می‌پردازد.
فرهنگ‌های آفریقایی و بومی:
داستان‌های سنتی آفریقایی یا بومیان اقیانوسیه و آمریکا بسیار به تعلیم و انتقال دانش نسل‌ها متکی هستند. ممکن است نبردها و تعارضات در این داستان‌ها به شکلی

سمبولیک یا به‌منظور آموزش ارزش‌های زندگی باشند.

فرهنگ‌های عربی و اسلامی:

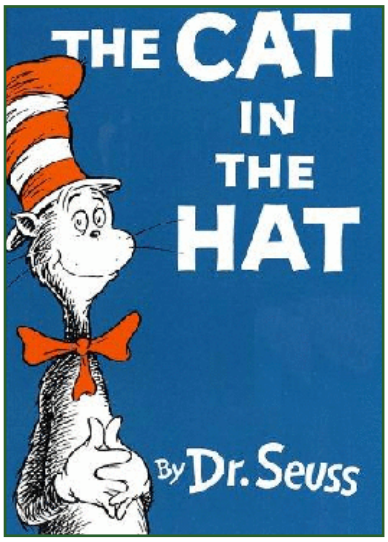
در فرهنگ‌هایی مانند فرهنگ عربی و اسلامی، کتاب‌های دینی و قصه‌های عبرت‌آموز با هدف تربیت مذهبی و اخلاقی کودکان نگارش می‌شوند که ممکن است شامل نمایش‌های خشونت به‌منظور آموزش درس‌های اخلاقی باشند.

مقایسه داستان‌های مختلف کودک و نوجوان در سراسر فرهنگ‌ها نشان می‌دهد که خشونت در همهٔ فرهنگ‌ها به‌عنوان یک مؤلفه ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد که بسته به زمینه فرهنگی و سیاسی می‌تواند تفسیر و کاربردهای بسیار متفاوتی داشته باشد. مطالعهٔ این تفاوت‌ها می‌تواند به ما کمک کند تا نحوهٔ تعامل جوامع مختلف با موضوعات اجتماعی پیچیده‌ای مانند خشونت را بهتر درک کنیم.

واکنش معلمان و والدین به محتوای خشونت‌آمیز در ادبیات

برخورد با محتوای خشونت‌آمیز در ادبیات کودک و نوجوان نیازمند ارائه پاسخ‌های مدبرانه ازسوی معلمان و والدین است. این موضوع به‌ویژه با توجه به تاثیرات و تفسیرهای گوناگونی که ممکن است کودکان و نوجوانان از محتوای خشونت‌آمیز دریافت کنند، اهمیت می‌یابد. در اینجا نکاتی کلیدی دربارهٔ رویکردهایی که معلمان و والدین می‌توانند برای رویارویی با این‌چنین محتواهایی به‌کار ببرند، آورده شده است:

۱. گفت‌وگوی باز: افزایش توانایی کودکان و نوجوانان برای تحلیل و نقد محتوای خشونت‌آمیز ازطریق بحث و گفت‌وگو. معلمان و والدین می‌توانند با طرح سؤال‌هایی که به تفکر انتقادی دعوت می‌کنند، مهارت‌های درک مطلب آنان را تقویت کنند.




۲. آموزش مهارت‌های ادراکی و عاطفی: تمرین مهارت‌هایی مانند همدلی و بازشناسی احساسات در دیگران می‌تواند به کودکان کمک کند تا با تجربیات مختلف شخصیت‌ها همزادپنداری کنند و از کمک خشونت به‌عنوان ابزاری برای حل تعارض‌ها اجتناب کنند.

۳. مقایسه و تحلیل فرهنگی: ارائه بستری برای کودکان و نوجوانان جهت درک چگونگی نمایش خشونت در فرهنگ‌های مختلف و تأثیرات اجتماعی و تاریخی آن‌ها.

۴. یادگیری از طریق الگوها: معلمان و والدین می‌توانند نمونه‌هایی از افرادی را که با استفاده از روش‌های مسالمت‌آمیز به موفقیت رسیده‌اند، معرفی کنند تا الگوهای مثبتی برای کودکان و نوجوانان به وجود آورند.

۵. استفاده از منابع آموزشی: به‌کارگیری منابع آموزشی و داستان‌هایی که خشونت را در قالبی سازنده و با پیام‌های مناسب درک کودکان و نوجوانان ارائه می‌دهند.

۶. نظارت بر دسترسی: معلمان و والدین باید به‌دقت به محتوایی که کودکان و نوجوانان به آن دسترسی دارند نظارت کنند و محتوای نامناسب یا بیش از حد خشن را محدود کنند.

۷. انتخاب مطالعاتی هدفمند: انتخاب دقیق داستان‌ها و کتاب‌هایی که تجربیات گوناگون اخلاقی و اجتماعی را به‌شکل سالم و سازنده به بحث می‌گذارند.

۸. پشتیبانی حرفه‌ای: در مواردی که محتوای خشونت‌آمیز تأثیر منفی قابل توجهی روی دانش‌آموزان می‌گذارد، مشورت با مشاوران تعلیمی و روان‌شناسان می‌تواند مفید باشد.

مدیریت واکنش‌ها نسبت به خشونت در ادبیات می‌تواند به شکل‌گیری تفکر انتقادی، همدلی و درک جوانان از تعاملات اخلاقی و روابط انسانی کمک کند. افزایش مهارت‌های ادراکی و حل تعارض در کودکان و نوجوانان می‌تواند به آن‌ها کمک کند نه‌تنها ادبیات بلکه تجربیات واقعی زندگی خود را با حساسیت و فهم بیشتری درک کنند.

تأثیرات طولانی‌مدت خواندن داستان‌های خشونت‌آمیز بر کودکان و نوجوانان

مطالعات روان‌شناختی متعددی بر تأثیرات طولانی‌مدت محتوای خشونت‌آمیز بر کودکان و نوجوانان تمرکز کرده‌اند. دریافت مداوم چنین

محتوایی می‌تواند به شیوه‌های مختلفی بر آن‌ها اثر بگذارد. در ادامهٔ برخی از نکاتی که در چنین مطالعاتی مورد بررسی قرار می‌گیرند، آورده شده است:

۱. حساسیت به خشونت: یکی از نگرانی‌های عمده این است که تماشای مکرر خشونت می‌تواند باعث کاهش حساسیت نسبت به خشونت واقعی در دنیای پیرامون و تاثیرگذاری کمتر از تجربیات خشن شود.

۲. تقلید رفتاری: کودکان و نوجوانان ممکن است رفتارهای خشونت‌آمیز را که در داستان‌ها مشاهده می‌کنند تقلید کنند، به‌ویژه اگر شخصیت‌های داستان به‌خاطر اعمال خشونت‌آمیزشان پاداش یا تحسین دریافت کنند.

۳. تأثیر بر احساسات و نحوهٔ فکر: مکرراً خواندن داستان‌های خشونت‌آمیز می‌تواند بر نحوهٔ پردازش احساسات و نگرش‌های کودکان و نوجوانان تأثیر بگذارد، وگاهی اوقات موجب ترس، اضطراب یا پرخاشگری شود.

۵. تأثیر بر ارزش‌ها و نگرش‌ها: مطالعات نشان داده‌اند که داستان‌ها می‌توانند بر ارزش‌ها و نگرش‌های کودکان تأثیرگذار باشند. داستان‌هایی که روی خشونت به‌عنوان راه‌حلی قابل‌قبول تأکید می‌کنند، ممکن است نگرش‌های مثبت‌تر نسبت به خشونت شکل دهند.

۵. توسعه اخلاقی: خشونت در داستان‌ها می‌تواند بر توسعه اخلاقی کودکان اثر بگذارد. داستان‌ها می‌توانند به کودکان یاد بدهند که چه رفتارهایی در قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها پسندیده و غیرپسندیده است.

۶. تأثیر بر روابط اجتماعی: خواندن داستان‌های خشونت‌آمیز ممکن است بر دوست‌یابی‌ها و روابط اجتماعی کودکان تأثیر بگذارد، به‌ویژه اگر کودک بر فعالیت‌ها یا رفتارهای خشن تمرکز یابد.

۷. یادگیری حل مسئله و مدیریت تعارض: داستان‌ها می‌توانند به کودکان نشان دهند که چگونه می‌توانند تعارض‌ها را به شیوه‌های خلاقانه و بدون خشونت حل کنند یا ممکن است یاد بدهند که خشونت تنها راه حل مشکلات است.

۸. نقش‌های جنسیتی: خشونت در داستان‌های کودکان می‌تواند به تثبیت نقش‌های جنسیتی سنتی کمک کند، که در آن‌ها مردان به‌عنوان محافظان و جنگندگان جلوه داده می‌شوند و زنان به‌عنوان شخصیت‌های کمکی که نیاز به حمایت دارند.

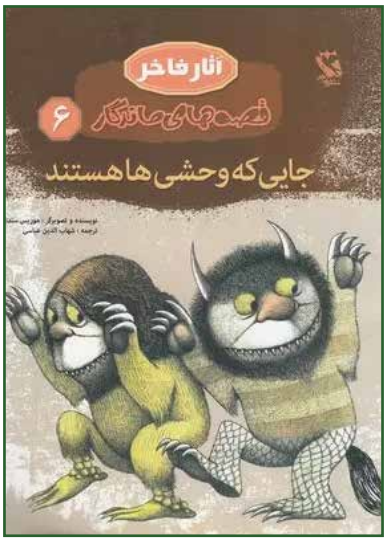
۹. استراتژی‌های مقابله: برخی کودکان و نوجوانان ممکن است یاد بگیرند چگونه با کمک مهارت‌های مقابله‌ای مثبت، با تأثیرات منفی محتوای خشونت‌آمیز کنار آیند.

درنهایت، هر کودک یا نوجوان به‌شکل متفاوتی به خشونت واکنش نشان می‌دهد و تأثیرات آن به عوامل مختلفی ازجمله شخصیت، تجربیات پیشین، و حمایت‌های اجتماعی و خانوادگی بستگی دارد؛ لذا، مهم است که والدین و معلمان به‌عنوان ناظران فعالیت‌های کودکان عمل کنند و به آن‌ها کمک کنند تا تأثیرات محتوایی که با آن مواجه می‌شوند را به‌درستی درک و پردازش کنند.

## نمونه‌هایی از خشونت در ادبیات کودک و نوجوان

۱. گربه در کلاه نوشتهٔ دکتر سوس، در این کتاب کلاسیک کودکان، گربه کلاهی شیطان به اشکال مختلف خشونت، ازجمله کوبیدن اشیا، شکستن اشیا و به‌طور کلی ایجاد هرج‌ومرج دست می‌زند. خشونت به شیوه‌ای کارتونی و تند به تصویر کشیده شده است و به‌معنای طنز و سرگرم‌کننده است. بااین‌حال، برخی از منتقدان استدلال کرده‌اند که نمایش خشونت در کتاب می‌تواند مشکل‌ساز باشد؛ زیرا ممکن است کودکان را تشویق به انجام رفتارهای مخرب کند.

۲. لوراکس نوشتهٔ دکتر سوس، یکی دیگر از کتاب‌های کلاسیک دکتر سوس، لوراکس شخصیتی به نام Once-ler را نشان می‌دهد که با بریدن درختان تروفولا و آلوده کردن محیط زیست رفتار خشونت‌آمیزی دارد. اقدامات The Once-ler به‌عنوان مخرب و مضر به تصویر کشیده شده است، و این کتاب به‌منظور انتقال پیامی دربارهٔ اهمیت حفاظت از محیط زیست است.




۳. جایی که چیزهای وحشی هستند نوشتهٔ موریس سنداک، در این کتاب محبوب کودکان، شخصیت اصلی مکس با تصور اینکه پادشاهی است که می‌تواند هر کاری بخواهد انجام

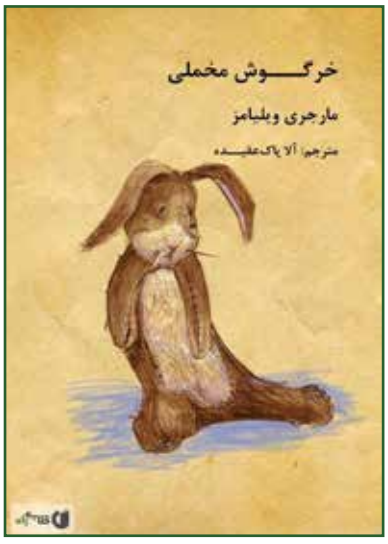
دهـد، درگیـر فانـتزی خشونت مـی‌شـود. او بـه Wild Thing‌ها دستور می‌دهد فقط دستورات او را انجام دهند و بدین‌ترتیب درگیر فانتزی قدرت و کنترل می‌شود. در این داستان خشونت به شیوه‌ای خارق‌العاده و تخیلی به تصویر کشیده شده است و هدف آن انتقال پیامی دربارۀ اهمیت تخیل و خلاقیت است.

۴. درخت بخشنده نوشتۀ شل سیلورستاین، این کتاب داستان درختی را روایت می‌کند که همه‌چیزش را ازجمله سیب‌ها، شاخه‌ها و حتی تنه‌اش را به پسر جوانی می‌دهد، خشونت در کتاب ازطریق اعمال پسر به تصویر کشیده شده است؛ زیرا او بیشتر و بیشتر از درخت می‌گیرد بدون اینکه چیزی پس بدهد. این کتاب به‌منظور انتقال پیامی دربارۀ اهمیت قدردانی متقابل است.

۵. کاترپیلار بسیار گرسنه نوشتۀ اریک کارل، در این کتاب محبوب کودکان، کاترپیلار با خوردن غذاهای مختلف ازجمله برگ‌ها، میوه‌ها و حتی یک تکه کیک درگیر نوعی خشونت می‌شود. خشونت به شیوه‌ای بازیگوشانه و کارتونی به تصویر کشیده شده است و هدف آن انتقال پیامی دربارۀ اهمیت تغذیه سالم و چرخه زندگی یک پروانه است.

۶. داستان پیتر خرگوش نوشتۀ بئاتریکس پاتر، در این کتاب کلاسیک کودکان، پیتر خرگوش با دزدیدن سبزیجات از باغ آقای مک گرگور به‌نوعی خشونت دست می‌زند. خشونت به شیوه‌ای شیطنت‌آمیز و بازیگوشانه به تصویر کشیده می‌شود و هدف آن انتقال پیامی دربارۀ اهمیت صداقت و احترام به اموال دیگران است.

۷. خرگوش مخملی نوشتۀ مارگری ویلیامز، در این کتاب محبوب کودکان، خرگوش مخملی به اطراف پرتاب می‌شود و توسط پسربچه صاحب آن مدام دست‌به‌دست می‌شود و بدین‌شکل مورد خشونت قرار می‌گیرد. خشونت به شیوه‌ای تند و دل‌خراش به تصویر کشیده شده است و هدف آن انتقال پیامی دربارۀ اهمیت عشق و همدلی است.




۸. مجموعه جادوگر شهر اوز نوشتۀ ال. فرانک باوم، در این سری کلاسیک از کتاب‌های کودکان، خشونت یک موضوع تکراری است؛ به‌ویژه در قالب جادوگر شریر غرب، که به‌دنبال آسیب رساندن به دوروتی و دوستانش است. خشونت به شیوه‌ای خارق‌العاده و جادویی به تصویر کشیده شده است و هدف آن انتقال پیامی دربارۀ اهمیت شجاعت و ایستادگی در برابر ناملایمات است.

۹. سریال بازی‌های گرسنگی نوشتۀ سوزان کالینز، در این سری از کتاب‌های محبوب جوانان، خشونت موضوع اصلی است؛ زیرا شخصیت‌ها مجبور می‌شوند در رویدادی تلویزیونی به نام بازی‌های گرسنگی تاسرحد مرگ مبارزه کنند. خشونت به شکلی گرافیکی و واقع‌گرایانه به تصویر کشیده شده است و هدف آن انتقال پیامی دربارۀ خطرات توتالیتاریسم و اهمیت شورش علیه رژیم‌های سرکوبگر است.

۱۰. داستان ندیمه نوشته مارگارت اتوود، در این رمان دیستوپیایی، خشونت موضوعی تکراری است، به‌ویژه در قالب خشونت و ستم جنسی. این کتاب به‌منظور انتقال پیامی دربارۀ اهمیت فمینیسم و خطرات جوامع مردسالار است.

خشونت در ادبیات کودک می‌تواند اشکال مختلفی داشته باشد و بسته به زمینه و مخاطب مورد نظر، می‌توان آن را به شیوه‌های مختلفی به تصویر کشید. نمایش خشونت در ادبیات کودک می‌تواند تأثیر عمیقی بر خوانندگان داشته باشد و برای والدین، مربیان و دانش‌پژوهان مهم است که پیام‌هایی را که این کتاب‌ها می‌رسانند به‌دقت بررسی کنند.

# طنز متضاد

● دانیال نوازی

داشتم فکر می‌کردم برای شروع داستانی خوب باید چیکار کنم؛ مثلاً از خودم پرسیدم بهترین جمله چیه؛ ولی گفتم بی‌خیال برای موضوع طنز شاید فقط باید شروع کرد به نوشتن، دلم‌و به دریا می‌زنم و شروع می‌کنم.

اول از همه اینکه من راوی داستانم نه نویسنده، اگه انتظار این‌و داری که برات تعریف کنم که کی هستم و چی می‌خوام بگم؛ باید این‌و بهت خبر بدم. من فقط از روی این متن با صدای خودم که چندان خوب هم نیست برات می‌خونم، امیدوارم خوابت نبره چون این‌طوری کل متن زیر سؤال می‌ره.

بذار برات خاطره تعریف کنم: «تو وقتی با یه نفر ملاقات می‌کنی بهش چه چیزی می‌گی؟»

سلام! اسمت چیه؟ به چه چیزهایی علاقه داری؟ رنگ مورد علاقه‌ات چیه یا چند سالته، درسته؟

بعدش می‌گی از آشنایی‌تون خوشبخت شدم و برای اینکه ثابت کنی که حرفت رو از ته دل می‌زنی، دستت رو می‌بری جلو و دست می‌دی. این کلیت ماجرای آشناییه یا حداقل این‌طور یادت دادن. تا جایی که من یادم می‌آد همیشه از نظر بقیه آدم گستاخی بودم، شاید به‌خاطر اینه که یادم می‌رفت اول سلام کنم یا مثلاً مقدمات اولیه رو درست انجام نمی‌دادم، یهو می‌رفتم سراغ اصل مطلب و چیزی رو که دلم می‌خواست یا به ذهنم می‌آمد می‌گفتم.

به‌تازگی در آستانهٔ بیست‌وچند سالگی‌م، حس می‌کنم برای اینکه زنده بمونم باید یاد بگیرم چطور صحبت کنم و اولین چیز برای یاد گرفتن مقدمات آشناییه. یه جورایی حس می‌کنم تقصیر من نیست که نمی‌تونم با دیگران ارتباط برقرار کنم؛ برای مثال هرکسی رو ملاقات می‌کنم بهش سلام می‌کنم اون هم یه جواب نامفهوم مثل «من هم همین‌طور» می‌ده.

باهاشون دربارهٔ اولین چیزی که توجهم رو جلب کرده صحبت می‌کنم؛ مثلاً اینکه دماغشون چقدر گنده است.

این‌و تو دلم می‌گم؛ اما اگه فرض مثال یه مرد با دماغ گنده باشه براش از جراحی زیبایی صحبت می‌کنم، نه که دکتر باشم یا هرچی؛ ولی خب مطالعه می‌کنم. می‌دونی اصل مشکل اون‌جایی شروع می‌شه که من بچه بودم و اجازه حرف زدن نداشتم. نمی‌دونم چرا.

مادرم می‌گفت هنوز عقلم کامل نشده، هروقت تونستم بفهمم جهت طلوع خورشید و غروب به چه سمتیه، شاید اون موقع بتونم صحبت کنم. این هم یادمه که می‌گفت وقتی تونستی برای خودت غذا بپزی یا تنهایی دماغت‌و بالا بکشی شاید اون‌موقع بتونی حرف بزنی.

مادرم چیزهای مختلفی بهم می‌گفت؛ راجع‌به اینکه کی اجازه حرف زدن دارم. من هم تلاش می‌کردم بهشون گوش بدم و ثانیه‌به‌ثانیه در انتظار این بودم که بتونم صحبت کنم. دماغم‌و بالا بکشم، اینکه خیلی ساده است. الان بعد ازبیست‌سال‌وخرده‌ای زندگی می‌فهمم اون‌ها فقط اصطلاح بودن که همراه با کنایه بهم می‌گفت.

نمی‌تونم از مادرم ناراحت باشم، چون تمام مادرها همین روش رو بلدن برای آموزش و مستقل کردن بچه‌شون.

شاید ایراد کار همین جا باشه. ببخشید کجا بودم، داشتم این‌و می‌گفتم که از کجا شروع شد مشکلاتم.

درست زمانی که از بیست‌سالگی گذشتم. باید حرف می‌زدم و ارتباط می‌گرفتم؛ چون بلد نبودم آدم مغروری به نظر بیام، گاهی هم گستاخ.

تمام سعیم رو می‌کردم. به‌هرحال مثلاً با مؤدبانه‌ترین روش بعد از پرسیدن چند تا سؤال ساده؛ (که مثل تست شخصیت‌شناسی می‌موند). بعدش می‌گفتم: «من دانیال‌م از آشنایی‌تون خوشبختم.» درواقع بخوام روراست باشم باید بگم این جمله رو دقیقاً به کسایی می‌گفتم که اصلاً از آشنایی‌شون خوشحال نشدم. یه جورایی این حرفا برای زنده موندن تو این دوره زمونه لازمه.

از آشنایی‌تون خوشحال شدم؟ باید بگم نه اصلاً نشدم. برام سؤاله چطور یه نفر از آشنایی با یه کس دیگه خوشحال می‌شه؟

من که هیچ‌وقت نشدم. یه جورایی حس معذب بودن هم کردم؛ پس می‌تونم بگم نه‌تنها خوشحال نشدم، ناراحت هم شدم.

باید چیزهایی رو بگم که دلم نمی‌خواد و برعکس اون چیزهایی رو که دلم می‌خواد بگم نگم؛ چون ممکنه ناراحت بشن و فکر کنند گستاخم. شاید مشکل این‌ها نباشه، شاید برگرده به بچگی‌م.

مادرم می‌گفت وقتی من‌و هنوز به دنیا نیاورده بود خیلی موز می‌خورد؛ اما یک‌بار هوس هلو کرد ولی فصلش نبود و به‌خاطر همین نتونست بخوره و این دلیلی بر نقص عضو شدن من شد. یه تیکه از گوش راستم رشد نکرد و ناقص موند، اما شاید بیشتر از یه تیکه در من ناقص مونده باشه. شاید مثل اون تیکه، تیکه‌هایی از وجودم هم ناقص مونده. این موضوع برعکس اون تیکه از گوشم، تأثیر زیادی تو زندگی‌م داشت، مثل خوشحالی.

آخ! خوشحالی چه فقدان تلخی؛ اما به‌خودی خودش یه جور طنز متضاده. نه که کلیشه بگم و فلسفه ببافم؛ اما خودت فکرش رو بکن یه جورایی طنزه. یه تیکه از گوش که ناقص موند به‌خاطر نخوردن هلو. نقص‌های دیگه‌ای که شاید جبران‌شدنی نباشه و همیشگی بشن و بلد نبودن مقدمات آشنایی و ارتباط گرفتن. شاید اون هلو می‌تونست همه‌چی رو درست کنه، شاید هلو یعنی خوشحالی.

با این دید دوباره دلم می‌خواد بگم خوشحالی چه فقدان تلخی؛ اما به‌خودی‌خودش یه‌جور طنز متضاده.

بذار بهت نزدیک به بیست سال‌وخرده‌ای تجربه بدم؛ با یک جمله که می‌خوام نقل‌وقولش کنم از طرف نویسنده:

«هر طنزی لزوماً بامزه نیست و این بزرگ‌ترین درس زندگیه.»

# تحلیلی بر رمان گنبدهای قرمز دوست‌داشتنی نوشتهٔ صحرا کلانتری؛

## با نگاهی تطبیقی به فیلم بزرگ‌راه گم‌شده اثر «دیوید لینچ»

● روح‌الله آبسالان

گنبدهای قرمز دوست‌داشتنی نخستین رمان خانم صحرا کلانتری شاعر، نویسنده و پژوهشگر ادبی است. پس از خوانش کتاب بی‌اختیار به یاد فیلم بزرگ‌راه گم‌شده از «دیوید لینچ» افتادم و با خودم گفتم چراکه نه...

آنچه در این متن می‌خوانید نه نزدیک شدن به ذهنیت مؤلف، بلکه برعکس دوری از آن است. رمان با شکست‌های زمانی پی‌درپی در سه اپیزود (خانه، کوچه و زندان) دنبال می‌شود؛ تصویرهای مبهوت‌کننده از ذهنیت راوی که دقیقاً نمی‌دانیم باید از چه منظری به گفته‌هایش نگاه کنیم و آیا اساساً راوی تا چه اندازه می‌تواند قابل اعتماد باشد!

او در ابتدا به مخاطبانش یادآور می‌شود که داستان را کسی می‌نویسد که جایی برای زیستن ندارد. در اینجا صحبت از بی‌مکانی است و جهان خالی از زیست، از اساس معنامندی را پس می‌زند؛ پس راوی دست به بازآفرینی خود در ذهنیتی به‌شدت مالیخولیایی می‌زند. به‌زعم بنده در اینجا هدف نویسنده این است که چگونه واقعیتی ملموس ممکن است تا این اندازه به ضدیت با خودش تغییر رویه دهد و به‌طرزی فهم‌ناپذیر استحاله شود؛ پس دست به‌کار می‌شود و با ورود به ساحت پنهان ذهن، این‌چنین شگفتی ما را برمی‌انگیزد.

کسی که این متن را می‌نویسد هنوز در آن خانه است و قصد بیرون آمدن ندارد. گنبدهای قرمز دوست‌داشتنی قسمتی از همان مکان است و ذهن راوی هم به همین ترتیب. همان‌گونه که «هایدگر» هم قسمت عظیمی از نوشته‌های خود را مدیون کوهستان می‌دانست و در مکانی که جدای از جغرافیاست و دقیقاً به همین دلیل ساده است که شخصیت اصلی رمان خود را بی‌مکان معرفی می‌کند؛ بدون خاستگاه زیستمندی. اوست که نمی‌تواند در خانه جایی را اشغال کند:

«این خانه‌ای که در این داستان واقعی با هم در آن خواهیم گشت خانهٔ من نیست، همان خانهٔ ۹۰ متری در سعادت‌آباد تهران که در یک مجتمع بزرگ قرار دارد... بله من مستأجر تمام این خانه و اشیاء آن هستم.»

در اینجا فضا نه به‌مثابهٔ سازهٔ فیزیکی، بلکه به‌عنوان بعدی وجودی مدِنظر نویسنده بوده است. «شاهین» شخصیت اصلی رمان (انتخاب این اسم هیچ سنخیتی با شخصیت و منش او ندارد)، داستان را با تک‌گویی‌های درونی که تا انتهای رمان ادامه می‌یابد آغاز می‌کند و این تک‌گویی‌ها نوع مواجهه‌اش را با جهان پیرامون او یعنی همسر و دوستان

خانوادگی‌اش، بازگو می‌کند که مانند بختکی روی زندگی او سایه افکنده‌اند. اینجا مایلم تا حدودی با صراحت اعلام کنم تنها کسی که در خانه زندگی می‌کند خود راوی است. آن تراکم مسحورکننده، دقیق و به‌غایت سنجیدهٔ تصویرها، آشفتگی همه‌جانبه‌ای را در ذهن خوانندگان پدیدار می‌کند.

مدت زمان‌های کوتاه، در قالب فلش‌بک‌هایی به گذشته همواره تکرار می‌شود: «تو هیچ‌گاه مرد نخواهی شد.» این ضربه به همراه فصل‌های کوتاهی که گاهی در اتاقی تاریک با چشم‌اندازی مختصر و دری آهنی که یادآور زندان‌های قرون‌وسطایی است و البته تغییرات سریع کاراکترها و نظرگاه‌های شخصیت اصلی، در نهایت امر به آن فاجعهٔ نهایی ختم می‌شود.

دقیقاً از همین جاست که دیدگاه‌ها از متن به زیرمتن می‌کوچند و به ژرف‌ترین و تاریک‌ترین خواسته‌های شخصیت می‌رسند. ناگفته پیداست خودنمایی بعضی گزاره‌ها ممکن است متن را به‌کلی به حاشیه ببرد. «رابرت مک‌کی» در کتاب ارزندهٔ دیالوگ می‌گوید: این جمله‌ها نباید از متن بیرون بجهند و در بزمی به افتخار نویسنده کف بزنند و اعلام کنند: «آه! من چه جمله زیرکانه‌ای هستم.»

به این گزاره‌ها در متن توجه کنید:

«عصر مدرن، عصر تراژدی نیست یا عصر مدرن، عصر کمدی است...

... «آرام» مرگ مؤلف را باور ندارد.

عشق شبیه توهّمه. توی درونت هست؛ ولی صورت بیرونی نداره...»

روشن است، شخصیت باید از تفکرات نویسنده جدا شود و در جهانی که متعلق به خود اوست زیست کند، حرف بزند و جهان داستان را برسازد و برای این کار به دستکاری واقعیت روی آورد.

«فِرِد» شخصیت اصلی فیلم بزرگ‌راه گم‌شده اثر ارزشمند «دیوید لینچ» چنین می‌گوید: «دوست دارم همه‌چیز را به شیوهٔ خودم به یاد بیاورم و نه لزوماً آن‌گونه که اتفاق افتاده است.» به نظر می‌رسد شاهین هم در رمان گنبدهای قرمز دوست‌داشتنی دست به چنین کاری زده باشد؛ چراکه وجود انسانی چنین منفعل که هیچ تلاشی برای آنچه زندگی‌اش را به تلی از خاکستر تبدیل نمی‌کند، دور از ذهن است؛ کسی که گذشته را همواره با خود دارد و بی‌چشم‌اندازی به آینده مجبور است اکنون را تاب بیاورد. این همان چیزی است که راوی از آن وحشت دارد؛ پس همواره در حالتی از بی‌زمانی معلق است و به‌ناچار جهانی موازی در ذهن بازآفرینی می‌کند.

در فیلم بزرگ‌راه گم‌شده می‌بینیم که واقعیت و رؤیا آن‌چنان درهم تنیده‌اند که فاقد معنامندی‌اند و اساساً زمان کارکرد حقیقی خود را از دست می‌دهد. کاراکتر اصلی فیلم بزرگ‌راه گم‌شده به مانند شاهین در گنبدهای قرمز دوست‌داشتنی دچار عقدهٔ اختگی است با این تفاوت که در فیلم، عقده‌ها از نوع مفاهیم جنسی‌اند.

هر دو شخصیت در این آثار از حقیقت آگاه‌اند، بااین‌حال آن را نادیده می‌انگارند و سرکوب می‌کنند. به‌زعم نیچه، ذهن ما همه‌وقت اندر کارگزینش‌هاست. وقتی هم حقایق بر او عرضه می‌شود آن‌هایی را می‌پذیرد که نیازهای او را برآورده می‌کند. پرسش اساسی در اینجا این است که اگر کاراکتری غیر از شاهین، آن خانه و وقایع آن را توصیف می‌کرد، رمان به چه سمت‌وسویی می‌رفت؟ و اساساً چه امکان‌های جدیدی پیش روی مخاطبان قرار می‌گرفت؟ به‌تعبیری شخصیت‌های این دو اثر در پی فریب خویش‌اند و در تلاش‌اند تا بتوانند مرزهای رؤیا و واقعیت را جابه‌جا کنند. شاهین «آرام» را کشته یا فِرِد «رنه» را؟! پاسخی قانع‌کننده در این زمینه وجود ندارد. حقیقت همچنان حیّ و حاضر است، ما فقط پنهانش کرده‌ایم و زنگ خانه‌ها همیشه به صدا درمی‌آید و همیشه (دیک لورانت) زنده است.

در رمان گنبدهای قرمز دوست‌داشتنی ما می‌بینیم صدای دَر همیشه با ورود یک نفر (مسعود) همراه است و این راوی داستان را تا حد جنون، آشفته می‌کند.

شخصیتی که خانم کلانتری پردازش کرده است، به‌زعم بنده شباهت زیادی با کاراکتر «لینچ» دارد. فِرِد موزیسین

است و همواره در حال تخیل و در حالتی نیمه‌بیدار به ما نشان داده می‌شود و در بیشتر جاها کلوزشات و نمایی بسته و از نحوهٔ میزانسن و ارتباط سردی که با همسر خود دارد به این نکته پی خواهیم برد که آن دو گرچه ظاهراً به هم نزدیک‌اند؛ ولی در واقعیت تا چه اندازه از هم دورند. ما، همین نبودِ ارتباط را در رمان گنبدهای قرمز دوست‌داشتنی در لایه‌های زیرین متن می‌توانیم شناسایی کنیم. شاهین، به وضوح می‌داند و ما هم می‌دانیم که آرام چه واقعی باشد، چه ساخته و پرداختهٔ ذهن، دارد به او خیانت می‌کند؛ ولی او همچنان منفعلانه لبخند می‌زند و گاهی در تراس که به‌نوعی حیاط خلوت ذهن است، می‌ایستد و سیگارش را دود می‌کند.

نکته‌ای که اینجا بسیار برای من تأمل‌برانگیز است، نحوهٔ نگارش متن به زبانی زنانه است. تک‌گویی‌هایی که راوی برای ما بازگو می‌کند با تمام آن جزئیات و تحلیل تک‌تک رفتارها، تنها از ذهنیتی زنانه نشئت می‌گیرد و ما هرچه به انتهای داستان و آن لحظهٔ استحاله شدن (مرد شدن) نزدیک می‌شویم، زبان هم ساحتی تحکیمی‌تر و کلی‌تر به خود می‌گیرد و جالب‌تر اینکه از اِلمان‌های زنانه برای ایجاد حس مردانگی در متن تعبیر عمیقی می‌شود. (زمانی که شاهین به سمت میز توالت برای برداشتن آلبوم می‌رود، رژ کبودرنگی را به لب‌هایش می‌مالد تا مردانه‌تر به نظر برسد).

در رمان می‌خوانیم که او «همواره با زن‌ها اشتباه گرفته می‌شده است» یا بعضاً زنی هست که با مردها اشتباه گرفته می‌شود. به نظر می‌رسد این تعبیرها برگرفته از بطن اجتماع است؛ حتی اگر این اجتماع، اجتماعی دونفره باشد. راوی تقریباً در سراسر داستان مادر خود را که به‌موقع مرده بود، به خاطر می‌آورد و آن جملهٔ هولناک مانند پتکی بر سرش آوار می‌شود:

«تو هیچ‌وقت مرد نخواهی شد.»

و در بزرگ‌راه گم‌شده، «آلیس» در گوش «پیت» (فِرِد) زمزمه می‌کند: « تو هیچ‌گاه من‌و به دست نمی‌آری...»

شاید باز به همان دلیل ساده که تو اگر مرد بودی می‌توانستی مرا به دست بیاوری. به‌قول ژیژک، زن در اینجا همچون امری متعالی و دست‌نیافتنی می‌نماید و رابطهٔ «آرام» با راوی هم مؤید همین نکته است. دالانی هزارتو که تنها یک راه دارد و آن هم مرد شدن است. این مرد شدن یا در زندگی رخ می‌دهد یا در نقل کردن آن و اساساً نمی‌توان این دو کار را با هم انجام داد. در اینجا می‌خواهم به جنبهٔ دیگر از شخصیت راوی بپردازم با این توضیح که معنا همواره زیر قشر سطحی در جریان است. زبانی خاموش در پس هوشیاری خودآگاه. به این گزاره‌ها توجه کنید:

«اینجا اتاق بازیافت زباله‌هاست. شاید هم بازیافت رازها! به‌سمت قسمتی از دیوار می‌روم که کاغذ کوچکی روی آن چسبانده شده است. کاغذی صاف و تمیز که با خودکاری قرمز روی آن نوشته شده است: (من عاشقت شده‌ام، آرام)».

یا در اینجا:

«کنار زباله‌ها همیشه خوش می‌گذرد. انبوه زباله‌های اطرافم را نگاه می‌کنم. پشت میز تحقیقاتم نشسته‌ام. روی صفحهٔ چوبی کوچکی نام مسعود حک شده است. آن را دیشب از زبالهٔ آپارتمان دو پیدا کردم. همان آپارتمان که در کیسه زبالهٔ قبلی‌اش عکس‌های پاره‌ای

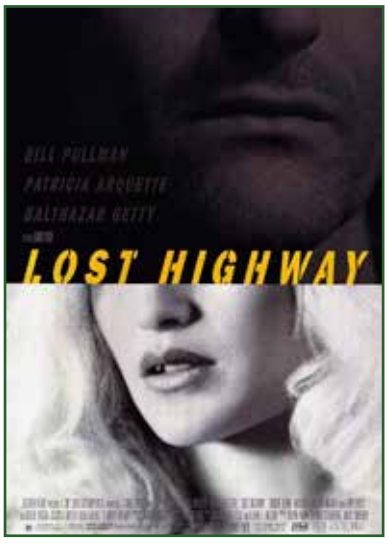
با یک مشت موی قرمز بود...»

به نظر می‌رسد اینجا حتی زباله هم می‌تواند زمینه‌ای زیبایی‌شناختی به خود بگیرد. با قدری تأمل درمی‌یابیم که در پس پشت این همه زشتی مشمئزکننده دنیایی از مفاهیم نهفته است. وقتی شخصیت داستان از زباله به‌عنوان بازیافت رازها نام می‌برد، اشاره به استعاره‌هایی در بطن اجتماع دارد. گرچه مایل نیستم این قسمت متن را به زمینه‌های معنایی و تفسیری فرو بکاهم، بااین‌حال ناگزیرم از مفهوم زباله در رمان به‌عنوان طبیعتی متکثر یاد کنم، جدا افتاده از موطن خویش؛ ( کاغذ صاف و تمیز، عکس‌های پاره، یک‌مشت موی قرمز و...). زباله در اینجا مفهومی کاملاً پست‌مدرنیستی است و به نظر می‌رسد در رمان خانم کلانتری اشاره به عناصر یا موقعیت‌هایی دارد که اساساً در حالت عادی جمع‌شدنی نیستند و تنها در سطل زباله است که می‌شود آن‌ها را کنار هم پیدا کرد. اجزای کوچکی را که مصداق آدم‌های خانه‌اند درون سطل‌های زباله می‌یابیم. آدم‌هایی که بنا به وضعیت‌های موجود نمی‌توانند آن‌گونه که می‌خواهند خود را به هم عرضه کنند و تنها در سطل‌های زباله است که اجزا به هم پیوند می‌خورند. این رازی است که راوی در پی آن می‌گردد تا با آن معمای حل‌ناشدنی خود را حل کند.

در فیلم بزرگ‌راه گم‌شده، در میانه‌های فیلم، فِرِد را می‌بینیم تنها و رهاشده و در بیشتر پلان‌ها در لانگ‌شات‌ها، انگار جهان پیرامونش درحال بلعیدن اوست و همین را با در نظر گرفتن وضعیت شاهین و زندگی تأسف‌بارش می‌شود به یاد آورد. فرد و شاهین هر دو اقدام به دست‌کاری واقعیت‌ها می‌کنند و آن جهان سرتاسر فقدان را در رؤیاها بازمی‌یابند.

فِرِد در خیال خود به‌صورتی فجیع همسر خود را می‌کشد و او را تکه‌تکه می‌کند و این به‌نظر تجسم آرزوهای بربادرفته است. او چنین تصور می‌کند که علت تمام ناکامی‌ها بیرونی است و به هر کاری دست می‌زند حفرهٔ عمیقی در آن نمایان است؛ مگر لحظه‌ای که همسر خود را می‌کشد. شاهین هم دقیقاً بعد از این مُثله کردن‌هاست که انگار کم‌کم آن حرف مادر را که می‌گفت هیچ‌وقت مرد نخواهی شد را به دست فراموشی می‌سپارد. در اینجا هنر می‌تواند نقش کلیدی ایفا کند و راه گریزی برای تخلیهٔ روانی کاراکترها پیش بکشد. فِرِد نوازندهٔ ساکسیفون است؛ اما انگار او این هنر را گم کرده است؛ درست مانند شاهین که سه‌تار کهنهٔ خود را گم کرده بود.

دنیای داستانی صحرا کلانتری دنیایی دم‌دستی و راحت‌الحلقوم نیست؛ بلکه برساخته از پویایی ساختار متن در فرایند نوشتن است. یکی از پایه‌های مهم این شیوهٔ نوشتن، تنوع استراتژی‌ها و البته انتخاب نقاب برای راوی و شیوهٔ خاص نگارش آن است. شیوه‌ای که نشانه‌های زبان‌شناسی در متن و رابطهٔ تنگاتنگ نویسنده با کاراکترش را برای مخاطبان عیان می‌کند.



# خشونت به روایت تصویر؛

## با نگاه تطبیقی به کتاب نامه به پدر و رمان کوتاه مسخ کافکا

● ندا پیشوا

### مقدمه

فرانتس کافکا، نویسندهٔ یهودی‌تبار در سال ۱۸۸۳در پراگ متولد شد. در طی عمر کوتاهش از بیماری‌های مختلف جسمی و افسردگی مزمن، رنج می‌برد. به‌خاطر اصرار پدرش در رشتهٔ حقوق درس خواند و بعدها مشغول به کار اداری شد. هرچند از هر فرصتی برای پرداختن به علاقهٔ قلبی‌اش، یعنی نوشتن بهره می‌جست؛ جز چند داستان کوتاه و کتاب مسخ، بیشتر نوشته‌های خود را در زمان حیات منتشر نکرد و به دوستش وصیت کرد که نوشته‌هایش را بسوزاند. خوشبختانه ماکس برود به این سفارش عمل نکرد و با انتشار کتاب‌های او، خدمت بزرگی در حق دوستداران ادبیات روا داشت.

به اعتقاد بسیاری از اندیشمندان، نوشته‌های کافکا، بازتاب خشونت پنهان و آشکاری است که در طی زندگی کوتاه خود با آن دست‌وپنجه نرم کرده است و به نظر می رسد برای رهایی از تنش‌های بسیاری که با آن‌ها مواجه بوده، راهی جز نوشتن نداشته است.

در میان داستان‌های کافکا متامورفوزیس که نخستین بار در فارسی با نام مسخ منتشر شد از شهرت جهانی برخوردار است و در مورد آن نقدها و تفسیرهای زیادی وجود دارد. برای درک مفاهیم پنهان در آن، شناخت جهان کافکایی و پی بردن به ریشهٔ تفکر و نگاه یأس‌آور او به زندگی، خواندن کتاب نامه به پدر و یادداشت‌ها توصیه می‌شود.

### مواد و روش‌ها

در این مقاله با مرور اجمالی، کتابِ نامه به پدر ترجمهٔ الهام دارچینیان و یادآوری مختصری از داستان مسخ ترجمهٔ صادق هدایت به مقایسهٔ تطبیقی این دو اثر می‌پردازیم. نویسندهٔ این مقاله با تمرکز بر موضوع خشونت به‌منظور پردازش بهتر یافته‌ها به کتاب یادداشت‌ها ترجمهٔ مصطفی اسلامیه رجوع کرده، با خواندن مطالب و نقدهای موجود، درنهایت به جمع‌بندی کلی رسیده، علاوه بر ایجاد پیوند بین یافته‌های دو منبع اصلی، در قسمت بحث با ذکر مورد، برداشت‌های شخصی خود را نیز آورده‌است.

### بررسی متون و یافته‌ها

کتاب نامه به پدر:

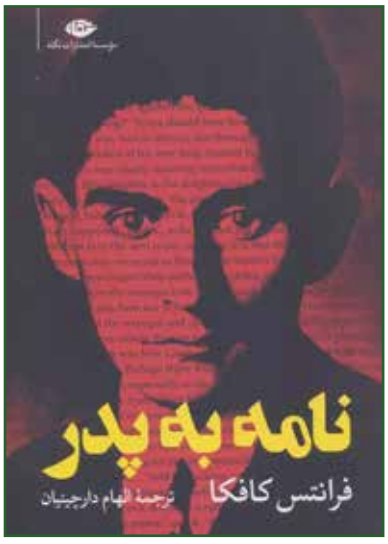
این کتاب، اتوبیوگرافی و شرح جزئیات آزاردهندهٔ زندگی کافکا از کودکی تا جوانی است.

در این قسمت تنها به‌مرور برخی نمونه‌های شاخص و بااهمیت کتاب، اکتفا کرده و مطالعهٔ بیشتر را به خوانندگان گرامی می‌سپارم.

در همان سطرهای آغازین کتاب، کافکا ترس زیاد خود را از پدر چنین مطرح می‌کند:

«پدر بسیار عزیزم، به‌تازگی پرسیدی چرا به نظر می‌آید از تو می‌ترسم. هیچ‌وقت نمی‌دانستم چه پاسخی بدهم، کمی به این دلیل که به‌راستی ترس به‌خصوصی در من برمی‌انگیزی و شاید باز به‌دلیل اینکه این ترس

شامل جزئیات بی‌شماری است که نمی‌توان همهٔ آن‌ها را منسجم و به‌طور شفاهی بیان کرد. اگر اکنون می‌کوشم با نامه پاسختان را بدهم، باز هم پاسخی ناکامل خواهد بود؛ زیرا حتی هنگام نوشتن، ترس و پیامدهایش رابطهٔ من و تو را مخدوش می‌کند و اهمیت موضوع از حافظه و درک من پا فراتر می‌گذارد.»
در صفحه‌های بعدی کتاب به شرح آزارهایی که بر او تحمیل شده می‌پردازد:
«درست است که تو هیچ‌گاه به‌راستی مرا مورد تنبیه بدنی قرار ندادی؛ ولی فریادهای تو، سرخی چهره‌ات، روش عجولانه‌ات در باز کردن کمربند و قرار دادن آن روی پشتی صندلی، همهٔ این‌ها بسیار بدتر از کتک خوردن بود؛ مثل وقتی که بخواهند کسی را دار بزنند. اگر او را به‌راستی حلق‌آویز کنند، می‌میرد و همه‌چیز تمام می‌شود؛ اما اگر او را مجبور کنند در همهٔ مراسم پیش از اعدام شرکت کند و درست در لحظهٔ انداختن طناب دار به گردنش، خبر لغو حکم اعدام را به او بدهند، بی‌شک در تمام زندگی، رنج گره دار را دور گردن خویش را احساس خواهد کرد.»
کافکا بیان می‌کند که همواره مرعوب هیکل درشت و تنومند پدر بوده است:
«تو نمی‌توانی با کودکی رفتار کنی، مگر مطابق طبیعت خودت؛ یعنی با توسل به قدرت، صدای بلند و خشم. در مورد من این خصوصیات را کاملاً رعایت می‌کردی؛ چراکه می‌خواستی از من پسری نیرومند و شجاع بسازی.»
او دربارهٔ اقتدار و سخنوری پدر چنین می‌گوید:
«در آنچه به مسائل مخصوص خودت مربوط می‌شد، تو سخنرانی بی‌نظیر بودی. در برابر تو، من بریده‌بریده و من‌من‌کنان سخن می‌گفتم. از این کار نیز به‌هیچ‌وجه خوشت نمی‌آمد و مجبور می‌شدم ساکت شوم. نخست شاید از سرِ لج‌بازی، سپس برای آنکه نمی‌توانستم دیگر در حضور تو فکر کنم و سخن بگویم. ازآنجاکه تو معلم واقعیِ من بودی، اثرِ تربیتی تو در همه جای زندگی‌ام احساس می‌شد.»




موضع‌گیری پدر کافکا در قبال ذوق ادبی او بسیار ناخوشایند بوده است. چنان‌که می‌گوید:
«از فعالیت‌های ادبی من نیز احساسی منتقل نکردی مگر نفرت و بیزاری و بیش از پیش به زخمی کردن من پرداختی، همان‌طور که دربارهٔ همهٔ چیزهایی که به آن‌ها می‌پرداختم و تو از آن‌ها سر درنمی‌آوردی، چنین می‌کردی. ادبیات درواقع، انتهای راهِ مشخصی بود که از تو به تنهایی دور شدم.»
حتی در امر ازدواج نیز مخالفت‌های پدر با دو دختری که او دوست داشت، منجر به شکست عاطفی کافکا شد. در این باره می‌گوید:
«دو دختر جوانی که برای ازدواج انتخاب کردم، کاملاً تصادفی لیکن درست از آب درآمد. اینکه مرا موجودی مضطرب، مردّد و شکّاک می‌دیدی که ناگهان در تصمیم‌گیری برای ازدواج مثلاً از نیم‌تنهٔ زنانه‌ای خوشم آمده، باز هم نشانه عدم درک همه‌جانبهٔ تو از من است؛ به‌عکس اگر این دو ازدواج صورت می‌گرفت، ازدواج‌هایی عقلانی بود؛ چراکه در فکر کردن برای تحقق آن‌ها همه توانایی‌ام را صرف کرده بودم، برای اولی سال‌ها و برای دومی ماه‌ها. هیچ‌یک از آن دو دختر جوان، مرا دلسرد نکردند، من آن‌ها را دلسرد کردم. قضاوتی که اکنون دربارهٔ آن‌ها دارم، دقیقاً همانی است که در زمان انتخابشان برای ازدواج داشتم.»
کتاب متامورفوزیس (DIE VERVANDELUG) مسخ از شمار موثرترین آثار ادبی جهان است که از دیدگاه اگزیستانسیالیستی، فلسفی، روان‌شناسی و حتی جامعه‌شناسی مورد توجه قرار گرفته است. تأثیر اندیشه‌های کافکا بر نویسندگان سرشناس بر کسی پوشیده نیست. برخی معتقدند هدایت، مترجم مسخ با تأثیر گرفتن از کافکا اثر معروف خود یعنی بوف کور را نوشته است.
ایدهٔ کتاب مسخ از تورات گرفته شده که در آن مسخ یا تغییر شکل و تبدیل انسان به حیوانی زشت، کیفر گناهی بزرگ محسوب می‌شود. شروع کتاب برای خوانندگان بیش از اندازه، تکان‌دهنده و غافلگیرکننده است:
«یک روز صبح همین‌که گرگوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به حشرهٔ تمام‌عیار

عجیبی تبدیل شده بود. به پشت خوابیده بود و تنش مانند زره، سخت شده بود. سرش را بلند کرد. ملتفت شد که شکم قهوه‌ای گنبدمانندی دارد که رویش رگه‌هایی به‌شکل کمان تقسیم‌بندی کرده است. لحاف که به‌زحمت بالای شکمش بند شده بود، نزدیک بود به‌کلی بیفتد و پاهای او که به‌طرز رقت‌آوری برای تنه‌اش نازک می‌نمود جلوی چشمش پیچ‌وتاب می‌خورد.»

در این داستان سورئال که به زبان سوم‌شخص روایت می‌شود، قهرمان اصلی داستان پس از تبدیل شدن به حشرهٔ بزرگی، احساسات و عواطف انسانی خود را از دست نمی‌دهد و با وجودی که نمی‌تواند با دیگران صحبت کند؛ اما حرف‌های آن‌ها را می‌شنود و تنفر آن‌ها را نسبت به خود درک می‌کند:

«درست در لحظه‌ای که ساعت شش‌وچهل‌وپنج دقیقه را اعلام می‌کرد از قسمت بالایی تختخواب آهسته در زدند. مادر بود، گفت: «گرگور، ساعت شش‌وچهل‌وپنج دقیقه است، مگر نمی‌خواهی بروی مسافرت؟» چه صدای لطیفی! گرگور خواست جواب بدهد ولی با شنیدن صدای خود وحشت کرد. صدایی که می‌شنید به‌وضوح صدای همیشگی خود او بود؛ ولی انگار ته‌مایه‌ای از جیرجیری ازمیان‌نرفتنی و دردناک با آن می‌آمیخت و موجب می‌شد کلمات بلافاصله پس از ادا شدن وضوح خود را از دست بدهند و طنینشان چنان دگرگون می‌شد که شک کنی درست شنیده‌ای یا نه.»

رابطهٔ گرگور سامسا با کار و کارفرما، رابطهٔ متقابل او و خانواده و سرانجام رابطهٔ او با خودش بعد از دگردیسی در بخش‌های مختلف داستان مطرح می‌شود. به‌منظور جلوگیری از طولانی شدن کلام، از مطرح کردن قسمت‌های بیشتر داستان خودداری می‌شود.

## بحث و بررسی

در واکاوی نامه‌ای به پدر جوانی سرگشته و بی‌پناه را می‌بینیم که از شدت خشونت و آسیب‌های روانی قادر به گفت‌وگوی رودررو با پدر نیست و ترجیح می‌دهد در پاسخ به سؤال او برایش نامه بنویسد.

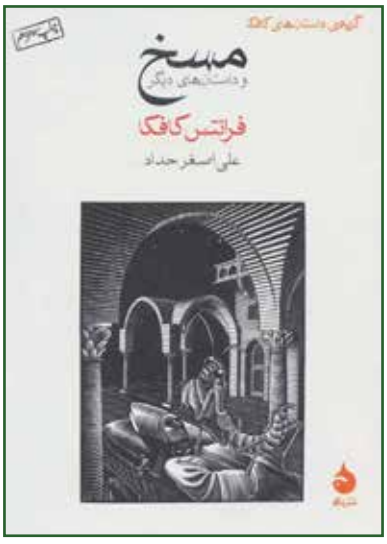
او در گفت‌وگویی یک‌سویه با پدر، سعی دارد بسیار محترمانه با او دردِدل کند. در سراسر متن، خود را مدیون زحمت‌های پدر نشان می‌دهد و قصد دارد ناسپاسی نکند.

حالاکه پدر از علت ترس او نسبت به خود جویا شده است، فرصت را غنیمت می‌شمرد و قصد می‌کند به ملایمت، دلیل وحشت و اضطراب خود را با او در میان بگذارد.

متأسفانه این نامه ظاهراً به دلیل تصمیم شخصی مادر، هرگز به دست پدر نرسید. چه‌بسا خواندن این نامه می‌توانست هرچند اندک، در بهبود روابط فرانتس و پدرش مؤثر باشد؛ ولی چنین اتفاقی رخ نداد. کافکا که نخستین فرزند خانواده بود، بیشتر از دیگر فرزندان از رفتار خشن و تحقیرآمیز پدر آسیب دید و هرگز نتوانست محبت و عشق واقعی را دریافت کند. تأثیر گفتار و رفتار مخرب پدر در تمام وجوه فردی و اجتماعی کافکا جلوه‌گر شد.

به اعتقاد من با وجودی که کافکا در هنگام نوشتن نامه به پدر در حال عقده‌گشایی از روح و روان آزردهٔ خویش بود، اما به دلایل مختلف ازجمله احتمالاً نیاز مالی، جانب احتیاط را از دست نمی‌داده است و بارها تأکید می‌کرده که در مشکل پیش‌آمده، پدر بی‌تقصیر است. او مایل بود در هر مورد، دلیلی برای خشونت رفتار پدر پیدا کند تا در دادگاه خودساخته‌اش تقصیری متوجه او نباشد؛ چون این‌گونه تربیت شده بود که بی‌چون‌وچرا تاوان هر اشتباهی را به گردن بگیرد؛ به‌علاوه مادر همیشه او را تنها گذاشته بود و در اکثر موارد موضع منفعل داشت. تنها در خفاگاهی به فرزندانش توجه و عطوفت نشان می‌داد و بعد از رفتار خشونت‌آمیز پدر آن‌ها را آرام می‌کرد.

وقتی نامه به پدر را می‌خوانیم، متوجه سرکوب‌گری و سلطه‌جویی پدر در تمامی ابعاد زندگی کافکا می‌شویم. فرانتس چنان تحقیر شده بود که با وجود رنج زیاد، توان فرار یا مقابله نداشت. به نظر می‌رسد تنها راه تخلیهٔ روانی در چنین شرایطی نوشتن بوده و ازآنجایی‌که پدر در طی روز مدام به اتاقش سرک می‌کشد، فرانتس شب‌ها را برای نوشتن انتخاب کرده بود. به‌طور خاص، در کتاب نامه به پدر او ترس‌ها و مشکلات عاطفی خود را روشن



و نسبتاً بی‌پروا بیان می‌کند و در کتاب مسخ در قالب داستان، روابط خانوادگی ازهم‌گسیخته‌اش را به تصویر می‌کشد.

همین جا، لازم می‌دانم به نکتهٔ خوبی که اولین بار در کلاس درس جناب آقای دکتر نجومیان فراگرفتم، اشاره کنم. استاد بیان کردند عنوان اصلی کتاب «metamorphosis» است و صادق هدایت آن را مسخ ترجمه کرده است درحالی‌که این واژه بیشتر به معنای دگردیسی است. این تذکر، توجه مرا به خود جلب کرد و وادارم کرد که در این‌باره به تحقیق بیشتر بپردازم که در قسمت بعدی برداشت‌های خود را برای خوانندگان گرامی منعکس می‌کنم.

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، واژهٔ مسخ در روایات دین یهود و در متون اسلامی، نوعی عذاب به حساب می‌آید که در آن انسان به شکل حیوانی زشت درمی‌آید؛ ولی هویت انسانی او از دست نمی‌رود. به اعتقاد من باتوجه‌به اشراف هدایت به آموزه‌های دینی، بسیار محتمل است که ترجمهٔ این واژه را کاملاً به‌عمد انتخاب کرده باشد؛ به‌این‌ترتیب هدایت، تبدیل شدن به حشره را نوعی مجازات برای گرگور می‌دانسته است؛ اما واقعاً گرگور تاوان چه چیزی را پرداخت کرد؟ آیا موضع منفعل و نداشتن کوچک‌ترین اعتراضی به شرایط پرفشار کاری، باعث شد تا گرگور محکوم به مسخ باشد؟ آیا احتمال دارد که هریک از ما در وضعیت مشابه، سرنوشتی شبیه به گرگور سامسا را تجربه کنیم؟ آیا انتخاب نام سامسا بر وزن کافکا اشاره ضمنی به وضعیت مشابه نویسنده با قهرمان داستانش ندارد؟

ازسوی‌دیگر دربارهٔ مفهوم دگردیسی باید توجه داشت که دگردیسی فرایندی زیستی است که در طی آن جانوری پس از زاده شدن یا بیرون آمدن از تخم، از لحاظ جسمی تکامل و دگرگونی می‌یابد و تبدیل به موجود کامل‌تری می‌شود. باید توجه داشت که با این حساب معنای «مسخ» و «دگردیسی» چندان با یکدیگر هم‌خوانی ندارد. این معنا که کمتر توجه محققان را به خود جلب کرده است، به‌نظرم بررسی‌شونده و تأمل‌برانگیز است. در ابتدا این سؤال برایم مطرح شد که آیا سوسک‌شدگی همواره تنزل مقام و مرتبه محسوب می‌شود؟

پاسخ من به این پرسش منفی است. گرگور سامسا، نمادی از انسان شکست‌خورده و تحقیرشده در دنیای ماشینی است. دنیایی که او را به‌شکل ابزار کار می‌بیند و کوچکترین حقی برای او در نظر نمی‌گیرد. او ملزم به رعایت قانون ساعت شماطه‌دار است و باید رأس ساعت مقرر در محل کارخود حاضر شود و هیچ عذر و بهانه‌ای از او پذیرفته نیست؛ حتی اگر در پنج سال گذشته کوچکترین تأخیری نداشته باشد، به‌محض آنکه در روز حادثه از رفتن به کار باز می‌ماند، نمایندهٔ شرکت برای پرس‌وجوی علت، روانهٔ خانهٔ آن‌ها می‌شود.

زندگی ماشینی و مشغول بودن به کاری که مورد رغبت کافکا نیست، شباهت او را با قهرمان داستان مسخ بیشتر می‌کند؛ بنابراین به نظر می‌رسد در چنین شرایطی تبدیل شدن به موجودی دیگر ولو سوسک، نسبت به ماندن در کسوت انسانی ارزشمندتر است. دگردیسی، راهی برای رها شدن از بار مسئولیت طاقت‌فرسا و آزادی از قیدوبند مقررات خشک و غیرعادلانهٔ حاکم در سیستم کاپیتالیستی حاکم بر جامعه است.

در مجموع، نوشته‌های فرانتس کافکا، فضایی تیره و تاریک دارد و روایت زندگی شخصی است که در اثر خشونت‌های آشکار و پنهان والدین و جامعه، دچار سرخوردگی، عزت‌نفس پایین و خشم پنهان است. این خشم فروخورده و احساس بی‌کفایتی، فکر کافکای جوان را به‌سمت ناامیدی و خودکشی می‌برد.

بعد از مرور جزئیات نامه به پدر و یادآوری سرگذشت عجیب گرگور سامسا در رمان مسخ، مخاطب بارها خود را در قالب یک سوسک مجسم می‌کند و از خود می‌پرسد آیا چنین اتفاقی برای هر کدام از ما محتمل نیست؟ آیا حشرهٔ غول‌آسایی که کافکا ترسیم می‌کند چهره‌ای است که او از خود در عالم خیال می‌بیند؟ به‌عبارت‌دیگر آیا او خود را موجودی مزاحم، اشمئزازبرانگیز و مخل آسایش دیگران تلقی می‌کند؟

به اعتقاد نگارنده، با در نظر گرفتن شواهد موجود به نظر می‌رسد که شخصیت فلک‌زدهٔ گرگور سامسا، تصویری تمام‌عیار از روان آزردهٔ نویسندهٔ کتاب است. کافکا در کتاب مسخ، مضمون بیگانگی و طرد را به خوبی به نمایش می‌گذارد. تبدیل شدن به حشره، بلافاصله او را در انزوای عمیق قرار می‌دهد و باعث گسست و جدایی او از خانواده می‌شود. این گسست عاطفی در واقعیت زندگی کافکای جوان وجود داشت و باعث شده بود که او دوستانی اندکی داشته باشد.

به نظر می‌رسد که تصویر ضعیف و مسخ‌شدهٔ سامسا، خودانگاره‌ای است که کافکا در جمع خانواده و جامعه از خود سراغ دارد. در هر دو روایتی که از کافکا می‌خوانیم، پدر نقش کلیدی دارد. او همان کسی است که سیب را به سمت گرگوار پرتاب می‌کند و موجب زخم شدن پشت حشره می‌شود. در زندگی حقیقی نیز رفتار پدر، برای کافکا آسیب‌زننده و ترمیم‌ناپذیر است؛ بااین‌همه او در سراسر زندگی جسارت ایستادن مستقیم در برابر پدر را ندارد و به‌خاطر آنچه در طی زمان، ناشایستگی‌های او شمرده شده، احساس گناه و حقارت می‌کند. چنانچه درسطرهایی ازنامه به پدر به این نکته اقرار می‌کند:

«پدر بسیار عزیزم

تو در تمام مدت عمرت سخت کار کرده‌ای و همه‌چیز را فدای فرزندانت کرده‌ای، در وهلهٔ اول فدای من، و من در نتیجه، زندگی راحت و مرفهی داشته‌ام، آزاد بوده‌ام هرچه بخواهم تحصیل کنم، دلیلی نداشته نگران رزق و روزی باشم؛ یعنی اصولاً نگران چیزی باشم. تو از این بابت از من تشکر نخواسته‌ای؛ چون می‌دانستی تشکر فرزندان یعنی چه، ولی لااقل توقع نوعی استقبال، توقع نشانه‌ای از همدردی را داشته‌ای و من درعوض همیشه از تو فرار کرده‌ام و به اتاقم، کتاب‌ها، به رفقای سربه‌هوا و به افکار عجیب و غریب پناه برده‌ام.»

باید در نظر داشت که این اظهار ندامت هرگز از عمق وجود کافکا برنخاسته بود و باعث نشد ماهیت رفتاری او مطابق میل پدر شود. او از جلب رضایت و تحسین پدر محروم بود؛ چراکه اصولاً ماهیت وجودی او متمایز از اطرافیانش بود و ازسوی‌دیگر دامنهٔ سلطه‌جویی پدر چنان گسترده بود که کمتر کسی می‌توانست مطابق میل او رفتار کند؛ درنتیجه امکان آشتی واقعی بین این دو روح متفاوت، تقریباً غیرممکن می‌نمود.

از منظری دیگر، کافکا در داستان مسخ (دگردیسی) به زندگی خالی از شفقت در عصر تکنولوژی و ماشین می‌پردازد. انسان‌ها در این دوران ابزاری در خدمت تولید و بهره‌وری‌اند و هنگامی که نتوانند به فعالیت خود ادامه دهند، به‌ناچار از گردونه حذف می‌شوند.

گرگور به‌دلیل ازکارافتادگی پدر، مدت‌هاست نقش نان‌آور خانواده را بازی می‌کند. او فشار زیادی را تحمل می‌کند و برای استراحت و تفریح فرصتی ندارد. او در اتفاقی ناخواسته دچار مسخ می‌شود و در عین بغرنج بودن وضعیت جدید، از اینکه مجبور نیست سر کار برود تاحدی خوشحال است. هم‌زمان دچار عذاب وجدان می‌شود و نگران آینده و بی‌پولی خانواده است. خوشنودی او و بابت خلاص شدن از کار، چندان طول نمی‌کشد و خیلی زود به‌دلیل از کارافتادگی، احترام و محبوبیت خود را نزد اطرافیانش از دست می‌دهد. در این موقعیت بغرنج مسخ، خانواده نه‌تنها حمایت‌گر نیست؛ بلکه بی‌ترحم و سنگ‌دلانه رفتار می‌کنند.

توجه داشته باشید که گرگور سامسا برخلاف شخص فرانتس کافکا تا قبل از مسخ شدن، با تمام وجود در خدمت خانواده بوده است و بیش از توان خود کار می‌کرده است تا آن‌ها در رفاه نسبی باشند. آیا عجیب نیست که هر دو سرنوشتی مشابه دارند؛ یعنی طردشدگی و انزوا. کافکا می‌خواهد چه چیزی را به ما نشان دهد؟

پاسخ چندان دشوار نیست؛ محوریت قدرت در جامعهٔ به اصطلاح متمدن امروز تنها بر مبنای مادیات است؛ بلکه داشتن تفکرات و عملکردی خارج از این چارچوب از نظر جامعه، بی‌ارزش و حتی ناپسند به حساب می‌آید. در صحنهٔ زندگی واقعی، پدر کافکا فرد توانمندی است که به‌خوبی مخارج معاش خانواده را تأمین می‌کند و به‌همین‌علت در اوج قدرت است. قدرت مجوزی برای اعمال خشونت است و واکنش اکثر افراد در این شرایط، سرسپردگی و تسلیم است.

فرانتس با زیستن در دنیایی متفاوت از دنیای اطرافیانش و به‌خاطر پرسه زدن در هپروت خیال و تجربهٔ حال‌وهوایی متفاوت، مستحق طرد شدن از سوی خانواده است و خود نیز کم‌وبیش از وضعیت نابه‌سامان خود آگاه است؛ چنان‌که در مجموعه یادداشت‌ها می‌خوانیم:

«خودم را تا حدِ بی‌عاطفگی محض از همه کنار کشیده‌ام، همه را با خود دشمن کرده‌ام، با هیچ‌کس حرف نمی‌زنم.»

به نظر می‌رسد کافکا در هشیاری کامل تن به مسخ داده و تلاشی برای تغییر وضعیت موجود نمی‌کند. او در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید:

«از خود نمی‌توان گریخت، این تقدیر است. تنها امکانی که برایت می‌ماند، نگریستن است و فراموش کردن اینکه بازیچه شده‌ای.»

به‌نظر می‌رسد کافکا خود را در برابر جبر سرنوشت، تسلیم

و ملزم به پذیرش می‌داند. سوسک شدن ممکن است مرتبه‌ای پایین‌تر از مرتبهٔ انسانی باشد؛ اما گاهی تنها راه خلاصی از موقعیت دردآور محسوب می‌شود. به شرط آنکه بتوانید رهایی و آزادی را باورکنید و از ترس‌های بازدارندهٔ درونی خلاص شوید. آنچه مسلم است اینکه انسان معاصر زمانی که به هوشیاری و ادراک درست از وضعیت پیرامون خود می‌رسد ناگزیر، محکوم به مسخ یا دگردیسی است.

## نتیجه‌گیری پایانی

آنچه در روان‌شناسی به نام ترومای کودکی خوانده می‌شود اثرهای مخرب و پایدار زیادی بر روان افراد باقی می‌گذارد؛ مشکلی که به‌وضوح در زندگی فرانتس کافکا اتفاق افتاده است. آثار مختلف او درواقع شرحی از این رویداد است.

مهم‌ترین تأثیری که خشونت و سخت‌گیری‌های بی‌جای پدر بر شخصیت کافکا داشت؛ افزون‌بر تمایل او به گوشه‌گیری، بدبینی افراطی و فرار از اجتماع این بود که دچار خودکم‌بینی، خودسرزنشی، بدبینی، ناامیدی و نهایتاً میل به خودکشی شد؛ درنهایت به نظر می‌رسد کافکا همواره نسبت به نفس خویشتن، خشونت روا داشته است؛ بنابراین عجیب نیست که در طی سال‌های زندگی، او هرگز نتوانست نسبت به دیگران چندان مهربان و صبور باشد.

خشونت، ابزاری شکننده است که در دورهٔ تکراری، به شخص خشونت‌گر، خشونت‌دیده و اطرافیان آن‌ها آسیب‌های جبران‌ناپذیر می‌رساند. بررسی آثار کافکا از دیدگاه انسان‌شناسی و روان‌شناسی به ما کمک می‌کند تا در پیش‌گیری، تشخیص و درمان بسیاری از اختلالات شخصیتی موفق‌تر عمل کنیم و در حوز؛ تربیت فرزندان بینش و عملکرد بهتری داشته باشیم.

## تشکر و قدردانی

بدین‌وسیله صمیمانه از محضر استاد ارجمند جناب آقای دکتر امیرعلی نجومیان سپاسگزارم که با حضور در کلاس‌های ایشان در آکادمی بین‌المللی علم، انگیزهٔ نوشتن این مقاله در من پدید آمد.

## فهرست منابع اصلی:

دارچینیان، الهام، نامه‌ای به پدر.
کافک، هدایت، صادق، مسخ.
کافکا، اسلامیه، مصطفی، یادداشت‌ها.

# یادداشتی بر داستان کوتاه «اعلان»

## نوشتهٔ ایلزه آیشینگر

● رؤیا مولاخواه

داستان کوتاه «اعلان»، داستانی پست‌مدرن و فرم‌گراست. فضای داستان ایستایی خلاقانه‌ای بین مرگ و زندگی را به تصویر کشیده است و تقابل هستی با نیستی با امکان و اراده‌ای که از تصاویر روی اعلان‌ها مسترد شده است، استعارهٔ مرگ را به رخ خواننده می‌کشد، به‌زعم سارتر امکان مرگ بدون زندگی تأویل‌پذیر نیست. موتیف «تو نخواهی مرد» کلامی حرفه‌ای است که از دهان مردی که میراست، باتوجه‌به اشارات نمادین نویسنده به خلط قرمز و سرفه که نشانهٔ بارز بیماری و آشکارکنندهٔ مرگ است، در متن گنجانده شده است. اما آیا مرگ به‌رغم حضور قاطعش در زندگی می‌تواند چیزی را که زنده نیست در بر بگیرد؟ اصلاً تقابل مرگ و زندگی بدون حضور یکی، آیا توان حضور و معنا دارد؟

بلانشو که بی‌وقفه به مرگ می‌اندیشد همواره از ناممکن بودن مرگ سخن می‌گوید؛ زیرا زیستن در قلمروی مرگ، ایجاد همان تعلیقی است که مرگ را در خود به سخره می‌گیرد و آن را به عقب می‌راند.

پسر توی اعلان قادر به مردن نیست؛ زیرا در قلمروی مرگ، که در فضای عدم رنگ حقیقت یافته و با کلماتی که پارادوکسیکال هستند در بالا و پایین تصویر، محتوم به «هستن» شده است، درحالی‌که حضور ندارد. چشم‌های پسر در تصویر پاره شده و نامسلط بودن به جهان، امری استعاری است از ناآگاهی بشر که مرگ را یادآوری می‌نماید.

آیشینگر با انتخاب راوی نازِنده، اتفاق زندگی را با گروتسکی از تصاویری در تقابل هم، مثل زن‌های رقصنده و پسرکی برهنه در کنار دریا و جملهٔ «با ما همراه شوید» و «جوانان» در بالای تصویر، زندگی را به سخره می‌گیرد تا سرخوشی دخترکی که با دامنی رقصان دست‌های مادرش را گرفته است، تعارضی استعاری برای عدم قطعیت «هستن» را به ذهن خواننده متبادر کند. به‌زعم دریدا آخرین انسان نخست مرد، سپس وی را درحال احتضار دیدند و توانسته بود به مرگ آری بگوید. در این روایت، پسر توی اعلان زمانی به مرگ آری می‌گوید که از ایستایی کَنده می‌شود و پا در قلمروی مرگ می‌گذارد که می‌توان این آری گفتن را آنجا که پسرک می‌گوید، «می‌توانم بمیرم» با نگاه اورفه به مغاک، معادل دانست؛ زیرا نگاه کردن به مرگ و آگاهی به آن، زیستن را معنامند می‌کند و اورفئوس تا زمانی که به مغاک نگاه نکرده است، هنوز می‌تواند مرگ را به زندگی برگرداند؛ زیرا ایستایی و تعلیق و ناآگاهی، هرسه عدم امکان‌اند. امکانی که هردَم می‌تواند ممکن شود. ایلزه در فضاسازی هم غباری را در فضا می‌پراکند و زمان را از قوهٔ بصری برای درک موقعیت به تعویق می‌افکند. رنگ زرد و آبی و غبار شبیه آثار امپرسیونیستی است؛ ضربات نور خورشید، پس زمینهٔ آبی آسمان و ایجاد تنالیتهٔ سبزی است که مدام عقب رانده شده و نور خورشید را

همچنان منفعل و در حالت آویختگی به سخره گرفته است. نقاشی در فضای باز و آویختن بوم زندگی، همان اعلان‌ها بر دیـوار، که حـاوی تصاویر نیمه‌برهنهٔ زنان رقـاص که عملاً مضامین مذهبی را آشـکارا نفی کرده است و پسرک در کنار دریا و مردی خمیده هنگام فرود آمدن از ماشین، همه و همه ایده زندگی مصرف‌گرایانه را با ایدهٔ رهایی که در دامن دخترک و رقص وی روی ریل‌ها به تصویر کشیده شده است، تلفیقی هنرمندانه از بیانگری نقاشی و ادبیات است. ایلزه با شاعرانگی در وضعیتی خلاقانه از پس‌زمینهٔ تصویری امپرسیونیستی و حتی گاه اکسپرسیونیستی نگاه هجوآمیزی به زندگی منفعلانهٔ انسان معاصر دارد. اعلان‌ها نمایی از زندگی شهروندانی عادی و حق طبیعی زیستن به روایت تصویر است که روی دیوار، پانچ شده و اما این چسبیدن زوالی تدریجی و ایستایی مطلقی است که در ساحت اطاعت فرمان متجلی گشته است. ایستایی اینجا حضوری است نمادین از اسطورهٔ بهشت و اشاره‌ای خلاقانه و نمادین است که بر دیوار شهر طراحی شده است تا لذت زندگی بورژوایی و مصرف‌گرایی محض را به شهروندان بنمایاند. در این تصاویر محکوم بودن به زمان و مکان امکان نافرمانی را از ارادهٔ انسانی تصاویر گرفته است؛ زیرا اساساً تصاویر انسان نیستند؛ اما دخترک نافرمانی را به مرحلهٔ انجام می‌رساند و دست مادر را رها می‌کند. شبیه هبوط انسان و انسان نامیرا در بهشت با اولین نافرمانی، میرا می‌شود و زمین را که قلمروی مرگ است در بر می‌گیرد. پسرک دست باد را می‌گیرد، کنده می‌شود و حالا می‌تواند بمیرد؛ زیرا زنده بودن و عدم قطعیت، ایستایی، انفعال و اطاعت را عقب رانده است. ریکور معتقد بود داستان به دو شکل درام و حماسه، وابسته است. در این داستان از منظر زیبایی‌شناختی چون کرویت زمانی بیانگر تکامل انسان از چرخهٔ مرگ به زندگی و نیستی به‌منزلهٔ هستی به‌شکلی کروی از ایستایی به حرکت درآمده است، از منظر انسان معاصر زیبایی خلق شده است؛ زیرا گذر از زمان سویهٔ دشوار زیستن است و در این داستان فهم زمان به‌یاری حادثه‌ای تک‌خطی از زیر گرفتن قطار که تنها عنصر استعاری حرکت است، استنادپذیر است.

جریان ذهنی در این داستان ناموثق است؛ زیرا سوژه قابل اعتماد نیست و کنش‌ها و بیانگری‌های پسرک تصویر مجموعه‌ای از شایدهاست که به شخصیت داستان ناتمامی و عدم قطعیت می‌بخشد. ناخودآگاهی آدم‌های روی اعلان‌ها به آثـار جویس طعنه می‌زند. حقیقت به‌صورت نامستقیم در لحظهٔ پایان داستان روی ریل مکاشفه‌ای را در ذهن مخاطب پدید می‌آورد شبیه بارقهٔ روشن چیزی و بعد در تعلیق بی‌پایان تکامل می‌یابد

# لحظهٔ برزخی پدریت

● فاطمه دریکوند

چشم دختر از پشت بساط روی میز، به مادر است و اندوه ته چشمانش که تصنع هیچ لبخندی حریفشان نمی‌شود. اندوهی که راه بر رؤیاهای شیرین دختر می‌بندد. مادر سیب‌های زرد و سرخ و پرتقال‌ها را خوب دستمال می‌کشد، برق می‌اندازد و می‌چیند دور هم. بعد هرم میوه‌اش را با موزهای بزرگ حصار می‌کشد. دختر می‌خواهد به اعتراض بگوید: چرا مادر همهٔ حقوق یک‌ماهش را یکجا خرج کرده؛ اما دلش نمی‌خواهد لذتی که مادر از این کار می‌برد زایل شود، فقط می‌گوید: «مامان فقط پسره است، با باباماماش این‌همه میوه!...» زن سر بلند می‌کند و با چشمان تنگ‌شده از مهر و لذت می‌گوید: «خدا رو شکر که پسره بابا داره، شاید پیش اونا کمتر احساس یتیمی کنی.» دختر دست دور شانهٔ مادر می‌اندازد: «عوضش مادری درام که مثل کوه پشتم ایستاده و هیچ‌وقت نذاشته کمبود پدر رو حس کنم.»

بعد چشم نمناک مادر را می‌بوسد. زن خوب می‌داند قبول رفتن دختر برایش سخت خواهد بود؛ اما حتماً دردناک‌تر از زمانی نیست که از هرچه حق و حقوقشان بود گذشت، قید زندگی مخفی را زد، دست دختر کوچکش را گرفت و پناه آورد به این شهر غریب و آپارتمان چهل‌وپنج متری‌اش. پناهگاهی که قاتل همهٔ روزهای جوانی‌اش شد؛ اما همیشه مغرور از رنج و زحمت خودش برای زندگی و پیشرفت‌های تحصیلی دخترش، امیدوار و دل‌خوش به آیندهٔ او راضی و سعادتمند بوده است؛ افتخاری که اشتباه گذشته و کابوس زندگی‌اش را کم‌رنگ می‌کرد.

زنگ در به صدا درمی‌آید. دختر وحشت‌زده به فاصلهٔ سه‌چهارمتری خودش با در نگاه می‌کند. به‌نظرش دالانی تاریک و دراز می‌آید که شاید آن طرفش برای خودش بهشتی باشد؛ از عشق و شور زندگی، اما آنچه اینجا باقی می‌ماند، زندانی نمی‌شود از حسرت و تنهایی برای مادرش؟

مادر ذوق‌زده هول و دستپاچه دختر را راه می‌اندازد به‌سمت در. پشت در پدر، پسرش را جلو می‌اندازد و مادر جعبهٔ شیرینی به‌دست کنارش می‌ایستد. در باز می‌شود. همراه سلام و لبخند، پسر دسته‌گل را می‌سپارد به آغوش باز دختر. سر مادر از پشت شانهٔ دخترش جلو آمده؛ اما زبانش لال شده و چشمان قلمبه‌شده‌اش از وحشت و ترس میان پسر و پدر دودو می‌زنند. چشمان مرد هم از وحشت گرد می‌شوند و نفسش تنگِ‌تنگ. با دهانِ خشک و چوب‌شده، نه راه پس دارد نه پیش. فقط چنگ زن است که به کار می‌افتد و وحشیانه هجوم می‌برد به‌سمت عبارت «تقدیم با عشق» روی کارت قرمزی که به میانهٔ دسته‌گل وصله شده. کارت را مچاله می‌کند و گل‌ها را می‌کشد و می‌کوبد به سینهٔ مرد و با چنان قدرتی جیغ می‌زند:

« تو!؟ تو! باز هم تو!»

که هر دو درِ واحدهای جفتی انگار منفجر می‌شوند و سرهای ساکنانشان تا شانه بیرون می‌افتند.

یک دست مرد توی هوا و دست دیگرش روی قلبش می‌ماند و کلمهٔ «تـو!؟» روی لبش خشک می‌شود. زانوهایش تا می‌شوند و تالاپی سقوط می‌کند روی دسته‌گل و به حالت سجده خشکش می‌زند. مادر دختر مقابل چشمان دردیده مادرِ پسر، صورتش را در زاویهٔ دیوار مخفی می‌کند. با هق‌هقی که تمام تنش را می‌لرزاند. دختر و پسر لال و کرخت ایستاده‌اند. پسر لال و منگ نگاهش چهره‌به‌چهره می‌دود به‌دنبال پاسخ. دختر با چنگی که به صورت خودش می‌زند، چنان

لب زیرین خود را گاز می‌زند که خونی می‌شود و روی می‌گرداند از پسر که انگار دارد تازه می‌فهمد چه خبر است. پسر عقب‌عقب می‌رود، تکیه می‌دهد به دیوار. مادرِ پسر هنوز از شوک درنیامده، تا تهِ ماجرا را می‌خواند. سال‌ها سوءظن و تعقیبش به جایی نرسیده بود و حالا در این پاگرد تنگ و سنگی دارد همه‌چیز را عریان و به وقیح‌ترین شکل می‌بیند. پس چشمان شعله‌ور از خشم و نفرتش را از زنِ هق‌هق‌زن کنج دیوار می‌چرخاند، به‌طرف شوهرش. پیشانی شوهر مماس نوک‌تیز کفش‌های زن چسبیده به سنگ‌های کف. دست‌های زن می‌لرزند. جعبهٔ شیرینی در دست‌هایش به سنگینی یک کوه می‌لرزد. زن با تمام توانش جعبه را می‌کوبد روی سروشانهٔ مرد. رنگ‌ها کف راهرو جیغ می‌کشند انگار و چنگ می‌اندازند در چشم، ذهن و دلِ آدم‌های مبهوت و لال. برگ‌های سبز و گل‌های رنگی با طراواتی واژگونه و مغلوب میان شاخه و گل‌های آشفته و پژمرده، بیرون زده‌اند از حاشیهٔ خاکستری و سرمه‌ای موها و یقهٔ کت مرد. مرد بخشی از سنگ‌های کف شده انگار. سفید و قهوه‌ای خامه و کاکائو با زرد و قرمز و آبی ژله‌ها بیرون ریخته‌اند از پهلوی جعبهٔ وارفته میان دو شانهٔ مرد.

زن، خشمگین عقب‌عقب می‌رود و با صدای خفه و خش‌دار می‌گوید: «پناه بر خدا! پناه بر خدا از دستِ حاجی و دسته گلاش، حاجی! حاجی لعنتی...آخ خدا، باز هم خفت و رسوایی، یه گندِ دیگه!» می‌دود و صدایش می‌پیچد توی تاریکی راه پله:

«نه، خدایا این یکی دیگه نه!»

همسایه‌ها تلاش می‌کنند گردن و شانهٔ مرد را تمیز کنند و بلندش کنند. پسر زیر نگاه بقیه خم می‌شود کمکشان می‌کند. دختر می‌چرخد تا صورت مرد را نبیند. تمام توانش را در بازوانش می‌ریزد، مادرش را که به حالت رعشه افتاده می‌کشاند به داخل و در را محکم می‌بندد، مابین خودش و دو زخم کاری بزرگ، دو کوه شعله‌ور از خشم، عشق، ننگ، نفرت، شفقت، کینه و پدر و برادری که حالا دیگر نداشتنشان آرزویی است محال!

# دنیای ناهمگن

● وحید خیرآبادی

آب‌میوه را از یخچال سوپرمارکت برداشت و چند بار تکان داد. حساب کرد و بیرون دم در، نی را که به بدنهٔ آب‌میوه چسبیده بود کند. دوباره تکان داد. نی را داخل پاکت مقوایی زد و چند بار مکید و درحالی‌که به آن سوی خیابان نگاه می‌کرد باز هم آب‌میوه را تکان داد.

برای یک سری از کارهای اداری از محل کارش مرخصی ساعتی گرفته بود و باید برمی‌گشت. این آب‌میوه یک حال کوچک به خودش بود در بین کار. ترکیبات شیر با میوه‌های گرمسیری را دوست داشت. بعضی وقت‌ها به یک آب‌میوه‌فروشی می‌رفت؛ اما الان وقت زیادی نبود. به‌ویژه اینکه در ماه پیش رو باید مرخصی زیادی می‌گرفت برای وقت دادگاه. اگر وقت بیشتری داشت و خاطرش جمع‌تر بود، آب‌میوهٔ آب‌میوه‌فروشی را به آب‌میوهٔ کارخانه‌ای ترجیح می‌داد. اولین دلیل، علاقه‌اش به مخلوط شیر و میوه‌های گرمسیری بود؛ اما دلیل مهم‌تر، باز بودن درِ لیوان‌های آب‌میوه‌فروشی و وجود قاشق یک‌بارمصرف بود.

امروز دو شیفت داشت و باید ناهار را سر کار می‌خورد، بین دو شیفت. به محل کارش رسید. نگهبان یک پاکت به دستش داد. در مسیر اتاقش با همکاران خوش‌وبش می‌کرد و می‌رفت. در اتاق پاکت را باز کرد. احضاریه از دادگاه بود. فردا ساعت ده صبح.

کمی کار کرد، چند مراجعه‌کننده هم داشت. وقت ناهار رسید، به سلف سرویس اداره رفت.

- غذا چیه؟

- خورش قرمه‌سبزی.

نشست سر میز، فکرش مشغول احضاریه دادگاه بود. نمی‌فهمید چرا؟ البته که می‌دانست برای چه! اما درک نمی‌کرد که چرا باید همچین چیزهایی موجب جدایی شود و یک‌جورهایی مطمئن بود قاضی به‌خاطر این دلایل مسخره به‌راحتی حکم طلاق نمی‌دهد.

سینی غذا را برایش سر میز آوردند. یک پیاله سوپ که به نظرش خیلی همگن نیامد. یک بشقاب پلو و یک پیاله خورش. یک ماست کارخانه‌ای یک‌نفره هم بود. بسته بودن در ماست اینجا خوب بود. برداشت و به هم زد. مثل کسی که دارد جلق می‌زند، دستش تکان می‌خورد. برای چه ازدواج کرده بود؟ چه پرسش احمقانه‌ای...از زندگی راضی بود. اویی که نمی‌خواست، کسی دیگر بود.

چند قاشق خورش روی برنج ریخت و شروع کرد به مخلوط‌کردن. با دقت تمام. تمام برنج به رنگ سبز پررنگ درآمد. دقت می‌کرد که لوبیاهای قرمز در همه‌جای برنج به یک اندازه پخش باشد. تکه‌های گوشت را مخلوط نمی‌کرد؛ اما مراقب بود که در هر قاشق به یک‌اندازه باشد. خوبی گوشت ریش‌ریش شده همین است. می‌شد مقدار مشخصی در هر قاشق ریخت. یک قاشق از غذا برداشت، می‌خواست به دهان ببرد که احساس کرد تعداد لوبیاها کمی بیشتر از حدی است که ممکن بود در قاشق‌های بعدی باشد. دو تا از لوبیاها را پایین انداخت و بعد به دهان برد. همکارانی که با او شروع کرده بودند تقریباً به آخر بشقابشان رسیدند.

***

لحظات پایانی کار بود که صدای باران را از بیرون شنید. حس خوشایندی به او دست داد. یاد روزی افتاد که

با همسرش به یک کافه رفته بود. آن‌قدر ماندند تا باران بند آمد؛ البته به اصرار خودش. همسرش دوست داشت زیر باران قدم بزند اما او خیس شدن را دوست نداشت. بعد که ترش‌رویی شریک آیندهٔ زندگی‌اش را دید گفت می‌ترسم از خاطرات زیر بارون... می‌ترسم که تو بری و هر بار زیر بارون یاد رفتن تو بیفتم...

و حالا همسرش می‌خواست جدا شود؛ چون او به‌اندازهٔ کافی نرمال نبود. کیفش را جمع کرد و احضاریه را داخل آن گذاشت و خروج خود را از اداره در دستگاه ثبت کرد. هوا تاریک شده بود. در راه دو گربه را دید که در حال پاره کردن پلاستیک زباله بودند. ایستاد و سیگاری روشن کرد و به گربه‌ها دقت کرد. پلاستیک زبالهٔ پاره‌شده، محتویاتش ریخته بود کف کوچه. یک استخوان ران مرغ که به‌خوبی پاک نشده و کمی گوشت و غضروف به آن چسبیده بود و کمی برنج و ماکارونی پس‌مانده و تفالهٔ چای. همه درهم‌وبرهم. کمی پوست میوه هم این‌سوتر. و همهٔ این‌ها در زیر خیسی باران. گربه‌ها با ولع خاصی مشغول خوردن بودند. چند لحظه‌ای به آن‌ها نگاه کرد و بعد به‌سمت خانه رفت.

***

کمی زودتر از ساعت ده پشت در اتاق قاضی حاضر شد. همسرش هنوز نیامده بود. چند وقتی می‌شد باهم نبودند. او در خانهٔ خودشان و همسرش جایی دیگر. به آدم‌هایی که در سالن دادگاه رفت‌وآمد می‌کردند نگاه می‌کرد. بیشتر به زن‌ها و بیشتر به باسنشان. یکی‌دوبار هم در این مدت تنهایی به سایت‌های پورن رفته و یک بارش هم خودارضایی کرده بود. جدا از لذتی که برده یا نبرده اما یک حس آرامش‌بخشی از اینکه قرار نیست اسپرم با چیزی دیگر مخلوط شود به او دست داده بود. همسرش را دید که آمد و مستقیم به داخل اتاق قاضی رفت. از پشت به اندام او هم نگاه کرد که به نظرش تناسب خیلی خوبی داشت. بعد از چند دقیقه یکی در را باز کرد و نام و نام‌خانوادگی‌اش را خواند.

به همدیگر نگاه نمی‌کردند. قاضی پرونده را باز کرد و چند لحظه مشغول مرور آن شد و بعد گفت:«خب خانم، در جلسهٔ قبل هم عرض کردم ادلهٔ شما به‌اندازهٔ کافی برای از هم پاشیدن یک زندگی قابل قبول نیست. این‌که همسرتون عاداتی دارد که شما را آزار می‌دهد و به‌تعبیر خودتون انگار با یک میکسر ازدواج کردید. اینجا قاضی کمی پوزخند می‌زند ولی سعی می‌کند زود صورتش را طبیعی کند.

زن دستش را بالا می‌برد، قاضی سر تکان می‌دهد.

- آقای قاضی، همهٔ آدما یک سری عادت‌ها دارند؛ اما آیا شدت عادت این آقا برای آزار من محکمه‌پسند نیست؟

قاضی می‌گوید:«چه آسیبی به شما رسونده، هم زدن غذا آسیب جسمی‌روانی خاصی داشته؟

زن نفس عمیقی می‌کشد و به شوهرش نگاه می‌کند. بعد رو به قاضی می‌گوید:«بله، روانیم کرده، یه چیزایی رو همه‌جا نمی‌شه گفت.»

«اینجا همه‌جا نیست خانم محترم، دادگاه است»؛ این را قاضی با لحن نسبتاً تندی می‌گوید.

- آقای قاضی ایشون بعد از سکس، من رو بلند می‌کنه و تکون می‌ده، مگه من لیوان میلک‌شیک‌ام؟... می‌گه دلیل اینکه بچه‌دار نمی‌شیم اینه که اسپرم و تخمک خوب با هم مخلوط نمی‌شه!

این جملهٔ آخر را زن بلند و تند می‌گوید. سکوتی در دادگاه می‌افتد. منشی دادگاه صدایی از خودش درمی‌آورد؛ مثل اینکه بخواهد خنده‌اش را بخورد.

قاضی سرش را پایین می‌اندازد و زیر لب چیز نامفهومی می‌گوید. مرد از پنجره بیرون را نگاه می‌کند. بهار است و بیشتر روزها هوا ابری می‌شود.

قاضی رو به مرد می‌کند.

-در مورد اظهارات خانم چه جوابی دارید؟ اگر قبول دارید آیا برای درمان این وسواس اقدام کردید؟

مرد به زن نگاهی می‌اندازد. به‌نظرش چهرهٔ خیلی زیبایی دارد. سرش را می‌خاراند و مثل یک وکیل‌مدافع سعی می‌کند تأثیرگذار حرف بزند.

- آقای قاضی! از وسواس صحبت کردید. بله من وسواس دارم؛ اما وسواس عدالت. دوست دارم همه‌چی همگن باشه. دوست دارم لوبیاها درست توزیع شن و به هر قاشق مقدار مساوی برسه. و غلظت شیرموز به‌رغم تمام تلاش‌های میکسر، در همه‌جای لیوان به یک اندازه باشه. خب من یک میکسر کوچیک سرکار دارم و سوپ رو توی اون می‌ریزم. به کسی مربوط نمی‌شه. من حتی قدم‌هام‌و بین سنگ‌فرش‌های

پیاده‌رو به‌صورت عادلانه تقسیم می‌کنم.
قاضی آرنج‌هایش را روی میز گذاشته و صورتش را بین دست‌هایش گرفته بود. بعد توی پرونده چیزهایی نوشت. رو به مرد و زن کرد.
-ارجاعتون می‌دم به مشاور. بعد از نظر مشاور رأی می‌دم. اگر صحبتی دارید بفرمایید.
زن سرش را پایین انداخت.
-حرفی ندارم.
و بیرون رفت. مرد هم به‌سمت در رفت. قبل از اینکه بیرون برود پابه‌پا کرد. برگشت و طوری داد زد که صدایش به سالن هم برود.
-آقای قاضی، من نمی‌خوام یه گربه باشم.

***

چند روز بود پشت سر هم خودارضایی می‌کرد. بیشتر کلافه می‌شد و چیز زیادی نمی‌خورد. احساس کرد لاغر شده است. شب‌هایی هم که شام می‌خورد از بیرون سفارش می‌داد. از پنجره بیرون را تماشا کرد. هوا باز هم ابری بود. سیگاری روشن کرد و در آخر تمام خاکسترش را پودر کرد تا یکدست شود. می‌توانست با فراغ‌بالی و بدون یک چشم ناظر هر چیزی را به همان مقدار و هر مدتی که دوست دارد مخلوط کند؛ حتی یک میکسر موتورقوی، بهترین مارکش را خریده بود؛ اما حالا حال‌وحوصله‌اش را نداشت. با وجود احتمال باران لباس پوشید و بیرون زد. قصد کرد به یک آب‌میوه‌فروشی برود. در وسط راه باران شروع شد. باران بهاری بود و ناگهان شدت گرفت. دلش ناگهان برای همسرش تنگ شد. هیچ تلاشی برای خیس نشدن نکرد. وقتی جلو آب‌میوه‌فروشی رسید لیچ آب شده بود.
یک شیرَانبه سفارش داد. همیشه ساده سفارش می‌داد؛ اما با کراهت و دستپاچگی به فروشنده گفت: «از این مغزهای جورواجورم...» فروشنده گفت: «پس یه مخصوصش‌و می‌خوای.» خوب به دست فروشنده نگاه می‌کرد. یک قاشق پر از مغزهای ناهمگن و جورواجور توی لیوان شیرانبه‌اش ریخت. پشت میزی نشست تا خواست با قاشق معجونش را هم بزند کمی مکث کرد. گذاشت همه‌چیز ته‌نشین شود.

# ملاقات در فروشگاه

● حمید نیسی

ساعت شماطه‌دار روی میز تق‌تق‌کنان لُغز خودش را می‌خواند. روی مبل دراز می‌کشم و دود سیگار را به‌طرف سقف هال می‌پاشم؛ اما هرچه با فشار آن را رها می‌کنم باز هم به آنجا نمی‌رسد و در نیمه‌راه غیبش می‌زند. بلند می‌شوم تا تکه‌ای نان با چایی که از صبح مانده و رنگ قیر گرفته را بخورم. کمی کره روی نان می‌مالم و کمی هم شکر روی آن می‌ریزم، چای را گرم نمی‌کنم و سرد می‌نوشم. برمی‌گردم روی همان مبل که جای همیشگی آزاده بود. به دیواری خیره می‌شوم که عکسی که زمانی از او گرفته بودم بر آن آویزان است. او بسیار کم‌سن‌وسال‌تر از من بود، چهارده سال. دست سرنوشت ما را اتفاقی باهم همراه کرد.

داخل فروشگاهِ لوازم آرایشی با او آشنا شدم. می‌خواستم کرمی برای ترک پاهایم بخرم، او داشت رژلبی را روی لب‌هایش امتحان می‌کرد. پوست گندمگونی داشت. ایستادم صورت کشیده و اندام تراشیده‌اش را وارانداز کردم که صدای فروشنده را شنیدم: «آقا، چی می‌خوایید؟»

نگاهی به فروشنده کردم و آزاده هم از داخل آینه نگاهم کرد و لبخندی تحویلم داد. دوست نداشتم از آنجا بروم و برگشتم رو به فروشنده.

ـ یه کرم برا ترک پا می‌خوام.

کمی در فروشگاه قدم زدم تا او رفت پای صندوق و خریدش را حساب کرد. من هم پشت سرش خریدم را حساب کردم. موقعی که کارت اعتباری را به فروشنده می‌داد نگاهش کردم، لپ‌هایش گل انداخته بودند و از رژلبی که زده بود لب‌هایش برق می‌زدند. قدم‌هایم را تند برداشتم تا به او رسیدم. گفتم: «خانم اجازه می‌دهید برسانمتان؟»

ایستاد و نگاهی به من کرد و باز به راهش ادامه داد. رفتم دنبالش و تقاضایم را تکرار کردم. این بار سرش را انداخت پایین و لبخندی زد؛ اما رفت روی صندلی ایستگاه اتوبوس نشست. ماشین را روشن کردم و رفتم روبه‌رویش جلو ایستگاه ایستادم و شیشهٔ سمت شاگرد را آوردم پایین و بدون کلمه‌ای نگاهش کردم. هیچ‌کس آنجا نبود. سرش را زیر انداخته بود و می‌خندید. موقعی که سرش را بالا آورد و نگاهم کرد دستهایم را به هم چسباندم و روی سینه‌ام گرفتم و گفتم:

»خواهش می‌کنم.«

نگاهی به اطرافش کرد و بلند شد آمد طرفم، من هم در سمت شاگرد را باز کردم و او سوار شد.

الان دو هفته است که آزاده غیبش زده. در آینهٔ موبایلم خودم را نگاه می‌کنم، دیگر از آن چهرهٔ آفتاب‌سوختهٔ خوش‌ساخت و صاف خبری نیست و در سن چهل‌سالگی موهای مشکی‌ام رو به سفیدی رفته‌اند. دقیقاً دو سال پیش بود که او را دیدم و این دو هفته‌ای که او رفته انگار دو قرن طول کشیده است. از آخرین مأموریتم که برگشتم اثری از آزاده نبود و تنها یادداشتی روی پیراهن مغزپسته‌ای‌ام که روی تخت گذاشته بود دیدم.

»من خسته شده‌ام، خسته از این زندگی که همه‌اش با دروغ است، خسته از شستن خون روی لباس‌هایت، از غیبت‌های چند روزه‌ات به نام مأموریت. لطفاً دنبال من نگرد. خداحافظ!«

ماسکم را روی زمین پرت کردم و باتوم را گذاشتم روی جاکفشی و برای ساعت‌ها داخل اتاق‌خواب روی زمین روبه‌روی جاکفشی نشستم و به خون خشک‌شده روی باتوم خیره شدم. بادی سبک و پیچیده برخاست، آرام آن را در خودم حس کردم، آن‌چنان آرام که تنها توانستم در درون خودم حسش کنم.

در این دو هفته به رختخواب می‌رفتم اما نمی‌توانستم بخوابم. خواب از چشمانم پریده بود. ملحفه‌ها را چون سنگ

گور رویم احساس می‌کردم، حس می‌کردم نمی‌توانم حرکت کنم یا چشمانم را باز نگاه دارم. از موقعی که آزاده رفته به بهانه بیماری سرکار نرفته‌ام و خودم را در خانه حبس کرده‌ام. تلفنم زنگ می‌خورد، رد تماس می‌دهم. پیامی برایم می‌آید:
»هنوز خوب نشدی؟ بچه‌ها خسته شدن، کمک می‌خوایم.«
تلفن را پرت می‌کنم گوشهٔ هال و به لباس‌هایم که روی جالباسی آویزان هستند نگاه می‌کنم انگار در بیداری خواب می‌بینم. از آستین‌ها و پاچه‌های شلوارم خون چکه می‌کند. بلند می‌شوم می‌روم طرف لباس‌هایم، روی شلوار سرمه‌ای‌ام لکه‌های خون خشک شده است و مثل آزاده که هر موقع لباس‌هایم خونی بودند پرتشان می‌کرد داخل تراس و با پا آن‌ها را له می‌کرد و با حرص و فشار دادن دندان‌هایش نفرتش را روی لباس‌ها خالی می‌کرد، همان کار را می‌کنم. او همیشه می‌گفت:
«استعفا بده بیا بیرون.»
و بعد از اینکه آن‌ها را می‌شست تا دو سه روز با من حرف نمی‌زد. دوستانم از همان اولین بار که او را دیدند خوششان نیامد. او عادت داشت هرگاه دوستانم از راه می‌رسیدند بلند می‌شد و به آشپزخانه می‌رفت و آن‌ها هیچ‌یک او را هم‌پا و هم‌شأن خود به حساب نمی‌آوردند. ما هر روز کنار هم بودیم ولی هیچ‌وقت به‌طور واقعی به هم نزدیک نمی‌شدیم. شب‌ها بعد از شام در تاریکی رودرروی هم می‌نشستیم و به صداهای شب گوش می‌دادیم. هر دویمان ساکت بودیم. روشنایی ضعیف چراغ‌های خیابان از پنجره به روی شانه‌های او می‌تابید و موهایش به موهای فرشتگان می‌مانست. از کار که برمی‌گشتم سعی می‌کردم با او خیلی مهربان باشم؛ ولی می‌دیدم که دستان لغزان من بر تن او چندان تفاوتی با برخورد شاخه‌های درختان در گردشی که در پارک می‌کرد برای او ندارد. بااینکه آزاده کاملاً در اختیار من بود اما در آن دو سال زندگی مشترک نتوانستم به زندگی درونی او نفوذ کنم. هرگاه با او حرف می‌زدم فقط در سکوت گوش می‌داد و با بله یا خیر جوابم را می‌داد. می‌روم کنار پنجره؛ جایی که آزاده عادت داشت مدت طولانی همان جا بایستد و پایین را نگاه کند. مهتاب در خانه جاری می‌شود. همیشه دوست داشتم بفهمم که آزاده چه چیزی را تماشا می‌کرد و آنچه را می‌دید برایش چه مفهومی داشت. زن و مردی را می‌بینم که تا کمر داخل سطل آشغال خم شده‌اند و همچون کسانی که گنجی را پیدا کرده‌اند با هم درگیرند و صدایشان از داخل سطل همچون اکو پخش می‌شود. رفتگری که جارویی در دست چپ و گونی‌ای در دست راست دارد، قدم که برمی‌دارد سنگینی بدنش را نمی‌تواند تحمل کند و به زور راه می‌رود. چهره‌اش را با ماسک دهنی پوشانده و در میان گرد و خاکی که در هوا بلند شده فقط اندامی نارنجی را می‌بینم که حرکت می‌کند اما همچون آزاده اشکم روی گونه‌هایم سرازیر نمی‌شود. پسری قدکوتاه و لاغراندام با صورتی پوشیده در ماسک روی صندلی ایستگاه اتوبوس می‌نشیند و برای لحظه‌ای نگاهی به من می‌کند. خودش را با وسایل داخل کیف بغلی‌اش مشغول کرده که دختری هم‌سن‌وسال او با موهایی خرمایی و چهره‌ای گندمگون در کنارش می‌نشیند. دختر هم برای لحظه‌ای به من خیره می‌شود. نور چراغ کنار ایستگاه انگار بیش از حد است. به دختر نگاه می‌کنم. چشمان عسلی آزاده و آن لپ‌های همیشه گل‌انداخته‌اش را برای لحظه‌ای می‌بینم. لباس‌هایم را می‌پوشم و با سرعت از پله‌های ساختمان پایین می‌روم. در مجتمع را باز می‌کنم، جمعیتی از پسر و دخترهای جوان را روبه‌رویم می‌بینم. خودم را از میان آن‌ها رد می‌کنم و به‌ایستگاه می‌رسم و بالای سر دختر می‌ایستم، سرش را بالا می‌گیرد و نگاهم می‌کند. اما آن چشم‌ها مال آزاده نیستند. پسر و دختر داخل ایستگاه هم بلند می‌شوند و در بین جمعیت حل می‌شوند. حضور آزاده را حس می‌کنم. جمعیت فریاد می‌زنند و مردم هم در آستانهٔ در خانه‌هایشان فریاد می‌زنند. احساس گیجی می‌کنم. همهٔ گوشه و کنارها را می‌گردم. صدای رگبار شدید می‌آید، پسری پانزده‌ساله که صورتش را با چپیه‌ایی پوشانده کنارم روی زمین می‌افتد، از سرش خون جاری می‌شود، برای لحظه‌ای خون روی لباس‌هایم و روی باتوم را جلوی رویم می‌بینم. همهٔ دخترها و پسرها پخش می‌شوند. دست‌هایم را بلند می‌کنم که تیراندازی نکنند اما شخصی که لباس چهارخانه‌ای پوشیده و در تاریکی چهره‌اش را نمی‌بینم به سمتم شلیک می‌کند اما تیر به دختری که از پشت سر به من نزدیک شده می‌خورد و روی زمین می‌افتد، خم می‌شوم تا چهرهٔ خونین او را ببینم و با دیدن برق چشمان آزاده ضربهٔ باتومی به بدنم را احساس می‌کنم. برمی‌گردم و همان تیرانداز را می‌بینم، حس می‌کنم اندیشه و تفکر درد می‌فشاردم، بالا و بالا می‌آید، تیره و تار، خردکننده و درونم منفجر می‌گردد. تیرانداز را می‌گیرم می‌خوابانم روی زمین اما ضربهٔ دیگری به سرم می‌خورد و کسی که ضربه را زده داد می‌زند:
»فارس النجوس.«

# خواستگاری

● مجید بختیاری

صدای ساز و آواز می‌آمد. حوصله‌اش سر رفته بود. اضطراب هم داشت. از بس به دیوار روبه‌رویش نگاه کرده بود، چشم‌هایش به سفیدی می‌زد. از درد، انگار که از پشت، به کمرش میخ‌طویله فرو می‌کردند. زانویش زُق‌زُق می‌کرد. چندبار این‌پا و آن‌پا کرد. دستش را به ستون فقراتش گذاشت و فشار داد. قولنجش شکست؛ اما فایده‌ای نکرد. اطراف را نگاهی کرد و بالاخره از حالت نیمه‌خبردار، روی زانو نشست.

چرم ضخیم پوتین واکس‌خورده، روی پنجهٔ پایش چین برداشت و شکسته شد. از غروب که همسایه‌ها را متفرق کرده بودند، خبردار، جلوی در ایستاده بود. از پاسگاه دستور آمده بود داخل خانه منتظر باشد تا افسر تفتیش بیاید و گزارش بنویسد. دیرش شده بود. شانس سرباز آش‌خور بهتر از این نمی‌شد. شب مهمان داشتند. مراسم خواستگاری از خواهرش بود، اما گوش که ایستاده بود صدای بی‌سیم به مافوقش گفت، افسر تفتیش به این زودی‌ها نمی‌آید. میوه و شیرینی باید می‌خرید. مادرش گفته بود برای مراسم، آبروداری کند. میوه‌های دست‌چین و درشت بخرد؛ حتی تأکید کرده بود شیرینی باید تَر باشد تا آبرویشان نرود.

انگار به روی پنجهٔ پایش از توی پوتین شمشیر می‌کشیدند. فایده نداشت. بلند شد و در خانه را از داخل بست. کف پوتینش را روی پادری حسابی تمیز کرد و رفت تا روی یک صندلی بنشیند. انتهای راهروی ورودی جایی که به نشیمن می‌رسید، خون روی زمین ریخته بود. خیلی با دقت پایش را از روی رد خون بلند کرد که کف پوتین‌هایش خونی نشوند. اولین‌باری که سر صحنهٔ جرم رفته بود از روی حواس‌پرتی، تمام خانهٔ مقتول را با طرح کف پوتین‌هایش مُهر زده بود. کف اتاق و حتی توی سرویس بهداشتی از خون، راه‌راه شده بود. افسر که آمد و دید، توبیخش کرد. یک هفته بازداشتگاه بود.

توی راهروی ورودی، از کنار رد خونِ دَلَمِه‌بسته گذشت. روی کاناپه، پدر خانواده حدوداً چهل‌ساله به‌نظرش می‌رسید. شلوارک داشت و تی‌شرت تنش بود. کارد آشپزخانه را کرده بود توی شکم خودش. رنگ پارچهٔ کاناپه با فرش داخل نشیمن هم‌خوانی داشت؛ حتی رومیزی هم‌رنگ کاناپه بود. زن با پیش‌بند آشپزخانه جلوی تلویزیون، به پشت افتاده بود روی زمین. از زیر گردن و بالای سینه‌اش خون پخش زمین شده بود. رد خون تا اتاق بچه ادامه داشت. توی آشپزخانه هنوز هم بوی غذای سوخته می‌آمد. دود غذایی که روی گاز و شعلهٔ روشن مانده بود، آژیر آتش‌نشانی را روشن کرده بود.

همسایه‌ها قفل را شکسته بودند و به پلیس زنگ زده بودند. کنار نشیمن و روی میز کوچک ناهارخوری برگه‌های امتحانی مدرسه پخش شده بودند. یکی از صندلی‌ها را آرام عقب کشید و نشست. بالای تمام برگه‌ها اسم مرد را نوشته بودند. یادش افتاد گوشی موبایلش را از ترسِ توبیخ مافوقش بی‌صدا کرده بود. پنج تماس بی‌پاسخ از خانه داشت. مادرش پیام داده بود؛ سریع تماس بگیرد. بدون اینکه تعجبی بکند یا نگران بشود، جواب داد: «لطفاً تماس نگیرید، قبل از مراسم، خانه هستم» اگر هم جواب داده بود با آن صدای بلند ساز و آواز کسی باور نمی‌کرد که در مأموریت باشد.

یک ساعت گذشته است. تمام پیام‌های گوشی‌اش را دیده و جواب داده است. آن‌قدر یک بازی را تکرار کرده و به گوشی زل زده است که چشمش می‌سوزد و خشک شده. حالا از روی سربرگِ کاغذهای امتحانی اسم این مرد را می‌داند. عینک کائوچویی با دسته‌های بازشده و یک لیوان چای نصفه‌خورده‌شده روی میز است. سیگار خاکسترشده‌ای که سالم به دیوارهٔ جاسیگاری تکیه داده بود از کمر تا می‌شود، می‌شکند و فیلترش روی میز می‌افتد. تلویزیون روشن مانده و از شبکه‌ای مدام آواز و رقص پخش می‌کند. دستور اکید دارد که به صحنهٔ جنایت دست نزند. فکرش را کرده بود و قبل از آمدن افسر مافوقش صندلی را با آستین یونیفرمش به جای اولش برمی‌گرداند.

کنار نشیمن گوشهٔ راهروی ورودی اتاق خواب، حباب‌های آکواریوم قُل‌قل می‌کنند. ماهی‌های رنگارنگ خیلی آرام مشغول شنا هستند. عکس بزرگ عروسی روی بوم بالای تلویزیون آویزان است. عکس دخترک را هم در قاب عکس‌های رومیزی گذاشته‌اند. تشنه‌اش می‌شود. توی آشپزخانه جلوی سینک ظرف‌شویی، دستش را مثل کاسه می‌گیرد زیر شیر آب. چشمش می‌افتد به سبزی‌های توی لگن. سبزی‌ها به‌دقت پاک شده‌اند و تربچه‌ها از وسط چاک خورده‌اند. آن‌قدر داخل آب مانده‌اند که بیشتر شبیه جلبک‌های کف جوب‌اند؛ اما تربچه‌ها حسابی آب‌کشیده، از هم بازشده و گل انداخته‌اند. کنار سینک توی آبکش دو تا بوتهٔ کاهو و چند گوجه‌فرنگی شسته‌شده افتاده است. لابد دیگر میوه‌های درجه‌یک بازار تمام شده‌اند. باید از میوه‌فروشی سوپرمارکت، میوه‌های صدتومانی را هزار تومان بخرد. حرص می‌خورد. از ترس اینکه آب از توی سینک سرریز کند از خیر باز کردن شیر و آب خوردن می‌گذرد. دیرش شده است. یادش می‌افتد به مادرش قول داده است برای خانه نان هم بخرد. بیشتر از این طول بکشد نانوایی‌ها هم تعطیل می‌کنند. سرش را دودستی می‌گیرد و روزهای باقی‌ماندهٔ خدمتش را حساب می‌کند. بدون اضافه‌خدمت‌هایش هنوز سه ماهی باقی مانده است.

اگر مافوقش برسد و سَرِ پُست نباشد، باز هم اضافه‌خدمت می‌خورد. از پنجرهٔ اتاق‌ها می‌تواند توی خیابان را ببیند تا غافل‌گیر نشود. چراغ اتاق‌خواب بچه روشن است. آرام از کنار راهرو می‌گذرد و توی اتاق سَرَک می‌کشد. دختر بچه حدوداً هشت یا نه ساله به‌نظرش می‌رسد. طاق‌باز روی فرش افتاده است. خون از پهلویش ریخته و با چشم‌های باز سقف را می‌بیند. نقاشی‌های روی دیوار توجهش را جلب می‌کند. سیندرلا و فرشتهٔ مهربان. یک نقاشی هم از سفیدبرفی که به‌نظرش خیلی بدرنگ کشیده شده است. تخت‌خواب صورتی با روتختی یاسیِ روشن کنار اتاق است. چراغ سقفی هم کاغذی و حالت ابروبادی دارد. از این دکور و ترکیب رنگ خوشش می‌آید. خیلی با دقت، طوری که رد خون دیده نشود، از اتاق خواب و دکورش عکس می‌گیرد که به خواهرش نشان دهد برای آینده. روی تخت پر از عروسک است. کف اتاق، اسباب‌بازی ریخته. یک هرم چوبی جِنگا وسط اتاق نیمه‌کاره رها شده. موبایلش زنگ می‌خورد. توی اتاق‌خواب صدای تلویزیون کمتر شده است. این بار جواب می‌دهد. مادرش نگران و عصبانی می‌پرسد: «کِی به خانه می‌رسد. مادر را دست‌به‌سر می‌کند و اطمینان می‌دهد که به مراسم می‌رسد. جرئت ندارد با مافوقش تماس بگیرد.

دعادعا می‌کند که این مأموریت، خواستگاری خواهرش را به هم نریزد؛ وگرنه باید یک عمر جواب پس بدهد. از بین خواستگارهای خواهرش، این مورد، جدی‌تر است. مدت‌هاست که با هم دوست و هم‌کلاسی هستند.

شب شده و توی کوچه همه‌جا تاریک است. دعایش مستجاب می‌شود. نور آبی و قرمز از پنجرهٔ اتاق به سقف می‌افتد. خیلی آرام می‌رود کنار پنجره تا خیابان را ببیند. پردهٔ توری صورتی را کنار می‌زند. افسر تفتیش بالاخره از پاسگاه رسیده است. خودش را جمع می‌کند که از خیابان دیده نشود.

پاورچین عقب می‌آید. مطمئن می‌شود که پرده را بسته است. قدم‌هایش را بلند و آرام برمی‌دارد؛ ولی برج جِنگا می‌ریزد. از توی راهرو می‌گذرد و توی نشیمن، صندلی را با آستین یونیفرم برمی‌گرداند سر جای اولش. در ورودی را باز می‌کند و خبردار می‌ایستد پشت در. روی زمین هیچ ردی از پوتین باقی نمانده است.

# روی چهارم سکه

● آرش تهرانی

در ساده‌ترین شکل ممکن واقعیت آن چیزی‌ست که می‌توان دیدش، لمسش کرد و در خوشبینانه‌ترین حالت آن را درک کرد. انسان محتاج و معلول واقعیت است. به خیال هم نیاز دارد؛ اما شاید نه کمتر و نه بیشتر به همان میزان محتاج واقعیت هم هست. یک‌جور توازن لعنتی که تمایل بیش از حد به هر سو می‌تواند مشکلات خاص خود را برای زندگی فانی و روزمره یا ذهن و روان به‌دنبال داشته باشد.

این جملات شبیه گردابی از افکار در ذهن «او» می‌چرخید؛ اما مشخص نبود حفرهٔ کانونی گرداب به کجا سرازیر می‌شود. افکار مذکور بدون آنکه به معنا یا مفهومی درونی اشاره داشته باشد گویا بیشتر متوجه سکه‌ای بود که آنجا روی میز مقابلش جا خوش کرده بود.

سکه جریانی برای خود داشت. ارتباطی مستقیم با واقعیت زندگی‌اش داشت (یافته بود) که حالا شبیه نوعی رابطهٔ مسموم‌تر از اعتیاد شده بود. آن سکه نوعی نقش سلطه‌گرایانه و تمامیت‌خواهانه در زندگی «او» یافته بود.

به سکه خیره شد، قبلاً درباره‌اش خوانده بود. یک سکهٔ هزارریالی یا صدتومانی ضرب‌شده در سال هشتاد و هشت، یک رویش تصویری از قلهٔ دماوند به همراه اعداد نشان‌دهندهٔ ارزش سکه در میان خوشه‌های گندم، تاریخ، نام کشور و روی دیگرش پل خواجویی حک شده بود که خورشید درحال برآمدن از پشت آن قابل مشاهده بود.

جنسش از آلیاژ مس، نیکل و آلومینیوم بود، ۵٫۸ گرم وزن داشت و قطری معادل ۲۳٫۷ میلی‌متر. نکتهٔ دیگر این بود که این سکه مثل تمامی سکه‌های دیگر (غیر از سکه‌های طلا) فاقد قدرت خرید بود و چند سالی می‌گذشت که به‌علت کاهش ارزش پول به‌شکلی غیررسمی از چرخهٔ دادوستد مردم خارج شده بود.

البته «او» قصد فروش سکه را نداشت. این موارد در حین خیره شدن به سکه تنها برمبنای عادت یادآوری چیزی که در جایی خوانده بود، وارد ذهنش شده بود؛ ولی فکرش در جایی دیگر سیر می‌کرد.

جایی لابه‌لای جالب‌ترین نکتهٔ موجود درخصوص سکه، این شیء فلزی برخلاف همسانانش به‌جای دو رو، سه رو داشت؛ البته در ظاهر و از دید هر بیننده‌ای معمولی می‌نمود؛ اما فقط‌وفقط از دید «او» روی سومی هم برای سکه قابل مشاهده بود. دلیل امر هم این بود که روی سوم در حقیقت توسط خود «او» به شیء القا و برایش ایجاد شده بود.

خود شیء هم به‌وضوح وجود این روی سوم ناپیدا، مرموز و قدرتمند را پذیرفته بود.

به سکهٔ مکدر و چرک نگاه کرد، جریان سکه از چند سال پیش آغاز شده بود، هنگامی که پدر «او» یک بچه‌گربهٔ نارنجی را که در ناودان گیر کرده بود و ستون فقراتش آسیب دیده بود، با مکافات نجات داده بود و به خانه آورده بودش. بچه‌گربه با دوادرمان، شکیبایی، مراقبت و محبت جان گرفت. هنوز کامل خوب نشده بود؛ اما آن‌قدر سرحال آمده بود که نمکین و لنگان در میان خانه جولان دهد.

همه‌چیز ظاهراً به‌سمت خوبی پیش می‌رفت، بچه‌گربه در حال رشد بود، پیوند عاطفی نیرومندی میان مهمان پشمالوی کوچک با سایر اعضای خانه شکل‌گرفته بود. امید و سرزندگی به خانه برگشته بود، خانه‌ای که اغلب میزبان دردها و غم‌های فراوانی شده بود. دردهایی اجتناب‌ناپذیر مثل درد عزیز ازدست‌رفته.

بااین‌حال بچه‌گربه هرچه از تولگی خارج می‌شد و به‌سمت

بالغ شدن پیش می‌رفت اشتهایش کمتر می‌شد، این بی‌اشتهایی ظاهراً ناشی از یک مشکل یا درد حل‌نشده و شاید مادرزادی در ستون فقرات حیوان زبان‌بسته بود که گویا دام‌پزشک هم از درک علت دقیق آن عاجز بود.

هر جا امید و سرزندگی باشد استثنایی هم وجود دارد که بریند به همه‌چیز؛ استثنایی هولناک و وحشی که نه‌تنها استعداد عجیبی در تخریب هرچیز ارزشمند و آرام‌بخش دارد؛ بلکه حامل و عامل ترس و خشونت است.

مشکل نامعلوم گربه بیش از هر چیزی اشتهای وی برای نوشیدن آب را کور کرد و این مسئله خیلی زود روی بدن نحیف و قشنگش اثر گذاشت. دیگر نا نداشت، هیچ چیزی نمی‌خورد، هیچ کاری نمی‌کرد، هیچ صدایی ازش در نمی‌آمد. امید همچنان وجود داشت؛ اما داروها و سرم‌ها و غیره دیگر کارگر نبودند و گربه سرانجام از پا درآمد. از پا درآمد و ساکنین خانه هم خرد شدند، درهم شکستند. چندباره.

پس از آن مرگ نابه‌هنگام، «او» درحالی‌که چشمانش خیس بود جسد گربه را لای پارچه‌های مورد علاقه‌اش که روی آنها می‌خوابید در چند کیسهٔ سیاه تودرتو گذاشت و در هرکدام را جداگانه گره‌ای کور زد. شبیه نسخه‌ای امروزی از مناسک مومیایی کردن در مصر باستان شده بود، فقط به‌جای سوزاندن عود و خواندن اوراد کهن، سکوتی تلخ، سخت و سنگین روی شانه‌هایشان سنگینی می‌کرد.

چند روز سیاه و غم‌بار با جای خواب خالی گربه که کسی دل‌ودماغ جمع کردنش را نداشت گذشت تا اینکه «او» جایی در کشوها یا کمد میزش یا در جیب یکی از لباس‌هایش آن سکهٔ صدتومانی کذایی را یافت و به‌محض دیدنش فکر عجیبی به ذهنش خطور کرد.

ایدهٔ لعنتی ساده بود؛ چه می‌شد اگر بخشی از مسئولیت‌هایش را به سکه واگذار می‌کرد؟

«او» به وضوح از خطرات و عواقب این ایدهٔ ساده آگاهی نداشت.

سکه برای آنکه اختیار و نیروی تصمیم‌گیری داشته باشد ابتدا می‌بایست حامل چیزهای خاصی می‌شد. می‌بایست چیزی بیش از یک سکهٔ معمولی باشد، در اینجا بود که «او» متوجه شد شاید بهتر است موارد مد نظرش را روی سوم سکه سوار کند. رویی که قابل مشاهده نبود و تنها قرار بود حامل خصوصیاتی باشد که این سکه را از باقی سکه‌ها متمایز می‌کرد.

خصوصیات مذکور ارتباط ویژه‌ای با احساساتی داشتند که او چند وقت اخیر از سر گذرانده بود، چیزهایی نظیر امید به از دست ندادن، ترس از دست دادن، غم بعد از از دست دادن، خواستن، نخواستن و مهم‌تر از همه مقداری «مرگ» جزو ویژگی‌هایی بود که به موجودیت سکه القا شده بود.

حال کاربرد این لوح فلزی کوچک و فاقد ارزش مادی چه بود؟ ازآنجاکه این سکه نیرویش را از مرگ به عاریه گرفته بود؛ درنتیجه «سکهٔ مرگ» خوانده می‌شد... به بیان دیگر صلاحیت و اختیارات آن از جانب استوارترین قانون هستی یعنی مرگ صادر می‌شد. اگر «او» بابت یک دوراهی سکه می‌انداخت باید بدون هیچ قیدوشرط و بهانه‌ای به نتیجهٔ سکه‌انداختن پایبند می‌ماند، مهم این نبود که نتیجهٔ فعل سکه انداختن جهت تصمیم‌گیری مطابق میل «او» باشد یا خیر، مهم این بود که مطابق ارادهٔ سکه یا همان نظام آشوب‌ناک سرنوشت رفتار شود و این‌گونه «او» می‌توانست از زیر بار تصمیم‌گیری درخصوص برخی موارد شانه خالی کند.

گویا ناتوانی در نجات گربه «او» را به‌سوی فرار از تصمیم‌گیری‌های مربوط به سرنوشت سوق داده بود. به‌قول یکی از دوستانش «انسان... به‌طرز عجیبی که همه سخت مشغول انکارش هستند و اشتیاقی برای دیدنش ندارند... در برابر سرنوشت خود ناتوان است.»

بله... از قرار معلوم حق انتخاب یک توهم است.

در ابتدا برای خرید کردن، رفتن یا نرفتن به جایی، و در کل انجام دادن یا ندادن برخی کارها سکه می‌انداخت؛ اما این روش تقریباً به سازوکار تصمیم‌گیری برای هر موردی سرایت کرد.

انجام این‌کار در ابتدای امر جالب بود و هیجان ناشی از یک نتیجهٔ پیش‌بینی‌ناپذیر غیرقابل انکار بود؛ ولی همان‌طور که پیش‌تر مورد اشاره قرار گرفت، هر ماه‌عسلی خیلی زود به پایان می‌رسد.

پس از مدتی «او» متوجه شد انگار ارادهٔ سکه در تلاش است تا وی را عامدانه از مسیر دل‌خواهش دور کند، مسیری که فارغ از نظر سکه (یا خیروصلاحش) مایل به انتخاب آن بود؛ اما همچنان به‌دلیل فقدان اطمینان کافی برای تصمیم‌گیری معذب بود.

یک روز به این موضوع اندیشید که در قول‌وقرارش با سکهٔ مرگ، هیچ صحبتی از این مورد به میان نیامده که

«او» می‌تواند هر زمانی که می‌خواهد سکه‌انداختن جهت تصمیم‌گیری را متوقف کند، به همین سادگی. ازهمین‌رو بود که سکه را روی میز گذاشته بود و با وجود نگاه خیره‌اش به آن چنین به نظر می‌رسید که در حال وداع با آن شیء سلطه‌جو است. سکه‌ای که حالا انگار به‌دلیل اختیاراتش جرم بیشتری یافته بود و سنگین‌تر از پنج‌وخرده‌ای گرم به نظر می‌رسید؛ حتی انگار ارتعاشی هرچند ضعیف هم از خود ساطع می‌کرد، جهت یادآوری اینکه «من علت و تو معلول من هستی.»

می‌خواست سکه را بردارد و آن را داخل کشوی میزش بگذارد، حداقل برای مدتی عدم استفاده از آن چه ضرری می‌توانست داشته باشد؟ سبب مرگش که نمی‌شد! این در صورتی بود که استفادهٔ مدام از سکهٔ مرگ ممکن بود او را حقیقتاً به کشتن دهد. چیزی اما در این میان مانع او شد. به بیان ساده و خودمانی «کونش می‌خارید»... مثل معتادی که در آستانهٔ ترک، وسوسهٔ یک کام دیگر، یک سرنگ دیگر، یک دست بازی، یک سکس، یک شرط‌بندی یا هر عامل دیگر با خاصیت نشئه‌کننده‌اش را داشت. همان «آخرین بار» معروف.

نتوانست جلوی خود را بگیرد.

در ذهنش این جمله را مرور کرد «شیر؛ به استفاده از سکه ادامه می‌دم، خط؛ تا اطلاع ثانوی می‌ذارمش کنار.»

سپس با انگشت شصت به هوا انداختش، آن را با دست راست گرفت و روی دست چپش گذاشت؛ اما دستش را برای دیدن ارادهٔ سکه کنار نبرد. این لحظه همیشه آمیخته با پشیمانی بود، لحظهٔ «اگر نتیجه مخالف میلم باشه چی؟» اما حالا دیگر پایبند شده بود و چاره‌ای جز اطاعت وجود نداشت.

پایبند چیزی شده بود که نمی‌دانست سرپیچی از آن چه عواقبی دارد... شاید چیزی هم پیش نمی‌آمد؛ اما طبق تجربه‌های پیشین «او»، سرنوشت اغلب اوقات در برابر کسانی که برای قواعد نانوشتهٔ هستی گردن‌کشی می‌کنند رفتار جبرآمیز خشنی از خود بروز می‌دهد، بدقلق می‌شود و لج‌بازی می‌کند، همین‌طور که حالا داشت چنین می‌کرد.

دستش را از روی سکه برداشت.

جالب بود، یک بار در رابطه‌ای عاطفی، به دوراهی برخورد و تصمیم‌گیری برای انتخاب تعهد یا خیانت را به سکهٔ مرگ سپرد. سکه برخلاف میل قلبی «او» تعهد را طلب کرد؛ اما حالا درخصوص رابطهٔ بیمار خودش و «او» شکل پل خواجو یا همان شیر را نشان می‌داد و ادامه دادن مسیر به همان شیوهٔ سابق را امر می‌کرد.

«او» برای نخستین بار از ارادهٔ آن شیء فلزی کفری شد، تا آن لحظه برای هر درخواست سکه شکیبا بود و تلاش می‌کرد به جوانب مثبت اوامرش نگاه کند؛ اما اکنون حس می‌کرد چیزی، ناب، از «او» ستانده شده است. چیزی که جوهرهٔ «او» و «همه» است.

«او» لبخند زد.

پرسید:«می‌خوای بازی کنی؟»

در ذهنش گفت:«شیر؛ خودم رو خلاص می‌کنم، خط؛ خودم رو خلاص نمی‌کنم.»

سکه انداخت. خط آمد.

سکه انداخت. خط آمد.

سکه انداخت. خط آمد.

سکه انداخت. خط آمد.

سکه انداخت. خط آمد.

خط آمد و خط آمد و خط آمد و خط آمد و خط آمد...

سکه را با خشم گوشه‌ای از اتاق انداخت و سیگاری روشن کرد.

دوباره فکری به سرش زد، فکری که شاید افراطی‌تر و بیمارگونه‌تر بود. به این می‌اندیشید که بلند شود سکه را پیدا کند و آن را برای این تصمیم‌گیری به هوا پرت کند؛«شیر؛ دوباره دربارهٔ استفاده‌کردن یا نکردن از سکه، سکه بندازم...خط؛ این کار رو نکنم.»... فکر کرد و از خود پرسید:«اونم به احتمال قوی مدام خط می‌آد؛ اما تا کی؟ تا ابد که نمی‌تونه یه روی خودش رو بهم نشون بده!»

به سیگارکشیدن ادامه داد.

باید یک راه‌حل ساده‌تر برای خلاصی از این دور باطل وجود می‌داشت.

البته که وجود داشت.

می‌توانست همین حالا بلند شود، سکهٔ گوه‌مصب را پیدا کند و به‌جای هوا انداختنش آن را پرت کند داخل سطل آشغال، میان باقی زباله‌ها.

بعد آن فقط کافی بود «رها» منتظر بماند و ببیند اگر به سکه پایبند نباشد چه می‌شود. راستش بعد آن دیگر هیچ‌چیز مهم نبود و این روی چهارم سکه بود.

# شعر هرمسی و خاستگاه هرمنوتیکی آن

● فرخ لطیف‌نژاد رودسری

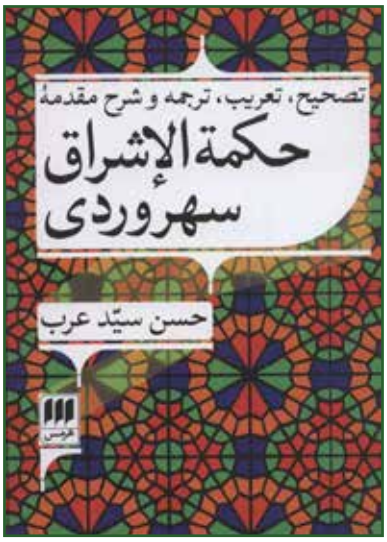
**چکیده**

این پژوهش با روشی توصیفی‌تحلیلی به معرّفی یکی از انواع جدید شعر معاصر اروپا به نام شعر هرمسی پرداخته و برخی نمونه‌های فارسی آن را از کتاب رخداد فهم مازیار چابک نقد و بررسی کرده است. متون هرمسی به متن‌های رمزی اطلاق می‌شود که ریشه در مکتب هرمسی و نوشته‌های هرمسی یونان و مصر باستان دارد و حقیقتی متعالی را در بر دارد که به زبان رمز گفته می‌شود. بنابراین دو ویژگی اساسی متون هرمسی حقیقت‌مندی و بیان رمزی است و ویژگی‌های دیگر آن، دشوارخوان و دشواریاب بودن، دارابودن مضامین اگزیستانسیالیستی، واسازی صرف و نحو سنّتی، خودبسنده بودن، فرم دقیق و معانی پیچیده، دیالوگ نامشخّص، ابهام و مسکوت گذاشتن حقیقت و گمراه کردن عمدی خواننده است. ازآنجاکه نقد هرمنوتیکی و هرمنوتیک فلسفی گادامر، پایه‌های اگزیستانسیالیستی دارد و تعدّد خوانش و تفسیر را میسّر می‌سازد، نقد هرمنوتیک برای این نوع شعر مناسب است تا طیّ آن دازاین با انکشاف واقعیّت در تجربهٔ زیستهٔ خود قادر به فهم حقیقت متن شود.

کلیدواژه‌ها: شعر هرمسی، هرمنوتیک فلسفی، دازاین، بیان رمزی، تفسیر.

اصطلاح شعر هرمسی از نام هرمس یکی از خدایان پیام‌آور یونان باستان گرفته شده است که پیغام خدایان را برای مردم ساده و فهم‌پذیر می‌کرد. شخصیّت هرمس به‌عنوان آرکی‌تایپی در روان‌شناسی در نوشته‌های تخیّلی موفّق است و می‌تواند ایده‌های مهم را در موقعیّت‌های مختلف درک و بر اساس درک شهودی عمل کند؛ علاوه بر آن قادر است اتّفاقات بی‌ربط را با کانالی موازی به هم مربوط کند و آن را به صورت مهیّج درآورد.

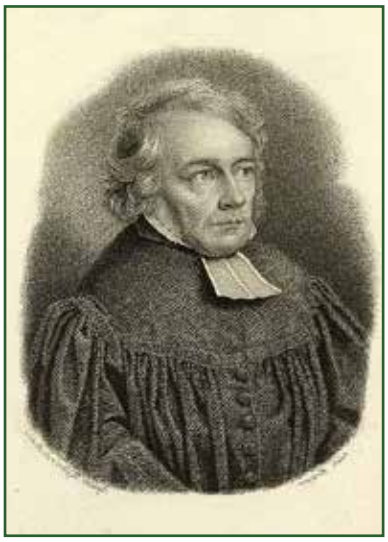
با این مقدّمه متون هرمسی به متن‌های رمزی اطلاق می‌شود که ریشه در مکتب هرمسی و نوشته‌های هرمسی یونان و مصر باستان دارد و حقیقتی متعالی را در بر دارد که به زبان رمز گفته می‌شود تا مخاطب شایسته را برای کشف راز به تلاش وادارد و بدین‌وسیله ذهن او را روشن و نفسش را آمادهٔ پذیرش حقیقت کند؛ ازاین‌رو نوشته‌های عارفانه و صوفیانه را می‌توان جزو متون هرمسی قلمداد کرد؛ چراکه حفظ اسرار از اصول مهم عرفان و تصوّف است و افشای آن جرم محسوب می‌شود. آثار سهروردی ازجمله حکمه‌الاشراق و اشعار حافظ بهترین نمونه‌های فارسی نثر و نظم هرمسی در تاریخ ادبیّات ما هستند.




## پیشینهٔ شعر هرمسی

شعر هرمسی اوّلین بار در مشرق‌زمین و در چین و ژاپن ظاهر شد (اورسینی، ۱۹۵۱)، امّا مفهوم جدید آن در اروپا از قرون نوزدهم و بیستم میلادی شکل گرفت و با بودلر، مالارمه و شاعران سمبولیست شناخته شد. پیروان

این نوع شعر معتقدند که چون زبان فعلی کشش و صلاحیّت زبان شعر را ندارد، باید زبانی نو و ناب برای خلق شعر هرمسی آفرید. (چابک، مازیار، ۱۴۰۱: ۱۲-۱۳).
شعرهای هرمسی امروز را نمی‌توان ذیل عنوان متون هرمسی کهن[1] بررسی کرد، چراکه شاعر هرمسی معنای واژگان علمی به‌کاررفته در متون هرمسی را تغییر می‌دهد. شعر هرمسی فرمی نسبتاً پیچیده و دقیق دارد و از نظر مفهومی چندمعنا و دشوار است تاجایی‌که فهم معنای باطنی آن برای خوانندگان به یک مسئله تبدیل می‌شود (چابک، مازیار، ۱۴۰۱: ۱۴).
شعر هرمسی به مفهوم امروزی مکتبی در ایتالیاست که پس از سمبولیسم فرانسوی پدید آمد. (روپو، ۲۰۱۹) کوآزیمودو، مونتاله و اونگارتی را از شاعران معروف هرمسی ایتالیا می‌شمارد. (وُندر ۲۰۱۶) می‌گوید در گذشته شاعر هرمسی به کسی اطلاق می‌شد که از اصطلاحات کیمیا در شعر استفاده می‌کرد، مانند جان کیتس. امّا رفته‌رفته شعرهایی با کمپوزیسیون‌های پیچیده و تصاویر و عبارات دشوارفهم ذیل عنوان شعر هرمسی قرار گرفتند؛ مانند اشعار میهالای بایتس و اندره دی در مجارستان (ساندور، ۱۹۷۲)، کنت رکسورت و تئودور روتکه در آمریکا (بلی، ۱۹۷۲) و خوان راموس خیمنز در اسپانیا (پردمور، ۱۹۷۲)، هنری وان در بریتانیا (کلاف، ۱۹۳۳)، آووت یشورون در فلسطین اشغالی (گلازمن،۲۰۲۱) و ریلکه، تراکل و سلان در آلمان که از شاعران ممتاز شعرهای هرمسی هستند (چابک، مازیار، ۱۴۰۱: ۱۳).
دو ویژگی اساسی متون هرمسی حقیقتمندی و بیان رمزی است (چابک، ۱۴۰۱: ۱۰). نظر به اینکه دو ویژگی مذکور بسیار کلّی است و باعث تمایز شعر هرمسی از جریان‌های دیگر شعری نمی‌شود، دیگر ویژگی‌های آن از دو کتاب رخداد فهم، شرحی بر کارنامهٔ شاعران هرمسی معاصر ایران و من کیستم و تو کیستی اثر هانس گئورگ گادامر ترجمهٔ آقای مازیار چابک نقل می‌شود. شایان ذکر است که این مختصّات مربوط به شعرهای معاصر هرمسی ادبیّات اروپایی‌اند.



## ویژگی‌های متون هرمسی در ادبیّات معاصر اروپا

- دشوارخوان، دشواریاب: از ویژگی‌های شعر هرمسی دشواری تفسیر و یافتن معنا، نفوذناپذیری و مهروموم بودن در ورود به متن است (چابک، مازیار، ۱۴۰۱: ۱۰-۱۱).
- ساختار غیرمعمول: شعر هرمسی ساختار چندبنیانی دارد و خوانشگر باید تصمیم بگیرد کدام‌یک از احتمالاتی که خود را در قیاس نشان می‌دهد، مناسب است (گادامر،۱۴۰۰ :۹).
- دارابودن تصاویر قدرتمند (چابک، ۱۴۰۱: ۱۱).
- دارابودن مضامین اگزیستانسیالیستی (همان).
- واسازی صرف و نحو سنّتی: شعر هرمسی زبان سنّتی شعر را از لحاظ دستور زبان، پیشینهٔ واژگان و ساختار نحوی متحوّل می‌کند (همان).
- خودبسنده بودن: (راپو، ۲۰۱۹) بخش قابل توجّهی از اشعار هرمسی را شخصی و متأمّل بر خویش یعنی خوداتّکا و خودبسنده می‌داند. شاعر با تلاش زیاد روابط بین کلمات را طوری تنظیم می‌کند که شعر نیازی به ارجاع به عالم خارج نداشته باشد و خود زبان در شعر اهمّیّت پیداکند (چابک، ۱۴۰۱:۱۱). برای مثال در شعر پل سلان از شاعران هرمسی آلمان، مخاطب محکوم به خواندن و شنیدن کلمات و تعلیق‌ها در فضای انتزاعی درون شعر می‌شود؛ زیرا شعر وی خودبنیاد و خودبسنده است و برای فهم با خود زبان سروکار داریم نه با اشیا (گادامر،۱۴۰۰:۱۱).
فرم و معانی پیچیده: شعر هرمسی که فرمی دقیق و پیچیده دارد، به‌قدری دشوار و چندمعناست که فهم معنای باطنی‌اش به یک مسئله برای خواننده تبدیل می‌شود. رابرت بلای آن را به اقیانوسی تشبیه می‌کند که در همهٔ اعماق وجود دارد (چابک، مازیار، ۱۴۰۱:۱۴).
- تراش‌خورده بودن کلمات: کلمات لطیف و درخشان بیرون دنیای شعر تبدیل به کلمه‌ای درشت و زمخت

1. Hermetica

و خشن در شعر می‌شود. خوانشگر با زبانی جدید و تراش‌خورده و اصلاح‌شده سروکار دارد که عاری از زواید است (چابک، مازیار، ۱۴۰۱:۱۱).

• مبتنی بر دلایل و براهین فلسفی: شعر هرمسی تصادفی و جوششی نیست،؛ بلکه شعری کوششی است که بر اساس فکر، استدلال و براهین فلسفی ارائه شده است و شاعر هرمسی در برخوردی فکرشده با زبان شعر خود را به‌طور ساختمند و سنجیده ارائه می‌دهد (همان).

پیچیدگی در مفهوم: شعر هرمسی از حقیقتی سخن می‌گوید که برای دست‌یابی به آن باید از کلمات فراتر رفت. به گفتهٔ هراکلیتوس هارمونی پنهانی دارد که از هارمونی آشکار آن قوی‌تر است (چابک، مازیار،۱۴۰۱:۱۲).

• ابهام[1]: کامبون (۱۹۶۳) می‌گوید: شعر هرمسی برخلاف تعریف معمول و ارسطویی شعر، با استعاره ساخته نمی‌شود؛ بلکه با ایجاد ابهام در روابط بین کلمات و کاربرد تصویر خیالی نماد، نوعی ابهام ایجاد می‌کند که باعث رازآلودگی و معمّاگونگی می‌شود و هدف از آن پنهان‌سازی مفهوم متن است (چابک، ۱۴۰۱: ۱۲). سلان نیز شعر حقیقی را از اساس ضدّ استعاری می‌داند. ابهام فرصتی برای تولّد استعاره است؛ امّا «به اعتقاد سلان باید موجب دقّت در شعر شود». ابهام بدون ماسک استعاره به ذات کلمه نزدیک‌تر می‌شود و فهمیدن آن تنها از راه دقیق و مکرّر خواندن خود متن ممکن می‌شود (گادامر، هانس،۱۴۰۰ : ۱۱). در شعر هرمسی سلان فقط ردّی از کلمات موجود است. معناهای پیشین به دوردست تبعید می‌شوند و کلمات تنها بازمانده‌ای از آن است که نمی‌تواند هر تفسیری را هضم کند. مهم‌ترین خاصیّت شعر غنایی در شکوفایی زبان نهفته است و کار سلان یک فرازبان است؛ یعنی زبانی که برای فهم کلمات آن به بیرون ارجاع داده نمی‌شود. خواننده به خواندن و شنیدن کلمات در یک فضای انتزاعی محکوم می‌شود؛ زیرا با شعری خودبنیاد و خودبسنده مواجهیم که برای فهم آن با زبان سروکار داریم نه با اشیا (همان).

واژگان تخصّصی بدون آنکه به صورت استعاری به کار رفته باشند، دگردیسی معنا پیدا می‌کنند و روابط و کنش‌های جدید به آن‌ها نسبت داده می‌شود و معنی حقیقی کلمه باتوجّه‌به کنش‌ها و رفتارهایی که به کلمه نسبت داده می‌شود، دریافت می‌گردد (گادامر، هانس: ۱۴۰۰: ۱۲).

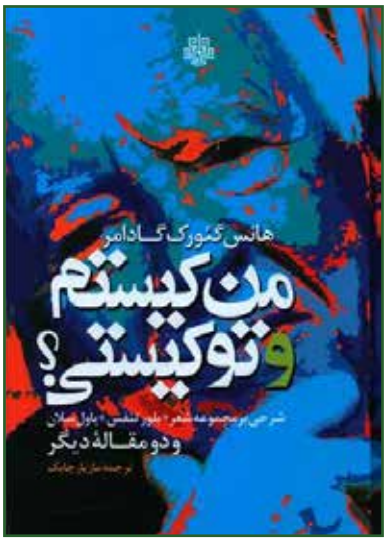
• معناهای معمول تبعید می‌شوند و فقط رد یا اثر آن‌ها باقی می‌ماند. به‌نحوی که این کلمات دیگر نمی‌توانند هر تفسیری را هضم کنند (همان).

• ترجمه‌ناپذیری: چون شعر هرمسی برای بیان حقیقتی مستور نوشته شده، ترجمهٔ آن چندان ساده نیست (گادامر، هانس: ۱۴۰۰: ۱۲).

• سترونی: فقدان مسیر مستقیم برای فهم و ساختار پیچیده باعث شده شعر هرمسی به سترونی متهم شود (چابک، مازیار، ۱۴۰۱: ۱۲).

• تمایل به گمراه کردن خواننده: کار شاعر هرمسی مهارت در پنهان‌کردن یا تمایل به گمراه کردن از طریق رمزهاست (دریدا، ۲۰۰۵: ۴۷ ، به نقل از چابک، مازیار، ۱۴۰۱: ۱۲)

• دعوت به تنفّس: از نظر سلان همان‌طور که چرخش تنفّس برای زندگی ضروری است، برای شعر هم لازم است، کار شعر دعوت به تنفّس است، زیرا چرخش تنفّس گشایش سکوتی است که خود را به سوی شعر و خواننده، من و تو می‌گشاید. تنفّس ارتباط شدید بدن با محیط پیرامون و راه اتّصال به خدا در عرفان یهودی است. شعر امروز تمایل قوی به سکوت دارد. گاه سکوتی نفس‌گیر در کلمهٔ رمزی حکمفرماست که ناشی از مسکوت گذاشتن حقیقتی دهشتناک است و حاکی از بیان منتهای وحشت و ترس است و از زبانی در زیر زبان مستأصل هستی انسانی تقلید می‌کند و گاه این سکوت از راه سفیدخوانی ایجاد می‌شود که ردّی از ناگفته‌ها را در خود دارد؛ سطرهای نانوشته که خواننده از خلال آن معناهای کلمات را کشف می‌کند (گادامر،



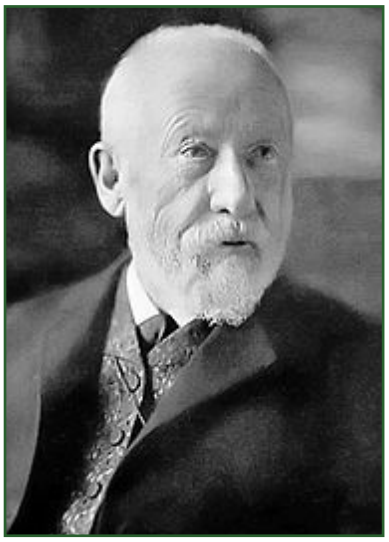

1. Obscurity

۱۴۰۰: ۱۲-۱۳). شعر سلان رشدی بی‌صدا از سکوت دارد؛ تاحدّی‌که فقط خود شاعر می‌تواند به فضای شعری‌اش دست یابد (همان: ۱۴).

- دیالوگ نامشخّص بین افراد: دیالوگ بین افراد نامشخّص است و خواننده در ساختار چندبنیانی باید تصمیم بگیرد که کدام درست است، من شاعر است ولی بیش از یک من‌شاعر می‌فهمد. من های شاعر خودش نیستند، بلکه هر بار یکی از ما هستند. پس این من، تو است (گادامر،۱۴۰۰: ۹)، به‌طوری که خواننده می‌تواند خود را به جای من شعری بگذارد. تو ممکن است خداوند باشد (همان: ۱۰).

## هرمنوتیک و شعر هرمسی

هرمنوتیک به‌طور مشخّص با ادبیّات هرمسی سروکار دارد؛ چراکه به‌گفتهٔ گادامر (۱۳۹۴: ۱۴۷- ۱۴۸) آثار هنری به‌ویژه شعر به دلیل تکثّر معنایی به تفسیر نیاز دارند. هرمنوتیک می‌خواهد آنچه را به‌طور ضمنی نهفته شده آشکار سازد. دیلتای هنر را تجربه‌ای از واقعیّت می‌داند که با امکانات زبانیِ متناسب با رسانهٔ خود کشف خود از زیست و جهان را به ما منتقل کند. مفهوم حقیقت در شعر در انطباق با واقعیّت سنجیده می‌شود و از راه مطابقت کلمات و سوژه‌های شعر با واقعیّت حاصل می‌گردد. بنابراین زیربنای هر شعری نوعی تجربهٔ زیسته است (دیلتای،۱۳۹۴: ۱۰۳). تلاش خواننده برای درک معنا و رسیدن به فهم معطوف به توانایی او در مواجهه با متن است، ما نمی‌توانیم تمام معانی متن را بفهمیم، زیرا فهم ما توسّط تاریخ و زبان مشروط شده است و دست‌یابی به یک فهم مطلق که تابع هیچ شرایطی نباشد، ممکن نیست (واعظی، ۱۳۸۷ ، به نقل از چابک، مازیار، ۱۴۰۱:۱۶-۱۷).



وظیفهٔ علم هرمنوتیک به‌طور عام تأویل و قابل فهم ساختن متون است. هرمنوتیک ابتدا برای تأویل متون مقدّس و سپس برای تفسیر سایر متون به‌کار رفته است (خبّازی کناری، مهدی؛ راه‌بار، ندا، ۱۳۹۸: ۱۰). در نگاهی کلّی علم هرمنوتیک دو دورهٔ تاریخی را پشت سر گذاشته است؛ در دورهٔ اوّل به بُعد معرفت‌شناختی توجّه می‌شود و هرمنوتیک به منزلهٔ روشی برای رسیدن به یک معنای قطعی در متن است. در این روش مفسّر اصول زبان‌شناختی، جنبه‌های دستوری و روان‌شناختی را به‌کار می‌گیرد و با تشخیص موقعیّت تاریخی‌جغرافیایی مؤلّف بر متن تسلّط می‌یابد و معنای متن را بازسازی و به‌زعم خود نیّت مؤلّف را کشف می‌کند. این روش که در ابتدا برای تفسیر متون مقدّس به کار می‌رفت، از قرن هیجدهم به بعد توسط شلایر ماخر و دیلتای ابتدا برای سایر علوم و پس از آن به‌عنوان مدلی برای فهم نحوهٔ خاصّی از زندگی بشر در نظر گرفته شد، چراکه زندگی روحی فرد در تاریخ، زبان و سنّتِ زیسته در آن پنهان شده است (همان: ۱۱۵-۱۱۶).

در دورهٔ دوم هرمنوتیک آلمانی توسّط فلاسفهٔ فرانسه با اگزیستانسیالیسم درآمیخت، وجهی هستی‌شناختی یافت و«نحوهٔ بودن انسان و چگونگی زیستن وی را در ساختار وجودی دازاین در جهان تبیین کرد؛ واژهٔ دازاین به معنای بودن در برههٔ مشخّصی از زمان است» (هایدگر، هانس گئورک، ۱۹۹۹: ۵)؛ به این صورت که دازاین پرسش‌گرانه در جست‌وجوی فهم هستی برمی‌آید، در خانهٔ زبان افق خود را نظاره می‌کند و در روشنگاه حضور به خودفهمی می‌رسد تا شرایط دیگرفهمی برای او فراهم شود. دازاین در عملکرد خود ازطریق پیش‌ساختارها (طرحواره‌های ذهنی) و سنّت و تاریخ به فهم هستی نایل می‌شود (خبّازی کناری، مهدی؛ راه‌بار، ندا، ۱۳۹۸: ۱۱۷). فرایند فهم به صورت انکشافی و نوعی دریافت ناگهانی است که بر خلاف هرمنوتیک اوّلیّه با علم حضوری حاصل می‌شود نه به‌صورت روشمند و با علم حصولی (ربانی گلپایگانی، علی، ۱۳۸۱).

گادامر با تلفیق دو رویکرد معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی به بررسی ماهیّت و فرایند فهم و حدود و قلمرو آن پرداخت (خبّازی کناری، مهدی؛ راه‌بار، ندا، ۱۳۹۸: ۱۳-۱۴). رخداد فهم خود را به صورت واقعه‌ای ناگهانی با دخالت مؤلّفه‌های وجودی فرد

یعنی پیش‌ساختارها و پیش‌داوری‌ها در ساحت تاریخ، سنّت، زبان و مرجعیّت عیان می‌کند. عملکرد دازاین در این میان مانند بازیکنی است که وقتی جذب بازی شود، تابع قوانین بازی است. متن متقابلاً خود را به سوی او می‌گشاید و دیالکتیک پرسش و پاسخ در می‌گیرد. متن و فرد با هم مکالمه و هریک سؤال خود را مطرح می‌کنند؛ سؤالاتی که ممکن است به دلیل دو دورهٔ تاریخی مختلف با هم متفاوت باشند. خوانشگر با پیش‌داوری به سمت متن می‌رود و سعی می‌کند افق خود را به افق متن نزدیک کند و با فرایند انطباق، متن را در موقعیّت امروزی حاضر کند و آن را متناسب با موقعیّت تاریخی خویش به‌کار گیرد. گشوده‌شدن متن و مفسّر در فرایند تاریخ‌مندی دگرگونی‌هایی در آنها ایجاد می‌کند و چون سنّت (عقلانیّت) و تاریخ امری وجودی و درنتیجه سیّال است، افق مفسّر و متن وارد ساحت یکدیگر می‌شوند و خوانشگر با امتزاج افق‌ها امکان فهم‌های متفاوت را فراهم می‌کند. مفسّر با قرارگرفتن در تاریخ و سنّت خود نمی‌تواند دیدگاهی مطلق را بپذیرد، چون فهم مطلق تاریخ و سنّت ایستا می‌طلبد، پس افق مفسّر و متن وارد ساحت یکدیگر می‌شوند و با هم گفت‌وگو می‌کنند. مفسّر با امتزاج افق‌ها متن را به موقعیّت کنونی خود می‌آورد و معنای تازه‌ای تولید می‌کند. امتزاج افق‌ها در خانهٔ زبان صورت می‌گیرد و فهم، عملی زبانی و به معنای بودن در ساحت زبان و درک موقعیّت هستی است و آگاهی از طریق زبان و امتزاج افق‌ها و در ساحت تاریخ و سنّت زبانی پیوست می‌شود. پس فهم از دید گادامر دیگر بازسازی معنا نیست، بلکه تولید معناست. معنای متن قطعی و ثابت نیست، فهم به دلیل تضاد و تغییرات سنّت هر بار وجوه تازه‌ای از خود را عیان می‌کند که گاه متضاد هستند و این امر در مورد متون مقدّس نیز صدق می‌کند که متونی چندلایه‌اند و با حرکت در سنّت و تاریخ هر بار لایهٔ تازه‌ای از خود را عیان می‌کنند. بنابر این بهتر است به جای فهم‌ها و قرائت‌های متکثّر از فهم‌های متفاوت یاد کرد که در آن هر مفسّر یا خوانشگر متن را با توجّه به موقعیّت حاضر خود تفسیر و تبیین می‌کند. مفسّر در محدودهٔ افق خود متن را می‌بیند و در تعامل با متن به به خودآگاهی هستی‌شناختی می‌رسد. هایدگر از این خودآگاهی با عنوان حقیقت یاد می‌کند (همان: ۱۱۸-۱۲۱).

## معیار درستی تفسیر در هرمنوتیک دورهٔ رمانتیک و فلسفی

هرمنوتیک بر اساس نظریّات هرمنوتیکی دورهٔ رمانتیسم مانند شلایر ماخر فنّی بود که تجربیّات خلّاق ذهنی مؤلّف را بازتولید می‌کرد (پالمر، ریچارد، ۱۳۹۳: ۹۷). دیلتای از هرمنوتیست‌های دورهٔ رمانتیک نیز معتقد است که تجربهٔ هنری مؤلّف باید مجدّداً در مفسّر تجربه شود[1].

تا بتوان به حقیقت دست یافت. بنابراین معیار درستی تفسیر از دید ماخر و دیلتای انطباق تفسیر با قصد مؤلّف بود (پالمر، ۱۳۹۳:۲۰۴)، درحالی‌که گادامر در هرمنوتیک فلسفی وظیفهٔ علم هرمنوتیک را فهم متن می‌داند نه مؤلّف و به‌دلیل تکثّر معنا در متن معیاری برای درستی فهم وجود ندارد، مگر اینکه میزان درستی آن در طول زمان سنجیده شود، چراکه فهم خواننده تاریخ‌مند است (حسنی، سیّد حمید رضا، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

تفسیر گادامر بر شعرهای هرمسی پل سلان

سلان از شعرای هرمسی آلمان نوعی شعر غنایی می‌سرود که ویژگی‌های بارز آن ذهنی‌گرایی، درون‌گرایی، تعلیق و فشرده‌گویی است. دیلتای بر این باور است که شعر غنایی ریشه در فرایندی روحی دارد که تماماً زیسته شده است (گادامر،۱۴۰۰: ۱۴). پرسش معمول شعر غنایی این است که من و تو کیست. این پرسش ما را وارد دیالکتیک من‌تو می‌کند. بوبر می‌گوید: منی که در آستانهٔ یک رابطه است، با تمام وجود تو را خطاب قرار می‌دهد. زیستن در روح یعنی مواجههٔ من و تو. گادامر رابطهٔ ما را با زبان به رابطهٔ من- تو قلمداد می‌کند. متن زمانی ارزش تفسیری خود

1. Nacherleben

را به مخاطب نشان می‌دهد که «تو»ی شعر مانند «من» مستقل باشد و در چنبرهٔ «من» سرکوبگر نباشد؛ یعنی من نباید تمام سخنان تو را بگوید، زیرا در چنین سطحی سخنی از گفت‌وگو نیست؛ به این معنا که من و تو هر دو باید سوژه باشند؛ یعنی تو به‌عنوان تو تجربه شود نه به‌عنوان یک ابژهٔ خنثی. چنین تجربه‌ای از تو هرمنوتیکی است. تو باید به‌طور واقعی تجربه شود، گشودگی یعنی بگذارید چیزی از تو گفته شود (گادامر،۱۴۰۰: ۱۴-۱۶). هرمنوتیک هنر شنیدن است و مهم‌ترین وظیفهٔ آن فهم متن است نه مؤلّف و ذوب‌شدن افق خواننده در متن. فهم نوعی گفت‌وگوست که مثل تنفّس رفت‌وبرگشت دارد و به ما حیات می‌بخشد. خواننده در رخداد فهم هر نوع پیش‌فهمی که داشته باشد، فقط می‌تواند اطّلاعاتی را در متن دخالت دهد که خود متن مجوّز آن را صادر کرده باشد. به همین دلیل گادامر در فهم شعر سلان کمترین اطّلاعات بیرونی (تاریخی، اجتماعی یا عرفانی، اسطوره‌ای) را در تفسیر متن دخالت می‌دهد. او معتقد است که با پیگیری کنش‌ها و مناسبات کلمات می‌توان به کلّ حقیقت رسید.

زیرا شعر به‌ویژه شعر هرمسی، خودبسنده است و نیازی به اطّلاعات بیرونی ندارد. به همین دلیل تفسیر گادامر از شعر سلان با سایر شارحان و مفسّران متفاوت است. او مثل سلان معتقد است که هر شعر در دازاین خودش شکل گرفته است. از دید گادامر شاعر مختار به ویرایش و مفسّر ملزم به بازنگری است. بازنگری فرصتی برای شرح بیشتر شعرمحسوب می‌شود (همان: ۱۷-۲۱).

## نقدی بر تحلیل هرمنوتیکی اشعار در کتاب رخداد فهم مازیار چابک

کتاب رخداد فهم؛ شرحی بر کارنامهٔ شاعران هرمسی معاصر ایران نوشتهٔ مازیار چابک اوّلین کتاب ایرانی است که شعر هرمسی را معرّفی کرده و ارتباط آن را با پدیدارشناسی و هرمنوتیک دریافته است و پس از آن سعی داشته نمونه‌هایی از اشعار هرمسی را در شعر معاصر ایران برگزیند و آن را بر اساس هرمنوتیک فلسفی گادامر تحلیل کند. رمزگشایی‌های نویسندهٔ کتاب رخداد فهم در بعضی از شعرهای هرمسی منتخب چشمگیر است. یکی از عوامل تفسیر موفّق اشعار یادشده توجّه به بافت فرهنگی است که سبب کشف فولکلور شده است، امّا در بسیاری موارد مفسّر از تلمیحات و بینامتن‌ها غفلت کرده و تنها بر روش تحلیل گادامر تمرکز کرده است. روایت‌ها معمولاً طبق مثلث گادامر یعنی مواجههٔ سوژه با خود، دیگری و مرگ تحلیل می‌شوند و طیّ آن دازاین در لحظهٔ انکشاف حقیقت به خودآگاهی می‌رسد و درکی یقینی از آنچه قبلاً در دانش وی بوده حاصل می‌کند که متّکی به درک وضعیّت وجودی حاضر است؛ وضعیّتی زمان‌مند و مکان‌مند که دازاین آن را با نگاهی به سنّت و تاریخ بازتعریف می‌کند. این خودآگاهی در تحلیل اشعار هرمسیِ کتاب رخداد فهم در بسیاری از موارد در لحظهٔ مرگ یا پس از آن صورت می‌گیرد، مانند «تو را خانده‌ام» از بیژن الهی (چابک، مازیار، ۱۴۰۱ : ۶۶-۶۷) با تمثیل پرپرزدن ماهی و شعر «رستاخیز» (همان:۷۸-۷۹) اثر هوشنگ ایرانی با تمثیل شکستن حریم و گشودن درها. گاهی تمرکز بیش از حدّ نویسنده بر موضوع «مرگ» به‌عنوان لحظهٔ خودآگاهی، سبب غفلت از معانی دیگر متن شده است. برای مثال در شعر «آواز آزاد» (چابک، مازیار، ۱۴۰۱ : ۱۱۹- ۱۲۰) و «زمرّد زخم» (همان: ۱۲۶)مانع از دریافت شعر شده است... .

یکی دیگر از نقاط قوّت تحلیل هرمنوتیکی اشعار در این کتاب توجّه به بُعد زمان‌مندی است که در هرمنوتیک

گادامر برجسته شده و با تاریخ‌مندی در ارتباط است. زمان‌مندی در تحلیل شعر رستاخیز (چابک، مازیار، ۱۴۰۱ :۷۸-۸۲) سرودهٔ هوشنگ ایرانی برجسته شده است؛ جایی که اگر حجاب‌ها کنار روند و ابدیّت رخ نماید، بشر به خودآگاهی می‌رسد و درمی‌یابد که انسانیّت کلید جاودانگی اوست. نمونهٔ دیگر ناشی از عدم توجّه به سنّت و تاریخ‌مندی، شعر «از نفرت نوشت» (چابک، ۱۴۰۱: ۸۳) اثر خشایار فهیمی است. بر اساس روایت کتاب هزارویک‌شب، شهرزاد در عین نفرت از شاه با او ازدواج می‌کند تا هم دخترکان قربانی هوس‌های شاه نشوند هم بتواند شاه را آگاه کند. او با داستان‌ها را به‌وسیلهٔ چنگ و با آواز زیر می‌خواند. شاعر هم مانند شهرزاد با اینکه تمایل به نوشتن ندارد، خود را قربانی می‌کند تا حقایق را ظاهر کند.

ضعف دید افقی در تحلیل

یکی از اصطلاحات کلیدی هرمنوتیک فلسفی گادامر اصطلاح افق است. در لحظهٔ دریافت، افق معنایی و زبانی متن و خوانشگر با هم درمی‌آمیزد. منتقد علاوه‌بر ادغام افق‌ها باید یک دید یا چشم‌انداز افقی[1] و کل‌نگر نسبت به شعر داشته باشد؛ یعنی علاوه‌بر آنکه شعر جزء‌به‌جزء و سطربه‌سطر بررسی می‌شود، (از نظر لغوی، دستوری، بلاغی و رمزگشایی) کلیّت شعر از دور نگریسته شود. در این صورت است که شبکهٔ استعارات و نمادها و روایت شعری تشخیص داده می‌شود. از نمونه‌های موفّق کتاب در نگاه افقی به متن، شعر «از گهواره رامم» از حسین خلیلی (چابک، ۱۴۰۱: ۱۱۵-۱۸) است، امّا در برخی اشعار مانند شعر هراز هاشمی‌نژاد (همان: ۱۰۳-۱۱۰) این کلّیّت کاملاً در نظر گرفته نشده است.

در بعضی شعرها مانند «زار و خلیل» عبد نیکپو (چابک، ۱۴۰۱: ۱۱۱-۱۱۴) رمزها و استعارات به صورت ناقص گشوده شده‌اند. در برخی دیگر از شعرها تحلیل چندان موفّق نیست، مثل شریان نعش (چابک، ۱۴۰۱: ۸۳-۸۷) که شاعر در تشخیص استعاره دچار اشتباه شده در این شعر زخم استعاره از بوسهٔ مردانه است؛ درحالی‌که در کل شعر، بوسه مردانه نهاد گرفته شده نه زخمی که انسان خورده است.

## منابع و مآخذ

پالمر، ریچارد. (۱۳۹۳). علم هرمنوتیک: نظریّهٔ تأویل در فلسفه‌های شلایر ماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر، ترجمهٔ محمّد سعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

چابک، مازیار. (۱۴۰۱). رخداد فهم، شرحی بر کارنامهٔ شاعران هرمسی معاصر ایران. تهران: سیاهرود.

حسنی، سیّد حمیدرضا. (۱۳۹۳). عوامل فهم متن در دانش هرمنوتیک و علم اصول استنباط از دیدگاه پروفسور پل ریکور و محقّق اصفهانی. تهران: هرمس.

دیلتای، ویلهلم. (۱۳۹۴). شعر و تجربه: نقّادی هنر. ترجمهٔ منوچهر صانعی درّه‌بیدی، تهران: ققنوس.

ربّانی گلپایگانی علی. (۱۳۸۱). «مارتین هایدگر و هرمنوتیک فلسفی». کلام اسلامی. شماره ۴۳

گادامر، هانس گئورگ. (۱۳۹۴). دیالکتیک هگل: مقاله‌هایی از مجموعهٔ «فلسفهٔ نوین». ترجمهٔ پگاه مصلح، انتشارات علمی و فرهنگی.

-..... . (۱۴۰۰). من کیستم و تو کیستی شرحی بر مجموعه شعر بلور تنفّس پاول سلان و دو مقالهٔ دیگر، ترجمهٔ مازیار چابک. تهران: مولی.

واعظی، اصغر. (۱۳۸۷). سنّت و آزادی در هرمنوتیک فلسفی گادامر. نشریّهٔ فلسفی شناخت، شماره ۱ (۵۹). صص ۱۷۵-۱۸۵.

1. . Horizontal landscape

# بررسی موسیقی کناری در شعر شاعر بارانی؛

## مریم حسین‌زاده

● نادر ابراهیمیان

**مقدمه**

دکتر مریم حسین‌زاده (متولد ۱۳۵۱ ساری) شاعر و پزشک متخصص جراح از شاعرانی است که بیش از سه دهه در حوزهٔ شعرکلاسیک و بیشتر غزل، شعر می‌گوید. او به‌خوبی با موسیقی بیرونی، موسیقی میانی و موسیقی کناری آشناست. یکی از ویژگی‌های شعرش، بهره‌گیری از موسیقی درونی، آرایه‌ها و... است که سبب زیبایی اشعارش به‌ویژه غزلیاتش شده است و این نشان از نوآوری و خلاقیت ادبی این شاعر خوش‌ذوق مازندرانی است.

مریم حسین‌زاده درعین‌حال که به زیبایی‌های ادبی در شعر توجه می‌کند شاعری است که به‌تعبیری، فرزند و چکیدهٔ زمانهٔ خویش است و به مسائل اجتماعی نیز بی‌تفاوت نیست که بازتاب آن در اشعارش دیده می‌شود و درحقیقت زبان این شاعر علاوه‌بر زیبایی زبانی و هنری، انعکاس روز حوادث جامعه

است و این حتی در غزلیات عاشقانهٔ او دیده می‌شود و این ویژگی شعرش سبب شده است که زبان این شاعر گاهی تلخ و گزنده باشد و به‌صورت غزل اجتماعی شکل بگیرد:

امسال هم دوباره زمستان نداشتیم
یک چکه از سخاوت باران نداشتیم
چشم انتظار کیست لبِ دختران شهر؟
وقتی شبِ قرار، خیابان نداشتیم
تقویم را ورق بزن، از عصر دل‌خوشی
ما تابه‌حال این‌همه آبان نداشتیم
گفتند: «عشق علت قربانی شماست»
گفتیم: «چشم، حیف ولی جان نداشتیم» (بیستوری، شعر ۶).

مریم حسین‌زاده را می‌شود «شاعر بارانی» نامید، چون‌که واژهٔ «باران» در بسیاری از اشعارش به‌کار رفته است و درحقیقت شاعر از فضای سرسبز و بارانی مازندران، جایی که در آن زندگی می‌کند، تأثیر پذیرفته است.

از خط عاشقانهٔ باران بخوان مرا
اطراف شهر نامه‌رسانی نمانده است (همان: شعر ۸).

یا

بارید باران قشنگی؛ اینجا نبودی مثل هر شب
اندوه رنگ مرگ پاشید بر شاخه‌های خشک انجیر (از

طاعون و چیزهای دیگر، شعر ۶).

یا:

هوای چشم‌های من همیشه سرد و بارانی است
و درد بی‌تو بودن هم... همان‌طوری که می‌دانی است
(همان: شعر ۹).

**بررسی موسیقی کناری (ردیف و قافیه) در شعر مریم حسین‌زاده:**

الف. قافیه

موسیقی کناری ازآنجایی‌که در قدیم واحد شعر را بیت تصور کرده بودند برای شناسایی یک بیت از بیت دیگر قائل به قافیه شدند و بیتی که قافیه نداشت قابل تصور نبود؛ اما در عروض نیمایی واحد شعر مجموعه‌ای از چند مصراع است که ممکن است از چندین سطر تشکیل شده باشد.

نیما که از بزرگ‌ترین ناقدان شعر معاصر است. دربارهٔ قافیه می‌گوید: «شعر بی‌قافیه آدم بی‌استخوان است» (حرف‌های همسایه: ۱۳۵).

استاد شفیعی‌کدکنی دربارهٔ قافیه می‌نویسد: «یکی از مهم‌ترین هنرهای قافیه در یک شعر، تأثیری است که در حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. قافیه به شخص شاعر نیز این کمک را کرده است که احساسات و عواطف او را به‌صورت منظم و مرتبی درآورده است» ( موسیقی شعر، ص: ۱۲۱).

استاد شمیسا قافیه را چنین تعریف می‌کند: «قافیه به معنی ازپس‌درآینده، اسم فاعل از مصدر ثلاثی مجرد «قفو» به معنی از پس چیزی یا کسی رفتن است؛ اما به دو کلمهٔ متفاوت که در پایان مصراع‌ها آمده‌اند و حروف آخرشان یکی است؛ اصطلاحاً قافیه می‌گویند» (آشنایی با عروض قافیه:۸۹).

واژه قافیه: «واژه‌هایی که حرف یا حروف قافیه در آخر آن‌ها مشترک باشد.» (وحیدیان کامکار، عروض و قافیه، ص: ۵).

یکی از کارکردهای مهم قافیه این است که قالب‌های شعر را مشخص می‌سازد و دایرهٔ تصویرها و معانی را توسعه می‌دهد و با آهنگ واژه‌ها به القای مفهوم، کمک بزرگی می‌کند.

انواع قافیه‌ها:

قافیهٔ اسمی: نوعی از قافیه که لفظ آن دربارهٔ اشیا یا اسامی است.

مانند: پیاله پر کن از من! برو! شراب ندارم
عطش به چشمه نیاور که هیچ آب ندارم (بیستوری، شعر ۴).

واژه‌های قافیه: شراب، آب، قافیهٔ اسمی

امسال هم دوباره زمستان نداشتیم
یکه چکه از سخاوت باران نداشتیم (همان: شعر ۶).

واژه‌های قافیه: زمستان، باران: قافیهٔ اسمی

با تو چشمان خیس پنجره‌ها
باز وقت غروب می‌خندند
با خودت آفتاب را داری
دختران جنوب می‌خندند (همان: شعر ۲۴).

واژه‌های قافیه: غروب، جنوب: قافیهٔ اسمی.

قافیهٔ فعلی: نوعی از قافیه‌هایی هستند که انجام گرفتن کار یا حالتی را بیان می‌کنند یا به‌عبارت‌دیگر، معنای فعلی دارند.

یک آسمان پرواز روئید بر شاخه‌های خشک انجیر
وقتی حضور سار بارید بر شاخه‌های خشک انجیر
(از طاعون و چیزهای دیگر، شعر ۶)

واژه‌های قافیه: روئید، بارید: قافیهٔ فعلی.

حالا نشستی تا دوباره
پرهای پروازت بروئند؟
گنجشک‌های روی سیم از
آزادی‌ات چیزی بگویند؟
(همان: شعر ۳۴)

واژه‌های قافیه: بروئند، بگویند، قافیهٔ فعلی.

آن دسته از قافیه‌هایی‌اند که حرف «روی» یا حروف پایانی و ملحقات آن‌ها یکی از سه حروف مصوت بلند «آ، او، ایی» باشد. به‌طوری‌که هنگام خواندن نوعی کشش و صوت در خواندن ایجاد می‌شود.

این قافیه‌ها «از بهترین نوع قافیه‌هاست که

شاعر از قافیه، قافیه می‌سازد؛ یعنی کلمه‌ای به‌تنهایی، خود بارورشدهٔ کلمهٔ دیگری در درون خود است» (آواز چگور، محمدرضا محمدی آملی، ص:۳۱۵).

غزل شدم که بخوانی به‌وقت تنهایی
به‌وقت سرخ تفأل به جام مینایی
چقدر هر رگم از نبض واژه آکنده است
چه‌هاست در دل این بی‌قرار رؤیایی (بیستوری، شعر ۲۲).

در شعر فوق واژه‌های قافیه «تنهایی، مینایی، رؤیایی» علاوه‌بر اینکه خود این کلمات از نوع قافیهٔ اسمی‌اند؛ مصوت «ی» در پایان آن‌ها سبب نوعی کشش و صوت در کلام شده است.

منم آن مریم عاصی که بعد از کشتن حوا
به قربانگاه خواهد برد فرزندنش مسیحا را
امیدی نیست این مرغ مهاجر برنخواهد گشت
بگو آرام بگذارند این درنای تنها را

واژه‌های قافیه: مسیحا، تنها، به علت مصوت بلند « آ» در پایان آن‌ها سبب کشش و صوت در آن‌ها شده است.

قافیهٔ داخلی و میانی: که در بین مصراع می‌آیند و جایگاه آن‌ها در میان کلام و به‌صورت افقی است.

زدند و شکستم، پُر از خون دو دستم، نوشتم که هستم
به ساقی بگو لب‌پرم، تیز تیزم، غزل می‌نویسم

واژه‌های قافیهٔ داخلی: شکست، دست، نوشت، هست

واژهٔ قافیهٔ کناری (بیرونی): تیزم

ندارم به‌جز واژه در دست‌وبالم، ببین لال لالم
که با یک جهان کوردل در ستیزم، غزل می‌نویسم

واژه‌های قافیهٔ داخلی: بال، لال

واژهٔ قافیهٔ کناری: ستیزم

که این غزل با مطلع: از آه زیاد و غم خرده‌ریزم، غزل می‌نویسم

به‌جای: «تو را دوست دارم عزیزم»، غزل می‌نویسم

بر وزن عروضی «موسیقی بیرونی» خوشاهنگ، ۶ بار فعولن در هر مصراع که در مجموع ۱۲بار فعولن در هر بیت است. که این نوع موسیقی بیرونی و توسعه ارکان در غزل سیمین بهبهانی و...دیده می‌شود و دکتر محمد فشارکی استاد دانشگاه اصفهان در مقاله‌ای به آن اشاره کرده است و ازآنجایی‌که دکتر مریم حسین‌زاده دانشجوی دانشگاه اصفهان بود و مدتی از محضر دکتر فشارکی در عروض بهره برده بود؛ می‌شود گفت این امر در شناخت وزن برایش تأثیر مهمی داشت.

شاعر در این غزل بیشتر به موسیقی بیرونی، درونی و کناری توجه داشته است که اوج کار اوست؛ اما گاهی ردیف «غزل می‌نویسم» در برخی از ابیات برای پرکردن وزن آمده است؛ که در بیت اول این غزل دیده می‌شود و عبارت «به دندان گرفتم جگر را» چندان در بیت خوش ننشسته است و تعبیری قدیمی است. گرچه به گفتهٔ استاد مسعود تاکی «این ترکیب چه مایهٔ زنانگی دارد. برخی از زنان چادری وقتی در دو دست، چیزی داشتند چادر را به‌ناچار به دندان می‌گرفتند تا مبادا چهره و ظاهر آنان از زیر چادر نمایان شود.»

قافیهٔ بیرونی (کناری): به قافیه‌ای گفته می‌شود که در محور عمودی کلام در پایان شعر دیده می‌شود و ممکن است با فاصلهٔ یک کلمه در پایان شعر بیاید که معمولاً قبل از ردیف قرار می‌گیرد.

خم نمی‌شوم ببین، قدر باور کسی
نه، به من نمی‌رسد دستِ ابتر کسی (بیستوری، شعر۵).

واژه‌های قافیهٔ کناری: باور، ابتر

ردیف: کسی

ای کاش ویرانی به دادم می‌رسید اینجا
یک مرگ پنهانی به دادم می‌رسید اینجا (از طاعون و چیزهای دیگر، شعر ۳۵).

واژه‌های قافیهٔ کناری: ویرانی، پنهانی

ردیف: به دادم می‌رسید اینجا

ب. ردیف

استاد شفیعی کدکنی دربارهٔ ردیف می‌گوید: «ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی به یک معنی تکرار یابد» (موسیقی شعر، ص: ۱۲۳).

ردیف کامل‌کننده موسیقی قافیه در شعر است و در برخی از جاها وجود ردیف بعد از قافیه لازم است برای

نمونه در جایی که شاعر احتیاج به آوردن فعل‌های ربطی پس از قافیه به‌صورت فعل کمکی داشته باشد، قطعاً این افعال به شکل (است، بود، شد، گشت، گردید) آورده می‌شود تا بیان شاعر کامل شود.

از بررسی شعرهای فارسی، عربی و ترکی به‌خوبی دانسته می‌شود که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است؛ زیرا تا آنجا که می‌دانیم در این سه زبان ردیف وجود دارد؛ اما هیچ‌کدام به اهمیت و سابقهٔ فارسی نیست و در زبان‌های اروپایی نیز کمتر ردیف یافت می‌شود (همان: ۱۲۴-۱۲۵).

تکرار ردیف سبب تأکید بر معنایی خاص و ایجاز موسیقی می‌شود و شاعرانی مانند مولانا، سعدی، حافظ و... به‌خوبی از ردیف در غزل بهره می‌گیرند.

انواع ردیف:

ردیف‌های اسمی: که واژهٔ آن نام چیزی یا کسی بوده و دربارهٔ اشیا یا اسم است.

گفته بودی که بازخواهی گشت
فصل خوب رسیدن انگور
با سبدهای سرخ برگشتند
دختران بعد چیدن انگور (بیستوری، شعر ۲۴)

ردیف اسمی: انگور

پشت درِ این خانه فروردین
مانده گم و بیگانه فروردین (از طاعون و چیزهای دیگر، شعر ۵۳)

ردیف اسمی: فروردین

ردیف‌های فعلی: معنی و مفهوم فعلی‌دارند.

پیاله پر نکن از من! برو! شراب ندارم
عطش به چشمه نیاور که هیچ آب ندارم

ردیف فعلی: ندارم
(بیستوری، شعر ۴)

در این جنازه جنبش جانی نمانده است
نبض مرا ببین، ضربانی نمانده است (بیستوری، شعر ۸).

ردیف فعلی: نمانده است

ردیف گسترده و گروهی: که به‌صورت گروه‌های اسمی، حرف‌اضافه، فعلی، جمله و... می‌آیند.

تکرار ردیف به‌ویژه ردیف‌های گسترده باعث تأکید بر معنای خاص و ایجاد موسیقی در شعر می‌شود. ازآنجایی‌که ردیف از خصوصیات شعر فارسی است، شاعرانی مانند مولانا، سعدی، حافظ، صائب و... در غزل‌هایشان به زیبایی استفاده می‌کنند.

استاد مظاهر مصفا دربارهٔ ردیف‌های گسترده می‌گوید: «طولانی‌ترین و متکلف‌ترین ردیف‌ها در شعر سنایی آمده است. (دیوان سنایی، ص: ۹۸).

سنایی:

آنی که قرار با تو باشد ما را
مجلس چو بهار با تو باشد ما را
هر چند بسی به گرد سر برگردم
آخر سروکار با تو باشد ما را

ردیف‌های گسترده: با تو باشد ما را

خاقانی سخن‌سالار شروان و بزرگ‌ترین قصیده‌سرای ادب فارسی از ردیف‌های گسترده به زیبایی تمام در شعرهایش استفاده می‌کند. «در حقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است» (موسیقی شعر، استاد شفیعی کدکنی، ص:۱۵۳).

خاقانی:

عیسی‌لب است یار و دم از من دریغ داشت
بیمار او شدم قدم از من دریغ داشت
خود یاد نارد از دل خاقانی ای عجب
گویی چه بود کاین کرم از من دریغ داشت

ردیف‌های گسترده: از من دریغ داشت

مولانا در به‌کارگیری ردیف به‌خصوص ردیف‌های گسترده و نوآوری و تنوع در آن بسیار کوشیده و «بیشتر از پنجاه درصد غزل‌های او مردّف است.» (مقالهٔ هنجارگریزی مولوی در ردیف غزل، عطامحمد رادمنش). و این ردیف‌های زیبا سبب گوش‌نوازی غزل‌هایش شده است و این ردیف‌های طولانی، بیشتر فعلی است.

مولانا:

اگر زهر است اگر شکر چه شیرین است بی‌خویشی
کله جویی، نیایی سر، چه شیرین است بی‌خویشی

ردیف‌های گسترده: چه شیرین است بی‌خویشی

یا:

ز غم تو زارِزارم هله تا تو شاد باشی
صنما در انتظارم، هله تا تو شاد باشی

ردیف‌های گسترده: هله تا تو شاد باشی

حافظ نیز ردیف‌های گسترده و طولانی در غزل‌هایش به کار می‌برد که بسیار بدیع و شاهکار است.

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست

منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست

یا:

خلوت‌گزیده را به تماشا چه حاجت است
چون کوی دوست هست به صحرا چه حاجت است

سعدی با مهارت تمام از ردیف‌های گسترده در غزل‌هایش استفاده می‌کند.

عشق در دل ماند و یار از دست رفت
دوستان دستی که کار از دست رفت
بخت و رأی و زور و زر بودم دریغ
کاندر این غم هر چهار از دست رفت

جامی نیز رباعی دارد که همهٔ واژه‌های آن دارای ردیف گسترده است.

من در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تن در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تا کی چشمم سرشک حسرت ریزد
اندر غم هجر و دل به دیدار تو خوش

صائب تبریزی در غزلیاتش به ردیف‌های گسترده توجهٔ شایانی دارد؛ چراکه به گفتهٔ خودش ابیات دل‌انگیز و مردّف به‌صورت زبان‌زد و ضرب‌المثل در میان مردم رایج می‌شود:

فرمانروای مصرع برجسته می‌شود
صائب به هرکه مشق سخن می‌کنیم ما

صائب:

می‌شوند از سردمهری دوستان از هم جدا
برگ‌ها را می‌کند باد خزان از هم جدا
لفظ و معنی را به تیغ از یکدگر نتوان برید
کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا؟

موسیقی کناری

با توجه به اهمیت ردیف‌های گسترده و زیبایی آن که سبب گوش‌نوازی و خوش‌آهنگی در شعر به‌ویژه غزل می‌شود؛ مریم حسین‌زاده نیز از این نوع ردیف به‌خوبی در شعرهایش استفاده می‌کند که نمونه‌هایی از آن در اینجا آورده می‌شود.

یک آسمان پرواز روییدبر شاخه‌های خشک انجیر
وقتی حضور سار بارید بر شاخه‌های خشک انجیر
بارید باران قشنگی اینجا نبودی مثل هر شب
اندوه رنگ مرگ پاشید بر شاخه‌های خشک انجیر (از طاعون و چیزهای دیگر، شعر ۶).

ردیف‌های گسترده: بر شاخه‌های خشک انجیر

ای کاش ویرانی به دادم می‌رسید اینجا
یک مرگ پنهانی به دادم می‌رسید اینجا (همان: شعر ۳۵).

ردیف‌های گسترده: به دادم می‌رسید اینجا

پریده قمری خوابم هست، نمی‌شود که بخوابم
دو چشم باز عقابم، نمی‌شود که بخوابم
نه دست امن حصاری، نه سقفی و کس‌وکاری
منی که خانه‌خرابم، نمی‌شود که بخوابم

ردیف‌های گسترده: نمی‌شود که بخوابم

دنیا، هر آچه داده به من، پس گرفته است
جان چیست؟ هدیه داده به تن، پس گرفته است
بخشیده بود برکهٔ صافی به ماه من
با خش‌وخط و چین‌وشکن، پس گرفته است
تا وقت مرگ از سر من دست بر نداشت
گوری نداشتم که کفن پس گرفته است!

ردیف‌های گسترده: پس گرفته است.

# برای نگاهی که از دامنه‌های کوه، بالا می‌رود؛

## نگاهی میانه‌به‌تفصیل بر مجموعه‌شعر «مونتانا» اثری از ایمان صفری

● وسعت‌الله کاظمیان‌دهکردی

منطق چگونه به هنر، روندی پویا و پایا می‌دهد؟! شاید این تصور و تلقی غلط را شنیده باشیم که شعر از منطق خالی است! اما به مفهوم تام آن که راه درست اندیشیدن است، بی‌اعتنا بوده‌ایم. در شعر به‌طور اعم و در ژانر سپید به‌طور اخص، منطق شعری بیش از هرچیز اساسی می‌نماید.

شاید این مقدمهٔ خوبی برای نقد و بررسی شعرهای ایمان صفری در مجموعهٔ «مونتانا» نباشد؛ اما شاید در مبحث شعر امروز و این مجموعه، از جنبهٔ مؤلفه‌شناسی شعر، مورد توجه مخاطبان شعر امروز ایران قرار بگیرد.

«the wall» اولین شعر از سی شعر مجموعهٔ نخست ایمان صفری است که مثل شعر فروغ «و این منم زنی تنها ...» با حرف عطف «و» شروع شده است که درواقع، آشنایی‌زدایی در آن صورت گرفته است. در این کارکرد، «و» بازگوکنندهٔ اتفاق‌ها و دامنه‌داری جریان قصهٔ شعری است که البته امروز این پدیده می‌تواند در شمولیت آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی قرار نگیرد. امروز حروف عطف و امثالهم که به گذشتهٔ دور و نزدیک بازخورد دارد، به‌شکل سپیدخوانی داستان شعر، ذهن مخاطبان را به زمان‌سازی و مکان‌سازی متناسب، رجعت می‌دهد. سهیم‌سازی مخاطب در روند داستانی و حوادث شعر، از ویژگی‌ها و شاخص‌های شعر سپید است. نگاه کنید:

و روزهایمان/ آن‌قدر پشت دیوار شب/ گریه کردند/ و روزهایمان/ آن‌قدر پشت دیوار شب/ بیمارستانی شدند.../
که خدا تصمیم گرفت/ خورشید را/ تبدیل به گرگ پیری کند/ که فقط/ با بوی خون/ از این دیوار بالا بیاید.../

من در پاراگراف آخر مکتوب، روند منطق کلامی و موضوعی را، قدری کدر می‌بینم. خواننده به‌عنوان قطب دوم هرم مؤلف، خواننده، منتقد که در توسع شعر و روگشایی از تصاویر موضوعی مشارکت دارد از خود می‌پرسد، چرا خدا باید خورشید را به گرگ پیری تبدیل کند که...بعد به این فکر می‌کند روزها، آن‌قدر حالشان بد بوده که به بیمارستان نرسیده می‌مردند؛ پس خورشید سمبل روزهای بد از نگاه مؤلف در این شعر، باید به گرگ پیر بدی تغییر یابد تا به بوی خون از دیوار شب بالا برود... من اینجا، حضور خدا و خورشید و گرگ را در منطق اصولی شعر، واجدمند نمی‌یابم؛ اما شعر را دوست دارم که در نوع خود بازتابی از روزگار بد درون شعر بازتاب است با رویکردی متقن و عصبی که در لحن و نویسش به خوانش پرتاب می‌شود.

ما چهار درد بودیم/ چهار بطری تا خرخره خون/ هربار که سر باز کردیم/ به جان کندن افتادیم.../

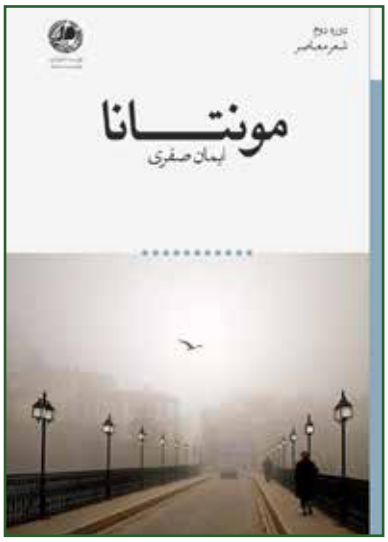
نمای شعر، جِسمَند و بار نوستالژیک آن، مؤثر و کاراست. واج‌آرایی شاید آگاهانه در توالی حرف «خ» به درک‌مندی ما

از شیوهٔ موسیقایی‌شناسیک در شعر سپید، کمک می‌کند. بارت، نگاه قشنگی به «سوژهٔ آگاهانه» دارد. او در بحث ساختارگرایی، خیلی تلاش کرد تا ثابت کند هرچیز آگاهانه به‌ویژه در ادبیات، محصول «منبع معنا» یا امری بدیهی نیست؛ بلکه باید به‌عنوان محصولی از نیروهای فرهنگی و رمزگان اجتماعی به آن نگریست و به تعبیر ساده‌تر، ساختارهای به‌ظاهر اندیشمندانه حاصل کنش‌های رشد فکری در پروسهٔ زمانی مؤلف و شاعر است. از همین نگاه است که آگاه‌مندی صفری در واج‌آرایی، حاصل فرایند رشد اندیشگی پایا در اوست؛ نیز نامگانه‌سازی لاتین عنوان این شعر و دیگر شعرهای ایمان صفری را بایستی در جهان‌شمولی اندیشه‌ای دردمند، جست‌وجو کرد.

شعر کوتاه دوم ایمان صفری با نام «پاتک» که نام‌گذاری غیرمنتظره و غافل‌گیرانه‌ای دارد به جریان حرکت انسان به مفهومی تام و تجزیه به فردیت و زوجیت از بهشت، اشارهٔ کلی دارد و به نظر می‌رسد شعر به جزئیات ملموس زمانی، نیازمند باشد.

بهشت/ سیب/ آب‌های زلال/ کارگر نبود/ خدا تو را وعده داد

در این شعر، همان نامنطقی روایی را به‌شکلی دیگر می‌نگریم. «تو» در این شعر، شخصیتی ناپایدار و نامشخص دارد که «من» راوی را هم در تعلیق گفتمانی و کرداری شعر، به تعقید می‌کشاند؛ افزون بر آن توالی بهشت و سیب، به‌شکلی طباق‌وار و تضادآور به هم می‌رسند و از مراعات‌شدگی نظیر هم، سود نمی‌برند؛ زیرا سیب در کلیت، در بهشت دسترس‌پذیر نبوده بلکه ممنوعه‌ای مشکل‌ساز در بهشت بوده است.




شعر سوم، با نام «تایتانیک۱» درواقع پیشامتنی است که وارد متن می‌شود و ممکن است بار منفی به شعر تزریق کند؛ به‌جز پاراگراف نهایی شعر، این اتفاق ناخوشایند دامنه‌دار و کلی نمی‌شود که در اغلب کارهای او عنوان‌ها در متن، محلی از اعراب ندارند؛ ازاین‌رو وجه بارز آگاه‌مندی در شعر و اندیشهٔ ایمان صفری، بارزتر می‌شود. نمونه‌های کم‌یاب، عنوان‌هایی‌اند که در حکم پیشامتن، آگهی‌دهندهٔ موضوعات شعری، عریان و واضح شده‌اند مثل «بوسه»، «تایتانیک۲»، «از نخل‌های اروند».

به شعر تایتانیک۱ از منظری دیگر نگاه کنیم:

- کسی پشت در نیست/ صدای زنگ، خفه‌ات می‌کند/ کسی پشت خط نیست؛
- سر می‌کشی در خودت/ خودت هم نیستی؛
- از اتفاقات روی عرشه نبود/ تایتانیک خودکشی کرد.

سه پارهٔ متناوب این شعر به یک وجه کلی در انکاریت حوادث از منظر شاعر می‌پردازد که به‌نوعی در بافتار شعر نیز تنیدگی معنایی و لفظی آن را بازمی‌یابیم؛ درواقع نفی جهان درونی در این شعر، نمودی ذهنی به خود می‌گیرد که به شعر، هویت مستقلانه می‌بخشد.

در شعر «شهرکرد» ایمان صفری، به چگونگی چینش هنرمندانهٔ خیابان‌های شاعرانهٔ شهر می‌پردازد که تجمع آن‌ها برای رساندن محبوب است. در این شعر و اصولاً کلیت شعرهای صفری، موضوعیت تازه با نگاه تازه، از مؤلفه‌های ارجمند این شاعر است که مرا به وجد می‌آورد:

از جنوب تا شمال/ حافظ/ از غرب تا شرق/ سعدی/ فردوسی هم/ که در مرکز شهرخیمه زده/ می‌بینی/ تمام شاعران خیابان شده‌اند/ تا تو را به خانه‌ات برسانند (از شعر شهرکرد).

ایمان صفری، شاعری است که بیشتر بر خودآگاهی‌های خود دور می‌زند و این ناشی از همان نظریهٔ نوام چامسکی است که دانایی‌های به‌ظاهر غریزی و آگاهانه، نشانهٔ تعالی و رشد قوای مرتبط است. تم چشمگیر عاشقانه‌های او را باید در سویهٔ یأسانگی و خوشانگی توأمان دید مثل شعر «بوسه». «پاتک۱»، «خولیو ایگلسیاس»، «زخم»، «تایتانیک۲» در وجه یأسانگی عاشقانه و شعرهای «پاتک ۲ و۳»، «مدرنیته» و «کافه چرا» را در وجه خوشانگی عاشقانه بازجست:

چاقو را برمی‌دارم و/ نامت را می‌نویسم/ توی حرف‌هام/ توی نفس‌هام/ دلم نمی‌آید/ می‌گذارم دهانت باز بماند/.../ نفس بکش (شعر زخم).

این شعر از کارهای درخور و قوی ایمان صفری است که موضوعیت بکر و تازه، واژگان لایق، زبان آوایی، چینش

کلمات و صداها در درونهٔ آن مثل بخاری در صبحدم سرد، بالا می‌روند.

دستم را بگیر/ می‌خواهم دوباره گم شوم... (از شعر پاتک ۲).

تمام من بود/ که از قفس آزاد شد/ دوستت دارم/ صدای بال‌های من بود (از شعر پاتک ۳).

از درخت پایین آمدیم و/ از همدیگر بالا رفتیم (از شعر پاتک۴).

و این بود/ تمام حکایت ما/ تو نان شب بودی و/ من/ دستی که همیشه/ خالی به خانه برمی‌گشت (از شعر a short film about lov).

سوای نگاه دوسویهٔ خوشانگی و یأسانگیِ عاشقانه‌های صفری، می‌خواستم از منظر تازه‌تری شعرهای ایشان و اصولاً شیوهٔ نگارش شعر سپید و تأثرات آن در خوانش را بررسی کنم که امیدوارم مفصلانه در مقاله‌ای و فرصتی دیگر به آن بپردازم. در رسم‌الخط این شعر و انفصال کلمات از هم به نحوهٔ نویسش درونهٔ مؤلف در هنگام سرایش و تسطیر آن می‌رسیم. نگاه کنیم:

و این بود
تمام حکایت ما
تو نان شب بودی و
من
دستی که همیشه
خالی به خانه برمی‌گشت.

به نحوهٔ مکث‌گذاری و انفصال عبارت‌ها و لخت بودن آن‌ها توجه کنیم که این طرز نویسش به طرز خوانش منتج می‌شود. ما از لختی و گسست عبارت‌ها و صداها، به اندوهی که سببیت شعر است برگشت داده می‌شویم که حس مؤلف را در گاهِ سخت و دشوار ترسیمِ فضا و تثبیت تصویرها درمی‌یابیم. در چینش کلمه و نویسش و زبان، به فرم و در تلفیق آن‌ها با هم به معنا می‌رسیم و شعر با آخرین کلمه به پایان نمی‌رسد، که دوباره در ذهن ما، شروعی استمراری از خود بر جای می‌گذارد...

بخش آخر مجموعهٔ شعر مونتانای ایمان صفری به چند عاشقانهٔ سگی، اختصاص دارد. شعرها، با همان صدای عصبانی دردزا با فریاد و مویه، توأم است. عاشقانه‌های سگی بازخوردی عاشقانه‌اجتماعی دارند و لحن نویسش در خوانش مخاطب، نشانگر این هجمهٔ سخت است. ایمان صفری در ترکیب این عنوان ما را به پارادوکسی تأمل‌برانگیز و درعین‌حال ترکیبی نو از جنبه‌های پدیدارشناسیک، هدایت می‌کند که بویناکی نوستالژیکی، آن‌ها را احاطه کرده است و این برشی از شعاع دید شاعری جوان است که سعی می‌کند به نقطهٔ دید پهناورتری از جهان درون و برون خود برسد و به تجربه‌ای هرمنوتیک دست یازد که هرچه از دامنهٔ کوهی بالاتر می‌رود افق دید خود را متوسع می‌کند:

چه‌قدر شبیه ستون‌های تخت جمشیدی/ کوتاه نمی‌آیی/ حتا اگر سرت را زده باشند/ و سال‌ها از مرگت گذشته باشد.../

این جای شعرو داشته باش/ یادت میاد بهت می‌گفتم/ برایم یه بند نفس بکش.../ اخ که خودمم/ دارم از خودم سرمی‌رم/ لعنتی/ چطور حالیت کنم/ تنهاااام (از عاشقانه های سگی ۱).

بگو دوستت دارم/ ..../ شاه هم گفت/ ورش بخواب..../ ابراهام هم گفت/ به نام آزادی هواپیماها زمین را کشتند تانک‌ها آسمان را/ مگر اتفاقی افتاد؟/ تازه/ ما از جنگ/ چیزهای زیادی یاد گرفتیم/ این که نفت از خون/ سرخ‌تر است/ و زن‌های سبزه/ میوه‌های سفید می‌دهند.../ (از عاشقانه های سگی ۲).

و شب/ که از چشم‌های تو/ به رگ‌های من ریخت/ آن‌قدر توی شقیقه‌هام/ قدم زد/ که از تمام شعرهام/ صدای زوزهٔ سگ می‌آید.../ (از عاشقانه های سگی ۳).

در بازنگری و بازپروری ذهن و شعر ایمان صفری، به شاعری برخورد می‌کنیم که فرزند روزگار متلاطم خود است و هر شعر، واکنش او به کنش‌های پیرامون خود است که در ظرف شعر، بروز می‌کنند،

هویت می‌گیرند، بال در می‌آورند و پرواز می‌کنند و تنها از آنان، پرهایی سرخ و سپید بر زمین فرو می‌ریزد. شعر ایمان صفری را دوست دارم و برای این دوست عزیزم که نگاه آرمانی و درد مدار به جهان اطراف خود دارد آرزوهای رنگینی دارم.

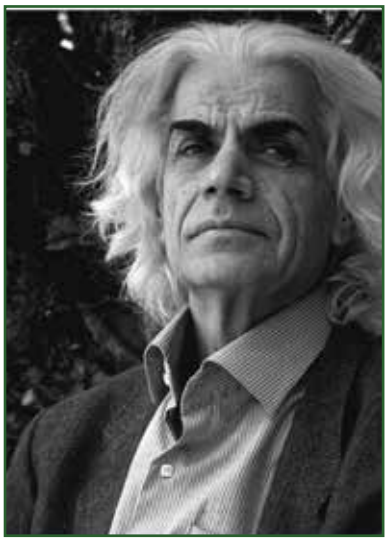
# مسئلهٔ زبان فالیک، فقدان حضور، صدا و نوشتار زنانه؛

## بررسی اجمالی رویکرد فالیکی، کلام‌محوری نرینه در کتاب «فصل دیگرتری از زن بودن» علی باباچاهی با نگاه به آرای هلن سکسو

● سعید جهان‌پولاد

علی باباچاهی شاعری تجربه‌گرا و غیرمتعارف است و آثار توجه‌برانگیزی را به گنجینه شعر و ادبیات معاصر ایران افزوده‌اند، شاعر و پژوهشگری جدلی و مباحث‌برانگیز. به‌تازگی دو کتاب شعرش با نام‌های جهان متوجه شد و فصل دیگرتری از زن بودن ازسوی انتشارات ادبی نورهان و با همکاری نشر آفتاب نروژ منتشر شده است.

شعرهای کتاب اعتراضی جهان متوجه شد (پیش‌تر نقد و تحلیل کرده‌ام و در مجله‌ها و سایت‌های ادبی منتشر شده است) نشانی از چرخش علی باباچاهی به‌سمت شعر و ادبیات متعهد دارد؛ تعهدی که ماهیت شعر و ادبیات و مؤلفش در دوره‌ها و ضرورت‌ها و اقتضائات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمانه را بازتاب می‌دهد. کتاب فصل دیگرتری از زن بودن نیز در ادامه همان روش و رویکرد زبانی و فکری علی باباچاهی در دوران نوین تحولات جنبشی کنشگران مدنی و مقاومت مدنی زنانه ایرانی



است؛ منظورم دقیقاً تحولات و تغییرات فکری، زبانی، بدنی، جنسی و جنسیتی زنانه، مردانه، تحولات برابری‌خواهانه، آزادی‌خواهانه اعتراضی مسالمت‌جو و خشونت‌پرهیز است.

مجموعه‌شعر فصل دیگرتری از زن بودن با تمرکزگرایی بر محوریت زن، زنانگی، خاستگاه‌ها و غایت‌هایی مدنی و اجتماعی این شبکه از کنشگران اجتماعی استوار است که غالباً زن‌اند.

باباچاهی برجستگی اتفاقات خشونت‌بار، ستم‌ها و شدائدی جنسی و جنسیتی که نوعی سرکوب و خفقان سیستماتیکی را بر این قشر فعال اجتماعی در حاکمیت ایدئولوژیکی و نظام توتالیتر به وجود آورده است، جسورانه بازنمایی می‌کند. او آنچه در میدان و در بستر زندگی اجتماعی و امر واقع در این دورهٔ متأخر و خصوصاً از پس جنبش «زن‌زندگی‌آزادی» در ایران و منطقه اتفاق افتاد، به‌صورت نمادین و با لحنی گزارش‌گرانه نمود می‌دهد.

رویدادهایی که در روایت‌های غیرخطی و گاه گسسته و تکه‌پاره‌شده با ساختارهای شبکه‌ای گسسته و متکثر و گاه تودرتو همچون روایت هزارویک‌شب شهرزادی، برجستگی یافته و آن را عینیت می‌بخشد. گاه در بینامتنی در گفت‌وگومندی با امر تاریخی و خشونت‌بار از تبعیض‌ها و اعمال خشونت بر زن، تنانگی و جنسیتش در متون گذشته و سنت سراسر مذکرزده و پدرسالارانه و زبان فارسی به‌شدت

مذکرزده، آن‌ها را وام می‌گیرد و این اعمال خشونت و تحمیل فکری و فرهنگی را به زمان و زمانه معاصر پیوند می‌زند؛ اما آنچه اینجا و در این متون شعری در حال اتفاق است، محوریت و مرکزیت فالو مرکزی و مسئله فالیکی و فالوس‌گرایی چه در سطح زبان، چه در اندیشهٔ محوری باباچاهی است. دانسته یا ندانسته باباچاهی از زبان و تفکر بهمثابهٔ ابزار بیانی و همچون آلتی فالیکی (جنسیت نرینه) بهره می‌برد. در دو کتاب متأخر و خصوصاً فصل دیگرتری از زن بودن، باباچاهی کاملاً متمرکز بر سنت فالو مرکزی و کلام‌محوری نرینه در اصطلاح فالولوگوسنتریزم بهره می‌برد؛ زبانی که در تسلط مرد و عوالم خشونت‌بار و تحمیل جنسیتی مذکرزده و پدرسالارانه تفکر ادبی و شعری یک سنت فرهنگی در ادبیات فارسی است که همچنان در زبان و تفکر باباچاهی شاعر پیشرو و آوانگارد و از شاعران مطرح «شعر دیگر» و شعر «پست مدرن» خودش را بازتولید کرده است.

در نگاهی اجمالی می‌کوشم در تقابل بهره‌وری از چنین «زبان و تفکر فالیکی و فالولوگو مرکزی و کلام نرینه‌محوری» که منطبق و منتج از فرهنگ سنتی و سنت فکری و ادبی فارسی است، به اعاده حیثیت از حضور زن، صدای زن، در زبان و تفکر زنانه و زنانه‌نویسی به‌صورت کاملاً مستقل بپردازم؛ ازاین‌رو بنا به آرای فیلسوف معاصر فرانسوی، منتقد فمنیستی پساساختارگرای نوین، «هلن سکسو» نقبی به درون کتاب‌های متأخر باباچاهی و تفکر و زبان شعرش می‌زنم.

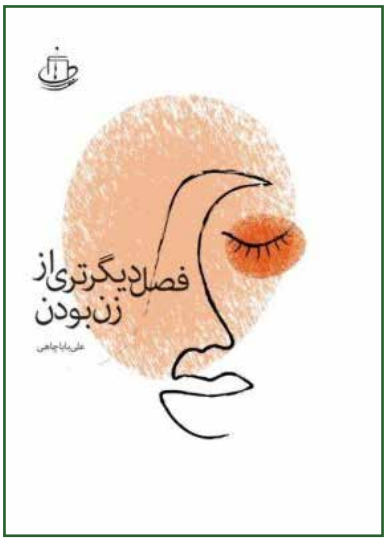
مفهوم «نوشتار زنانه» در حدود سال ۱۹۷۵ مطرح شد؛ زمانی که هلن سکسو La Jeunenée را با همکاری کاترین کلمنت منتشر کرد و پس از آن در همان سال، مقاله «Le Rire de la Méduserc» در مخالفت صریح با آرای سیمون دوبووار دربارهٔ نقش ادبیات زنانه منتشر کرد. نظریاتی که نه‌تنها ریشه در نظریهٔ رولان بارت و اندیشمندان پساساختارگرای فرانسوی مانند دریدا، فوکو و باتای و...دارد؛ بلکه از تجربیات زیسته زنان منتج شده است. هلن سکسو عمیقاً با صدای سخن‌گوی زن، بدن زن، صدای ایگو و سوپر ایگو زن و زنانگی که در متن نوشتاری به تولید معنا منجر می‌شود سروکار دارد. این صدای متکثر زن، همان چندصدایی و گفت‌وگومندی مصطلح در آرای باختین را توسعه می‌دهد.

این صدای زنانه بنا به ماهیت متکثر خود در برابر تک‌صدای مقتدر و جداشده از بدن مرد یا همان پدر مرتبط با نظم نمادین چیزهاست. هلن سکسو باور دارد نوشتار زنانه چندصدایی است و «آبستن آغازگری» و «ساختارزدایی و تخریبگری» و منشأ ارتباط‌گیری با بدن و تنانگی است. در نوشتار زنانه همبستگی بین متن و بدن مؤلفی که آن را می‌نویسد رابطه‌ای دوسویه و همبسته است. این بدن با مادرانگی و زنانگی او در ارتباط است. جملهٔ معروف هلن سکسو که می‌گوید «در نوشتار زنانه، زنان با مُرکَب سفید همچون شیر مادر می‌نویسند»، گویای نامتناهی بودن این سرچشمهٔ تغذیه متن است.

او زبان این نوشتار را همچون شعر و ترانه‌های مادری می‌داند که کودک پیش از آنکه بتواند سخن بگوید می‌تواند این صدای زنانه و مادرانه را بشنود؛ صدای نخستینی که در صداهای متکثر و زیستهٔ زنان وجود دارد؛ ازاین‌رو هلن سکسو قدرت ساختارهای سنتی و پدرسالارانه را زیر پرسش می‌گیرد.

وی مدافع آزادی در نوشتن و رهایی از نفس، رهایی از خود زن ازطریق نوشتن است. سکسو باور دارد که شعر تنها زبانی است که می‌شود زنانه باشد. از نظر سکسو زبان شعر ازآنجاکه گسسته و تکه‌پاره و منفصل است، می‌شود گسسته و منفصل و متکثر باشد و علیه نظام مردسالار و پدرزادی آن شورش کند.

زبان شعر باید جدا از بیان تن زنانه به کار رود که ساختارها را به هم بریزد و درواقع آن نظام مردسالار و فالیک و کلام‌محوری نرینه را ساختارزدایی کند. نوشتار زنانه از دیدگاه سکسو و کریستوا به پیش از زبانی و پیش از نشانه‌شناسی بازگشت می‌کند؛ درواقع به‌دنبال آن زبان آنارشی و انقلابی و به‌تعبیری آن زبان دیگری است.




نوعی زبان دیگری که امکان‌های جدیدی برای روابط اجتماعی و جامعه فراهم کند؛ امکان‌هایی که می‌تواند نظم اجتماعی، نمادین غالب و پدرسالارانه و سرمایه‌دارانه را ویران سازد.

سکسو احساس کرد که باید زبان‌شناسی تغییر

کند تا بشود بر تغییر اجتماعی تأثیر گذاشت، پس او به مطالعهٔ تأثیر تبادل بر زبان و نوشتار پرداخت. هلن سکسو به‌خاطر سبک نوشتار تجربی‌اش شناخته شده است.

شعر باباچاهی در دو کتاب متأخر و خصوصاً فصل دیگرتری از زن بودن، اگرچه در صورت ظاهر سعی در نشان دادن موقعیت زن و زنانگی و همراهی و هم‌پوشانی با تحولات و تغییرات فکری جامعه مدنی و شبکه‌کنشگران اجتماعی در ایران ۱۴۰۰ به‌بعد را دارد و سعی در بازنمایی جسورانه صدا، بدن و زنانگی مورد مناقشه بین نظام‌های قدرت و رویه‌های ایدئولوژیکی آن را، اما در طرف دیگر زن را به‌مثابهٔ قربانی و مفعول تاریخی نشان می‌دهد. زن از دریچهٔ نگاه باباچاهی «دیگری» و «غیریت» است. صدا و حضوری جسمی و فیزیکی و قاطع ندارد. صدای زن در شعر باباچاهی خاموش است؛ چنان‌که در زیست دوگانهٔ جامعه و نظام سلطه‌گر، از پس تاریخی سراسر جنسیت‌زده، مذکرزدهٔ دینی و ایدئولوژیکی مورد خشونت سیستماتیک قرار گرفته و به حاشیه رفته و مورد رویکرد تقلیل‌گرایانه و جنس کهتری قرار گرفته است. تصویرها و سطرهای درخشانی که از موقعیت قربانی شدن زن و زنانگی به دست می‌دهد منحصربه‌فرد، عمیق و تکان‌دهنده است. باباچاهی مثل گزارشگری با دوربین و لنز خود و زبانی گزارشگرایانه به روایت‌های برش‌خورده از مبارزات نفس‌گیر و گاه تن‌به‌تن زن در ایران معاصر در خیابان و در میدان رویدادها را بازنمایی می‌کند؛ اما این نگاه آلوده به فالیک و فالوس‌گرایی است و چیزی شبیه آلودگی و خشونت نظری که طرفی با سیمون دوبووار است و طرف دیگر آدُرنور و...، یعنی آلودگی بین فمنیست رادیکال و ساختارگرایانه متأخر. بر همین اساس وقتی از دیدگاه فرویدی و لاکانی این رویکرد به زن و زنانگی را بازخوانی می‌کنیم، عمیقاً رویکردی روان‌شناسانه و اُدیپی دارد و ادامهٔ همان سنت فالیکی و مادر فالیکی و زن‌فالیک است. گرچه به باور من این آلودگی به‌خاطر سنت فکری، زبانی و فرهنگی ایرانی است؛ اما نقش کنشگران و عاملیتی بدنی، حسی، عاطفی زن در متن و نوشتار زنانه و زنانه‌نویسی می‌باید به مرحله پیش از ادیپی و پیش از فالیکی برسد تا بازنمایی رنج و تألم و ستم‌های خشونت‌بار و تحمیلی، تبعیض جنس و جنسیتی زنانه در سیستم‌های سلسله‌مراتبی اجتماعی و زیستار زنانه بیشتر خود را منحصراً با فردیت زن و زنانگی بروز دهد. از این حیث فقدان صدا و حضور و عاملیت زن به‌مثابهٔ «آن دیگری» در شعر و نوشتار ادبی معاصر فارسی باید با وضوح بیشتر و عینیت‌یافته‌تر خودش را برجسته‌نمایی کند.

تلاش باباچاهی در شعرهای فصل دیگرتری اززن بودن نوعی بازخوانی قربانی بودن زن در جوامع واپس‌نگه‌داشته و مستبد و سلطه‌گر است و تنها بازنمایی پدرسالارانه و مردمحورانه با زبانی فالیکی و کلام‌محوری نرینه است. زن دیگری است. زن قربانی است. زن و زنانگی و تنانگی‌اش محصول تفکری است که امری درون تاریخی را فریاد می‌زند و تا اینجا به‌تعبیر من، باباچاهی طرف سنتی ادبی را گرفته که خود زبان و تفکر شاعرانه را به‌مثابهٔ آلتی فالیکی و مردمحورانه در تملک خود داشته است و حضور و صدای زن و زنانگی را به‌عنوان قربانی تاریخی این خشونت و تحمیل و مفعولیت تقلیل داده و به حاشیه رانده و به خاموشی کشانده است. هرچند که تلاش باباچاهی برای بازنمایی رابطهٔ درگیرانه زن و زنانگی در عصر حاضر و در متون شعری تلاشی توجه‌برانگیز بوده است.

## منابع مقاله


- La notion de nature dans les théories de l’écriture féminine»1 Merete Stistrup Jensen https://doi.org/10.4000/clio.218
- Entre l’écriture
- Helene Cixous
- Des Femmes

Entre l’écriture rassemble sept textes qui, sur une dizaine d’années, de 1975 à 1984, ont posé la question de l’« écriture féminine » : réflexion sur un des points les plus controversés des nouveaux féminismes.

- گفت‌وگو با سعید جهان‌پولاد دربارهٔ نوشتار زنانه، شعر معاصر زنان، نافرمانی زبانی، سایت تارانا، فروردین ۱۴۰۲،(گفت‌وگوکننده: شمیلا شهرابی)
- دیدگاه سعید جهان‌پولاد دربارهٔ شعر مدرن، کُلونی شعرِ مدرنِ ایران ملکه نمی‌خواهد!، مطالعات بینافرهنگی و تحلیل انتقادی کلام، در حوزه جامعه‌شناختی زبان و زبان جنسیتی، جنسیت کلام، روزنامه بامداد گفت‌وگوکننده: وندیداد امین، تاریخ انتشار: ۴۴ : ۱۸ - ۷ مهر ۱۳۹۷.

# بخش شعر

● به کوشش سیمین بابائی

به کمک لبت بود که
لیقهٔ ظلمت
خشک شد
و گُمید
بساط دختری که جن می‌زایید
من ایستاده بودم برابر کلماتم تا
تار نشوند
ستارگانی که وضعیت مرا
برای هم تعریف کرده بودند
چگونه مسافری نابلد
از پایم راه توفان را پرسید
به منقار مرغکان بر دوشش
دانه‌هایی از مرواریدهای سوخته
می‌لرزید
چگونه گلوله‌های چشمانم
پُکید و
من چگونه نام تو را ساختم
تَنت را در بلور شایسته‌ای بارووریدم
دستم را از لزج ظلمت درآوردم
و از لبان تو کمک گرفتم تا
بخواب بهتری بروم
و تو را خواستم از خواب دیگری
و برخاستم به پندار نوری
پخشیده بر سرتاسر صبحگاه

● وسعت‌اله کاظمیان‌دهکردی

روزگار ضربدرها
سه‌درسه،
نُه ماه،
در کیسه‌ها می‌گذرد

و من تمام تاس‌ها را
که می‌توانستم جفتْ‌شش شوم
تا ناف‌های بریده،
منکر شدم
و فقط در زلالی محفظه‌ها
انگشتان تو را می‌دیدم
که برای گسستن از ظلمت،
بر دیواره‌ام مشت می‌زد

***

ما لحظه‌های پنهانی هستیم
در شکوه جهان
و تنها جنینی
در چنتهٔ هنگام،
که دچار زیستن است
قابله را صدا بزنید

***

چه فرقی می‌کند
سوی کدامی،
وقتی دیوار
در آغوش سلول وعده، می‌گیردم
تا اسارت را دیالوگ کنم

● اعظم ملک‌پور (مهربانو)

خیالت را بالا می‌آورم
تمام تو نقش بر زمین می‌شود
چشم‌هایت مرا جست‌وجو می‌کند
قطعات پازل وجودت را
از روی شعر
به هم می‌چسبانم

**● روزبه شکیبائی**

تابلوی کاملی که شدی
اتحاد حقیقت و مرگ را می‌شکنی

***

چاه ویل چشمت
در این زمینِ سوخته
که سیاهی صف آدم‌ها
به سوی روشنایی گورستان است
موطنی‌ست
که بُر خوردن میانِ آغوشت را
به لبان مرگ
هجی می‌کند.

«به یاد پدر آسمانی‌ام یحیی»
پدر
درخت باش
و چون شاخه‌ای ازلی بر دست‌هایم
بپیچ
ابدیت را رها کن
از راه دور دریا
از پوسیدگی خاک
از آمدنت بگو
که پاشیده می‌شود
روی اصابتم
به روزهای سخت
که در مویرگ‌هایم
هی پُرم
هی خالی
از دردهای ناجور

**● حسن رئیسی**

از صداهای دور
بیا و چون عشقه
به دست‌هایم بپیچ
پدر
جهانم کلبهٔ احزان است
وقتی در بندم
و «این جهان
به لانهٔ ماران مانندست.»[1]

***

صدای خوشه‌ها می‌رسد به انگور
می‌شکند در باد
و باد
باد سربه‌هوا
غربت مرا
به حواس مادرم آویزان می‌کند
تا پرت نشوم از خیال
تنهایی‌ام تا دوردست‌ها رفته
و حالا
خسته و خواب‌آلود
لای پتو می‌پیچم
در غلت‌های تشک
و سربه‌هوایی خیال
که مرا در دامن مادرم به خواب
می‌برد
این روزها کودکم
با دست‌های کوچکم دامن مادر را
رها نمی‌کنم
آه از صدای خوشه‌ها
و گلوی غریبم
که به آواز می‌شکند در باد

بر لبهٔ تیغ
کشیده می‌شوند
رؤیاهایم
در فریادهای بی‌پاسخ
می‌بینی
تنهایی میان دیوارها

**● سوفیا جمالی‌صوفی**

به رقص درآمده
می‌بینی
گوشه‌ای افتاده‌ام
با زخم‌هایی که نمی‌گذراند
کسی را در آغوش بکشم
اینجا تاریک است
تاریک
تاریک
و هیچ‌کس
پشت هجای سکوت
نگاه مرده‌ام را
نمی‌فهمد...

۱. فروغ فرخزاد

تو فردای فروپاشی‌ام
می‌رسی
تو هنوز به آن شماطهٔ طلایی
به آن شمعدان طلایی
به آن کاناپه آبی
اعتماد داری!
پندارت را طلا پوشانده‌ای
و آبی از آبت تکان نمی‌خورد!
نمی‌توانی گلوی مرا ببوسی
و ببینی چند سال
آبی از آن پایین نرفته؟
نمی‌توانی از قصرهای قرون وسطی
بیفتی وسط جنگلی
که در سرم روییده
تا ببینی چند پرنده
پای ریشه‌هایم
پوسیده‌اند؟
نمی‌توانی به وقت نبضم
کوک باشی!

تو کودکانم را می‌بینی
که بادبادکشان را
با پاکت‌های پست نشده
می‌سازند...

تو فردای فروپاشی‌ام
رسیده‌ای
و هنوز نمی‌دانی
با اولین هشدار شماطه
در سنگفرش‌های خنثای قرون
وسطی
پای خطابه‌های فیلسوفان
خودم را از خطبه‌هایت
جدا می‌کنم
خداخدا می‌کنم
مرا همین جا ببینی
همین جا که
با آن کاناپه آبی
هیچ سر و سری ندارم

و همیشه با فکر فرار
در بالکن پشتی
با درناهای ناامید
قرار گذاشته‌ام...

تو تمام بلیط‌های مرا
سوزانده‌ای
تو تمام پندارت را طلا گرفته‌ای
از دیدن من در این پندار
خیالت تخت است!

تو تخت بخواب
من به بال آخرین درنا
دخیل بسته‌ام
و از راه دریا
به هزار رؤیا
پناه می‌برم...

● **فرزانه ولی‌زاده**

این منِ تکثیر درون شعرها
صدای درنَوردیدن بال‌های اندیشه است
وقتی حیران کوچه‌ها
متحد می‌شود پاهای مغزم
با خاکریز پشت حصار شب
آنجاکه خط فاصل من و ماه
تنها ابهام نشسته در چشم‌هاست
فاجعه‌ای قیام می‌کند
دوشادوش اندوهی دیگر
جایی
سمت روشن کلام
در آن دهه که شناخت ریشه‌کن گشت
در سپیده‌زار نگاهی
که بیمار تاریکی‌ها
به جنون کشاند تمام سطوح را

صحن سایه‌ها کرد و
«اضلاع خاکستری» رنج‌ها
به وقت خواب یک قصه
بر رگ‌های سرخ و سرد انقلابی سست
پنج آواز می‌خواند
با پنج قلم شرعی
خطاب به پروانه‌ها
آنگاه می‌نویسم
ساحل، دور و افق دورتر
برق از دیدهٔ سیاست پرید
محض روایت فراموشی‌ها
لبالب می کنم بشقاب‌های خیال
و جرعه‌ای دل‌مردگی می‌ریزم
در پیالهٔ اتکا
وقتی بهانه‌جو می‌شود زمینی که گرداست

پسِ هزار سال هم
می‌شنوی؟
صدای پای طراوت را
که در سیاه‌چاله‌های انقلابی سیاه حبس شده
گویی تو آمدی
و من هنوز هم
چنان می‌دوم
که دانه‌های داغ انتظار سوده می‌شود
زیر دندان‌های هر گامم

سجادهٔ خروش پهن کن
چونان آفتاب در قربانگاه فسردگی
تا گداخته شود سرب‌هایی
که مأمور تفحص‌اند
در گوشت و استخوان باکرگان

● **زینب ساعدی (س. شاپرک)**

ای ساعت‌هایی که با عقربه‌های شکسته
نفس می‌کشید
نفس سنگ‌های آسمان گرفته است
پاها نشسته‌اند
در هم‌آغوشی دست‌ها
میان دیوارهای نزدیک به هم

در هم‌دستی با واژه‌های روشن
فکرها از مردمک‌ها بیرون می‌ریزند
جایی که مهتاب
سایه‌ها را کنار می‌زند

شب دارد درد می‌کشد
به تیتر اول صبح نمی‌رسد

کلمهٔ آفتاب
در کجا خط می‌خورد
صبح به خیر
ای ساعت‌هایی که با چشمان بسته
بیداری را زنگ می زنید

● **حجت صالحین**

سالیان درازی‌ست
به طولانیت پیچیدن زوزهٔ شلاق
زیر کبودی‌های کتف
در بندبند و تن
هر روز
پاورقی روزنامه، برگ‌ریزان را
به امید خواندن فصل پایانی داستان
هرج‌ومرج
در شب‌کوری شمع
از خواب برمی‌خیزم

چشمان قی‌گرفتهٔ پنجره را
با پرده پاک می‌کنم
دلم می‌خواهد
از آفتاب سراغ تو را که می‌گیرم
از سال‌های دور
سال‌های برادری پونه و جوی
سال‌های های‌های خوب
سال‌های عشق ورزیدن
در کوچه‌های مرغوب
سال‌های بی طعم اتم

در کوچه‌های باکره
چیزی دوباره بشنوم
اما
کلمات
سوگواران بی‌دهان
به کاغذ که می‌ریزند
نام‌های
آشنا و خون‌آلودی می‌شوند
زیر سطرهای شکسته

● **سیروس امیری زنگنه**

با بال‌های آبی تنهایی‌ام
اندوه ممنوعه‌ای را
پر می‌دهم به رؤیت صبح
و لاشهٔ سیاه شب را
دفن می‌کنم
در وجاهت سفید اندیشه‌ام
تصور می‌کنم زیستن در تهی چگونه است
با دستانی که تمایل به اکتشاف را
گره زده‌اند به آستین‌های انزوا
و هر بار که هراس از غریزه و نیاز
حبس می‌شود
در سماجت تکبر و وفاداری
پناه می‌برم به گستاخی خیال
و جهان را به درونم راه می‌دهم
از چشم‌های مردی که فلسفه می‌داند

در جیب بارانی رنگ‌پریده‌اش
نامه‌ای عاشقانه را پنهان کرده
و سنگینی تاریخ را
بر گردهٔ افکارش حمل می‌کند
فکر می‌کنم در روزهای خصوصی‌ام
باید به حلق‌آویز کردن خودم
در آغوش شعرهای عاشقانه‌اش
پایان دهم
پانزده دقیقهٔ دیگر از زندگی گذشت
تکه‌های پراکنده‌ای از من
در حفره‌های مشتعل تردید
سوختن بر مدار عشق را
به زیستن در تهی ترجیح می‌دهد
من خاطرات ساده را
بیشتر به‌خاطر می‌آورم

و زندگی را
در مسیرهای تازه رؤیت می‌کنم
اما چگونه می‌شود
مسیر علاقه را تغییر داد
و توازن احساس را بر هم زد
هر تکان عقربه
به شتاب لحظه ضربه می‌زند
بازمی‌گردم به حفره‌های تردید
و یکی پس از دیگری
بر هم می‌کوبم درهای امیدواری را
پیچیدن صدای لولای در
تکان‌دهنده است
چرا که امید کشنده است
و زخم‌های کهنه‌ام را
زنده نگه می‌دارد

توقف زمان در لودگی انتظار
به تراژدی زندگی نهیب می‌زند
پانزده دقیقهٔ دیگر از زندگی گذشت
در ایستاترین نقطه از حیات خود
از فروپاشی عمیق احساس
به جمع کردن تکه‌های پراکنده‌ام
از ویژگی پر التهاب مکان‌ها
و رها شدن در مدار زمان می‌اندیشم
پانزده دقیقهٔ دیگر از زندگی گذشت
و جهان به رها شدن از من
پانزده دقیقهٔ دیگر نزدیک‌تر می‌شود

● **فاطمه موسوی چکامه**

## "قهرمان"

من ناخواسته در این جهان ظاهر شده‌ام
ناخواسته با انسان‌ها آشنا شده‌ام،
ناخواسته... ناخواسته...
تمام عمرم، شعر آفریده‌ام؛
مرتعش، در تپش‌های رنجور عشق،
منفعل، در گسل‌های شکننده‌ی دل
من شعر را میان نفس‌های نیرومند
زندگی یافته‌ام
هنگامی که دم و بازدم را معنا می‌بخشید
هنگامی که شادی را نوش‌دارو و
تنهایی را پادزهر می‌دانست
من تمام معناها را زندگی کرده‌ام؛
هر آنچه که در آن امید حاکم بود
من هیچ را زندگی کرده‌ام؛
هر آنچه که در آن مرگ استوار بود
اکنون ایستاده‌ام، خسته با زانوهایی لرزان
از خودم برای خودم، قهرمان می‌سازم...

***

همگان در گردان ترس ایستاده‌اند
تماشاگر نمایشنامه‌ی بودن یا نبودن
نهراسید از مرگ
نپرسید از مرگ
ما در این دنیا خویشاوند و هم‌پیشه‌ی
مرگیم
کار او کشتن جسم آدمی‌ست
کار ما کشتن روح آدمی
نهراسید از مرگ...
نپرسید از مرگ...

● **سمیه جبرائیلی**

قبیله‌ای در من سنگر گرفته است
من آخرین درخت ایستاده‌ام
من تنها سنگرم
و قسم خورده‌ام به نیفتادن
کوهم
و در غاری پنهان در من
خدایی به پیامبرش
وعدهٔ جهانی امن می‌دهد
من آخرین درختم
و ایستاده‌ام
به انتظار
به انتظار درخشیدن شفق
و ظهور خدا
که از پیغامبرانش دلسرد شده است
ظهور کن
و جهان را به غوغا بخوان
این جهان بنگ‌گرفتهٔ مُسکرشُسته را
به غوغای پرشوری
بخوان
صوراسرافیل را بدم
و شراره‌های شیطان را خاموش کن
اولین معجزات زبان باشد
بخوان
به زبانی که بشر فهم کند
و زبان بشر موسیقی است
با نت‌های تازه‌ات معجزه کن
با عیسایی که من دیده‌ام
و عیسایی که من زاده‌ام
و عیسایی که در من نفس می‌کشد
با چند نت آرام پیانو
و شرنگ شعف بلورها
آیه‌های تازه ببار
و آخرین درخت ایستاده را ثمر
ببخش
من خدا را دیده‌ام
من خدا را دیده‌ام

● **نسرین تقی زاده دزفولی**

## سبک‌بال

این چشم پر از اشک که امروز حزین است / از شش جهت این دل شده با درد گلاویز / جان را به لب آوردن ما کار کمی نیست
نزدیک‌ترین راه رسیدن به یقین است / تقدیر بد از روز ازل روی جبین است / ای مرگ بمیرانم اگر عمر همین است

فواره به هنگام فرود آمدن آموخت / با اینکه پلنگ است دلم حال بدم را / باید برود هر که سبک‌بال سفر شد
هر جا برود آخر این راه زمین است / از ماه بپرسید که با برکه عجین است / هر کس که در این بَزم سزاوارترین است

● سیده شهرزاد کلانتری

## عذاب رفته‌ی بر ما که گاه‌گاه نبود

عذاب رفته‌ی بر ما که گاه‌گاه نبود / برای جرم نکرده هزارویک دفعه / چه بی‌شکوه نشسته پلنگِ دل‌مُرده
همیشه بود و خدا کارش اشتباه نبود / شکنجه گشتم و حتی یکی گواه نبود / به روی قله‌ی شومی که فکر ماه نبود

دلم شکست و شکست و دوباره باز شکست / من از جهان غرورم همان مکان که در آن، / همین شکسته غزل خود دلیل مطمئنی‌ست
شکستن دل آدم مگر گناه نبود؟! / قفس برای کبوتر شکنجه‌گاه نبود! / برای مُردنِ مردی که روبه‌راه نبود

● ابوذر خادم

## تمام شهر افسرده، چروکیده، تکیده، درهم و برهم

تمام شهر افسرده، چروکیده، تکیده، درهم و برهم
هجوم بادهای وحشی آزرده درختان را
به هرجا که نگاهم می‌دود خاموش و بی‌روح است
دهان وا کرده تاریکی و بلعیده‌ست میدان را

شب بی تو شبیه لوش بودم راکد بدبو
محل عشق و حال موش‌های زشت و بدترکیب
نسیمی خشک، می‌لغزید و با خودنه، نمی‌آورد
برای این من گندیده موی و روی باران را

شب بی تو ذلیل و گیج و منگ دربه‌در بودم
شبیه بادِ سرگردان شبیه رودِ بی‌مقصد
از این کوچه به آن کوچه از این کافه به آن کافه
کلافه کرده سگ‌پرسه زدن‌هایم خیابان را

سحر نزدیک و من جاری در این شب‌های ظلمانی
کجای شهر پنهانی کجای شب غزل‌خوانی
کجای قصه‌ای ای دختر پاک خراسانی
نفس‌هایت معطر کرده شب‌های خراسان را

● امیرحسن خاکشور

## "جوخه ی طناب"

چیزی از شب گریخت / به ستاره ای که دیگر نمی خندد
شبیه شیهه ی اندوه / فکر می کنم
از حافظه ی گزاره ی آواز / به شبیخونِ بهمن
چیزی شبیه یک نُت / به تبلور جوانه ای ـ
در ابعاد روانِ معصومِ یک ساز / که بند شد ـ
جهان اش/ به جوخه ی طناب

کلیدی که ـ / و به شکستِ شاخه های نور
آنسوی میله ها چرخید / در آستانه ی ـ
لیقه ی سیاهی شد / طلوعِ هراس
بر ستونِ نستعلیق آسمان / به قامت بلندِ صدایی ـ
و شب ... / که بر زمین افتاد و ـ
دشنه ای سرد / ستاره ای ..
بر ترقوه ی سوخته ی سپیده / خاموش شد.

● سیمین بابائی