توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ویژه نامه‌ی

تنهایی

- ایده‌ای در باب تکرار و صیرورت
- همجواری و تقابل فلسفه و ادبیات
- تنهایی، واکاوی یک لغت
- از درد تنهایی تا لذت تنهایی
- تنهایی، زهدانی برای زایش هویت راستین
- ادبیات ضد جریان است، متهمی دائماً در حال گریز
- ملالت های تنهایی در کودکی
- در ستایش فراموشی، نگاهی بر فیلم «حافظه» به کارگردانی میشل فرانکو
- سپتولوژی یون فوسه و ایمان در رمان و تخیل

۲۴

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال چهارم، اردیبهشت ۱۴۰۳

به نام یکتا خالق هستی

توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال چهارم - شماره بیست و چهارم - اردیبهشت ۱۴۰۳

همیاران:

مدیر مسئول: مهدی طاهری
سردبیر و صاحب امتیاز: رویامولاخواه
هیأت مشاوران: سولماز نصرآبادی، روح الله آبسالان، ایمان نمدیان پور، سیمین بابائی، آناهیتا صادقی.
دبیر بخش اجتماعی و فلسفه: 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 ، دکتر مجتبی تجلی
دبیر بخش نقد شعر: دکتر وسعت الله کاظمیان دهکردی ، روح الله آبسالان
دبیر بخش هنر: مهدی اساسیان
پژوهش هنر: محمدهادی دانش
دبیر بخش هنر سینما: امیر حسین تیکنی
مدیر بخش آرت بال (هنردرمانی): شقایق بالندری
دبیر شاهنامه پژوهی: مهدی بردبار
ویراستاران: مریم هندو زاده، 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:

دکتر رویا مولاخواه/ سولماز نصرآبادی/ سیمین بابائی/ آناهیتا صادقی/ مریم هندوزاده/ شبنم شمسواری/ دکتر ایمان نمدیان‌پور/ روح الله آبسالان/ محمدهادی دانش/ اعظم کشاورز/ دکتر مجتبی تجلی/عابدین پاپی/ بهمن عباس‌زاده/ جواب مفرد/ حسین رسول‌زاده/ آیدین آریایی/ امیرارسلان حدیدی/ سیدعلی کاشفی خوانساری/ صادق کیانی‌مقدم/ شقایق بالندری/ دکتر الناز زاهد/ نی‌تا غریب‌زاده/ امیرحسین تیکنی/ پرنیان خجسته‌حال/ پروانه مهرگان/ فرشته پناهی/ حسین نوروزی‌پور/ فرحناز مردانی/ دکتر عباس شکری/ شهناز شهبازی/ سارا محمدی نوترکی/ سیما خسروی/ سپهر قنبری/ سحر حسنوند/ ایوب بهرام/ دکتر سعید جهانپولاد/ کامیل قهرمان‌اوغلو/ مهری رحمانی/ وحید رضایی/ شیما سلطانی‌زاده/ محمدرضا شیرین‌نیا/ حسرت محمودآبادی/ پیمان سلیمانی/ حسن سهولی/ امین پارسانیا/ علیرضا کاشف/ رضوان نوابی/ فانوس بهادروند/ حمید تیموری‌فرد/ زلیخا احمدی

طرح روی جلد:
وان جین کیم

فهرست

بیست و چهارمین شماره
ماهنامه ادبی هنری اجتماعی توتم
ویژه‌ی «تنهایی»

۴ سخن سردبیر
رؤیا مولاخواه

فلسفه و علوم اجتماعی

۵ ایده ای در باب تکرار و صیرورت ایمان نمدیان پور
۷ همجواری و تقابل فلسفه و ادبیات به گواه تاریخ آیدین آریایی
۱۳ تنهایی، واکاوی یک لغت محمدهادی دانش
۱۶ از درد تنهایی تا لذت تنهایی اعظم کشاورز
۱۸ روان شناختی متن و زبان متن عابدین پاپی
۲۵ تنهایی، زهدانی برای زایش هویت راستین بهمن عباس زاده
۲۹ بررسی توتم مار و بز کوهی کُردان جواد مفرد

خبر

۳۱ ادبیات ضد جریان است، متهمی دائما در حال گریز: گفتگو با حسین رسول زاده، شاعر، نویسنده / منتقد
پرسشگر:روح الله آبسالان

ادبیات کودک و نوجوان

۳۶ ملالت های تنهایی در کودکی امیرارسلان حدیدی
۴۱ از نقل تا فهم،تاملی در ترجمه اصطلاح«ادبیات کودک»در زبان فارسی سیدعلی کاشفی خوانساری
۴۶ یادداشتی بر نمایش دلقک صادق کیانی مقدم

هنر

۴۸ واکاوی مقولهٔ «تنهایی»؛ ریشه‌ها، اثرها و راه‌کارها کاری ازمجموعه‌ی آرت بال:
الناز زاهد، نینا غریب‌زاده، شقایق بالندری

هنر سینما

۵۳ در ستایش فراموشی، یادداشتی بر فیلم حافظه به کارگردانی میشل فرانکو امیر حسین تیکنی

ادبیات داستانی

۵۶ بررسی عنصر مکان در دو داستان تخت ابونصر از صادق‌هدایت و بازار وکیل از سیمین دانشور پرنیان خجسته‌حال
۶۲ سوژه بودگی شخصیت اصلی در نمایش‌نامه‌ی زندگی یک هنرمند نوشته‌ی ژان آنوی پروانه مهرگان
۶۴ خلاقیت کف دستی،بررسی مجموعه داستانی از فرشته پناهی حسین نوروزی‌پور
۶۶ تحلیلی بر داستان آلیس پای آتش نوشته یون فوسه برنده جایزه‌ی نوبل ۲۰۲۳ فرحناز مردانی
۶۹ سپتولوژی یون فوسه و ایمان در رمان و تخیل نوشته‌ی کیتی کارل برگردان: دکتر عباس شکری
۷۳ یادداشتی بر داستان تامارا نوشته‌ی شهنازشهبازی سارامحمدی نوترکی
۷۵ یادداشتی بر مجموعه داستان "آواز در دامنه تنهایی" نوشته دکتر مجتبی تجلی امیرحسین تیکنی

داستان

۷۸ گرگ سیما خسروی
۸۱ پرتگاه سپهر قنبری
۸۴ سلفی ایوب بهرام

ترجمه

۸۶ بررسی هایکوی مدرن ترکیه؛ بر اساس من پرنده‌ها را می‌فهمم اثری از کادیر آیدمیر دکتر سعید جهانپولاد

شعر و ادب

۸۹ اشعار به کوشش: سیمین بابائی
۱-کامیل قهرمان اوغلو
۲-مهری رحمانی
۳-وحید رضایی
۴-شیما سلطانی‌زاده
۵-محمدرضا شیرین‌نیا
۶-حسرت محمودآبادی
۷-پیمان سلیمانی
۸-حسن سهولی
۹-امین پارسانیا
۱۰-علیرضا کاشف
۱۱-سعید جهانپولاد
۱۲-رضوان نوابی
۱۳-فانوس بهادروند
۱۴-حمید تیموری فرد
۱۵-زلیخا احمدی

سخن سردبیر

● رؤیا مولاخواه

«دردی عجیب، گناهی عجیب، باید ادامه بدهی. شاید پیشاپیش تحقق نیافته باشد. باید ادامه بدهی. نمی‌توانم ادامه بدهم. ادامه خواهم داد...»

ساموئل بکت؛ نام‌ناپذیر

در جهانی که ایده‌ها هرکدام بینامتنی از متنی دیگرند، فراموشی، نظامی کنشمند برای زدودن نشانه‌هاست تا رویداد یا به‌عبارتی گذشته، دچار امر تعویق شود، تا سرکوب یا آسیب یا لکه یا هر تلنگری که در تاریخ فرد یا اجتماع، روایتی را ساخته و تأثراتی را ایجاب کرده، دچار تعلیق گردد. تا «واقعیت» در «خیال» آغشته گردد. انسان مدرن، با تولید هوش مصنوعی و ابزارهای فیلتر و فتوشاپ یا تصاویر جعلی، مدام در حال برساختن فراموشی یا عقب راندن حقیقت است تا منطق استدلال رویداده، دچار مکر بازنمایی شود و حضور دیگری‌ها، به‌واسطهٔ جعل جهان متن هرکسی را دچار غیاب معنا کند؛ چنان‌که هر دیگری به‌واسطهٔ روایتی که در برساخت متنی تازه و الصاق آن بر ما رد خود را بر جای می‌گذارد؛ چون روایت بودگی خود را دست‌کاری کرده و درواقع به‌قول دریدا مفاهیم را در خلق متنی نو از هم دریده و تأویل هر چیزی را به تهی بودن وادار ساخته است.

چیزی را از تنهایی انسان نکاسته است و درواقع حضور خود را بدل به خاطره یا داستان کرده است. ماحصل این نوع حضور و فراموشی مدرن در جهان اکنون، تنهایی انسان معاصر است؛ زیرا هر متن که گشوده می‌شود، فضایی بکتی را در روایت خود نشانه رفته است. و انسان مدام می‌کوشد به‌دنبال نشانه‌ها، دیگرانی را بشناسد و تنهایی معاصر خود را عقب براند و اکنون را از بینامتن‌بودگی رها کند.

اما ناشناختگی، عدم تعین معنا و گریزانی سوژه از تملک دریافتن و رازبودگی روابط انسان‌ها را از رابطهٔ خطی دال و مدلولی به شکل هندسی‌کروی درآورده و هرچیزی به بیرون دایره ارجاع داده شده و این چرخه سیزیف‌وار ادامه دارد.

در جهان معاصر هرکسی خوانش خود را از متن هستی دارد و شاید در فیلم مادر ارونوفسکی آن جزم وحشی در غارت خانهٔ نویسنده، همان چیزی است که جهان هرکسی را در مواجهه با دیگرانی که تأویل خود را به‌مثابه شناخت از جهان می‌دادند دچار تعرض می‌نماید.

تکلیف فهم ما در جهان اکنون از یکدیگر چیست؟؟

اگر این تنهایی در درک‌ناپذیری مستحیل گردد، زبان دیگر به چه کار خواهد آمد؟

اگر سکوت آن متن نوینی است که معنا را از چنگال غارتگر دیگران بازمی‌دارد؛ آیا تنهایی از نوع شخصیت‌های بکت و مکالمه‌هایی سراسر بی‌معنا و پرت همان مرگ نیست؟

این همانِ فراموشی

«و بعد رنج و درد بازگشت، نمی‌گویم به کجا، نمی‌توانم بگویم. شاید به دل غیاب.»

مالوی؛ ساموئل بکت.

ایده‌ای در باب تکرار و صیرورت

● ایمان نمدیان‌پور

تکرار و صیرورت از بنیادی‌ترین کنش‌های هستند که انسان‌ها را در زندگی با خود درگیر کرده است. چرا از تکرار گریزانیم و تمایل ما به صیرورت (Becoming) و شدن برخواست کدام شرایط است؟

انسان‌ها از ابتدای تاریخ زندگی، از حیث انسان‌شناختی تمایل به روند شدن در مناسبات ذهنی و عملی تاریخ داشته‌اند. گویا تکرار و انجام کار یا عملی که بارها و بارها تکرار می‌شود برای انسان ناخوشایند بوده است. اکتشافات و اختراعات علمی اساساً برای رهایی از بودن اکنون و رفتن به یک سویه‌ای جدید و تازه است. هر اختراع و کشف جدیدی دقیقاً در برابر امر تکرار قرار می‌گیرد. بنیادهای ساختن فنون متفاوت و ابداع تکنولوژی‌های جدید، بر پایه ایدهٔ نوخواهی استوار است.

مفهوم تکرار در یک روایت، همان ماندن دائمی در یک موقعیت مشخص زمانی و مکانی است. مهم‌ترین عنصر تکرار که آن را برجسته می‌کند، فقدان و عدم‌حضور دیگری در جهان فرد است. دیگری همان امر غریبه و ناشناخته‌ای است که وارد میدان و جهان فرد می‌شود و او با جهان و افقی دیگر آشنا می‌کند. دیگری با امکان‌ها و دستگاه فکری متخالف به جهان ما ورود می‌کند. تاریخ به‌طور کلی با ورود دیگری‌ها شکل می‌گیرد و این دیگری است که با حضور قسمت‌های مهم تاریخ را می‌سازد. دیگری‌هایی که به سرزمین امریکا وارد شدند، دیگری‌های که به‌مثابه مهاجر جهانی جدید در زیست جهانی که از آن آن‌ها نبود ساختند.

مجلس یا پارلمان که در زمان مشروطه وارد جهان ایرانیان شد، اساساً یک دیگری بود که نگاه ایرانیان را به حکومت خودکامه تغییر داد. بنیاد این امر در نوخواهی و حضور دیگری در جهان ما ایرانیان بود. نوخواهی همان گذار از تکرار است. تکرار استبداد و خودکامگی درایران هیچ‌گاه به‌واسطهٔ امری درون‌داد قابل حل نبود؛ زیرا وقتی سوژه‌ای «دیگرگونه» را در افق خود مشاهده نکند امکان فهم تکرار برای او ناممکن خواهد بود. فهم ایده تکرار محصول مشاهده یک افق و ساحت‌های جدید هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی است.

وقتی روشن‌فکران ایرانی در سفرهایشان به غرب، خصوصاً به فرانسه درک کرده‌اند که امکان‌های متکثری در جهان وجود دارد که جهان بسته یا همان جهان تکراری امکان ابداع آن را ندارد فهم موقعیت تکرار برایشان آشکار شد. ازاین‌حیث به‌واسطهٔ ترجمه و خواندن متن‌های آن‌ها و وام‌گیری از امکانات جدید تلاش کردیم از ملال و دور تاریخی رها شویم.

ازحیث اجتماعی، مسافرت، خواندن کتاب جدید، مهمانی، شوق و تمایل برای رفتن به موقعیت و زیست جهان‌های جدید از مکانیزم‌هایی است که انسان برای گذار از تکرار زندگی برای خود طرح‌ریزی می‌کند. دیالکتیک میل و دیگری، از عواملی است که انسان در مواجهه با هر رخدادی او را دعوت به فرارفتن از یک وضعیت می کند. وقتی ما با متنی مواجه می‌شویم دقیقاً در برابر امر تکرار قرار می گیریم، در چنین مواجهه‌ای ما هرگز وفادار به خود متن نیستیم. اساساً تلاش می‌کنیم به این امر متوسل شویم که متن خود ذاتی ندارد. متن همان است که ما او را وادار به سخن می‌کنیم. وقتی می‌گویم وادار به سخن گفتن، دقیقاً در همین لحظه، ما به ساختار ذهن خود اجازه می‌دهیم خود را وارد جهان متن کند. انگار سوژه تمایل دارد

خط‌ونشان خود را بر متن وارد کند.
دقیقاً در همین لحظه ما با ایدهٔ صیرورت در برابر تکرار قرار می‌گیریم. سوژهٔ تمایل ندارد همان روایتی که گفته شده بیان کند. سوژه قرار است در برابر قرائت تکرارشدهٔ قرائتی جدید را بیافریند. قرائت جدید همان ضد تکرار است؛ حتی وقتی من سخنی را قرائت می‌کنم خط‌ونشان و رد خود را در قرائت نشان می‌دهم. این امر نشانهٔ چیست؟
اساس حیات در برابر تکرار است. این سخن به این معناست که ما هرلحظه تمایل داریم در هر میدان و بودنی امری جدید خلق کنیم. در عرصهٔ سیاست به‌دنبال ایده‌ای هستیم که زندگی بهتری را نسبت به گذشته برای ما طرح‌ریزی کند. در عرصهٔ اقتصاد تلاش می‌کنیم گونه‌ای از مناسبات اقتصادی را تدوین کنیم که به رفاه بیشتر بینجامد. در علم پزشکی هرلحظه در این فکر هستیم که چگونه بتوانیم بر طول عمر بیفزاییم و الی آخر.
بنیاد و ریشهٔ تمام این عنوان‌های ذکرشده در برابر امر تکرار است. ما می‌خواهیم چیزی باشیم که دیروز نبودیم و گونه‌ای باشیم که امکان شدن را برایمان مهیا کند؛ به‌عنوان مثال: ما در گفت‌وگو با هم به‌دنبال چه چیزی هستیم؟ قرار است چه مسئله‌ای در خلال گفت‌وگو شود؟ می‌توان گفت، جواب ما هرچه باشد و هر پاسخی که مطرح شده باشد؛ درنهایت ما به‌دنبال یک مسئله مشخص هستیم و آن کشف مفهومی جدید و ناتکراری که قبلاً گفته نشده است یا اگر گفته شده است ما قرار است با یک صورت‌بندی دیگر آن را بیان کنیم.
شما مفهوم بازی را در نظر بگیرید. در بازی ما به‌دنبال چه چیز هستیم؟ مناسبات و ساختار جذاب بازی از چه امری برساخته شده است؟ در ابتدا آن چیزی که به ذهن ما متبادر می‌شود مسئله برد و باخت است.؛ ولی پرسش این است که اگر یک تیم همیشه ببرد و تا ابد هم ببرد و بنا به دلایلی ما بدانیم که یک تیم می برد. این امر کفایت می کند؟ گمان می‌کنم فرای برد و باخت بازی، آن چیزی که به بازی شوق ادامه دادن می‌دهد و هرلحظه شوق ما را نسبت به آن می‌افزاید. تفاوت یک بازی با بازی دیگر است. تفاوت همان عدم‌تکرار است. ما در بازی به‌دنبال نوعی خلاقیت و به‌طور مشخص تفاوت در سبک بازی هستیم. تفاوت و دیگربودگی و تنوع تکرارناپذیر یک بازی آن را از بازی قبلی متمایز می‌کند. شما بازی کلاسیک بارسا و رئال مادرید را در نظر بگیرید. سال‌هاست که گاهی بارسا و گاهی رئال بازی را می‌برد؛ ولی اگر کمی دقت کنیم خواهیم دید که هیچ‌گاه بازی آن‌ها در ادوار دوره‌های مختلف یکسان نیست. همیشه صحنه‌ها و رخ‌دادهای در یک بازی است که با بازی دیگر متفاوت است. چنین تفاوتی است که تمایل ادامه بازی را در هرلحظه امتداد می‌دهد. ما به امید تفاوت این لحظه با لحظهٔ دیگر، میل به بودن را در خود تقویت می‌کنیم.
بودن و صیرورت همان زندگی است. چرا ما زندگی می کنیم؟ چه چیزی به ما امید بودن می‌دهد. متفکران متعدد به این پرسش‌وپاسخ‌های متعدد داده‌اند. عده‌ای مسئله معنا را پررنگ کرده‌اند. عده‌ای لذت را مبنای زندگی می‌دانند. برای من این پرسش مطرح می‌شود که اگر لذت یا معنا همان باشد که دیروز بود، آیا می‌توان به این امید زندگی را ادامه داد؟ گمان می‌کنم خیر.
مقوم و موتور حرکت انسان دقیقاً در فرارفتن از من امروز و نزدیک شدن به من اکنون است. من اکنون نیز در روند تاریخ به‌واسطهٔ اتفاقات زندگی‌خواهان گذار و رفتن از خودِ اکنون و تمایل به رفتن و خود دیگر است. تاریخ و روندهای توسعه و مناسبات زندگی دقیقاً با چنین اشکالی در حال امتدادند. ازحیث جامعه‌شناختی، جوامع بسته همان تکرار امر تاریخ‌اند؛ به این معنا که هیچ دیگری امکان نفوذ به جهان و قلمرو آن‌ها را ندارد و چنین روندی به تصلب در امر اجتماعی منجر خواهد شد. هر چقدر امکان‌های حضور دیگری مهیاتر باشد، ما با روح صیرورت و دیگربودگی مواجه خواهیم شد.
شوق زندگی در کشف امکان‌های جدید و تازه است. زندگی با شوق شکل می‌گیرد و اگر شوق را از زندگی بگیریم، یکی از ارکان مهم زندگی از آن ساقط شده است. نیک می‌دانیم که آن چیزی که شوق ما را به فردا سامان می‌دهد، شدن و تفاوت و عدم‌تکرار است. منِ آدمی میل به شدن دارد و این شدن در برابر تکرار و ملال قرار می‌گیرد. هرگاه ملال بر ما غالب شد باید نشانه‌های آن را در تکرار و روزمرگی دنبال کرد.

هم‌جواری و تقابل فلسفه و ادبیات به گواه تاریخ

● آیدین آریایی

ادبیات و فلسفه دو مقوله‌ای‌اند که از دیرباز مورد توجه اصحاب هنر و اندیشه قرار گرفته‌اند و آنچه که باعث بازتولید این دو در اعصار گذشته بوده است، همواره با موافقان و مخالفان زیادی روبه‌رو گشته‌اند؛ اما شاید هیچ‌چیز به‌اندازهٔ خود نگارندگان آن‌ها باهم در کنش و تصادم قرار نگرفته‌اند و بعضاً در قرون گذشته اختلاف نظرها و خصومت‌ها، ادبیات و فلسفه را بارها میان دو کفه ترازو قرار داده تا رأی به برتری خود و نفی دیگری نمایند.

اگر بخواهیم این خصومت را واکاوی کنیم باید به دوران باستان و زمانهٔ افلاطون برگردیم. جایی که در وهلهٔ نخست می‌خواست فلسفه را به‌عنوان گفتمان دانش تا به‌نهایت از ادبیات گفتمانی که بیش از آن‌ها کم شود، جدا کند. این کنش را می‌توان میان ادبیات و عواطف از یک‌سو و فلسفه و عقلانیت ازسوی‌دیگر جست‌وجو کرد. گفتمانی که افلاطون می‌پسندید استدلال عقلایی بود؛ پس شکی نیست که او جانب کدام طرف را می‌گرفت. او طرف‌دار دیالکتیک بود؛ اصطلاحی فلسفی که در طول تاریخ فلسفه معانی مختلفی را داشته که در این مجال معنای سقراطی آن کفایت می‌کند. دیالکتیک عبارت است از بحث به روش پرسش و پاسخ به‌منظور تعریف یا توضیح یک مفهوم یا یک پدیده. دیالکتیک که از لابه‌لای آن و توسط راه‌وروشی که منجر به کشف حقیقت می‌شود، درصدد این بوده که رقبای دیرینهٔ خود را از میدان به در کند. با در نظر گرفتن این شرایط شاید بتوانیم نظر منفی افلاطون را راجع به ادبیات بهتر دریابیم، چراکه در فرهنگ یونان باستان به روشنی عیان است که رقیب سرسخت فلسفه بود.

فلسفهٔ افلاطون در قالب نوشته‌هایی بود که بین دو طرف و در میان گفت‌وگوهایشان شکل می‌گرفت؛ اما خود شخص افلاطون هیچ‌گاه یکی از طرفین گفت‌وگو نبود. شخصیتی به نام سقراط در اغلب محاوره‌ها و در تمام محاوره‌های اولیه حضور داشت. مسئله‌ای که مشهود است این است که افلاطون تحت‌تأثیر سقراط بود؛ اما پس از مرگ سقراط این گفت‌وگوها همچنان ادامه یافت و به‌زعم برخی از فلاسفه و متفکرین دیگر سقراط در محاوره‌ها در حقیقت سخنگوی افلاطون است. در محاوره‌های بعد سقراط ناپدید می‌شود و فقط یک‌بار در فیلبوس سروکله‌اش پیدا می‌شود که به‌احتمال، دلیل ناپدید شدن سقراط آن است که روش محاوره‌ها تغییر پیدا می‌کند. شگرد محاوره‌های اولیه این است که سقراط از شخصی که در مورد موضوع، خبره فرض می‌شود یا حداقل از موقعیت خاصی برای پاسخ دادن برخوردار است، معنای مفهومی‌کلی را می‌پرسد. در هیپیاس بزرگ سقراط از هیپیاس می‌پرسد که زیبایی چیست؟ هیپیاس چندین پاسخ را مطرح می‌کند؛ اما هیچ‌کدام ارضاکننده نیستند.

سپس سقراط همین پرسش را با شخص دیگری که

ملاقات کرده است پیگیری می‌کند؛ اما باز به نتیجه‌ای دل‌خواه نمی‌رسد تا در نهایت به این نکته پی می‌برد که زیبایی موضوعی بسیار دشوارتر از آن چیزی است که مدنظرش است. این شگرد کمابیش خاص محاوره‌های اولیه است؛ اما وقتی جلوتر می‌رویم، می‌بینیم که در ضیافت و جمهوری، فلسفه‌ای نظام‌مندتر اما کماکان ازطریق شخصیت‌های درحال گفت‌وگو مطرح می‌شود؛ درواقع گسترهٔ دیدگاه‌های فلسفهٔ افلاطون در محاوره‌های میانی نمود پیدا می‌کنند.

طبق تصوری که از عقاید افلاطون داریم، ما انسان‌ها در جهانی زندگی می‌کنیم که صرفاً نسخه‌بدل ناچیزی از جهانی مثالی است که در فراسوی آنچه ما می‌توانیم دریابیم وجود دارد. این جهان مثالی، قلمرو اعیان نامحسوسی است که به‌طرق گوناگونی «مُثُل» یا «صور» نامیده می‌شوند. این قلمرو تنها قلمروی است که مطلقاً وجود دارد؛ اما ما هیچ دانشی نسبت به آن نمی‌توانیم داشته باشیم. ما در زندگی پیشین خود به این جهان مثالی دسترسی داشته‌ایم؛ اما از زمانی که به این دنیا پرتاب شده‌ایم آن را به خاطر نمی‌آوریم. اعیان و پدیده‌هایی که ما در هستی کنونی می‌توانیم دریابیم از برخی جهات صرفاً نسخه‌های پیچیده‌شده‌ای از آن صورت‌هاست که تنها می‌توانیم قلمرو مُثُل را به خاطر آوریم. در گفت‌وگوی فایدروس، «زیبایی» به‌عنوان صورتی مطرح می‌شود که ما راحت‌تر از صور دیگر می‌توانیم به خاطر آوریم؛ چراکه بینایی حساس‌ترین حسی است که ما از آن برخورداریم. بااین‌وجود روش شناخت اعیان موجود، وضوح بخشی عقلانی به مفاهیم اصلی هستی ما ازقبیل حقیقت و عدالت است. این‌ها همگی صورت‌اند؛ اما صورت خیر اصلی‌ترین آن‌هاست که بر صور دیگر نیز پرتو می‌افکند. شناخت کامل صورت خیر اصلی‌ترین هدف است و فیلسوفان به‌موجب بصیرت‌های ویژه بر قلمرو صورت‌ها توانایی حکومت بر جامعه آرمانی را دارند. افلاطون در کتاب جمهوری نیز گونه‌ای از سازمان‌دهی جامعهٔ انسانی را مطرح می‌کند که بر این دیدگاه‌ها مبتنی است. این جامعهٔ آرمانی جامعه‌ای است که در آن نقش‌ها بر اساس بخش‌هایی از نفس مردمان که بر وجود آنان حاکم است تقسیم می‌شوند.

این دیدگاه که بر نوعی از روان‌شناسی مبتنی است، باورمند است که تولیدکنندگان تحت‌فرمان امیال خویش هستند و ازاین‌رو باید تولید کنند. سربازان تحت فرمان شهامت خویش‌اند و باید از جمهوری محافظت کنند و البته فیلسوفان حاکم نیز تحت فرمان عقلانیت خویش‌اند.

بنابراین طبیعی به نظر می‌رسد که افلاطون جانب عقل را در برابر عاطفه گرفت. عواطف، شرحه‌شرحه و آشفته‌اند و همه‌چیز را نیز آشفته می‌کنند درحالی‌که عقل یکپارچه است و می‌تواند جامعهٔ انسانی را با کمال پایدار و جاودانه صورت‌ها پیوند دهد و هرآنچه عقل را آشفته کند باید ریشه‌کن شود.

به‌هرحال این دیدگاه متعارف افلاطون است، بااین‌حال شاید این دیدگاه متعارف بتواند معلوم کند که چرا هرگاه که پای پدیدهٔ ادبیات در بحث‌ها به میان کشیده می‌شود، شخصیت سقراط چنین سرسختانه با آن مخالفت می‌کند. ادبیات نه‌تنها مجذوب عواطف ضدعقلانی می‌شود و آن‌ها را شدت می‌بخشد؛ بلکه به‌هرحال صرفاً نسخه‌بدل ناچیزی از جهان ادراکات ماست که آن هم به‌نوبهٔ خود نسخه‌بدل ناچیزی از تنها اعیان واقعاً موجود صور یگانه و جاودان است.

ویژگی دیگر ادبیات که باعث می‌شود هیچ جذابیتی برای افلاطون نداشته باشد آن است که ما را مرتبه‌ای دیگر از واقعیت دور می‌کند. باید به خاطر داشته باشیم که در یونان باستان مفهوم ادبیات به‌شکل امروزی آن وجود نداشت و هرآنچه بدان اشاره می‌شود، منظور شعر و شعرخوانی در آن زمان است مگر در مقطعی که ارسطو به‌طور خاص دربارهٔ تراژدی یا حماسه می‌پردازد. شایان ذکر است که ادبیات در یونان باستان اشکال مختلفی داشت؛ به‌طور مثال، سرودخوانی به از بر خواندن اشعار هومر در جشن‌ها و مراسم‌های ویژه‌ای اطلاق می‌شد که چندین روز به طول می‌انجامید و غالباً حالتی رقابتی داشت. از یک‌سو تراژدی را داریم که ریشه در جشنواره‌های دیونیزوس داشت که خاستگاه تراژدی یا مراسم ستایش رب‌النوع دیونیزوس بود.؛ بنابراین می‌توان گفت در روزگار افلاطون ادبیات موضوع قابل تأمل بوده و همین امر باعث شکل‌گیری نگرش افلاطون به ادبیات و جبهه‌گیری‌هایش شده

بود.
اوج جهت‌گیری‌های افلاطون را می‌توان در محاوره‌ای که با ایون دارد، دید. این دو شخصیت شهروندان دو شهر مختلف‌اند و در اولین سطرهای محاوره، سقراط از ایون می‌پرسد که آیا از شهر افه‌سوس آمده است؟ آتنی‌هایی همچون افلاطون، ایونی‌ها و به‌ویژه مردمان شهر افه‌سوس را افرادی احساساتی و زن‌صفت می‌دانستند که فقط به ظاهر امور توجه داشتند و درواقع آن‌ها را مردمانی سطحی‌نگر می‌پنداشتند؛ برخلاف آتنی‌هایی چون سقراط که مخصوصاً به خیال خودشان افرادی بسیار منطقی‌تر و اندیشمندتر به شمار می‌آمدند. ازجهتی این همان نزاع دیرینه میان عقل و احساس است و افلاطون با معرفی این دو شخصیت نظرها را به این نزاع جلب می‌کند.
این نزاع اساس خصومت افلاطون با ادبیات است. در آغاز محاوره، سقراط و ایون همدیگر را در آتن ملاقات می‌کنند و شروع به صحبت دربارهٔ آنچه که ایون به‌عنوان هنر خود می‌پندارد، می‌کنند. ایون که در یک مسابقه سرودخوانی برنده شده است، سقراط می‌خواهد بداند که آیا او مهارت از بر خواندن اشعار شاعران دیگر را نیز دارد؟ اما ایون این مهارت را ندارد؛ تخصص ایون در اشعار هومر است و هرگاه که از نویسندگان دیگر نامی به میان می‌آید، تمام علاقه‌اش را از دست می‌دهد و گاهی نیز به خواب می‌رود. سقراط به این نکته پی می‌برد که مهارت‌های ایون، مهارت در حرفه و فن نیست؛ چراکه اگر چنین بود می‌توانست شعر شاعران دیگر و نه‌تنها هومر را نیز به خوبی از بر بخواند.
سقراط نشان می‌دهد که تمام هنرمندان دیگر فارغ از اینکه موضوع چه باشد، در هنر خویش استادند؛ اما سرودخوانان چنین نیستند. ایون به این دلیل مورد انتقاد قرار می‌گیرد که هیچ مهارت خاص یا شناختی نسبت به آنچه از بر می‌خواند ندارد؛ اما چنین نقدی امروزه علیه نویسندگان مطرح نمی‌شود. امروزه ما به‌راحتی می‌توانیم بفهمیم که افلاطون به جنگ جنبه‌های بسیار ارزشمندی از فرهنگ خویش، ازجمله هومر و آثار نمایشی بزرگ دوران خویش رفته و او در این کار کاملاً برخطا بوده است. اگر خوب به جزئیات بنگریم شاید آنچه را افلاطون راجع به ادبیات قابل سرزنش می‌دانست بیابیم. اجرای ادبیات به این معناست که خالق اثر خود را کنار کشیده، فقط برای اینکه عرصه را برای مخلوقات خویش (شخصیت‌ها) باز بگذارد. شخصیت‌ها نیز به‌نوبهٔ خود توسط اشخاص دیگری نمایش داده می‌شوند. بازیگران، یا در مورد سرودخوانی، توسط شخصیت‌های مختلف در قالب یک نفر هم‌سرایان و شخصیت‌ها بر سر اینکه کدام روایت از رویدادها باید تعیین‌کننده باشد با هم رقابت می‌کنند؛ برای مثال در اودیسهٔ هومر تمام اعمالی که عادلانه جلوه داده می‌شوند هیچ‌چیز مشترکی باهم ندارند و به‌هیچ‌وجه مجالی برای درنگ و تأملی برای یافتن چشم‌انداز ثابتی در مورد اینکه عدالت چیست وجود ندارد؛ بنابراین ادبیات از طریق شیوه‌های ارتباطی مختص خود بر تکثر کاهش‌ناپذیر واقعیت اصرار می‌ورزد. به این معنا که در ادبیات هیچ صدای ممتازی وجود ندارد تا وحدت ژرف واقعیت را که قلب متافیزیک افلاطون است، شرح دهد. افلاطون دربارهٔ عدالت معتقد است که در ساحت برینی از هستی، صورتی وجود دارد که عدالت است و تمام اعمال عادلانه در این صورت شریک‌اند. ازسوی‌دیگر به نظر می‌رسد که ادبیات از ما می‌خواهد که تکثری کاهش‌ناپذیر را بپذیریم و همین جا است که افلاطون زیر بار این مسئله نخواهد رفت.
افلاطون در کتاب اول جمهوری دربارهٔ ادبیات و نقش آن در جامعه بحث می‌کند؛ اما در کتاب دوم و سوم بحث پیرامون نقش ادبیات در تعلیم و تربیت محافظان جوان جمهوری دور می‌زند. ادبیات در اینجا نقشی به عهده دارد؛ ولی نقشی به‌شدت کنترل‌شده، چارچوب‌دار و محدود. فقط شاعران و داستان‌گویان جدی و نه سرگرم‌کننده، که کردار و رفتار نیک‌مردان را توصیف می‌کنند، مجاز شمرده می‌شوند.
البته تا زمانی که چنان عمل کنند که ناظران آموزش به آن‌ها دیکته می‌کنند. موضوع کتاب دهم طرد کامل ادبیات است، گرچه سرودهای نیایش خدایان و شهروندان عالی‌رتبه مجازند. سقراط در ابتدای کتاب دهم می‌گوید که هرگونه شعر تقلیدی، باید از جمهوری بیرون رانده شود، درحالی‌که در کتاب سوم، او جوانان را به تقلید از نیک‌مردانی که در اشعار حماسی توصیف

شده‌اند تشویق می‌کند. درهرصورت افلاطون قصد ندارد تقلید را، که خود آن را برای آموزش مطلوب ضروری می‌داند، منع کند بلکه خواست او منع تصنع یا علاقه و توانایی برای تقلید هرچیز فارغ از ارزش اخلاقی آن و بدون شناختی درخور از آن است؛ پس وقتی سقراط می‌گوید که تمام اشعار تقلیدی باید از جمهوری بیرون رانده شوند منظورش هرگونه تقلیدی نیست؛ بلکه فقط اشعاری را در نظر دارد که تصنع را تشویق می‌کنند و خود نیز به تصنع می‌انجامند. شاید با تمام این تفاسیر این‌گونه برداشت شود که افلاطون از ارزش‌های واقعی هنر غافل است؛ اما منظور او هنر به‌معنای دقیق کلمه نیست و به‌هیچ‌عنوان نه نقاشی و نه مجسمه‌سازی هیچ‌کدام مورد تحریم افلاطون نبودند؛ به‌همین‌خاطر دلیل تشخیص اینکه چه چیزی در شعر تقلیدی وجود دارد که آن را چنین خطرناک قلمداد می‌کند، اهمیتی بیشتر می‌یابد.

افلاطون می‌گوید که شعر تقلیدی رسانه‌ای است که مخصوصاً برای تقلید از موضوعات وقیح و رفتارهای شرم‌آور مناسب است. ارسطو نیز در این رابطه نظر موافق با افلاطون دارد و توصیه می‌کند که تماشای برخی از انواع خاص نمایش‌ها برای کودکان ممنوع شود. شاید به‌نوعی این مخالفت‌ها را در عصر کنونی و با شکل و شمایل دیگری ببینیم و آن اینکه ترس روشنفکران از تقلید کورکورانهٔ کودکان و نوجوانان از رسانه‌هایی همچون تلویزیون و اینترنت که مسائل و تصاویری را که به نمایش می‌گذارند، با مسائلی که مربوط به سنین آن‌هاست مغایرت دارد.

این رسانه‌ها همتایان حقیقی شعر و درام در عصر افلاطون‌اند و ما نیز شاهد همان دغدغه‌ها در میان روشنفکران امروزی هستیم که بیش از دو هزار و پانصد سال پیش از این، فلاطون ابراز می‌کرد. از عهد باستان گرفته تا رنسانس و هجوم به رمان در قرن هجدهم و بعد از آن، سرگرمی‌های عامه‌پسند همواره متهم به تحریفی گسترده و انعکاس واقعیتی تحریف‌شده و خفت‌بار بوده‌اند. نکته اساسی این است که هم افلاطون عهد باستان و هم بسیاری از منتقدان امروزی بر این باورند که سرگرمی‌های عامه‌پسند واقعیت را منعکس می‌کنند درحالی‌که هیچ کسی امروزه بر آن نیست که هنرهای زیبا واقعیت را منعکس می‌کنند. اغلب مخاطب‌های آگاه می‌گویند که ما ادبیات را ازطریق تأویل‌ها و تفسیرها درک می‌کنیم و آن را به‌نحوی در زندگی خویش دخیل می‌سازیم که به‌هر صورت بسیار انتزاعی‌تر از تقلید است.

بااین‌وجود ارسطو که شاگرد افلاطون بود نظری متفاوت‌تر نسبت به استاد خویش دربارهٔ ادبیات دارد و شاید اولین کسی بود که از روش‌های تعقلی برای تحلیل اینکه چه چیزی ادبیات خوب را مفید می‌کند بهره گرفته است. قبل از او افلاطون در جمهوری ادعا می‌کند که ادبیات شور و هیجان را چنان برمی‌انگیزد که خود و عقلانیت به یغما می‌رود و کل ساختار جامعه به خطر می‌افتد. ارسطو با این مسئله موافق است که ادبیات ازطریق عواطف عمل می‌کند؛ اما با نگاه روشن‌بینانه‌تری به آن می‌نگرد، تاجایی‌که در ادعایی مشهور چنین عنوان می‌کند: «تفاوت در این است که تاریخ چیزهایی را روایت می‌کند که قبلاً رخ داده‌اند؛ اما ادبیات چیزهایی را روایت می‌کند که ممکن است رخ دهند. از این رو شعر فلسفی‌تر و جدی‌تر از تاریخ است؛ شعر به سخن گفتن از کلیات گرایش دارد درحالی‌که تاریخ به سخن گفتن از جزئیات می‌پردازد.»

ازسوی‌دیگر به نظر می‌رسد که افلاطون معتقد است که ادبیات فقط حکایت می‌کند، که عملی است بی‌معنی. سپس برای ادبیات حکایت از چیزی که بد است بسیار آسان‌تر از حکایت چیزی است که خوب است. آنچه خطرناک است این است که شعر نمایشی با برانگیختن بخش نابخرد ذهن اشخاص، وضعیت مشابهی از امور را در ذهن آنان ایجاد می‌کند. این گفتهٔ افلاطون است در کتاب جمهوری حال‌آنکه ارسطو معتقد است که محاکات در ادبیات بازنمایی جوهرها و امور کلی است نه جزئیات و امور جزئی. ادبیات جزئیات را از قلم می‌اندازد و برعکس توجه بیشتری را به آنچه تعیین‌کننده است؛ یعنی جوهر آنچه بازنمایی می‌شود، معطوف می‌دارد. بازنمایی یا محاکات نوعی نسخه‌برداری نیست بلکه فرآیندی است که مستلزم تلاش ذهنی است؛ بنابراین حکایت کردن در ادبیات فعالیت نازلی نیست که امکان براندازی سامان عقلانی را در خویش داشته باشد، بلکه فرآیندی است که سرشت

حقیقی آنچه را که بازنمایی می‌شود متبلور می‌کند و حتی بیشتر از تاریخ با فلسفه قرابت دارد. روی‌هم‌رفته شاید شدیدترین اتهامی که افلاطون بر ادبیات وارد کرده، آن است که عواطف را برانگیخته و خرد و فهم پسندیده را زایل می‌کند؛ اما ارسطو اعتقاد دارد که احساسات و عواطف نیز قابل آموزش و رام شدن‌اند؛ چراکه شخصیت هر فرد با انجام کارهای درست چنان شکل می‌گیرد که او را به‌سوی امور شایسته و مناسب سوق خواهد داد.

همان‌طور که مشاهده می‌شود تقابل بین فلسفه و ادبیات، موازنه بین عقل و خرد در برابر احساسات و عواطف بوده است؛ اما این مبحث در ادامه دچار تغییر و تحولات اساسی شد که نقطهٔ آغازین آن در عصر روشنگری بود. انقلاب صنعتی در تمامی علوم تغییراتی اساسی را به وجود آورد که فلسفه و ادبیات هم از این قاعده مستثنی نبودند؛ درواقع این‌طور می‌توان گفت که بعد از نظریه‌های فیلسوفان نامداری چون کانت و هگل بود که نگاه به فلسفه و ادبیات هم تغییر پیدا کرد. کانت در مقدمهٔ کتاب منطق خود از فلسفه به‌عنوان پایه تمامی علوم نام می‌برد و عقیده دارد فلسفه در تمام گونه‌های کاربردی خود می‌تواند ارتباط برقرار کند. این گفته کانت بی‌ربط نیست وقتی که رد پای فلسفه را هم در هنر می‌بینیم و هم در فلسفهٔ زبان. فلسفهٔ زبان روزمره، که با آکسفورد دوران پس از جنگ مرتبط است، مبنایی برای نظریهٔ استین ها ئوگوم اولسن بود. بسط این جنبش به نظریه‌ای معروف به نظریهٔ کنش‌گفتار منتهی شد. اولسن بر آن است که با رویکردی مهم از نظریهٔ کنش‌گفتار می‌توان بر نارسایی‌های انواع نظریه‌ها فائق آمد. آنچه اولسن در چندین کتاب و مقاله مطرح کرده، نظریهٔ نهادی دربارهٔ ادبیات است. مسئله تعیین‌کننده در رویکرد او، غرض خواننده از دست گرفتن متن و به‌ویژه وقتی که غرض اثر نیز ادبی باشد، نحوهٔ خوانش اوست. نظریه‌پردازان کنش‌گفتاری مفهوم قواعد ساختی را مطرح می‌کنند که مثال غیرادبی برای نشان دادن این قاعده این است که وقتی یک نفر سیاه‌پوش در زمین بازی می‌دود و سوت می‌زند، سوت زدن به معنای توقف بازی در موقعیت فوتبال است. اگر قواعد و قراردادهای مشترک فوتبال را حذف کنیم این عمل کاملاً بی‌معنا خواهد شد. حال اگر این قاعده را در مورد ادبیات به‌کار بندیم، خواهیم دید که متن تنها درصورتی می‌تواند ادبیات به شمار آید که ما قراردادها و انتظاراتی در مورد اینکه ادبیات چیست و چگونه نوشته، منتشر و خوانده می‌شود داشته باشیم، ما نمی‌توانیم ویژگی‌هایی را در متن بیابیم که به تنهایی بتوانند آن را ادبیات سازند، نبوغ مؤلف نیز بهتنهایی نمی‌تواند چنین کند؛ همچنین به این معناست که ما بایستی گفتهٔ مشهور دریدا را مبنی‌بر اینکه چیزی خارج از متن وجود ندارد انکار کنیم و بپذیریم که درواقع چیزی خارج از متن وجود دارد و وجود این چیز برای آنکه متنی ادبی باشد ضروری است. متن‌ها اغراضی دارند و این اغراض از متنی به متن دیگر متفاوت است، گرچه شاید ما کاملاً به آنها بی‌اعتنا باشیم.

بااین‌حال در اکثر موارد بی‌توجهی و غرض یک متن پیامدهایی در پی دارد و یکی از این پیامدها کج فهمی‌است. شناختن متنی به‌عنوان ادبیات صرفاً توجه به ویژگی‌های ساختاری خود متن نیست بلکه فهم آن به شیوه‌ای متفاوت با فهم متون دیگر است. تصور می‌شود که نحوه‌های ادبی و آنچه که متن ادبی خوانده می‌شود، می‌توانند پرتویی نیز بر متون فلسفی از دوره‌ها و با جهت‌گیری‌های مختلف بیفکند. بررسی و نگاه دقیق‌تر به روش‌هایی که گمان می‌رود آثار ادبی می‌توانند به فهم پرسش‌هایی که معمولاً مسائل فلسفی به شمار می‌روند، می‌تواند به محل تلاقی ادبیات و فلسفه اشاره کرد. آثار ادبی به روش‌های زیادی می‌توانند به فلسفه کمک کنند. در قرن هفدهم میلادی «میگل د سروانتس»؛ نویسندهٔ اسپانیایی با خلق شاهکاری به نام دن کیشوت سرآغاز شیوهٔ تازه‌ای در خلق آثار ادبی بود و رمان مدرن امروز را پدید آورد. رمان و ادبیات داستانی دریچه‌ای شد که برخی از نویسندگان بتوانند ازطریق آن، به شرح مسائل فلسفی نیز بپردازند. دنیای سوفی نوشتهٔ یوستین گاردر، رمانی بود که در آن به شرح و تفصیل تاریخ فلسفه پرداخت. داستان دختری که دوره‌ای مکاتبه‌ای را در فلسفه می‌گذراند. دنیای سوفی رمانی است که با استفاده از طرح داستان، فلسفه و سنگینی‌اش را به زبانی ساده‌تر،

مطرح می‌کند نمونه‌های فراوانی از فیلسوفان وجود دارد که رمان و شعر نوشته‌اند یا مؤلفان و رمان‌نویسانی که فلسفه‌ورزی کرده‌اند. آلبر کامو و ژان پل سارتر، اگزیستانسیالیست‌های فرانسوی، نمونه‌های مشهوری ازاین‌دست هستند. در بریتانیا نیز آیریس مرداک، نویسنده‌ای که برندهٔ جایزهٔ ادبی نیز بود، فیلسوفی بود که در راستای فلسفه‌ورزی حرف‌هایی نیز برای گفتن داشت. تلاش برخی فیلسوفان برای تبیین بعضی از مسائل مهم فلسفی به نوشتن رمان و به‌کارگیری اصول داستان‌نویسی، انجامیده است؛ چراکه ادبیات داستانی برخلاف ثبت بی‌روح متون فلسفی این امکان را به آن‌ها می‌دهد که به جزئیات و واقعیات زندگی‌های ما و آنچه فلسفه می‌بایست با آن در ارتباط باشد بپردازند. اغلب، برخی در مقام مخالفت ادعا می‌کنند که نویسندگانی هم که متونی پدید آورده‌اند که به‌ظاهر از نوع فلسفی نیستند یا نویسندگانی که ازطریق نوشته‌های ایشان مباحث فلسفی را به مخاطب خویش القا نمی‌کنند نیز فلسفه‌ای دارند یا در داستان‌هایشان فلسفه‌ورزی می‌کنند؛ به‌طور مثال برخی از منتقدان ادعا می‌کنند که جوزف کنراد، نویسندهٔ انگلیسیِ لهستانی تبار، در آثارش فلسفه‌ای محافظه‌کارانه راجع به جامعهٔ بشری دارد؛ همچنین می‌توان به چنین گفت زرتشت نیچه اشاره کرد که گرچه اثری تماماً فلسفی است؛ اما برای شرح فلسفهٔ خود از قالبی ادبی و شاعرانه استفاده کرده است. در سال‌های اخیر اروین د.یالوم آمریکایی که از چهره‌های شناخته‌شدهٔ روان‌پزشکی به حساب می‌آید با تلفیق ادبیات و فلسفه دست به تألیفات شایانی برای بیان نظریه‌های روان‌درمانی‌اش زده است که ازآن‌جمله می‌توان به آثاری همچون روان‌درمانی اگزیستانسیال، وقتی نیچه گریست، درمان شوپنهاور و مسئلهٔ اسپینوزا از او اشاره کرد. همان‌طور که می‌بینیم با پیشرفت علم، ادبیات و فلسفه علاوه بر نزدیکی به یکدیگر، شاخه‌های دیگری را برای شفاف نشان دادن نظریه‌ها و عمومی کردنشان، به یکدیگر جذب کرده‌اند. خصومت دیرین میان فلسفه و ادبیات، مبتنی بر قلمروی واحد بود و ما در سال‌های اخیر شاهد توافقی روزافزون بر سر هم‌زیستی این دو در قلمروی واحد بوده‌ایم. همان‌طور که در گذشته افلاطون و دیگران خواهان طرد ادبیات به‌خاطر جاذبه آن برای عواطف ورای نظارت عقلانیت بودند، قلم‌فرسایی‌های اخیر در این زمینه خواهان بازگشت ادبیات هستند، دقیقاً به این دلیل که ژانرهای ادبیات از عهده درگیر ساختن عواطف برمی‌آیند. تصویری که فلسفه اغلب از خود ارائه داده است، تصویری متولی عقلانیت محض بوده و شکل و سبک فلسفه مکتوب نیز کمابیش آگاهانه در تلاش برای نشان دادن این تصویر تلاش کرده است. با تمامی این تعابیر و تفاسیر باید به یک نقطهٔ اساسی مابین ادبیات و فلسفه اشاره کرد و آن مرز باریک و برّنده‌ای است که نباید از آن غافل ماند. ما باید هم ازاین‌جهت مراقب باشیم که هرگونه تمایزی میان فلسفه و ادبیات را در هم بریزیم و هم اینکه آن‌ها را به‌طور کامل از هم جدا بدانیم. گرچه ژاک دریدا با استادی تام هر دو کار را می‌کند؛ با ایجاد تقابل فرضی میان فلسفه و ادبیات که بر تقابل میان زبان استعاری برای ادبیات و زبان شفاف و دقیق برای فلسفه استوار است؛ باوجوداین می‌توان نشان داد که تقابل دوم نمی‌تواند موجه باشد و به‌این‌ترتیب هر دو تقابل درهم می‌ریزد؛ ولی مخالفت با دوگانگی‌های به‌ظاهر منسجم به‌معنای انکار وجود تمایزهای مهم نیست.

منابع:

دورهٔ آثار افلاطون، ضیافت و فن شعر از ارسطو، جمهوریِ فلاطون، ادیسهٔ هومر، منطق اثری از کانت، تهوع، سن عقل و ادبیات چیست؟ از سارتر، بیگانه، سقوط و طاعون از آلبرکامو، دنیای سوفی از یوستین گاردر، روان‌درمانی اگزیستانسیال، وقتی نیچه گریست، درمان شوپنهاور و مسئلهٔ اسپینوزای یالوم.

تنهایی، واکاوی یک لغت

● محمدهادی دانش

تعریف تنهایی در لغت‌نامه‌ها آیا کافی است؟ تنها یا تن‌ها چه کلمه عجیبی!
اگر باید تنها بود تا در انزوای تن‌هایی خود خزیده باشیم؛ پس تن‌هایی به‌معنای ناگزیر و متناقض خودش باید تبدیل شود که دوری از تن‌های دیگر است. یک پارادوکس دو وضعیته در کلمه‌ای ساده به نام تنهایی.
در لغت‌نامه‌ها می‌گردم تا شاید چیزی دستگیرم شود، «لغت‌نامه دهخدا: تنهائی تَ حامص تنهایی. خلوت. ناظم‌الاطباء، فرهنگ فارسی معین: کناره‌جوئی. اعتزال. عزلت‌گزینی. گوشه‌نشینی: برگزیدم به خانه تنهایی/ از همه‌کس درم ببستم چست (شهید بلخی). اولین کلمه خلوت است، خلوت آیا به معنی گزینش جایی دورتر از مرکز، در حاشیه است به‌عنوان یک انتخاب، تا از گزند تن‌های دیگر در امان باشیم؟ یا نوعی طرد شدن از اجتماع؟ اگر این‌طور است تنهایی چه حالت ترسناکی است؛ یک وضعیت دردآور رنج‌آلود که یک سرش اندیشه و احساس و سر دیگرش حسرت فهمیده نشدن یا اینکه نوعی لذت‌جویی فردی است در عدم به اشتراک‌گذاری افکار متعالی، نوعی ترس از به‌دست آوردنِ جداکننده که به شخص می‌گوید: خودت را جدا کن، تو مثل دیگران نیستی؛ به‌عبارتی خاموش باش که دیگران نمی‌فهمند یا نباید بفهمند که چه می‌گویی یا چرا می‌گویی.

صائب تبریزی:
نیست درمان مردمِ کج‌بحث را جز خامُشی
ماهیِ لب‌بسته خون در دل کند قلّاب را

حافظ:
چو بشنوی سخنِ اهلِ دل، مگو که خطاست
سخن‌شناس نه‌ای جان من، خطا این جاست

کناره‌جویی، ترس از به خطر افتادن موقعیت فردی، کناره‌گیری به قصد برهم نخوردن امنیت روانی و فردی، نوعی اضطراب اجتماعی (social anxiety) دست می‌دهد که به ترس و احتیاط، به‌عنوان سپر محافظتی در مقابل تفکرات رایج اجتماعی پناه می‌برید و تنها تاوان کوتاه‌مدتی که می‌پردازید، تنهایی حاصل از کناره‌جوئی است. و البته آن را ناخواسته به‌نوعی لذت یا دل‌خوشی تبدیل می‌کنید.

خیام:
قانع به یک استخوان چو کرکس بودن
به زانکه طفیل خوان ناکس بودن
با نان جوین خویش حقا که به است
کالوده به پالودهٔ هر خس بودن

شاید این نوع تنهایی ارادی نیست و تنها راه فرار است به ناکجاآبادی بی‌نشان.
پس پدیده جابه‌جایی روی می‌دهد؛ نوعی فرار سنتی که در ابعاد بزرگ‌تر مهاجرت نام دارد؛ البته مهاجرت صرفاً ریشهٔ اندیشگانی ندارد. وجود نبوغ و خلاقیت یا وجود رنج‌های اقتصادی و رنجش‌های فردی و عدم حفاظت قانونی، منجر به مهاجرت‌های اجتماعی بزرگ می‌شود. نمی‌گویم مهاجرت به معنای تنهایی است؛ بلکه

مهاجرت شاید نتیجه نوعی دورافتادگی است که در لغت‌نامه‌ها از آن یاد شده است.
مهاجرت پذیرش بی‌چون‌وچرای تغییر مکان است و مهر تأییدی است بر اندیشه‌های عدم تغییر در مبدأ یا به قصد تغییر اوضاع اجتماعیِ مبدأ در مقصد. تغییرات اقلیمی، شرایط زیستی خشونت‌بار، عدم سازگاری مدیریت منابع انسانی با قوانین جامعهِ فراسنتی، منجر به تغییر مکان می‌شود تا از جایی دیگر رنج‌های خود و اعضا جامعه مبدأ را مدیریت و هدایت کنیم و بر زخم‌های خویشتن مرهم بگذاریم. در چنین وضعیتی، ،عمدتاً فرد مهاجر خود را تنها می‌بیند و نام تنهایی خود را غربت می‌گذارد.

گوشه‌نشینی: در این حالت فرد تنها به‌جای هرگونه حرکت در جای خود ثابت می‌ماند تا دیگران از او گذر کنند، ندیده‌اش بگیرند؛ درست مثل موجودی که استتار می‌کند و به رنگ محیط در می‌آید تا اصلاً تشخیص داده نشود که هست.
ادامه تفکری است که از ترس شناخته نشدن از خود شخصیت دوگانه‌ای را بروز می‌دهیم؛ چیزی کاملاً شبیه دیگران و درست برخلاف دیگران. اما شاید در دایره لغات و لغت‌نامه‌ها باید کلمات جدیدی را وارد کنیم.

ازخودبیگانگی[1]: از انواع دیگر تنهایی ازخودبیگانگی (Alienation) است که در تضاد با طبیعت انسانی روی می‌دهد.
بیشتر در طبقات اجتماعی یا فرهنگی نمایان می‌شود؛ زیرا فشارهای حداکثری که ناشی ازخود بیگانگی است، گریبان اقلیت‌ها را گرفته و آن‌ها را از بدنه گروه جدا می‌سازد و در ادامه به‌نوعی آسیب درونی (افسردگی) که دامنه‌اش وسیع شده و به آسیب جمعی، منجر می‌شود و فرهنگ و به‌ویژه اخلاق را نشانه می‌رود. ازخودبیگانگی موجب تخریب و فروپاشی طبقات متوسط و زیردست شده و همچون ساعت شنی افراد را از جمع بالادست جدا کرده و به زیر می‌کشد و متأسفانه پس از سرریز شدن خلاء در بالا و تراکم لایه‌های زیرین چنان به‌هم بافته می‌شود که توان هیچ حرکتی باقی نمی‌ماند.

ناکامی و تنهایی: [2]گاهی بن‌مایهٔ تنهایی ناکامی است. وقتی کام‌روایی جمعی و فردی ازدست‌رفته تلقی شود به‌ناچار تنهایی راه خود را باز می‌کند.
وجود غم به‌جای شادکامی و عدم دسترسی به شرایط مطلوب، ناکامی‌زاست و همین ناکامی تنهایی را افزایش می‌دهد و تنهایی ناکامی را کامل می‌کند. مداری معیوب با چرخشی سریع..
تنهایی و خلاقیت[3]: همان‌طور که قبلاً شرح دادم بین تنهایی و خلاقیت رابطه‌ای مستقیم وجود دارد؛ به‌این‌ترتیب که فرد آفریننده می‌بایست برای جلوگیری از اتلاف وقت از مناسبات اجتماعی خود کاسته و هنجارهای سنتی روابط را رها کند. هرچه خلاق‌تر تنهاتر و هرچه تنهاتر خلاق‌تر، به‌عبارتی فرد خلاق زمینه‌های بروز خلاقیت خود را در تضاد با حضور در جمع می‌بیند؛ پس تنهایی را انتخاب می‌کند.

بریدن و تنهایی[4]: Cut off)) گاهی تنهایی حاصل بریدن از احساسات شدیدی است که فرد نسبت به فرد یا گروهی دیگر دارد. در این حالت شخص با غم و درد بسیار دل‌باختگی‌های خود را ترک کرده و به کنج تنهایی خود پناه می‌برد. عوام آن را شکست عشقی و عاطفی می‌نامند. وقتی شکست احساسی روی دهد، شخص به دیدهٔ تردید به سایر روابط خود نگاه می‌کند و اغلب روابطی را که در رابطه یا حتی بی‌رابطه با آن شکست است قطع می‌کند. در چنین وضعیتی شخص خود را تحقیر شده تلقی کرده و عمدتاً در وی حس انتقام‌جویی بیدار می‌شود. تنهایی در این

1. -https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alienation.
2. -https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4225959/.
3. https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0191886916309734.
4. -https://www.merriam-webster.com/thesaurus/cut off.

حالت یک فرار درونی است و مدت‌ها وقت می‌برد تا با کمک یا بدون کمک دیگران (متخصصین، دوستان، هم‌وضعیتی‌ها) تا این ضایعه احساسی ترمیم شود.

تنهایی و رازداری[1]: تنهایی به‌مثابهٔ حفظ رازهای درونی و ترس از فاش شدن آن‌ها در بین دوستان، همکاران، اقوام و آشنایان است؛ به‌این‌ترتیب که چون شخص رازدار از ترس آشکار شدن رازش از اجتماع دوری کرده و تنهایی را ترجیح می‌دهد. این رازها می‌توانند موقعیت فرد را به خطر بیندازند و آشوب شخصیتی و روانی ایجاد کنند.

تنهایی و عدم تاب آوری[2]: بین تاب‌آوری و تنهایی رابطه مستقیمی وجود دارد که باعث می‌شود شخص و جامعه از هم جدا شوند. طبق تحقیقات دامنه تاب‌آوری پایین از طرف شخص یا جامعه باعث جدایی و تنهایی یک شخص یا حتی یک جامعه از دیگر اشخاص و جوامع می‌شود, در این حالت تن‌درستی چه در حالت جسمی، چه روحی به خطر افتاده و شدیداً تهدید می‌شود.

تنهایی و عدم گفتگو[3]: در جامعه‌ای که گفت‌وگو و خردورزی راه‌های سخت و صعب‌العبور را باید بپیمایند بهترین راه بریدن از جامعه و پناه بردن به شبکه اجتماعی است که من از آن به‌عنوان تنهایی مجازی یاد می‌کنم. همه ما ساعت‌ها وقت می‌گذاریم تا دربارهٔ آنچه جامعه و افراد عضو گروه در مورد آن‌ها هیچ گفت‌وگویی نمی‌کنند سر دربیاوریم؛ بنابراین به شبکه‌های مجازی متوسل می‌شویم؛ البته این به‌خودی‌خود بد نیست؛ اما راه تعامل و خردورزی در گفت‌وگوهای مهم و حیاتی را به‌شکلی دیگر باز می‌کند. در این صورت این خطر وجود دارد که خردورزی از حالت طبیعی خارج شده و عملاً در جامعه محقق نشود. وجود پست‌های پرمغز و عمیق و البته پرطمطراق، در شبکه‌های اجتماعی را همه تجربه کرده‌ایم. در بین گروه‌های مجازی کافی است بگردید تا آداب اجتماعی و نصیحت‌های پندآموز را پیدا کنید و آن را برای دیگران ارسال کنید؛ اما درواقع به‌جز انتقال اطلاعات و اندیشه‌ها کار دیگری صورت نگرفته و عملاً بی‌حضور گفت‌وگو هیچ تجربه عملی‌ای به دست نیامده است.

تنهایی و خود شیفتگی[4]: ریشه تنهایی را گاهی شاید بتوان در تنهایی فرد در هنگام کودکی جست‌وجو کرد؛ به‌این‌ترتیب که اگر فرد به دوری از جمع و آداب اجتماعی بر اساس آسیب‌های روانی گوناگون دچار شد. در بزرگ‌سالی این رخداد ممکن است به‌نوعی خودشیفتگی تبدیل شده، نوعی برتری‌جویی کاذب را جایگزین تنهایی خویش نماید. در این حالت ممکن است جامعه‌ای که به فرد آسیب وارد کرده است از خودشیفتگی فرد آسیب‌خورده دچار آسیب جبران‌ناپذیر شود.

همچنان می‌توان کلمات هم‌خانواده دیگری را به دایره لغات افزود. تنها به این نکته بسنده می‌کنم که تنهایی
چه خوب، چه بد
با انسان زاده شده است و مثل بقیه احساسات تا ابد باقی خواهد ماند.

1. https://spsp.org/news-center/character-context-blog/burden-being-alone-our-secrets.
2. https://bmcpsychology.biomedcentral.com/articles/10.1186/s40359-020-00493-3.
3. https://theroanokestar.com/2017/07/22/todays-lack-of-communication-and-loneliness.
4. https://journals.sagepub.com/doi/10.2190/VQRP-3N2X-DKHA-8A5K?url_ver=Z39.88-2003&rfr_id=ori:rid:crossref.org&r-fr_dat=cr_pub 0pubmed

از درد تنهایی تا لذت تنهایی

● اعظم کشاورز

پذیرش درد تنهایی در افراد مختلف باتوجه‌به ظرفیت روان‌شناختی و بلوغ شخصیتی متفاوت است. افراد عمیقاً در خلوت خود احساس تنهایی می‌کنند و برای پر کردن این فضای خالی از روش‌های گوناگونی استفاده می‌کنند.

هر انسانی در این احساس منحصربه‌فرد است و این هویت مستقل و غیروابسته در بزنگاه‌های حساس زندگی خود را متکی و وابسته به دیگران می‌بیند و این از ماهیت اجتماعی بودن انسان سرچشمه می‌گیرد؛ اما در نظر گرفتن این موضوع جالب است که اگر ما نتوانیم بودن با خودمان را تحمل کنیم، چگونه می‌توانیم از دیگران انتظار داشته باشیم که این کار را برای ما انجام دهند؛ درواقع، ظرفیت بودن با خودمان همان‌گونه که هستیم. نه‌تنها «علاجی» برای احساس تنهایی ما خواهد بود؛ بلکه موهبتی پنهان برای دیگران است (یونگ).

پر کردن فضای خالی درون با تکیه بر توانمندی‌ها و دستاوردهای شخصی و پیدا کردن مسیر فردی که سرشار از لذت تنهایی باشد و سپس همراه شدن در تنهایی فردی دیگر که او نیز از طی کردن مسیر تنهایی خود لذت می‌برد و به اشتراک گذاشتن لذت تنهایی. اما طی کردن فرآیند از درد تنهایی به لذت تنهایی نیازمند تلاشی شاید در گسترهٔ عمر باشد در کنار آموزش آن. همان‌طور که نیچه می‌گوید: «اندک‌اندک برایم مثل روز روشن شده است که عمومی‌ترین نقص در نحوهٔ آموزش و پرورش ما این است که هیچ‌کس یاد نمی‌گیرد و هیچ‌کس تلاش نمی‌کند و هیچ‌کس نمی‌آموزد که چگونه تاب تحمل خلوت و تنهایی را بیاوریم...»

چگونه این احساس را بپذیریم، لمس کنیم و به پذیرش برسیم.

«توانایی «خلوت‌گزینی» چیزی است که باید بیاموزیم. احساس تنهایی، احساسی است که همگی‌مان از کودکی با آن آشنا هستیم. از آن روزی که انگار همه هم‌بازی داشتند غیر ما. از آن شبی که در غم تنهایی گذراندیم، هرچند خیلی دلمان می‌خواست همراه و همدمی داشته باشیم. از آن مهمانی که در آن هیچ‌کس را نمی‌شناختیم و دور و برمان پر از آدم‌هایی بود که سخت گرم صحبت با هم بودند. از آن شبی که کنار همدممان به خواب رفتیم؛ اما می‌دانستیم که دیگر همدم یکدیگر نیستیم» (اندرسن).

بودن با خویشتن، قدم زدن در ملال وجودی خود و گاه شاید شنیدن صدای شکسته شدن زنجیرهای ارتباطی که بین خود و افراد احساس می‌کردیم.

برخی از مواجه با خود دچار اضطراب می‌شوند و به اجتناب روی می‌آورند و از پذیرش آنچه در زندگی برایشان رخ داده سرباز می‌زنند. این ممکن است دلایل گوناگونی داشته باشد. داشتن تجربه‌های آسیب‌زای کودکی، نشخوارهای فکری مربوط به آن تجربه‌ها، تروما یا زخم روانی که از دست دادن عزیزی بر فرد عارض می‌شود و برخی افراد هم فارغ از تجارب زندگی ممکن است درد تنهایی را در خلاء معنا و دغدغه‌های وجودی احساس کنند.اما «برای پایان دادن به اندوه، انسان باید با احساسِ تنهایی خود رودررو بماند. باید از دل‌سوزی به حالِ خود یا ترحم به خود یا تأسفِ احمقانه و کودکانه خوردن به حال خود دست بردارد» (مورتی).

البته روبه‌رو شدن با خویشِ حقیقی ممکن است کار آسانی نباشد و برای رسیدن به نقطهٔ این رویارویی

شگفت، انسان نیازمند مرشدی معنوی، روان‌کاوی حاذق و شاید غور و اندیشه در خود باشد. «انسان‌ها دو گونه‌اند یا درون خود زندگی می‌کنند و برخی فقط آیینه‌هایی هستند برای نمایاندن آنچه دیگران در مورد آنان می‌گویند یا می‌اندیشند» (راسل).

و بسیارند که طی کردن مسیر اول را نمی‌پسندند؛ چون دشوارتر می‌نماید. مواردی وجود دارد که انسان گمان می‌برد این تنهایی مختص به خودش است و دیگران این حس را تجربه نمی‌کنند و شاید کمتر تجربه می‌کنند و این را در گرو بودن در اجتماع و دوست داشته شدن می‌بیند حال آنکه همهٔ افراد تنهایی را تجربه می‌کنند و درواقع دچار آن هستند؛ البته جنس تنهایی افراد نیز متفاوت است. و باتوجه‌به گفت‌وگوی درونی افراد با خود ممکن است رنگ مشکل به خود بگیرد.

«تنهایی را به خودی خود نباید یک بیماری انگاشت. علاوه‌بر این، همان‌گونه که ترس یک بیماری نیست، تنهایی هم به‌خودی‌خود بیماری به حساب نمی‌آید؛ اما درست همان‌طور که احساس ترس می‌تواند رشد کند و به حد بیماری برسد و بیش از اندازه افراطی شود به‌نحوی که زندگی و قدرت عمل را مختل کند، تنهایی هم می‌تواند همین‌گونه باشد. تنهایی، در این حالت شدید و افراطی، می‌تواند عواقب وحشتناکی برای سلامتی جسمی و روحی فرد داشته باشد» (اندرسن).

در بعد اخلاقی نیز برخی اندیشمندان حوزه اخلاق معتقدند انسان با وقوف به تنهایی خویش به‌سمت اخلاقی زیستن می‌رود.«انسان‌ها در حاق واقع تنها هستند و وقتی احساس تنهایی نمی‌کنند دستخوش توهم‌اند. بحث‌های جالبی در اینجا هست چه ازسوی کسانی که در عالم هنر بوده‌اند چه از سوی فیلسوفان و روان‌شناسان. این نظریه معتقد است که اگر انسان در همه حالات زندگی خود به تنهایی‌اش وقوف داشت همواره اخلاقی زندگی می‌کرد؛ .بنابراین راه اخلاقی شدن غور هرچه بیشتر در تنهایی عمیق و برطرف‌نشدنی انسانی است. این مسئله موضوع کتاب خیلی معروف رایزمن، روان‌شناس معروف اجتماعی با عنوان ازدحام تنهایان است» (مصطفی ملکیان).

انسان به‌تنهایی پا در گسترهٔ عالم می‌گذارد. در طول عمر باتوجه‌به تجربیات زندگی خود در ابعاد متفاوت سبد تنهایی خویش را پر و خالی می‌کند. و درنهایت باتوجه‌به مسئولیتی که در قبال خود و تنهایی‌اش احساس می‌کند برای رسیدن به آرامش درونی تلاش می‌کند و به‌نظر اگر از تاریکی تنهایی برهد با لذت تنهایی انس می‌گیرد.

روان شناختی متن و زبانِ متن

● عابدین پاپی (آرام)

حرفی از جناب کلمه، از حضرت واژه و فصل که متن نشد!

متـن به انگلیسـی(text) و ارتباط معنایی قابل‌توجه و با اهمیّتی با واژهٔ بطن دارد. متن در لفظ به معنی نوشته، مکتـوب، مضمـون، موضـوع، محتـوا، سـطح، گسـتره، پهنـه، میـان، درون، نقـش، بـوم و بخـش اصلی اسـت. متضادِ واژهٔ متن حاشـیه اسـت. یک قالب کلی است که جزئیات را در بر می‌گیرد و برابر پارسی آن نویسـه اسـت. متن در معنا و مفهوم به گستره‌ای از یک سری واقعیات حقیقت‌محـور گفته می‌شـود که این واقعیات نیت برآن دارنـد تـا که معانـی خاصـی را در بافت و سـاختی معین بـه شـنونده انتقال دهند. متـن تنها محدودِ به نوشـتار نیسـت؛ بلکـه می‌توانـد اظهـار شـود یـا نوشـته، عمل و اندیشـه شـود. متـن هـر سـخن و اثر هنـری را بـه مانند نقاشـی، سـینما و موسـیقی را در بر می‌گیرد. هر اثری که بـه مخاطب پیامی را انتقال می‌دهـد و برای او پیامدی دارد در قلمـرو متـن قـرار می‌گیـرد و ایـن اثـر بایسـتی به دایرهٔ تفسیر و تعبیر کشانده شود.

تفسـیر و فهم و حتی درک براسـاسِ متن انجام می‌گیرد و فقـط بـه کلام محـدود نمی‌شـود. انـواع مختلفی دارد کـه عبارتنـد از: متـن کلامی که شـامل محـاورهٔ گفتاری، سـخن‌رانی، کتـاب، نامه، شـعر، متـن موسـیقایی، متن تصویری به مانند نقاشـی و عکس یا حتی اندیشـه‌های ذهنـی به مانند: برنامه‌های رادیویـی، متون رادیویی و متـن سـینمایی و آواز می‌شـود. متن از دو رکن اساسـی و رکیـن بهره‌مند شـده که عبارتنـد از: ۱. متن متین؛ ۲. متنِ با بطن.

متـنِ متین بـه متنی گفته می‌شـود که در جایـگاهِ خود محکـم و اسـتوار و بـا پرجاسـت و به‌تعبیـری از متانت و پویایـی حائـزِ اهمیتـی برخـوردار اسـت. متـنِ بـا بطـن به‌معنـی متنـی اسـت کـه حـاوی درون‌مایـه‌ای پُرپایه و سـایه و آیه اسـت. متن باید پایه و اساس داشته باشد و علاوه‌بر این که پُر پایه است، بایستی نوعی سایهٔ رونده و فرآرونده را از خود به بایش و نمایش بگذارد. متن وقتی پُرپایه و سـایه باشـد پیامدی بـه نام آیه (نشـانه) دارد و به‌تعبیـری از خـود نشـانه‌هایی حائـزِ اهمیّـت و هویـت در نوشـتار به تصویر می‌کشـد. درنظریهٔ ادبی به هرآنچه می‌تـوان آن را خوانـد چه کتاب ادبـی و چه نوعِ چینش صندلی‌هـا در یـک سـخن‌رانی و ماننـد آن و چه نوشـتار و گفتـاری کـه درون‌مایـه و محتوایـی پیش‌رونـده دارد؛ درواقـع این‌هـا همـه می‌تواننـد تعاریفی از متن باشـند. بـه متنی که دارای بطن باشـد متـن فرآرونده می‌گویند. متـن باید رونده باشـد تـا کـه در درونِ ایـن رونده بتوان بـه روندگـی و فرآروندِگی قابلِ‌توجه و بایسـته و کارآمدی دسـت یافـت. بـه مجموعـهٔ منسـجمی از نشـانه‌ها کـه نوعـی پیـام آگاهی‌دهنـده و دونـده را انتقـال می‌دهند متن می‌گویند.

متـن یـک نوشـتارِ قابـلِ اهمیّت اسـت که قابلیـت آن را دارد که ازسـوی تعداد نامحدودی از مخاطبان به گفتار تبدیل شود. اگرچه متن بیان‌کنندهٔ مفاهیم و مصادیق متعـددی اسـت و با نوشـتار تثبیت می‌شـود؛ امـا به هر کُنـش و واکنشـی و هـر معنـای کاملـی کـه نویسـنده در قالـبِ متـن و در بطـنِ متن بـه مخاطب تزریـق می‌کند، می‌تـوان متـن گفـت. متـن بایـد محیّرالعقـول باشـد؛ یعنـی هـر عقلـی را بـه حیـرت وادارد و شـگفت‌انگیزی متـن بـرای ذهـنِ مخاطـب بسـیار مهـم و قابـلِ تعامـل و تأمـل اسـت. متـن باید حـاوی سرشـت و کِشـتِ مهم و سـازنده‌ای باشـد. بـه نوشـتاری کـه دارای جوهـره و

گوهرهٔ قابلِ فهم و درک است و مخاطب از این جوهره و گوهره به لذت و شورشی غیرمنتظره دست می‌یابد، متن می‌گویند. هرچیزی که نوشته می‌شود یا خوانده می‌شود، متن نیست. زبان در متن بسیار مهم است و کارکرد کلمات به‌عنوانِ رابطِ زبان و متن بسیار پُراهمیت و دُرهویت است. اگر کلمات در شکل‌گیری زبان نقش مؤثری دارند، در صورت‌پذیری متن و زبان ِمتن نیز حائزِ اهمیّت‌اند. با این تعابیر، آنچه مدنظر ماست موضوعی به‌نام: «روان‌شناختی متن و زبانِ متن» در بافتار و ساختار جامعه و احیاناً شعر و هنر است. در روان‌شناختی عمومی روان‌شناس با روانِ و رفتار عمومی مردم کار دارد. شاید این پرسش در ذهنِ خواننده خطور کند که متن چگونه روان‌شناختی یا روان‌درمانی می‌شود؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت که هر نوشتاری از ساختار و بافتاری تشکیل شده است که از این نگاه ساختار و بافتارِ یک متن که دارای زبان و زبانیت است کلمات را تشکیل می‌دهند. متن نوعی نوشتار است که دارای محتوا و درون‌مایه است و تقریباً مایگی و سرمایگی نوشتار را متن می‌گویند و گاهی به قالب و شکلی که نوشتار در داخلِ آن قرار می‌گیرد متن می‌گویند. متن می‌تواند خانهٔ کلمات هم باشد و به‌عنوان ظرف از آن یاد کرد که مظروفی به نام کلمات را در داخل خود جا می‌دهد. شناخت از زبانِ متن با کلمات صورت می‌گیرد و برای روان‌شناختی متن باید به زبانِ متن توجه کرد. مُفکرِ متن انسانِ آگاه و پالنده و بالنده از حیثِ شعور و شعورمندی و هوشمندی است. بدونِ انسانِ مُتفکر، متن اهمیّتی ندارد و از هیچ‌گونه بارِ معنایی برخوردار نیست. متن از حیثِ پیام به دو بخش تقسیم می‌شود: یکی متنِ پُرمعنا و دُر رعناست که حتماً پیامی سازنده و بالنده را به خواننده می‌رساند و دوم متن بی‌معناست که در جهانِ امروز (پست کریتیکال) به‌دنبالِ پیامی معناگریز و زبان‌ستیز است و اصولاً از بی‌معنایی‌ها تبعیت می‌کند. در روان‌شناختی مبانی مختلفی وجود دارد تا که شما بتوانید یک متن یا نوشتار را شناسایی نمایید و مدل‌های شناختِ افراد متفاوت است. به‌نظر می‌رسد که انسان‌ها کم‌وبیش از بیماری‌های روانی و اصولاً با مبانی و پارامترهای علم روان‌شناختی اغیار نیستند و هر انسانی ممکن است که از چند بیماری روانی رنج بِبَرد.

برای مثال: یکی برتری‌طلب و مهرطلب و دو قطبی است و آن دیگر مهرطلب و انزواطلب با اختلال‌های خُلقی و وسواسی فکری‌عملی است و فرد دیگری شخصیتی تکانشی یا برون‌گرا و درون‌گرا همراه با خشم و تشویش و بیش‌فعالی دارد و برای شناخت روان و رفتار افراد نمی‌توان پروتکلی قطعی و اصولی را صادر نمود؛ چراکه علم روان‌شناختی حداقل تا ۷۰ درصد و شاید کمتر می‌تواند رفتارها، رفتارِ زبانی و زبان رفتاری افراد را روانکاوی و روان‌درمانی کند. بنابراین وقتی می‌گوئیم فردِ مقابل وسواسی جبری و یا فکری، عملی دارد؛ این شناخت به منزلهٔ شناختی کلی از آن فرد نیست؛ چراکه افراد در بطنِ جامعه و محیطِ آموزشی جامعه و به‌مرور زمان به یافته‌ها و دریافته‌های متعدد و متفاوتی دست می‌یابند و چه‌بسا که نوعِ مریضی روحی و روانی آن‌ها براساسِ سیر زمان و مکان تغییر کند.

انسان موجودی ناشناخته است و ما باید تمرکز حواس خود را بیشتر روی همان ناشناخته‌ها بگذاریم تا که شناخته شوند و این ناشناخته‌ها تنها ازطریق علم روان‌شناختی به دست نمی‌آیند؛ بلکه علم جامعه‌شناختی و حتی مردم‌شناختی نیز می‌تواند در این تحقیق و پژوهش به ما کمک کند. نوع طبقهٔ اجتماعی افراد و مکانی که در آن به بایسته‌ای به نام زیستهٔ تجربی و تجربهٔ زیستی دست یافته‌اند نیز مهم است. سیراندیشگی شما در زندگی منجرِ به صیرورت در رفتار و زبانِ می‌شود و شما از آن بودنِ موجود به یک شدن از جنسِ وجود دست می‌یابید و نتیجه این می‌شود که ساختمان شخصیت شما به‌مرورِ زمان بایستی بازسازی و بازنُمایی شود. به‌هرروی، به نظر می‌رسد که مهم‌ترین مدلی که می‌توان متن یا زبانِ متن فردی را شناخت همان مدلِ روان‌شناختی خودِ متن و زبانِ متن است که این شناخت با شناختنِ ظاهر و باطنِ کلمات و زبانِ کلمات به‌دست می‌آید.

هر نوشتاری را می‌توان آنالیز کرد و از کلمات آن به‌راحتی می‌توان به شناخت نسبی دست یافت.. به‌قولِ سعدی؛ تا مرد سخن نگفته باشد، عیب و هنرش نهفته باشد. انسان موجودی پیچیده و ناشناخته است و به‌ویژه تفکرِ انسان که به‌راحتی قابلِ آنالیز و تحلیل

نیست. با سخن گفتن شما می‌توانید به هنر یا عیب و هنرِ فرد پی ببرید. روان‌شناختی کلمات در متن به شما می‌آموزد که چگونه آن متن را بشناسید. برای نمونه: هر فردی دارای دایرهٔ لغاتی است و ازطریق همین لغات زبان و ادبیات و فرهنگِ سخن خودش را به شما معرفی می‌کند. کلماتی که فرد در سخن گفتن به کار می‌بَرَدْ، درواقع نوع شخصیت فرد را نشان می‌دهد و بی‌گمان شما در یک شعرِ پورن و عریان که آکنده از کلمات رکیک و غیراخلاقی و باز است به‌آسانی می‌توانید به روانِ فرد پی ببرید و شخصیت گفتاری آن را کشف کنید.

چینش کلمات در جمله یا در بیتی به‌منزلهٔ بخشی از شخصیت ساختاری شماست. انسان‌ها از دو نوع شخصیت در متن بهره‌مندند: نخست شخصیت ساختاری است. شخصیت ساختاری فرد را کلمات تشکیل می‌دهند و درواقع مواد و مصالحِ ساختمان شخصیت افراد کلمات‌اند و دوم شخصیت است. شخصیت رفتاری فرد پیوند عمیقی با نوع رفتار، کردار و عملکرد و رویکرد آن دارد. شخصیت رفتاری فرد را همان رفتار و کردارِ کلمات در متن تشکیل می‌دهند. کلمات وقتی در کنار هم یک جمله را تشکیل می‌دهند، این جمله به تعریف می‌رسد و در همان تعریف می‌توان نوعِ ساختار و رفتارِ فرد را جست‌وجو کرد؛ مثلاً وقتی درون‌مایهٔ شعری، انتقادی و سیاسی است و تمامِ کلمات مرتبطِ با ساختارِ و رفتارِ شعر هستند؛ درواقع این شعر زبانِ خودش را به‌خوبی در متن نشان داده است.

متنِ رادیکال و تند، از کلماتی رادیکال تشکیل می‌شود؛ لذا شما نمی‌توانید شخصیت فردی که این متن را نوشته است شخصیتی ملایم و آرام بدانید. در متنِ آکنده از مؤلفه‌های فصلِ پائیز شما نمی‌توانید به‌دنبالِ کلماتی از جنسِ بهار باشید؛ اما ممکن است ازحیثِ رویکرد معنایی کلمات پائیزی شما با فصلِ زمستان، در جهاتی هم‌پوشانی داشته باشند. تجارب افراد در زندگی و جامعه هم مشترک است و هم می‌تواند متفاوت جلوه نماید. مشترک بدین‌خاطر که براساسِ زمانِ مشترک و رویدادهای مشترک افراد تجارب مشترک را درک و لمس می‌کنند و متفاوت از این جهت که بعضی وقت‌ها افراد در جامعه تابع دترمینیسم اجتماعی یا سُنتی‌اند. مسیرها یکی نیست؛ اما می‌توان در مسیری مشترک به رهیافت و دریافت‌هایی متفاوت هم دست یافت. هنر و استعدادِ هر شخصی از طریقهٔ سخن گفتن آشکار و مبرهن می‌شود.

متن آدم‌ها در دو حالت خودش را تصویر می‌کند: نخست، حالتی ظاهری است. صورت آدم‌ها خیلی از چیزها را نمایان می‌کند. برای مثال: شما یک زمانی دارید به طرف مقابل دروغ می‌گویید و تمامِ کلمات شما دربارهٔ آن موضوع غلط است و تنها کسی که برعلیه دروغ شما قیام و ایستادگی می‌کند صورتِ شماست و با تصویر علایمی از خود درواقع به شما گوشزد می‌کند که تمامِ حرف‌های شما دروغ است و صداقت چیز دیگری است.

دوم: حالتی باطنی است. سیرت شما درون‌مایهٔ شماست که در مقابلِ رفتارهای شما ایستادگی و مقاومت می‌کند؛ به‌شرطی که این سیرت سیرِ تکاملی خود را در بطن جامعه گذرانده باشد. ذات و تجربه دو ویژگی بارز در یک متن به‌شمار می‌روند که تعریف شما را در هر بُعدی به جامعه معرفی می‌کنند. روان‌شناختی متن به‌معنی شناختِ متن از طریقِ کلمات است. نوع و جنس کلماتی که در متن به‌کار می‌بریم بیانگرِ شخصیت ماست و اصولاً صورت و سیرت ما را همین کلمات مشخص می‌کنند.

در یک کتاب شما با دو نوع متن سروکار دارید. نخست متنی است که لغات را در دامانِ خود پرورش می‌دهد و دوم متنِ کلمات است. هرکلمه‌ای در درونِ خود دارای متن و بطن قابلِ توجهی است. وقتی می‌گوییم پیروز، این واژهٔ پیروز در ابعادِ مختلف محل بحث و نظر است؛ یعنی می‌خواهم که بگویم هرمنوتیک کلمه بسیار مهم است. زیرلایه‌های معرفت‌شناسانهٔ یک کلمه نیاز به کشف و پردازش دارند و باید بدانیم که در پردازش کلمات چه نوع سازشی در میان این کلمات وجود دارد و چه نوع سیر تاریخی و زبانی و احیاناً اجتماعی را طی کرده‌اند و در آنجاست که فلسفهٔ کلمه در مسیر معنا و مفهوم قرار می‌گیرد.

متن خودش تقریباً همچون زبان عمل می‌کند؛ زبانی که در زبانیت خود از همان بدوِ تولد قادر به صحبت و

تکلم بوده است. زبانِ بدن و زبانِ کلمات دو عامل مهم در جهت روان‌شناختی متن به‌شمار می‌روند. برای نمونه: وقتی مردی در قطار در تلاش است که چمدانِ خود را در قفسهٔ بالای قطار بگذارد و به شما اشاره یا نگاه می‌کند، شما می‌توانید حدس بزنید که از شما می‌خواهد که در بالا بُردنِ چمدانش به او کمک کنید. رفتارِ یک فرد یا با زبان تصویر می‌شود یا بدون زبان و با کمک جوارح و اعضای بدن برجسته می‌شود و در هر دو حالت شما می‌توانید به متنِ زبانِ دیگری و زبانِ متنِ دیگری پی ببرید. زبان یک متن دارد که به شما کمک می‌کند تا که خود یا طرفِ مقابل را بشناسید.

متنِ زبان همان فهم و درکِ زبان است که هوشِ شما هوشمندانه به این مهم دست می‌یابد و زبانِ متن به‌معنی همان مفاهیمی است که در دلِ کلمات وجود دارد و شما براساسِ فرهنگ و رفتار و حتی زبانِ کلمات می‌فهمید که این سخن چقدر بارِ معنای مثبت یا منفی دارد؛ برای نمونه، وقتی شما به کسی احترام می‌گذارید و از واژگانی بسیار صمیمی و شادآور و امیدوارکننده استفاده می‌کنید؛ اما طرف مقابل از واژگانی غیرِصمیمی و غم‌انگیز و ناامیدکننده استفاده می‌کند؛ درواقع می‌توان به شخصیت رفتاری فرد پی بُرد. اگرچه قرار نیست که دیگران مثلِ ما رفتار کنند اما قرار هم نیست که برضدِ ما رفتار کنند، که اگر چنین باشد فردِ مقابل اختلالِ خُلقی یا رفتاری دوگانه و چند قطبی دارد.

وقتی از زبانِ یک داستان می‌فهمید که راوی آن تمایلِ به دزدی یا قمار دارد یا میلِ به سکس و هم‌جنس‌بازی دارد و از کلمات و نوع رفتار آن مشخص است؛ لذا قرار نیست که نگاهِ دیگری به فرد داشته باشیم. آموختن یا دریافتنِ موضوع بر اساسِ سیر زمان و تجربهٔ مکان به‌دست می‌آید و یک‌روزه قابلِ اصلاح نیست. هر متنی دارای ذات و سرشت است و این ذات قابلِ تغییر نیست. اگر شعر شما اروتیک باشد این شعر ریشه در زیست تجربی و تجربهٔ زیستی شما دارد و یک‌روزه به‌دست نیامده و باید خودِ واقعی شعر شما را به دایرهٔ نقد بُرد نه خودِ کاذب شما را.

وقتی رُمان‌نویسی به تاریخ در رُمانش توجه نمی‌کند یا به فلسفهٔ علم اعتقادی ندارد یا در زبان و ادبیات آن جنگ بی‌معناست، درواقع تفکر و ایدئولوژی و سلایق روحی و علایق رفتاری آن همین است و می‌بایست به همین واقعیات در متنِ آن توجه کرد. کلمات در متن یا نوشتار ابتدا زنده می‌شوند و بعد زندگی می‌کنند و زندگی آن‌ها قدرت جامعه‌پذیری و تعمیم‌پذیری در حال و آینده را نیز دارد و بانی این زنده شدن و زیستن نویسنده یا مُتفکر (اندیشنده) است.

وقتی با لغت جدیدی در عبارتی، جمله یا حتی مکالمه‌ای مواجه می‌شوید، ناگهان آن لغت زنده می‌شود و شما آن لغت را به‌صورت قطعه‌ای از یک کل می‌بینید. کلمات در یک جمله و یا گفتار یکدیگر را می‌شناسند و یک کلمهٔ جدید درواقع خودش را در جمله بهتر می‌تواند نشان دهد؛ اما تا اینکه در جمله یا مکالمه به جایگاهِ واقعی خود برسد، زمان می‌برد.

من اعتقاد دارم که در جمله‌ای یا مکالمه‌ای، دیکتاتوری بیشتر از دمکراسی وجود دارد؛ ولی همین امر خود می‌تواند به فرهنگ‌سازی و جامعه‌پذیری جمله یا مکالمه کمک کند. اگر کلمات همه از یک جنس و نوع و حتی رفتار باشند و با هم سرِ سازگاری داشته باشند؛ درواقع معنایی جدید شکل نمی‌گیرد. وقتی در دنیای جمله قرار می‌گیرید که همهٔ جملات از پیروزی و امید صحبت می‌کنند و می‌خواهند که تعریف درستی از پیروزی و امید را جلوه دهند؛ ولی به ناگه واژهٔ شکست وارد این دنیای جملات می‌شود. همگی این واژه را پس می‌زنند؛ چراکه تعمداً شکست با سلایق روحی و حتی علایقِ رفتاری آن ها سازگار نیست اما در عالم هنر و شعر و خیال چنین چیزی ممکن است. به‌طوری که در عالم واقع چنین تعاملی صورت نمی‌پذیرد؛ اما در عالم خیال و وهم واژهٔ شکست به‌خوبی خودش را در دلِ جمله یا بیت پیدا می‌کند. متن، خانهٔ کلمات است و کلمات خانهٔ متن‌اند.

این رابطه‌ای دیرینه و شیرینه است و برای روان‌شناختی یک متن نیاز است که فرهنگ، زبان و مفاهیم در بطنِ کلمات را به‌خوبی بشناسیم. برای شناخت تفکری نیاز نیست که فکرِ آن را بشناسیم؛ بلکه کلماتی که در تفکرِ آن لحاظ شده‌اند، مهم‌ترین راهکار برای نیل به فهم از آن تفکر است. روانِ کلمات با روحِ حروف کلاف خورده است و حروف‌شناس کسی است که کلمات را در

یک جمله فصل می‌کند! مهم‌ترین پرسش دربارهٔ متن همان پرسش از خودِ «متن» است. هر متنی «خود»ی دارد که این خود به خودآگاهی و فراآگاهی می‌رسد. خودِ متن وقتی هستندگی خودش را پیدا می‌کند؛ درواقع به هستمندی خودش دست می‌یابد. روانِ متن زمانی قابلِ فهم و درک است که متن حالتی زنده و زیستمندی را در سیرِ زمان و مکان در جامعه طی کرده باشد. شناخت روانِ متن نیاز به شناخت واژگانی است که زبانِ متن را تشکیل می‌دهند. متن می‌تواند نوشتاری باشد یا گفتاری و اغلبِ نقاشی‌ها و تابلوها و حتی ساختارِ نشانه‌های طبیعی هم از نوعی متن برخوردارند. متن اگر به معنی سطح یا نقش و گستره و میان و درون هم که باشد باز از نوعی فهم و درک و بایستگی معقول برخوردار است. روانِ متن بدونِ حضور مُتفکر (اندیشهٔ متن) قابلِ بررسی و خواندن و استفاده نیست. متن زمانی قابل روان‌شناختی است که حضوری زنده و زیستمند ازحیثِ معنا و مفهوم در جامعه از خود به نمایش بگذارد.

متن نوعی اندیشه است که می‌تواند دارای اندیشگی جامع‌الاطرافی باشد و برای آگاهی بیشتر از روان‌شناختی متن نیاز به شناخت از تفکر، ایده، زبان، فرهنگ و سلایق روحی و علایق روانی و رفتاری متن است. متنی دارای تفکر و ایده است و شما زمانی می‌توانید آن را روان‌شناختی نمایید که به شناخت از تفکر و ایدهٔ متن دست یابید یا از سلایق روحی متن با خبر شوید و از علایق روانی و رفتاری آن بتوانید به نوعی شناخت‌شناسی برسید. از این نگاه متن می‌تواند از دو قابل برخوردار باشد:

نخست قابلِ مورد اعتنا و دوم قابلِ مورد اعتبار. درقابلِ مورد اعتنا شما به قابلیتی از متن دست می‌یابید که قدرت جامعه‌پذیری و حتی فرهنگ‌پذیری دارد و درواقع جامعه به این متن توجه و اعتنا می‌کند و اصلِ موضوع هم مبتنی‌بر آن است که این متن با سلایق روحی و علایقِ روانی و رفتاری جامعه کلاف خورده و وجه اشتراکی از حیثِ زبانی و فرهنگی نیز وجود دارد. در قابلِ مورد اعتبار صورتِ مسئله فرق می‌کند؛ ازاین‌رو که متن بایستی دارای ارزش و ارزشمندی و اعتبارِ زبانی و فرهنگی و حتی فکری باشد. اعتبارِ متن زمانی مشخص می‌شود که کلمات بتوانند ذهنِ مخاطب را در متن تبدیل به زبانیت اجتماعی نمایند. زبان در متن ازطریق کلمات تبدیل به مفاهیم و مصادیق می‌شود. مهم‌ترین اصولِ شناخت‌شناسی برای متن، شناختِ اساسی از کلمات است. هرکلمه‌ای به‌تنهایی بارِ معنایی و مفهومی دارد و وقتی درکنارِ کلمهٔ دیگری قرار می‌گیرد به نسبتِ خودش و آن کلمه مورد وارسی قرار می‌گیرد. یک سخنرانی از کلماتی تشکیل می‌شود که این کلمات مصداقی از نوع تفکر و ایده و زبانِ سخن‌ران هستند یا یک شعر از واژگانی تشکیل می‌شود که این واژگان بیانگر ایده و تفکر شاعرند و درواقع شخصیت شاعر را می‌توان با این کلمات به دایرهٔ سنجش بُرد.

شخصیت متن وابسته و همبسته به شخصیت صاحبِ متن است. نوعِ زیستمندی صاحبِ متن و فرهنگِ مطالعه و چه گفتن و چگونه گفتن‌های صاحبِ متن که در متن لحاظ شده‌اند، درواقع مسیر شناخت و روان‌شناختی متن را برای شما هموار می‌کند. برای نمونه، وقتی رُمانی را مطالعه می‌کنید؛ درواقع نیازِ مبرم آن است که ابتدا به چه گفتن‌های رُمان دست یابید که مثلاً نویسنده چه چیزهایی را در رُمان مطرح می‌کند و چه نوع هدف و جامعهٔ هدفی را در رُمان دنبال می‌کند و دوم شیوه و روشِ نویسنده در نوعِ نوشتار است؛ به‌طوری که نویسنده در رُمان یا شعر خود به چگونه گفتن‌هایی اشاره می‌کند که این چگونه‌ها به تمامِ چراهای شما در متن پاسخ می‌دهند. هر نویسنده‌ای از دایره لغاتی بهره‌مند است و تابعِ همین دایرهٔ لغات متن خود را می‌سازد و البته به‌مرورِ زمان ممکن است که دایرهٔ لغات نویسنده گسترده‌تر شود؛ ولی آنچه مهم‌تر به نظر می‌رسد، فرهنگ تعاملی است که در بین کلمات و نوع تفکر و ایدهٔ نویسنده برقرار می‌شود و این تعامل نوعی گفت‌وگوست که به گفت‌وگومندی قابلِ تأمل و سازنده تبدیل می‌شود. روان‌شناختی متن تنها ازطریقِ روانِ متن صورت نمی‌گیرد؛ بلکه بستگی به رفتارهای متن هم دارد که چه نوع هدف و جامعهٔ هدفی را دنبال می‌کنند. رفتارِ متن بدونِ ساختارِ متن بی‌معناست و مهم‌ترین چیزی که ما را به روان‌شناختی متن نزدیک می‌کند، درواقع شناخت از ساختار متن است که این شناخت کلاف‌های متن و نوعِ بافتگی در

متن را به دایرهٔ ترسیم و تصویر می‌کشد.
روان‌شناختی متن در دو حالت و موقعیت قابلِ بررسی است:
نخست در زمانی است که صاحبِ متن و نوشتار از کلماتی براساسِ زمان و موقعیت اجتماعی و مطالعاتی و تجربی خود استفاده می‌کند و دایرهٔ لغات آن بستگی به زمان و مکان و نوع تفکر و ایدئولوژی مرتبطِ در بطن جامعه دارد.
دوم دارندهٔ متن و نوشتار دچار تغییر و تحول و حتی تطور می‌شود و در کل جهان‌بینی آن نسبت به محیطِ پیرامون و جهان کلمات عوض می‌شود؛ پس در حالت نخست دارندهٔ متن تابعِ زمان و مؤلفه‌های آن است و درحالتِ دیگر تابع فرازمان است. در این حالت صاحبِ متن نه با زمان است و نه تابع مؤلفه‌های زمان؛ بلکه دچار تغییر و تحولِ فکری می‌شود. باید ابراز دارم که وقتی متن روان‌شناختی می‌شود توجه به بافتِ زمانی و ساختِ مکانی و ساخت های مکانِ متن بسیار مهم است. برای مثال، رُمانی که در قرنِ بیستم نوشته شده با رُمانی که در قرن بیست و یکم نوشته شده کاملاً در تفاوت عمده است؛ چراکه هم سیر تاریخی و هم زبان و باورداشت‌های اجتماعی تغییر می‌کنند. شعرِ دههٔ ۴۰ با شعرِ دههٔ ۵۰ و ۶۰ ازحیثِ زبان و نوعِ بافتار و ساختار در تفاوت است.
نویسنده تابعِ زمان و شرایطِ زمانی و به بیانی دیگر شعر یا نوشتارش نوعی جامعه‌پذیری و تعمیم‌پذیری جامع‌الاطراف را از حیث زمان به ترسیم و تصویر می‌کشد. جامعه‌پذیری نوشتار تنها مربوط به جامعهٔ گذشته یا حال نیست؛ بلکه قدرت جامعه‌پذیری آن مربوط به تمامِ زمان‌ها و مکان‌هاست. گفتن یک چیز و برداشت صدها چیزِ پُرمعنا از آن خود می‌تواند تعمیم‌پذیری متن را به اثبات برساند.
مطالباتِ اجتماعی در مکان قلم می‌زند و توجه به نوع کلماتی که در متن به کار می‌روند مهم و سازنده است. نویسنده یا شاعر در متن خود یا تابع زمان است یا فرازمان. وقتی تابع زمان باشد از کلماتی در شعر یا نوشتارش استفاده می‌کند که مرتبط با ساختار و بافتار آن زمان‌اند و مخاطب در شعر درمی‌یابد که این شعر مختصِ به چه زمانی است؛ اما در فرازمان این‌طور نیست؛ چراکه ممکن است شاعر یا نویسنده در مقطعی زمانی متنی را نوشته باشد، اما درون‌مایهٔ آن به ازمنهٔ دیگری هم مرتبط می‌شود.
هر نویسنده یا شاعری در دو جهان‌بینی ذهنی و عینی به اندیشیدن می‌پردازد. در جهان‌بینی ذهنی، ذهن سیال است و معانی و مفاهیم فراوانی را تولید می‌کند و درواقع تابع واقعیات در جامعه نیست و در دنیای خیال سیر می‌کند؛ اما در جهان‌بینی عینی اندیشنده به‌دنبالِ عینیت‌هاست و می‌خواهد که بافتار فکری و ساختارِ اجتماعی تمامِ واقعیات در جامعه و طبیعت را در شیوه و روش‌های متعدد و مختلف در اشکال و شمایل بایسته و شایسته به تصویر بکشد.
در شعر ذیل از فروغ فرخزاد می‌خوانیم: «انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یک روز آن پرنده نمایان شد/ انگار از خطوط سبز تخیل بودند آن برگ‌های تازه که در شهوت نسیم نفس می‌زدند/ انگار آن شعله‌های بنفش که در ذهن پاک پنجره می‌سوخت چیزی به‌جز تصور معصومی از چراغ نبود/ درکوچه باد می‌آمد/ این ابتدای ویرانی‌ست/ آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد»
شعر پیرنگی است که در قالبی ناتورالیسم سُروده شده است که بافتار و ساختار آن با رویکردی طبیعت‌گرایانه کلاف خورده است. نوعِ چینش و بینش کلمات از جنس طبیعت است و در جهاتی شاعر از کلماتی چون معصومیتِ چراغ و دست ویران برای استتیک زبان و تولید زبانیت در شعر بهره می‌جوید.
شعر تابع یک زمان مشخص نیست و دارای درون‌مایه‌ای اجتماعی‌انتقادی است و مخاطب در هر زمانی می‌تواند بارِ معنایی خود را از شعر دریافت کند و قدرت تعمیم‌پذیری آن از حیثِ معنا برای مخاطب قابلِ‌توجه و تأمل است؛ اما در حالتی دیگر، شما با شعری مواجه می‌شوید که فقط تابع زمان خودش است و شاعر رویکردی تاریخی و روایتی به شعر داشته است؛ به‌طوری که وقتی شعر را می‌خوانید با چینش کلماتی که در متن است می‌توانید روانِ شعر را دریافت کنید که مرتبط به چه زمان و تاریخی است و کدام اوضاع اجتماعی و سیاسی و حتی تاریخی جامعه را بازگو می‌کند.

شعرِ تابعِ زمان از عنصری به نام من فردی برخوردار است و اصولاً فردیت و تفرد جامعه را وارسی می‌کند؛ اما شعر فرازمان من اجتماعی دارد و مختص به ازمنهٔ تاریخ است. با این تعابیر روان‌شناختی متن به معنی بررسی روح و کالبد روان متن در همهٔ زوایاست. متنی دارای ساختار و بافتار است که هردو بایستی روان‌شناختی و روان‌کاوی شوند.

کاوش در یک متن نیازِ به آگاهی مفهومی از کلمات را می‌طلبد. شما به هر اندازه که با فرهنگ و زبان کلمات آشنایی بیشتری داشته باشید به‌همان‌قدر می‌توانید متن را روان‌شناختی کنید. برای روان‌شناختی کلمات باید به تولد، حیات و مرگ کلمات در ازمنهٔ تاریخ جامعه و زیستهٔ تجربی آنها توجه کرد.

هر کلمه‌ای که در متن حضور دارد، بی‌گمان دارای شناسنامه‌ای مجزاست که بایستی این هویت هم دیرینه‌شناسی شود و هم اینکه به دایرهٔ تبارشناسی بُرده شود. بررسی متن شعری یا نثری که از درون‌مایه‌ای لُمپنیسم یا نیهیلیسم برخوردار است، نیازِ به این مهم دارد که این متن تابعِ چه پارادایم فکری است و از چه تفکر و ایده‌ای وام گرفته است. هر سخنی دارای دو بُعد است. یکی اینکه بیان می‌شود و دوم مبین است که در هر دو حالت از زیرساختی فکری تبعیت می‌کند که آن زیرساخت را باید کشف کرد.

زبانِ متن به معنی آن نوع بیانی است که دارای گویش و لهجه خاصی است و شما با لحن و نوع تکلم به جنس و ارزش اعتباری یا غیراعتباری آن زبان پی می‌برید. هر زبانی از یک سری آیتم‌ها پیروی می‌کند و شما باید گویه و سویه‌های آن آیتم‌ها را پیدا کنید و در آنجاست که نوع زبانِ متن را پیدا و هویدا کرده‌اید. با تکلم متن و زبانِ متن شما باید نوع و جنس متن را پیدا کنید که از چه نوع پارادایم فکری تبعیت می‌کند.

سن و سال کلمات نیز به روان‌شناختی متن کمک می‌کند؛ برای مثال، کلمهٔ فانوس یا چرتکه یا چکامه و چاوش یا سیاه‌چادر و گاوآهن، شما را به تاریخ و پیرسالگی و دیرسالگی این کلمات پیوند می‌دهد و شما به سهولت با تولد و نوع کارکرد این کلمات در بافت زمانی و دورهٔ زمانی آشنا می‌شوید و از طرفی کلماتی چون؛ هواپیما، موبایل، مترو، دیجیتال، فست‌فود و پیتزا شما را با تاریخِ جوانی و امروزی‌تر و مدرن‌تر کلمات پیوند می‌دهد و به‌همین‌خاطر است که منتقد متن را به دو بخش کُهنه و نو تقسیم می‌کند و با این شیوه به زبانِ متن بیشتر پی می‌برد.

روان‌شناختی متن در همهٔ دوران‌ها واحد و یکسان نیست، چه اینکه با تغییر زمان و مکان تفکر نویسنده نیز تغییر می‌کند و به‌مرور زمان به دایرهٔ لغات نویسنده اضافه می‌شود و چه‌بسا نویسنده تغییر جهان‌بینی بدهد و از یک دنیای فکری گام در دنیایی دیگر بگذارد که مخاطب باید به سیر فکری و اندیشگی نویسنده در متن توجه داشته باشد. اگرچه شما با نوع سخن گفتن فرد در هر زمانی می‌توانید به بنیاد فکری آن پی ببرید؛ اما بعضی از مُتفکران و صاحبان بینش چندزبانه و چندگانه مفهوم‌اند و از منظومهٔ فکری واحدی تبعیّت نمی‌کنند، که روان‌شناختی متن و زبانِ متن آن‌ها با سایران متفاوت است که علاوه‌بر شناخت از صورت آن‌ها باید به شناخت از سیرت آن‌ها نیز توجه و التفات کرد.

تنهائی؛ زهدانی برای زایشِ هویتِ راستی

● بهمن عباس‌زاده

«زخمی بر او بزن عمیق‌تر از انزوا» این سخنِ پُل الوار؛ شاملو، شاعرِ دوران‌ها را عمیقاً متأثر کرد، تاآنجاکه می‌گوید: «کلمات چقدر می‌توانند قدرت‌مند باشند و این با تعبیر ما از واژهٔ تنهایی مغایرت دارد.» علی‌رغم نظرِ پُل الوار و شاملو می‌توان گفت که روح هر انسانی فقط و فقط در انزوای مطلق می‌تواند به کشفِ خویش نائل شود. آیا انزوا و تنهاییِ مطلقِ روح، زخم است؟ آن‌هم زخمی عمیق‌تر از تنهایی؟ اما تجاربِ متعددی وجود دارد که تعبیر دیگری دارند از این انزوا و تنهایی.

برای کندوکاو در این‌باره بهتر است نگاهی بیندازیم به فرایند تشکیل «ذهن» که تنهایی «در آن» احساس می‌شود. انسان از لحظهٔ تولّد تا هفت سالگی از هشیاریِ نیالوده‌ای برخوردار است: پاک، بی‌آلایش و معصوم. اما این روحِ پاک و این هشیاریِ نیالوده به مرورِ زمان همراه با آشنائی‌اش با تأثیرات محیطی و کلامی و رفتاری، رفته‌رفته چنین آموزش‌هایی را در حافظهٔ خود ضبط می‌کند و خواه‌ناخواه برای رفع نیازهایش خود را با این آموزش‌ها منطبق می‌سازد... و این آغازی برای «همذات‌پنداریِ نامیمون» برای هر انسانی است؛ اما در پسِ پشتِ این ذهنِ خودآگاه، طبیعتِ انسانیِ هر فرد وجود دارد که با نام «روح» از آن یاد می‌شود که توسط ضوابط، روابط و مناسبات اجتماعی، اغلب نادیده انگاشته می‌شود.

بنابراین هر انسانی از کودکی می‌آموزد که براساس همین معیارها و ضوابطِ مرسومِ جامعه رُشد کند و این رُشد آزاد و اختیاری نیست؛ بلکه براساس اصول و قواعدِ ازپیش‌تعیین‌شده‌ای بر کودک «حُقنه» می‌شود، آن‌هم بر طبق الگوهای فرهنگی، اجتماعی و طبقاتیِ ازقبل‌آماده‌شده. و اینجاست که «روح اصیل و منحصر به‌فردِ» انسان به کنار می‌رود و ذهنِ سطحی، کوته‌بین و خودمحورِ جمعی، شروع به رُشدی سرطانی می‌کند: «خواستن». و این خواستن می‌شود محوری برای هویتِ فرد.

از اینجا به بَعد مفهوم و معنای هر پدیده‌ای را این چارچوبِ «خواستن» و «نفع شخصی» است که تعبیر و تفسیر و تحکیم می‌کند و این رَوَند تا به آنجا پیش می‌رود که روحِ معصوم فرد را به‌کُلی به انزوا می‌راند و از رشد و بالندگیِ انسانی، بازمی‌دارد؛ زیرا که ذهن در همهٔ عرصه‌ها میدان‌دار و عربده‌جوست و اجازهٔ رشد به هیچ خصلت طبیعی و کیفیتِ اصیلی نظیر عشق، شفقت، محبت و عطوفت را نمی‌دهد. اولین گام برای درمان این ذهنِ سرطانی و بازگشت به هشیاری اصیل و بلوغ روحی، سکوتِ کاملِ ذهن است و زدودنِ آلودگی‌هایی که در طول زمان بر آن رسوب کرده است و این البته به‌هیچ‌روی آسان نیست، تاآنجاکه می‌توان گفت درمانی است در حدّ مُردن. انسان باید به این حقیقتِ بزرگ آگاه گردد که نجاتش در گِروِ این «مُردن» است.

ذهن و روانِ انسانِ کنونی حتی در جوامع بسیار مُرفه نیز به‌دلیل تسلط نظام‌های سرمایه‌داری آلودهٔ ظواهر است و دست بالا در بهترین حالت عروسکی تمیز و مرتّب؛ اما بی‌روح در پشتِ ویترین زمان است. این سخن به‌هیچ‌وجه اغراق نیست، حقیقتی است که در هر لحظه در این جهان مورد تجربهٔ مکرر واقع می‌شود. دیگر هیچ‌گونه ارزش انسانی برای انسان امروز و حتی مدعیانِ حقوق بشر باقی نمانده است، چنان‌که این ارزش‌ها به‌سادگی مورد نقض آشکار و هتک حُرمت قرار می‌گیرد. چنین ذهنی با چنین قساوتی باید که بمیرد و تنها انزوا و تنهایی مطلق است که می‌تواند رسالت عمیقِ دگرگونیِ چنین ذهنی را بر عهده بگیرد. این ذهن باید بمیرد تا روح طبیعیِ انسانی، دوباره برخیزد و به هستی نشان دهد که «اَبَر انسان»، به‌تعبیر نیچه، نمرده است.

زمانی‌که این ذهن مغشوش، سطحی و هم‌هویت شده با انواع پدیده‌های درونی و بیرونی آرام بگیرد، در انزوایی خودخواسته و کاملاً ارادی، زمانی که ازسوی ارادهٔ آزادِ فرد این ذهن از تکاپوی غیرارادی و بیمارگونهٔ خود بازایستید، هنگامی که همهٔ امیدها از او سلب شود، تا آنجا که همراه با آرزوهای سراب‌گونه‌اش بمیرد. آنگاه است که روح و هشیاری اصیل و طبیعیِ مشاهده‌گرِ انسانی، سر از تاریکی‌های درون بَر می‌دارد و همه‌چیز را به‌گونه‌ای هارمونیک، همراه با هستیِ آهنگینِ طبیعتِ انسانی کوک می‌کند؛ آنگاه است که دیگر انزوای ذهنی برای انسان عمیق‌ترین زخم نیست؛ که مرحمی است برای شفای روح.

اما چگونه باید این هشیاری خُفته در اعماق را بیدار کرد؟ این سؤال خوبی است و همین‌طور بزرگ‌ترین چالشِ روانیِ هر انسانی. برای کندوکاو در این‌باره، درک عمیقِ این نکته بسیار ضروری است که آنچه در درونِ شما تولید نشده باشد به شما تعلق ندارد. برداشت شما از دیگران، همان‌گونه که می‌آید شما را ترک خواهد کرد و انسان فقط در اوج تنهاییِ عمیق است که قادر به شناخت، دریافت و باروَر کردنِ «هستهٔ درونیِ وجود خویش» است؛ ازاین‌رو است که تنهایی آن هم به‌معنای «توانِ ماندن در درون»، بی‌هیچ دستاویزی، عمیق‌ترین دستاوردها را به زندگی و هستیِ انسان وارد می‌کند. در این تنهایی است که حقیقتِ وجودیِ شما از درون تاریکی‌های روحتان سر بَر می‌آورد.

نخست باید همهٔ آرزوها را که اغلب توهماتی بیش نیستند کنار بگذارید و سپس ذهنِ خود را آنچنان آرام و خاموش کنید که حتی صدای پای مورچه‌ای را هم بتوانید بشنوید تا آنجا که از یاد ببرید که به لحاظ ذهنی هنوز زنده‌اید! تا زمانی که تبدیل به «هیچ» شوید. این هیچ شدن در ذهن و غیبت شما، با همهٔ مشغله‌هایتان از ذهن و با بیانی صریح‌تر مرگِ شما بر تمامیّت ذهن، شما را به یک «زهدانِ تهی» تبدیل می‌کند. پس از آنکه به یک زهدان تهی تبدیل شدید همچنان دست به هیچ کاری و یا پروراندنِ هیچ ایده‌ای نزنید و حِس و حالِ «هیچ بودن» آن‌هم به معنای حقیقیِ کلمه را در خود حفظ کنید، دل از همهٔ آرزوها بشوئید. این یک آزمون حیاتی است.

تعلیمِ ترکِ دنیا نیست؛ بلکه آزمونی برای بازگشت به اصالتِ معنادارِ انسانی و کسبِ هویتِ منحصر به‌فرد شماست. وقتی که در موقعیتِ ذکرشده تثبیت شدید، وقتی که تلاش‌های مذبوحانهٔ ذهنی برای تصاحبِ انرژی شما خاموش شد، آنگاه است که هستیِ اصیل و حقیقیِ شما، آن هویتِ یگانه و منحصربه‌فرد شما، آرام‌آرام به‌سوی شما باز می‌گردد؛ چون نسیم ملایمی که عطر خوشبوترین و زیباترین گل‌ها را در آغوشِ خود دارد. آیا تاکنون هرگز چنین تصوّر و تصویری از حریم تنهاییِ خویش داشته‌اید؟ این خیالی نیست؛ تجربه‌ای وجودین است که زیسته شده، اما نکتهٔ بسیار حساس و ساختاری را همین‌جا باید یادآور شد و آن این است که آیا «ذهن» چیزی جدای از آن روح یا هشیاریِ مشاهده‌گرِ درونی است؟

باید گفت که انسان فقط دارای هشیاری است؛ اما این هشیاری می‌تواند توسط ذهنِ جزءنگر و سطحی و آلوده‌شده، جذب شود و تمامیتِ خود را در چارچوبِ تنگ و حقیر ذهن جست‌وجو کند، در عین آنکه توانائی‌های آن بسیار بزرگ‌تر، عمیق‌تر و گسترده‌تر از محدودهٔ تنگِ حصارِ ذهنی است و قادر است از هم‌هویتی‌های بیمارگونه با پدیده‌ها، رها شود و گستره‌اش را در ابعادِ بی‌نهایتِ هستی گسترش دهد، که در آن حالت به اعتلا و بلوغِ روح منجر خواهد شد و این همان رَوَند طبیعی و خواستهٔ نظام هستی از به وجود آوردنِ موجودی به نام «انسان» بوده است.

درواقع ذهن با جذب همهٔ هشیاریِ موجود در ارگانیزم و آلوده‌ساختنِ آن با انواع کیفیّت‌های آلوده‌ای نظیر خشم، کینه، حرص و انواع و اقسام تضادها، موجبِ پدید آوردنِ رَوَندی غیرطبیعی و بیمارگونه می‌گردد و تا آنجا پیش می‌رود که می‌تواند انسان را در موقعیّتِ حاکمانِ مستبد به «هیولا» تبدیل کند؛ پس نگاه به تنهائی نمی‌تواند نگاهِ تک‌بُعدی باشد؛ بدین‌نحو که اگر انسانی به گونه‌ای ناآگاهانه از موضعِ ذهنی مغشوش و بیمار به تنهایی گرایش پیدا کند می‌تواند به عواقب وخیمی دچار شود و حتی اقدام به خودکشی کند؛ درصورتی‌که اگر چنین تمایلی به تنهایی با هشیاری و آگاهانه و هدفمند برگزیده شود و هدف از آن آرام ساختن ذهنِ آشفته و گرایش ذهن به سکوت و سکون باشد می‌تواند به گسترش هشیاریِ اصیل و غنای گستردهٔ روح منجر

گردد و فرد را به آن زهدان عمیق و خلاقِ روح که همچون اعماق آسمان و اعماق اقیانوس گسترده و سرشار از گوهرهای ناب آگاهی است، رهنمون شود.

گوهرهایی که انرژیِ پاک انسانی آن‌ها را از اعماقِ درون استخراج کرده و تا سطح خودآگاه بالا می‌آورد و انسان آنها را در غالب و شکلِ الهام و یا شهود در خودآگاهِ ذهنِ هشیار و بهبودیافتهٔ خود، تجربه می‌کند. پس در می‌یابیم که یکی از راه‌های اصلیِ رسیدن به یک هشیاری عمیق، رویارویی شجاعانه با آن چیزی است که ذهن آن را با نام تنهایی می‌شناسد. این رویارویی تا زمانی‌که ذهن آن را تعبیر و تفسیر می‌کند؛ بسیار دشوار و حتی دردناک است؛ اما علی‌رغم تعبیر ذهن، فرد باید با آن روبه‌رو شود و هرگز از آن نگریزد و با سرگرمی‌های پوچ آن را نپوشاند.

فرد باید دردِ این تنهایی را با آغوشی باز پذیرا باشد؛ چرا که این درد، رفته‌رفته در اثر پایداری و عدم عکس‌العمل از جانب فرد، آرام می‌گیرد؛ لذا ارادهٔ آگاهِ فرد نباید اجازه دهد که ذهن به طرفِ مُسکّنی برای تخدیر این درد برود؛ زیرا که از میان خاکسترهای ذهنِ مغلوب، ناکام و آرام شده، نیرویی زنده، اصیل و پُرانرژی سر بر خواهد آورد؛ ققنوس‌وار!

یکی از آزمون‌هایی که پتانسیل آن را دارد که انسان را از تنهاییِ خویش آگاه سازد؛ عشقِ عمیق است؛ زیرا عواطف قوی انسان را به عُمقِ مرکزِ درونِ خود می‌کشانند؛ آنجا که انسان خود را تنها احساس می‌کند و این «موقعیت» فقط در تجربهٔ عواطف عمیقی چون عشق عمیق رُخ می‌دهد و انسانِ هشیار و آگاه می‌بایست پس از استقرار در مرکزیتِ وجودِ خود، از «تنها بودن» و «تنها ماندنِ» خویش با شهامت مراقبت کند و اجازه ورود هیچ‌گونه تفکر زائدی را به این حریم ندهد. هرچند که این تنهایی با تفسیرهای ذهنی خوشایند نباشد، انسان باید به نقطه‌ای برسد که با آرامشِ پایدارِ خود، در مقابلِ وسوسه‌های بیمارگونهٔ ذهن عکس‌العمل نشان ندهد و از هم‌هویت شدنِ خویش با ذهنِ خودمحور و انواعِ حیله‌های به‌ظاهر خیرخواهانه‌اش اجتناب ورزد.

و زمانی‌که تنها بودن و تنها ماندن را علی‌رغم واکنش‌های ذهنی پذیرفتید، اتفاق تازه‌ای رُخ خواهد داد. از عُمق آن زهدانِ عبوس و تاریک، جوانه‌های سرور، خلاقیت، هویتِ اصیل و یگانگیِ روح سر برخواهد آورد. اینجاست که هویتِ حقیقیِ فرد جان می‌گیرد. این یک فرضیه، تئوری و یا ایده نیست؛ بلکه تجربه‌ای علمی، واقعی و وجودین است. این بودن و ماندن در تنهاییِ منحصربه‌فرد خویش تا آنجا که موج مهاجمِ آن از سر بگذرد، نه تنها برای همیشه اندوه تنهایی را از روانِ انسان می‌زُداید؛ بلکه کل هشیاریِ فرد را نیز متحوّل می‌سازد و شما پس از این آزمونِ موفق، دیگر آن انسان قبل نخواهید بود.

از آن پس دیگر نیازی به هیچ مُستمسکی برای گریز از تنهایی نخواهید داشت و به‌قول نیچه، فیلسوف آلمانی «چرخی خواهید بود، خود چرخ»، «چراغی فرا راهِ خویش». در شما نیرویی هر دم زایندهٔ انرژی به جریان خواهد افتاد که شما را با خود خواهد بُرد و هر لحظه انرژی زنده، پویا و شفافی را با فرکانسی بالا به اعماق هستیِ شما تزریق خواهد کرد. نیرویی که درعین آنکه خودِ شماست، بسیار بزرگ‌تر، غنی‌تر و نیرومندتر از شماست. این نیرو در پَسِ پُشتِ همان تنهاییِ خشک و عبوس، در انتظار کسانی است که در مقابل «تنهایی ذهنی» از خود پایداری نشان می‌دهند؛ درواقع رهاییِ روح و روانِ هر انسانی از گذرگاه ظاهراً تاریک و تلخِ این تنهایی می‌گذرد؛ پس به تعبیرهای ذهنی‌تان از تنهایی اعتنا نکنید. اگر تعبیر شما از تنهایی، دورماندن از دیگران است، این وضعیتِ منفی‌ای را تداعی می‌کند. چنین تنهایی‌ای، تنهاییِ محدود است و هر انسانی اگر به عمق وجود خود رجوع کند، درخواهد یافت که زمانی باید با این «نهاییِ محدود ذهنی رودررو شود؛ زیرا هر چقدر که از آن بگریزد؛ مانند سایه به دنبالش خواهد بود؛ اما تنهایی نامحدود در عینِ هراس‌انگیز بودنش به‌سبب عظمت، غنا و گستردگی‌اش، بسیار زیبا، پُر اُبهت و حمایت‌کننده است. در آن تنهاییِ نامحدود، همهٔ هستی حضور دارد، بی‌هیچ شکل و بی‌هیچ موجودیت ظاهراً مادی، اما هست! و با زبان سکوت با شما راز و نیاز خواهد کرد. در شما نفوذ می‌کند. شما را در بَر خواهد گرفت. به شما انرژی و قوای خلاقیت خواهد بخشید و هرگز شما را تنها نخواهد گذاشت.

درواقع آنچه در این فرایند اتفاق می‌افتد این است که آن «تنهایی» در اثر ماندن و پایداری و پذیرش بی‌قید و شرط شما «متحول» شده و آن انرژیِ دزدیده‌شده از ارگانیزم، شما را به هویتِ اصیل و انسانیِ شما بازخواهد گرداند.

این تنها بودنِ حقیقی، همدمی بسیار هشیار، پُرانرژی و خلاق خواهد بود و شما را به هر آنچه در رؤیای خود دارید نزدیک خواهد کرد. چنانکه برای رسیدن به خواسته‌های مادی نیز شما را رهنمون خواهد بود. زیبایی‌های پنهانِ روحتان را در اَشکال گوناگون به شما نشان خواهد داد. چه در عرصهٔ زندگی روزمره و چه در عرصهٔ زندگیِ هنری‌تان. عواطف شما را دوباره زنده خواهد کرد و شما را آن‌چنان قوی، شاد و خلاق خواهد کرد که هیچ لحظه‌ای را بدون آن، آنی که خودِ شما هستید، نخواهید گذراند و این همان «تنهایی نامحدود» است که شما را در مرکز وجود خویش به مقام امپراطوری خواهد رساند. آنگاه شما طفل بازیگوشی خواهید بود که با پدیده‌های هستی بازی می‌کنید و در بازیگوشیِ خود خلق می‌کنید و همراه و هماهنگ با هارمونیِ هستی به رقص درمی‌آیید و این تنهایی نامحدود به‌هیچ‌وجه «گزینشِ انزوا» به تعبیر پُل الوار و تعبیرهای ذهنی نیست.

زمانی‌که شما به‌واسطهٔ آشتی و درکِ تنهایی نامحدود توانستید پا به «حریم یگانگیِ هستیِ منحصربه‌فرد خویش» بگذارید، آن زمان در ارتباط شما با کل هستی، ازجمله ارتباط شما با دیگران نیز تحولی بنیادین رُخ خواهد داد و شما چه در جمع باشید و چه در تنهاییِ خویش، هرگز احساس نیاز بیمارگونه به وجود دیگران یا چیز دیگری برای فرار خویش از آن تنهایی نخواهید داشت؛ زیرا که شما دیگر در ذهنِ کوچک، تاریک و حقیر و ناتوان زندگی نمی‌کنید. شما را یک نیروی قوی، انرژی‌بخش، خلاق و مسرور راهبری می‌کند که درعین‌حال که خودِ حقیقی و گمشدهٔ شماست؛ بسیار نیرومندتر، آگاه‌تر و هشیارتر از آن تصویری است که تاکنون از «خود» داشته‌اید!

می‌دانیم که بسیاری پیوندها برای گریز از تنهایی محدود است؛ تکیه‌گاهی برای سقوط نکردن در اعماق درهٔ تنهایی. به‌همین‌دلیل است که هریک از طرفین از دیگری توقع دارد که همدم تنهائی‌اش شود.

حال آنکه او درواقع نیاز به چوب زیر بغل دارد.؛ درصورتی‌که تنهایی نامحدود، غایت است، نهایت است و باید این غایت درک شود، هضم شود؛ چراکه همین غایتْ انسان را با مختصاتِ گستردهٔ خود در هستیِ بیکران، انطباق می‌دهد تا انسان بی‌نهایتِ خود را که همان بی‌نهایتِ هستی است درک کند و به آن آگاه شود.

فرار از «تنهاییِ عمیق درونی» درواقع فرار از غنای گستردهٔ روح است. شما نباید گنجی را که در پسِ پُشتِ این تنهایی پنهان است فروگذارید؛ زیرا که خودِ حقیقیِ هر انسانی در عُمقِ حریم این تنهایی نامحدود، خُفته است. در این تنهایی نامحدود به عرق‌ریزانِ روح خود بپردازید، دراین‌صورت است که روحتان جلا می‌یابد. هشیاری‌تان تیز و شفاف و پُر نفوذ می‌شود، در اعماق تنهایی هر انسانی کوه‌های ناب روح نهفته است. بی‌تفاوت ماندن نسبت به حقیقتِ چنین گنجی، نوعی کاهلی محسوب می‌شود. هر انسان هشیاری وظیفه دارد به همهٔ گنج‌هایی که هستی درونِ روح او نهفته است، دست یابد و این مهم فقط به کمک «تنهایی نامحدود» میسر است؛ پس تنهایی نامحدود زخم نیست، زهدانی است برای زایشی نو! زمانی‌که در تنهایی و با تنهاییِ خود رقصیدید و زمانی‌که بودونبود جمع در لذتِ با خود بودنِ شما بی‌تأثیر شد. آن زمان و فقط آن زمان است که شما مالک همهٔ گنج‌های هستیِ منحصربه‌فردِ خود خواهید بود. در غیر این صورت گدایی خواهید بود که حتی اگر درونِ قصری باشد باز هم دست گدایی محبّت به‌سوی دیگران دراز خواهد کرد.

تنها آن کسی به‌اندازهٔ کافی نیرومند است که بتواند تنها بماند. کسی‌که آن‌قدر متمرکز و در خود ریشه‌دار است که به دیگری نیازی ندارد. فقط چنین شخصی است که می‌تواند با دیگران وارد رابطه گردد و عاشقانه دوست بدارد؛ پس اولین و مهم‌ترین وظیفهٔ هر انسانی آشتیِ عمیق با تنهاییِ خویش است و پس از این پذیرش و درک و هضم و شناختِ آن است که می‌تواند با همهٔ دنیا از چنین پایگاهی ارتباط برقرار کند. بنابراین سعی کنید ژرف‌ترین و درونی‌ترین مرکزِ خویش را بیابید، جایی که همیشه در آن تنها هستید. این تنهایی بسیار سرشار است. اگر بر گسترهٔ آن آگاه شوید، تُهی نیست. بسیار پُر، کامل و لبریز از تمامیِ عصاره‌های حیات است. مالامال از همهٔ زیبایی‌های هستی است. فقط ذهن خویش را نظاره کنید، ذهن شما به هزار و یک طریق می‌کوشد که: «چگونه از این واقعیت که تنها هستم بگریزم و آن را فراموش کنم؟»

بررسی توتم مار و بزکوهی کُردان

● جواد مفرد

در ایران و حوالی آن در عهد باستان توتم‌پرستی رواج داشته و نام آن توتم‌ها غالباً بر روی اقوام گرامی‌دارندهٔ آن توتم نهاده شده است؛ برای مثال نام کاسپیان به‌معنی گرامی‌دارندهٔ سگ و نام کاسیان به‌معنی منسوبان به گراز بوده است و مار و بزکوهی توتم کُردان و اقوام سلم (سئورومات) و تور (سکا) بوده است.

نام ایران هم ممکن است در پیش مردمان بومی ایران باستان (در سمت شهداد که پرچم شیرنشان در آن پیدا شده) به‌معنی شیر بوده باشد:

हीर m. [h]ira lion

مقاله‌ای را که امروز در باب توتم‌های مار و بزکوهی کُردان از نوشته‌های کوتاه پیشین خود تهیه کردم، تقدیم حضورتان می‌نمایم

معنی نام‌های کهن کُرد و کُردستان

(The meaning of old Kurdish and Kurdistan names)

دربارهٔ نام کهن کردستان واژهٔ جزیره (جزیرة) معرّب از زبان‌های هند و ایرانی به‌نظر می‌رسد:

از آنجایی‌که واژهٔ جزیره (جزیرة) در قاموس قرآن دیده نمی‌شود؛ لذا جزیره به‌صورت گاس، ایرتو به پهلوی، اوستایی، سنسکریت معنی محل درون امواج را می‌دهد. گازارتو، کردو (جزیرهٔ کُردها) نام کهن‌شهر جزیرهٔ ابن عمر بین دجله و فرات در شمال بوده است:

gAs: place

irtu: location of waves

نام مرکب گاس، ارتو ترکیب مشابهی با گاس، پریتیان (مردم کناری، پریکانیان، ایبری‌ها) در گرجستان باستان دارد.

واژهٔ جزیره را در عربی با جزر ربط داده‌اند؛ ولی در زبان‌های سامی دیگر واژهٔ جزیره موجود نیست و در قرآن هم نیامده است. جزیره‌ها معمولاً ساییده‌شده و زیر آب می‌روند، نه برعکس، یعنی بر اثر جزر و مدّ دریا بیرون می‌آیند. بهرام فره‌وشی صورت پهلوی جزیره را گزیرک (محل درون امواج آب) آورده است:

gas: place

इरा f. irA: location of waves

ak: adjective suffix

نام گازارتا کردو در اوستا فرگرد اول وندیداد به‌صورت اوپه اوذَئِشو رنگ‌ها (جزیرهٔ‌کنار امواج رود سیلابی، دجله) آمده است. معادل نام کَردو (کُرد) هم در اینجا تَئوژیه (منسوبین به مار جهنده و افعی) یاد شده است.

مطابقت نام‌های پاپهی، کورتی و کیمری با کُرد

این سه نام کهن که در مورد نیاکان کُردان آمده‌اند؛ به‌ترتیب معنی قوم دارندهٔ توتم مار (پاپهی)، جهنده (کوردَ) و مارپرست (کای-مری) است:

पापाहि m. pApAhi snake

कूर्द m. kUrda jump (snake)

गूर्द m. gUrda jump (snake)

कृणत्ति{कृत्} verb ७ kRNatti[kRt] wind [as a snake]

Kay: Lover

मार adj. mAra killing, killer(snake)

سئوکستان نام اوستایی کردستان
در اوستا و کتب پهلوی از ناحیه‌ای به نام سئوکستان (محل موجود سوزاننده، مار، ناحیهٔ ساخوها) در سمت کنگ دژ (دژ گرداگرد، تخت سلیمان) در جوار ایرانویج (شهرستان مراغه در اطراف کوه سهند و آتشکدهٔ آذرگشنسب) و گذرگاه خشتروسئوکَ (گذرگاه کشور مارپرستان، سئوک بلاک، ورک، دژ سئوک، مهاباد) نام برده شده است. نظر به ترادف نام ساخوها با سئوروماتها (خویشاوندان مار) این سکاهای کردستان از تیرهٔ سئوروماتها بوده‌اند. نام‌های کُرد (به لغت سنسکریت یعنی جهنده) و یزیدی به معنی مار و مارپرست هستند. کتاب تاریخ ارمنستان موسی خورنی مورخ ارمنی کُردان سمت کوه آرارات را ویشاپازوننر (اژدها نژدان) و اوستا ایشان را خاندان تورانی وئسکَ (ویسه، سمّی، مار) معرفی کرده است.
مطابقت یزیدی‌ها با هوری، میتانی‌ها
احتمال دارد نام‌های زوج قوم هندوایرانی میتانی و هوری کهن یعنی سوبارتو و سو به‌ترتیب به معنی ایل مارپرست حاکم و ایل مارپرست بوده‌اند:

स m. sa snake, शयु m. shayu boa snake
भर्ता m. bhartA husband, owner
सुरा f. surA (huri) snake

نام گروه هندوایرانی میتانی درون هوریان به‌معنی گرامی‌دارندهٔ بزکوهی و مترادف تور و سکا و یک معنی کُرد به نظر می‌رسد:

mit: to love
एण , एनी m. f. eNa , eni Gazelle, antelope
tor: shoka (shaka) antelope

कुरङ्ग m. kur[anga] antelope
दया f. dayA sympathy
بر این پایهٔ هوریان اسلاف یزیدیان‌اند که نقش مار بر دیوار معابدشان رسم می‌کنند: نظر به سنت مارپرستی یزیدیان، می‌توان نام داسنی یزیدیان را از دَس سنسکریت (دَه اوستایی، به معنی گزیدن و نیش زدن) دانست. در مجموع دهه یسنی یعنی مارپرست: نام یزیدی (در اصل اِزی، ایتی یا اِزیدی) را هم می‌شود به معنی دارندهٔ سنت مارپرستی گرفت.
مطابقت میتانی و توروکو
اگر نام میتانی (در معنی منسوبان به بزکوهی نیرومند) را همان شاخهٔ بزرگ ایشان یعنی هنی گالبات (فرمانروایی بزرگ) بگیریم، نام ایشان در عهد آشوری متقدم به‌صورت مادی توروکو (منسوبان به بزکوهی نیرومند) ظاهر شده است. تور در قفقاز نام نوعی بزکوهی درشت اهلی شده است:

मित adj. mita strong
तुर adj. tura strong

شهرهای کردوئن یعنی کردستان باستانی استرابون در کردوئن (جنوب دریاچهٔ وان) از سه شهر با نام‌های سارِیسا (محل سنگی؟)، ستالکا (محل چشمهٔ نیرومند؟) و پِنیکا (پناهگاه؟) نام برده است که به‌ترتیب با شهرهای کنونی سیلوان، سیرت و قلعه فنیک کُردان بشنویه هم‌خوانی دارند.

ادبیات، ضد جریان است؛

متهمی دائماً درحال‌گریز...

گفت‌وگو با حسین رسول‌زاده، منتقد ادبی، نویسنده و شاعر

● مصاحبه‌کننده: روح‌الله آبسالان

ابتدا از خودتان بگویید، حسین رسول‌زاده چه کسی است؟

حسین رسول زاده: از وقتی یادم می‌آید کتابی در دست داشتم و می‌خواندم؛ اما با «نوشتن» بود که خودم را «شناختم».

گویا در سال ۱۳۷۳ یا ۷۴ بود که نخستین مقالات من چاپ شد: «نگاه نافذ کافکا»، «میلان کوندرا و شوخی تاریخ» و «رمان نو، جنبشی در ناشناخته‌ها». این مقاله‌ها در پیوست ادبی روزنامه کادح به اهتمام زنده‌یاد صالح‌پور چاپ شد. و پس از این بود که نقدها و یافتارهای نظری و ادبی‌ام در مجله‌های ادبی و هنری آن روزگار (آدینه، جهان کتاب، معیار، هنگام، بیدار، کارنامه، عصر پنج‌شنبه، زنان، روزگار وصل...) منتشر شد. درحال‌حاضر نیز مقاله‌هایی در ساحت ادبیات و نقد و فلسفه و تأملات زیست‌محیطی در مجله‌هایی مثل تجربه، صنوبر، نگاه نو، جهان کتاب، سیاه‌مشق... انتشار می‌دهم.

نخستین کتابم با عنوان به‌سوی خوانندهٔ مطلوب مبتلا به بی‌خوابی مطلوب ازسوی نشر نیم‌نگاه منتشر شد. و به‌دنبال آن مجموعه‌داستان‌های سه امکان برای خوزه پیتر هلن کوویچ و ویولن‌اش و مجموعه مقاله‌های «نقد و دیوانگی» و سپس کتاب‌های شعر کسی نخواند، این شعرها برای اوست و واژه‌ها خواب می‌بینند و بعد کتاب نقد، کی است و داستان‌های

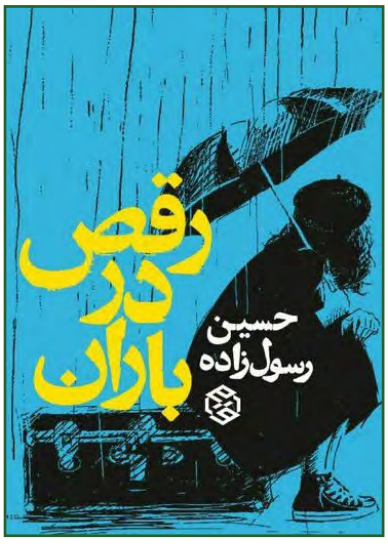
رقص در باران و کتاب شعر در من کوچه‌ای زندگی می‌کند و سپس داستان‌های همچون شرابی دیر سال و کتاب شعری با عنوان من یک پناه‌جویم، به کلمات پناهنده شده‌ام.

این تمام بیوگرافی، کیستی و چیستی من است.

یادم می‌آید در سال ۱۳۸۳ مجله «هنگام» ویژه‌نامه‌ای برایم منتشر کرد. از من خواست «زندگی‌نامه خودنوشت» خودم را بنویسم؛ اما زندگی‌نامه من چند سطر بیشتر نبود...

ثوثم بفرمایید تأثیرات متقابل شعر و فلسفه تا به کجا پیش رفته است و تا چه اندازه‌ای این دو توانسته‌اند برای هم امکان‌های تازه‌ای فراهم کنند؟

مرز مشترک ادبیات و فلسفه در «آفرینشِ» پرسش است؛ پرسش نه همچون «سؤال» که در پی «جوابی» مفقود، اما به‌هرحال موجود، در میانِ چیزها و روندها، بلکه به‌مثابه «کنشگری». فلسفه و ادبیات هر دو همواره در پی آن بوده‌اند که از وضعِ موجود، «نافرمانی» کنند؛ بنابراین فرجامِ ظفرمندِ ادبیات و فلسفه، آنجایی نیست که به پاسخی رسیده‌اند؛ بلکه آن‌جاست که به «پرسشی» دست یافته‌اند. آرمیدن در پناه پاسخ‌ها، فرمان‌بری از وضعیت موجود است؛ بنابراین هر پاسخی، تجربهٔ شکست است و درست در همین جاست که فلسفه و ادبیات زاده می‌شوند: شهامت ناامید شدن! بدین معنا که فلسفه و ادبیات در ناامیدی «ممکن» می‌شوند، بی‌آن‌که بتوانند هرگز بگویند «ادبیات چیست؟»، «فلسفه چیست؟»



اما این دو «ناچیست» که تن به «چیستی» نمی‌دهند، چه تأثیری برهم دارند؟ (آن‌گونه که در پرسش شما آمده است)

افلاطون که خود از نخستین فلاسفهٔ پساسقراطی بود که در قطعیتِ وضع موجود تردید کرد و آنچه را واقعی می‌پنداشته‌اند، سایه‌هایی فریبنده از چیزی در غیاب دانست، از پرسشگریِ شاعران ترسید؛ چنان‌که در کتاب دهم جمهوری تنها در فرضِ ستایشِ خدایان به شاعران «اجازه» سرود داد. بااین‌همه او نخستین فیلسوفی بود که به زیبایی و از این منظر به ادبیات نگاهی افکند و سپس، نخستین نگاه وسیع به ادبیات ازسوی فلسفه رخ داد:

بوطیقای ارسطو، فن شعر!

به‌ویژه از قرن هجدهم به بعد ادبیات و فلسفه، این‌جا و آن‌جا در هم آمیختند و برهم تابیدند: سرشت زیبایی، جایگاه مخاطب...

و بدین‌ترتیب رفته‌رفته نظریه ادبی در سپهر «فلسفه ادبیات» زاده شد. اما قرابت فلسفه و ادبیات بدان سبب نیست که بسیاری فیلسوفان، شعر و رمان نوشته‌اند: سارتر، کامو (حتی برتراند راسل هم داستان‌های کوتاه نوشته است: کابوس‌های حضرات والامقام) نیز بدان سبب نیست که بسیاری ادیبان و شاعران به فلسفه پرداخته‌اند؛ (ژرژ باتای، بلانشو...) بلکه از آن روست که اساساً «فلسفه‌ورزی متضمن زیستن در وادی ادبیات، و آفرینش ادبی مستلزم درنگ فلسفی است.» چنان‌که در جستار «فرم‌اندیشی در تفکر فلسفی» نشان داده‌ام افلاطون، درونمایهٔ نگرشِ فلسفی خود در چیرگی گفتار بر نوشتار را در فرم «مکالمه» بازآفرینی کرد. هگل «سه‌گانهٔ» دیالکتیک را در گفتارها و نام‌گذاری‌ها و بخش‌بندی‌های «سه‌گانه»، فرم داد؛ چنان‌که دکارت «گفتار در روش راه برون‌عقل» را در زاویهٔ دید منِ اندیشگر روایت کرد.

متقابلاً اگر به داستایفسکی، کافکا، وولف، جویس و پروست نگاه کنید فلسفه را در بافت رمان‌ها و داستان‌هایشان خواهید شناخت.

موضوع این نیست که آیا فلسفه می‌تواند ادبیات شود یا ادبیات، فلسفه، (چنان‌که سایمون کریچلی در خیلی کم ... تقریباً هیچ می‌پرسد: «آیا فلسفه می‌تواند ادبیات شود و هنوز خود را بشناسد؟») بلکه آن است که فلسفه و ادبیات اساساً در یک‌دیگر «ممکن» می‌شوند و افق‌های «آن دیگری» را در «خود» می‌گسترند.

(در اینجا به‌ویژه نگاهم به نیچه است)، درواقع نیز به همین سبب است میلان کوندرا در نقدِ هرسرل و هایدگر، پایه‌گذاران عصر جدید را نه فقط دکارت بلکه سروانتس نیز می‌داند.

ریچارد رورتی فیلسوف پراگماتیست معاصر از منظری دیگر به همین تقابل اندیشیده است. او در تمثیلی می‌گوید تصور کنید غرب در فاجعه‌ای هسته‌ای از میان برود. اگر آسیایی‌ها و آفریقایی‌ها در سال ۲۵۰۰ میلادی بخواهند غرب را بشناسند باید به کدام منابع مراجعه کنند؟ «هایدگر می‌اندیشد ذات یک دورهٔ تاریخی را می‌توان با خواندنِ آثار فیلسوفان شاخص آن دوره و شناسایی فهم آنان از هستی کشف کرد.»

اما اگر قرار باشد آسیایی‌ها و آفریقایی‌ها فقط مجاز از رجوع به دیکنز و هایدگر باشند، به کدام یک رجوع کنند؟ رورتی ترجیح می‌دهد آنان آثار دیکنز را بخوانند. اما چرا؟ «زیرا دیکنز می‌تواند به آنها کمک کند تا مجموعهٔ درهم‌تنیده‌ای از رویکردها را که برای غرب مهم بوده و چه‌بسا مختص غرب بوده است را درک کنند، آن هم به‌شیوه‌ای که نه از هایدگر و از هیچ فیلسوف دیگری برنمی‌آید.»

اما فلسفه و ادبیات از همان آغاز و همواره چیزی برای یکدیگر داشته‌اند، چنان‌که همواره چیزی از همدیگر ربوده‌اند. فلسفهٔ ادبیات حاصل همین هم‌جوشی است.

ثوثم شما بیش از سه دهه در حوزهٔ نقد ادبی، فعال هستید. نقد چیست؟

چنان‌که در مقاله‌های نظری و کتاب‌هایم تبیین کرده‌ام نقد، نظری یا دیدگاهی یا برداشتی یا قضاوتی یا حتی تأویلی «دربارهٔ» اثر هنری نیست؛ بلکه «آفرینشی» است بر «اساسِ» اثر هنری. خودبسند است. هرچند که ممکن است متضمن آن‌ها نیز باشد. درواقع همان‌طور که اثر هنری، کاری در دربارهٔ جهان نیست؛ بلکه آفرینشی بر اساس جهان است که می‌تواند جهان را پشت سر بگذارد. نقد نیز نوشتاری دربارهٔ اثر هنری نیست؛ بلکه خلاقیتی براساس اثر هنری است. پس از رولان بارت دیگر نمی‌توان نقد را پس‌آیندی دربارهٔ اثر هنری دانست. نقد، امروز چنان به‌سوی خودبسندگی است که می‌توان آن را بدون مطالعهٔ اثر هنری، مستقلاً خواند و در لذتِ متن، رها شد...

ثوثم جناب رسول‌زاده کدام ویژگی شاعران امروز ایران را به‌طور اخص می‌پسندید. در این‌باره برای مخاطبان توضیح بفرمایید؟

سال‌ها پیش (۱۳۷۸) در شماره ۵ مجله کارنامه، که با سردبیری زنده‌یاد گلشیری منتشر می‌شد، مقاله‌ای در بررسی روش‌شناسی تحولات شعر نو دهه ۶۰ و ۷۰ با عنوان «پرواز بنفش قوهای سفید» انتشار دادم. این مقاله در عین آنکه پاسخی بود به مقالهٔ شاعر معاصر (مهرداد فلاح)، که با عنوان «جای دوربین‌ها عوض شده است»، در شماره‌های قبلی همان مجله به چاپ رسیده بود؛ تلاشی بود در جهت تبیین ویژگی‌های کلی شعر دهه‌های شصت و هفتاد فارسی .

برخی از ویژگی‌هایی که در آن مقاله پی کاویده بودم، هنوز هم در شعر نوی فارسی حضوری کنشگرانه دارند؛ مثل استفاده از امکانات روایی و داستانی در بطن شعر، حاضرنمایی، سَبُک‌نمایی، کوتاه‌گرایی، نزدیک شدن به زبانِ هرروزه و مانند آن‌ها. اما اینکه کدام ویژگیِ « شاعران امروز را می‌پسندم؟»، گمان می‌کنم آن ویژگی‌هایی که «هنوز بدان نرسیده‌اند» یا «آن ویژگی‌هایی که آن را نقض کرده‌اند و از آن برون جسته‌اند.»

ثوثم بسیاری بر این باورند که شعر مدرن و پس از آن، ارجاعی به جهان، تجربه و واقعیت هر روزه ندارد. در این‌باره نظر شما چیست؟

در شماره۶/۵ مجلهٔ «عصر پنج‌شنبه» سال ۱۳۷۷ که با سردبیری شهریار مندنی‌پور و محمد ولی‌زاده در شیراز منتشر می‌شد، مقاله‌ای منتشر کرده بودم با عنوان «ملاحظاتی دربارهٔ

زبان شاعرانه». این مقاله واکنشی بود به گرایش‌های روز و مدگرایانهٔ آن روزگار که گاهی گمان می‌شد شعر هیچ‌گونه ارجاعی به جهان ندارد. در این مقاله بود که برای نخستین بار نظریهٔ «سوی پنهان زبان شاعرانه» را که بعدها با همین عنوان در مجله‌ای دیگر، منتشر شد، در شمارهٔ ۱۷/۱۶ کارنامه، مطرح کردم. دو دیدگاه افراطی مطرح بود: اول شعر هیچ ارجاعی به جهان ندارد؛ دوم نحوشکنی‌ها و گریز از فُرم‌های زبانی، به‌شکلی کاملاً اثبات‌گرایانه. زبانِ شاعرانه، جهانِ بیرون از زبان را «توضیح» نمی‌دهد؛ به‌همین‌دلیل تن به اجبارهای بیرون نمی‌سپارد؛ به‌عبارت دیگر شعر ابراز توضیح جهان نیست؛ همان‌طور که جهان، عامل توضیح شعر نیست. دست‌های شعر واقعی از توضیح جهان خالی‌است، با این حال همین دست‌های خالی و مضطرب، که تن به توضیح جهان نمی‌سپارد، حرف‌های زیادی دربارهٔ خودش و صورت‌ها و فرم‌های ناشناخته و شناخته دارد؛ اما دیالکتیکِ شوخینگی بر شعر سمت می‌دهد.

زبان اگرچه اتفاق بیرون را توضیح می‌ده؛ اما توضیح زبان شاعرانه، همان اتفاق زبانی است. اما این اتفاق زبانی هیچ‌گاه به منزلهٔ جدایی شعر از جهان نیست؛ زیرا شعر همان‌گاه که به خود می‌پردازد از جهان می‌گوید و آنگاه که به جهان می‌پردازد از خود می‌گوید. این همان دیالکتیکِ شوخینگی است که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت.

تونتم اگر ممکن است دربارهٔ مناسبات میان خواندن و تأویل و نسبت آن‌ها با حوزه هرمنوتیک به‌طور کلی توضیحاتی ارائه دهید؟

بگذارید بخش پایانی مقاله‌ام (نقد و دیوانگی) را برایتان بخوانم: «پیش از خواندن، هیچ متنی وجود ندارد. خواندن، متن را پدیدار می‌سازد. همچون کاوشی که شهری را از زیر خاک نمایان می‌سازد. خواندن، یافتن شیء گمشده است. پیش از خواندن، گم بود. پس نبود. و اکنون هست؛ پس خواندن همان نوشتن است. نمایان ساختن. پس نوشتن، ساختن است...» اما اجازه می‌خواهم به مقالهٔ بسیار جذاب «خواندن» اثر موریس بلانشو متوسل شوم. کتابِ خوانده‌نشده چیست؟ کتابی هنوز نوشته‌نشده. بنابراین خواندن «مرور» متن نیست؛ بلکه وادار کردن متن است تا بدون دخالت نویسنده، «خود را به نگارش در آورد.» خواندن، خواننده را به متن « الصاق» نمی‌کند؛ بلکه متن را از نویسنده «می‌رهاند» با این حال گمان می‌کنم خواندن اگرچه متن را از تملک نویسنده می‌رهاند؛ اما آن را به خواننده نیز نمی‌سپارد، (که در چنین صورتی به‌قول دریدا فقط مباشر اقتدار جابه‌جا خواهد شد) بلکه متن را می‌رهاند.

به‌قول بلانشو: «خواندن با اثر همان می‌کند که باد با ساخته‌های دست بشر» و چرا فقط ساخته‌های بشر، بلکه با هر خودساخته‌ای. خواندن به‌تعبیر رولان بارت «اثری در دست» را به متنی در سر بدل می‌کند. اما آن که می‌خواند کیست؟ خواننده لزوماً کسی در آن‌سوی متن نیست؛ چنان‌که نویسنده لزوماً کسی در این‌سوی متن. اما آن که می‌خواند چه چیزی را می‌خواند؟ نیت مؤلف را؟ نیت مخاطب را یا چنان‌که امبرتو اکو مطرح ساخته، نیت متن را؟

کدام‌یک دیگری را «ممکن» می‌سازد؟ نوشتن؟ یا خواندن؟ بنایی در عصر باستان ساخته شده است و در پس زمان گم شده است. اکنون یافته شده است. پرسش این است: چه کسی این بنا را آفریده است؟ آن که آن را بنا ساخته یا آن که آن را از قعر تاریخ بیرون کشیده؟ آفریننده کیست؟ خواندن، ما را به چنین فضایی می‌کشاند.

تونتم مشخصهٔ اصلی شعرهای حسین رسول‌زاده را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

گریز از «مشخصه!

تونتم جناب رسول‌زاده به نظر شما چه تمایزی می‌شود میان انواع گوناگون متون و مشخصاً شعر قائل شد؟ لطفاً برای مخاطبان توتم به‌صورت کوتاه

توضیحاتی را بفرمایید؟

شاید تمایزی نباشد. سراسر متن است؛ درآمیختگی، درگریختگی و گسیختگی... به نیچه نگاه کنید و به ژرژ باتای. توجه داشته باشید شعر جوهر هنرهاست. در یونان باستان، آفرینش در قلمرو کلمه «تخنه» جای می‌گرفت: ساختن. (تکنولوژی برچیده از همان تخنهٔ یونانی است) یونانیان هرچیزی را که ساخته می‌شد از هنر و غیر هنر زیر عنوان «تخنه» جای می‌دادند؛ بنابراین سؤال این بود در این تخنه، در این ساختن، چه چیزی هنر را از غیر هنر جدا می‌کند؟ و پاسخ: شعر!
و همین جاست که عنوان کتاب بزرگ ارسطو نیز روشن می‌شود : شاعری، فن شعر!
بااین‌همه متن‌ها همچون قاره‌ها به‌تدریج از هم گسستند و جدا شدند؛ اما همین متن‌ها به‌تدریج به هم می‌پیوندند طوری‌که امروزه سخن گفتن از ژانرها و انواع، سخت است. متن‌ها در هم حضور یافته‌اند. درهم ظهور یافته‌اند. متن‌ها حتی از خود گسسته می‌شوند تا در دیگری پیوسته شوند. امروزه حتی نقد، دیگر فقط نقد نیست؛ بلکه گاهی حتی خودِ اثر هنری است. از نیچه به بعد دیگر به‌راحتی نمی‌توان میان «انواع» مرز کشید. همه‌چیز متن است، مثل هیچ‌چیز!

ثوثم در حوزه ادبیات و مشخصاً شعر ما با انواع و اقسام نامگذاری‌ها و قاعده‌بندی‌هایی الکن و نامشخص سر و کار داریم. نظر شما در این‌باره چیست؟

بسیار دیده‌ام برای کودکی هنوز متولدنشده اسم انتخاب کرده‌اند. این روزها تا شعری نوشته می‌شود آن را طی «هیاهویی» به‌مثابه یک «جریان» دانسته و برایش «اسم» انتخاب می‌کنند. ظاهراً قصد بر آن است «جریانی» به راه اندازند یا چنان تلقی کنند جریانی به راه افتاده است و این را برای خود و شعر خود امتیازی می‌گمانند؟ اما ادبیات، به‌قول بلانشو، در«تکینگیِ» اثر رخ می‌دهد نه در «جریانگی» و انبوهگی و حجم. ادبیات، ضد جریان است.
شعر، خودش است؛ بی‌تعریف، بی‌نام، همچون متهمی فراری دائماً در حال گریز. او نه می‌تواند خودش را اثبات کند و نه می‌تواند تسلیم شود. ادبیات می‌گریزد نه برای آنکه به جایی برسد؛ بلکه برای آنکه به جایی نرسد. گریز، سرشت ادبیات است. ادبیات دائماً از خود می‌گریزد تا به خود برسد.

ثوثم شما به نتیجه‌گیری هایدگر آن‌جا که گفته بود همه هنرها می‌خواهند به شعر برسند چه پاسخ می‌دهید؟

شعر، چنان‌که گفتم، همان چیزی است که هنر را از سایر «ساختن» ها جدا می‌کند. درحال‌حاضر مطمئن نیستم مراد هایدگر احتمالاً در مقاله‌های «سرچشمه‌های اثر هنری» و غیره چنین باشد؛ اما هنرها نمی‌خواهند به شعر برسند بلکه پیشاپیش باید شعر باشند تا هنر به حساب آیند.

ثوثم می‌خواهم سؤالی درباره مخاطبان بپرسم، فکر می‌کنم ما هرچه بیشتر می‌نویسیم، شعر به سمت و سویه‌های پراتیکی و دوری از زبان هر روزه به پیش می‌رود. در این میان دایره مخاطبان اینگونه شعر تنگ‌تر می‌شود. دراین‌باره چه فکر می‌کنید؟

کتابی در دست چاپ دارم با عنوان نوشتن در زمانهٔ بی‌مخاطب. همه حرف‌ها را آنجا گفته‌ام و دراین‌باره چنان پر از حرفم که دیگر هیچ حرفی را به یاد ندارم.

ثوثم به‌عنوان سؤال پایانی، وضعیت شاعران امروزه ایران را در مقایسه با دیگر کشورها چگونه ارزیابی می‌کنید؟

برای پاسخ دادن به این سؤال، باید به شعرِ شاعرانِ «دیگر کشورها» اشراف داشت و من در خودم چنین اشرافی را نمی‌بینم؛ لذا پاسخی برای این پرسش ندارم.

ملالت‌های تنهایی در کودکی

● امیر ارسلان حدیدی

انسان در رنج آفریده شده است و تنهایی یکی از رنج‌هاییست که جهان هستی بر سر راه انسان می‌گذارد. دغدغهٔ شناخت تنهایی و راه‌های دوری از آن سابقه در دل تاریخ دارد. رواقیون معتقد بودند ما قادر به کنترل «رویدادهای بیرونی» نیستیم؛ درعوض می‌توانیم افکار و واکنش‌های خود را کنترل کنیم. براساس فلسفهٔ رواقی‌گری، «تنهایی» بخشی طبیعی از زندگی ما محسوب می‌شود و باید آن را بپذیریم و هرگز به آن اجازه ندهیم که احساسات ما را تحت انقیاد خود درآورد. باور رواقیون این است که به‌جای تلاش برای اجتناب یا از بین بردن تنهایی، باید بر پذیرش آن و یافتن معنا در آن تمرکز کرد. ما از این طریق می‌توانیم خود را از احساسات منفی برآمده از تنهایی دور سازیم و به احساس آرامش و رضایت دست یابیم.

از دوران تولد فلسفه رواقی هر چه دورتر و به دوران پرهیاهوی فعلی هر چه نزدیکتر شویم امکان درگیری بشر با تنهایی، محتمل‌تر و اجتناب‌ناپذیرتر می‌شود و حتی راه گریزی از آن نمی‌بیند و سعی می‌کند به‌نوعی با آن کنار بیاید تاآنجاکه اگزیستانسیالیست‌ها تنهایی را جنبه‌ای اساسی از وجود انسان اعلام کردند. فلاسفهٔ اگزیستانسیالیست مانند ژان پل سارتر، آلبر کامو و مارتین هایدگر، تنهایی را به‌عنوان عنصری اساسی در زندگی انسان مورد بررسی قرار دادند. آن‌ها معتقد بودند که تنهایی می‌تواند فرصتی برای تأمل در خود، جست‌وجوی معنا و به‌دست آوردن استقلال ذهنی باشد.

یونگ هم تنهایی بشر را به‌عنوان واقعیت موجود پذیرفت. او تنهایی را به‌عنوان فرصتی برای خودشناسی و رشد شخصی می‌دید. برای یونگ، تنهایی فرصتی بود تا فرد با جنبه‌های پنهان و بخش‌های ناشناخته خود در تعامل باشد.

نیچه تنهایی را دشوارتر می‌پذیرد و برای آن اما و اگر می‌تراشد. نیچه بر تفاوت بین تنهایی سالم و تنهایی بیمار تأکید می‌کند. او معتقد است که در تنهایی سالم، فرد قادر است با خودش در ارتباط باشد و از تنهایی لذت ببرد، درحالی‌که در تنهایی بیمار، فرد به‌طور ناخواسته از خودش فرار می‌کند و تنها با دستیابی به تمامیت خود می‌تواند از تنهایی نجات یابد.

تنهایی چیست؟

تنهایی را می‌توان به‌عنوان وضعیتی توصیفی دانست که هنگامی رخ می‌دهد که فرد متوجه تنها بودن خود می‌شود و احساس جدایی و عدم ارتباط با دیگران را تجربه می‌کند. این احساس می‌تواند ناشی از فاصله‌گذاری اجتماعی، عدم‌پذیرش یا عدم‌تطابق با محیط اطراف، از دست دادن عزیزان یا جدایی از افراد مهم در زندگی، عدم‌قبول و احساس بی‌ارزشی و یا عدم‌توجه به نیازهای ارتباطی و اجتماعی باشد.

گر چه منطقی به نظر می‌رسد که کودکان و نوجوانان را از تنهایی دور نگه داشت تا از آسیب‌های آن در امان باشند؛ ولی چنین امکانی در عالم واقعیت وجود ندارد. پس باید این پدیده را با همه زیروبم‌ها و زشتی و زیبائی‌هایش به کودک شناساند. بر همین اساس در محتوای ادبیات کودک و نوجوان، احساس تنهایی به‌عنوان یکی از موضوعات مهم و پرکاربرد مطرح می‌شود. نویسندگان در این دسته از ادبیات، احساس تنهایی را به‌صورت واقعیت یا تخیل در داستان‌ها

با کمک شخصیت‌هایشان به تصویر می‌کشند. این داستان‌ها می‌توانند به کودکان و نوجوانان کمک کنند تا با احساس تنهایی خود آشنا شوند و راه‌کارهایی را برای مقابله با آن یاد بگیرند.

تنهایی در ادبیات کودک و نوجوان

در کتاب‌ها و داستان‌های کودکان و نوجوانان، احساس تنهایی می‌تواند به‌عنوان موضوع اصلی داستان و یا به‌صورت عنصری فرعی در آن وجود داشته باشد. تنهایی می‌تواند احساسی طبیعی و متداول در زندگی کودکان و نوجوانان باشد و می‌تواند ناشی از عوامل مختلفی مانند جدایی از خانواده، انتقال به محیط جدید، دوری از دوستان یا مشکلات ارتباطی با همتایان، تغییر شخصیت، عدم پذیرش همتایان یا مشکلات در خانواده باشد. این ادبیات به نوجوانان کمک می‌کند تا با تنهایی خود در این دوران زندگی مقابله کنند و استراتژی‌هایی برای ایجاد روابط اجتماعی مثبت و سازنده یاد بگیرند.

در این نوع ادبیات، اغلب شخصیت‌های اصلی با تنهایی مواجه می‌شوند و در طول داستان، راه‌حل‌هایی برای غلبه بر تنهایی پیدا می‌کنند. این راه‌حل‌ها ممکن است یافتن دوستان جدید، ایجاد ارتباطات معنادار با دیگران، قبول و تحمل تفاوت‌ها، ارتباط با طبیعت یا پیدا کردن شغل‌های خلاقانه و سرگرم‌کننده باشد.

اهمیت طرح موضوع تنهایی در ادبیات کودک و نوجوان

موضوع تنهایی در ادبیات کودک و نوجوان به دلائلی که در ادامه خواهیم آورد اهمیت بسیاری دارد. این دلیل‌ها را می‌توان به‌شکل زیر در چهار حیطه دسته‌بندی کرد:

۱. شناخت و تأمل در احساسات: کودکان و نوجوانان، مانند بزرگ‌سالان، تنهایی را تجربه می‌کنند. ادبیات کودک و نوجوان با به تصویر کشیدن شخصیت‌ها و داستان‌هایی که با تنهایی مواجه‌اند، فرصتی را فراهم می‌کند تا کودکان و نوجوانان بتوانند درک بهتری از احساسات خود و دیگران پیدا کنند.

۲. ایجاد همدردی و ارتباط با خواننده: کودکان و نوجوانان، مانند بزرگ‌سالان، ممکن است در مواجهه با تنهایی و احساس فراموش‌شدگی یا عدم‌قبول شدن و طرد از جمع باشند. داستان‌ها و کتاب‌هایی که درباره تنهایی صحبت می‌کنند، می‌توانند به آن‌ها احساس همدردی و ارتباط انسانی بدهند و به باور احساس ارزشمندی خودشان کمک کنند.

۳. یادگیری راه‌حل‌های ارتباطی: ادبیات کودک و نوجوان اغلب به نمایش راه‌حل‌های ارتباطی برای مواجهه با تنهایی می‌پردازد. این راه‌حل‌ها می‌توانند شامل توجه به دیگران، ساختن روابط دوستانه، همکاری و تعاون با دیگران و یافتن منابع پشتیبانی باشند. این داستان‌ها به کودکان و نوجوانان کمک می‌کنند تا بهترین راه‌حل‌ها برای مواجهه با تنهایی را بیابند.

۴. تسلط بر مهارت‌های اجتماعی: داستان‌ها و کتاب‌هایی که به موضوع تنهایی می‌پردازند، می‌توانند به کودکان و نوجوانان کمک کنند تا مهارت‌های اجتماعی مانند ارتباط برقرار کردن، تعامل مؤثر، حل مشکلات و قدرت درک احساسات را تقویت کنند. این مهارت‌ها برای زندگی روزمره و ارتباط با دیگران بسیار اهمیت دارند.

رویکردها و شیوه‌های ادبیات کودک و نوجوان برای بررسی تنهایی

تنهایی در ادبیات کودک و نوجوان به چندین صورت ممکن است مطرح شود. در زیر به برخی از روش‌هایی که ازسوی نویسندگان استفاده می‌شوند، اشاره می‌کنیم:

۱. داستان‌های تشریحی: در این نوع داستان‌ها، تنهایی به‌صورت مستقیم و صریح مورد بررسی قرار می‌گیرد. شخصیت‌های اصلی داستان با تنهایی مواجه می‌شوند و در طول داستان، راه‌حل‌ها و روش‌هایی را برای مقابله با تنهایی پیدا می‌کنند.

۲. داستان‌های اجتماعی: در این نوع داستان‌ها، تنهایی به‌صورت ضمنی و ازطریق روابط اجتماعی بررسی می‌شود. داستان‌ها معمولاً دربارهٔ روابط دوستانه، خانواده یا محیط مدرسه است و

شخصیت‌های اصلی با تنهایی ناشی از عدم‌پذیرش، انزوا یا اختلافات ارتباطی روبه‌رو می‌شوند. این داستان‌ها به کودکان و نوجوانان کمک می‌کنند تا درک بهتری از اهمیت روابط اجتماعی پیدا کنند.

۳. شعرها و داستان‌های تصویری: در ادبیات کودک و نوجوان، تنهایی به‌صورت کوتاه و موجز در شعرها و داستان‌های تصویری نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. این شعرها و داستان‌ها اغلب از تصاویر و کلمات ساده و قابل فهم برای کودکان استفاده می‌کنند تا درک آن‌ها راحت‌تر شود. در این گونه‌های ادبی تنهایی می‌تواند به‌عنوان یک احساس معرفی شود و کودکان و نوجوانان را ترغیب به بیان احساسات خود بکند.

۴. داستان‌های خیالی و فانتزی: برخی از داستان‌های خیالی و فانتزی نیز می‌توانند به‌صورت ضمنی به تنهایی اشاره کنند. شخصیت‌های اصلی ممکن است در دنیایی جدید و ناشناخته قرار گیرند و در این فضاها با تنهایی مواجه شوند. آن‌ها ممکن است به دنبال راه‌حل‌ها و مسیرهایی برای فرار یا پیوستن به جامعه دیگر باشند.

توجه داشته باشید که این تقسیم‌بندی‌ها نسبی است و ممکن است در داستان‌ها و شعرهای کودکان و نوجوانان چهره‌های مختلفی از تنهایی معرفی شوند. در ضمن، ادبیات کودک و نوجوان همواره در حال تغییر است و نویسندگان جدید به‌ناچار با رویکردها و شیوه‌های جدید به بررسی تنهایی در این ادبیات می‌پردازند.

تأثیر منفی تنهایی بر کودکان و نوجوانان

در اغلب موارد تنهایی برای کودک و نوجوان می‌تواند تأثیرات منفی داشته باشد. در ادامه، تعدادی از این تأثیرات منفی را بررسی می‌کنیم:

۱. ایزولاسیون اجتماعی: تنهایی ممکن است باعث ایزوله شدن فرد از جامعه و اجتماع شود. اگر کودک یا نوجوان به‌طور مداوم تنها باشد و ارتباطات اجتماعی خوبی نداشته باشد، ممکن است احساس تنهایی عمیق‌تری را تجربه کند و از مشارکت در فعالیت‌های گروهی و ارتباط با دیگران بازماند.

۲. افزایش خطر افسردگی و اضطراب: تنهایی ممکن است در کودکان و نوجوانان منجر به افزایش خطر افسردگی و اضطراب شود. وقتی که فرد به‌طور مداوم تنهاست و ارتباطات اجتماعی نامناسبی دارد، ممکن است احساس انزوا و ناامیدی عمیقی را تجربه کند.

۳. کاهش مهارت‌های اجتماعی: ارتباط با همسالان و دیگران در یک محیط گروهی به کودکان و نوجوانان کمک می‌کند تا مهارت‌های ارتباطی و اجتماعی خود را تقویت کنند. اگر به‌طور مداوم تنها باشند، ممکن است این مهارت‌ها کمتر توسعه پیدا کنند و در ارتباط با دیگران مشکلاتی را تجربه کنند.

۴. تضعیف اعتمادبه‌نفس: تنهایی ممکن است باعث کاهش اعتمادبه‌نفس در کودکان و نوجوانان شود. وقتی که فرد به تنهایی عادت کند و تجربهٔ ارتباطات اجتماعی محدودی داشته باشد، ممکن است اعتمادبه‌نفسش کاهش یابد و احساس ناتوانی در برقراری روابط با دیگران را تجربه کند.

۵. تأثیر منفی بر روابط خانوادگی: اگر کودک یا نوجوان به‌طور مداوم تنها باشد و ارتباطات اجتماعی کمی داشته باشد، ممکن است روابط خانوادگی نیز تحت‌تأثیر قرار بگیرد. این می‌تواند باعث دوری و اختلافات در خانواده شود و رابطهٔ نامناسبی بین اعضای خانواده ایجاد کند.

بااین‌حال، باید توجه داشت که کودکان و نوجوانان با شرایط مختلفی روبه‌رو می‌شوند و برخی از آن‌ها ممکن است از تنهایی لذت ببرند و به‌طور تعمیم‌دهنده‌ای تأثیرات منفی را نپذیرند؛ بنابراین مهم است که در ارزیابی تأثیرات تنهایی در کودک و نوجوان، به جوانب متعددی نگاه کنیم و شرایط خاص هر فرد را در نظر بگیریم.

تأثیرات مثبت تنهایی بر کودکان و نوجوانان

تنهایی ممکن است که تأثیرات مثبت هم داشته باشد. در ادامه شماری از تأثیرات مثبت تنهایی کنترل شده در کودک و نوجوان را برای شما ذکر می‌کنیم:

۱. تقویت خلاقیت: تنهایی به کودکان و نوجوانان اجازه می‌دهد که خلاقیت خود را بروز دهند. در لحظات تنهایی، ذهن آن‌ها به خلاقیت اجازه ظهور می‌دهد و می‌توانند با خلق داستان‌ها، شخصیت‌ها و دنیاهای

خیالی، دنیای جدیدی بسازند.
۲. خودشناسی: تنهایی به کودکان و نوجوانان فرصتی می‌دهد تا با خودشان در ارتباط باشند و درک بهتری از هویت، ارزش‌ها و احساسات خود بیابند. آن‌ها می‌توانند در لحظات تنهایی با خودشان گفت‌وگو کنند و در فرآیند رشد و تکامل خود پیشرفت داشته باشند.
۳. تسلط بر مشکلات: تنهایی می‌تواند به کودکان و نوجوانان کمک کند تا نحوهٔ مقابله با برخی مشکلات و چالش‌های زندگی را یاد بگیرند. وقتی که آن‌ها تنها هستند، ممکن است با مسائلی مانند ترس، اضطراب و غم روبه‌رو شوند و درنهایت یاد بگیرند که چگونه با این مشکلات روبه‌رو شوند و بر آن‌ها غلبه کنند.
۴. تسلط بر خود: تنهایی به کودکان و نوجوانان کمک می‌کند تا تسلط بر خود و احساسات خود را تقویت کنند. آن‌ها به‌طور مستقل می‌توانند در مورد احساسات، اندیشه‌ها و ایده‌های خود تأمل کنند و درنهایت به تسلط و مدیریت احساسات خود برسند.
۵. دستیابی به صلح درونی: تنهایی به کودکان و نوجوانان فرصتی می‌دهد تا با صلح درونی در ارتباط با خود و دیگران ارتباط برقرار کنند. آن‌ها می‌توانند در لحظات تنهایی به خودشان عشق و احترام بورزند و این ارتباطات صلح آمیز را در روابط خود با دیگران تجربه کنند.
تنهایی می‌تواند به کودکان و نوجوانان کمک کند تا بهترین نسخه از خودشان را بیابند و درک کنند و به کمک آن توانایی‌ها و قدرت‌های خود را کشف کنند.

نمونه‌هایی از ادبیات کودک و نوجوان در موضوع تنهایی

در پایان بحث بهتر است نمونه‌هایی از داستان‌هایی که به موضوع تنهایی پرداخته‌اند را به‌صورت خیلی مختصر مرور کنیم.
۱. تار شارلوت اثر ای. بی. وایت
این رمان کلاسیک داستان دوستی غیرمعمول خوکی به نام ویلبر و عنکبوتی به نام شارلوت را روایت می‌کند. این کتاب ازطریق پیوند آن‌ها، مضامین دوستی، از دست دادن، و اهمیت ارتباط را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از طریق حمایت دیگران بر تنهایی غلبه کرد.
۲. پلی به ترابیتیا نوشته کاترین پترسون
در این رمان دو کودک تنها، جس و لزلی، پادشاهی خیالی را در جنگلی به نام ترابیتیا می‌سازند. این کتاب به بررسی مضامین دوستی، تخیل و مقابله با فقدان می‌پردازد و تأکید می‌کند که چگونه قدرت دوستی می‌تواند به مبارزه با احساس انزوا و تنهایی کمک کند.
۳. شگفت‌انگیز اثر آر.جی.پالاسیو
شگفت‌انگیز داستان آگی پولمن، پسر جوانی با ناهنجاری‌هایی در صورت را دنبال می‌کند و زندگی او در مدرسه و دوستی‌هایش را پی می‌گیرد. این رمان به موضوعات پذیرش، همدلی و تأثیر تنهایی بر افراد می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه ارتباط با دیگران می‌تواند آرامش و حمایت را به همراه داشته باشد.
۴. باغ مخفی اثر فرانسیس هاجسون برنت
در این رمان کلاسیک، مری لنوکس باغی مخفی را در املاک عمویش کشف می‌کند، جایی که او را شفا می‌دهد و همراهی، مانند پسرعمویش کالین برای مری دست‌وپا می‌کند. این کتاب به بررسی قدرت دگرگون‌کننده طبیعت، دوستی و اهمیت اجتماع در غلبه بر تنهایی و انزوا می‌پردازد.
۵. النور و پارک اثر رینبو راول
این رمان عاشقانه، جوانه زدن عشق بین دو نوجوان نامطلوب، یعنی النور و پارک را دنبال می‌کند و همراه با آن‌ها چالش‌های نوجوانی و مسائل خانوادگی را بررسی می‌کند. این کتاب با پرداختن به مضامین قلدری، خودپذیری و تنهایی، چگونگی ارتباط با دیگران را نشان می‌دهد.
۶. ماتیلدا نوشته رولد دال
ماتیلدا، داستان دختر جوانی با قدرت‌های خارق‌العاده را روایت می‌کند که در خانه با عدم‌توجه و تنهایی مواجه می‌شود. ماتیلدا از طریق دوستی با معلمش خانم هانی و همکلاسی‌هایش، یاد می‌گیرد که منحصربه‌فرد بودن خود را بپذیرد و با قدرت کتاب و تخیل در مبارزه با احساس انزوا، آرامش بیابد.
۷. خارج از ذهن من نوشته شارون ام. دریپر
در این رمان، ملودی قهرمان داستان که فلج مغزی دارد، برای برقراری ارتباط با دیگران تلاش می‌کند؛

درحالی‌که اغلب احساس تنهایی می‌کند و دچار سوءتفاهم می‌شود. این کتاب مضامین پذیرش، همدلی، و چالش‌های موجود در دوستی‌ها و تعاملات اجتماعی را در حین مقابله با ناتوانی‌های جسمی بررسی می‌کند.

۸. مزایای گل دیوار بودن نوشته استفن چبوسکی

این رمان، داستان چارلی، دانش‌آموز سال اول دبیرستان را دنبال می‌کند که با تروما و تنهایی روبه‌رو می‌شود و با دو سالمند به نام‌های سام و پاتریک دوست می‌شود. چارلی ازطریق نامه‌های صمیمی به گیرنده‌ای ناشناس، با احساس انزوا و پیچیدگی‌های احساسات نوجوانی دست‌وپنجه نرم می‌کند.

۹. هیولا صدا می‌زند اثر پاتریک نس

در این رمان، کانر، پسر جوانی که با بیماری مادرش دست‌وپنجه نرم می‌کند، هیولایی را ملاقات می‌کند که به او کمک می‌کند تا با ترس‌ها و احساساتش مقابله کند. این کتاب مضامین غم، تنهایی و قدرت داستان‌سرایی را به‌عنوان وسیله‌ای برای کنار آمدن با چالش‌های زندگی و یافتن آرامش در مواقع سخت بررسی می‌کند.

۱۰. قطعه گم‌شده نوشته شل سیلورستاین

در این افسانهٔ مصور، قهرمانی دایره‌ای‌شکل به‌دنبال قطعهٔ گمشده‌ای می‌گردد تا خود را کامل و خلاء تنهایی را پر کند. این داستان سفر خودیابی، پذیرش و درک این موضوع را به تصویر می‌کشد که تحقق خوشبختی واقعی از درون سرچشمه می‌گیرد و بر اهمیت عشق به خود و رشد در غلبه بر تنهایی تأکید می‌کند.

از نقل تا فهم؛
تأملی در ترجمه اصطلاح «ادبیات کودک» در زبان فارسی

● سیدعلی کاشفی‌خوانساری

گرچه در فرهنگ کهن و تمدن ایرانی توجه به خواندنی‌های کودکان و متون آموزشی ایشان سابقه‌ای طولانی دارد، «ادبیات کودک و نوجوان» در مفهوم مدرن آن، مقوله‌ای نسبتاً جدید در ایران و جهان به‌شمار می‌رود.

ایرانیان در دوره قاجار و پس از رواج صنعت چاپ با آثار جدیدی که غربیان برای خواندن کودکان تولید کرده بودند و امروز آن آثار را ادبیات کودک می‌نامیم آشنا شدند و به‌مرور این دانش و موضوع نو در ایران نیز متداول شد.

پیشتر در نوشته‌ای درباره سابقه رواج و استعمال اصطلاح «ادبیات کودک» در زبان فارسی سخن گفته و نشان داده‌ام که ترکیب واژگانی ادبیات کودکان برای نخستین بار در دههٔ سی شمسی به‌کار رفته و از دهه چهل شمسی به‌مرور مقبولیت و کاربرد عمومی یافته است. آنجا بحث کرده‌ایم که پیش از آن، در دوره قاجار و پهلوی اول و دوم برای رساندن این مفهوم از چه کلمات و عبارات دیگری استفاده می‌شده است و چگونه پس از سال ۱۳۳۵ با ترجمه واژه‌به‌واژه از زبان انگلیسی، عبارت ادبیات کودکان ابداع شد و در دهه بعد عمومیت یافت در همان نوشته متذکر شدم که جا دارد دربارهٔ میزان دقت و رسایی این ترجمه تأمل و بررسی شود که آیا ترکیب واژگانی ادبیات کودکان، ترجمه صحیح و معتبری است یا نه.

حالا و در این نوشته، دقیق‌تر درستی ترجمه این اصطلاح را می‌کنیم:

عبارت Children's literature که اصطلاح متداول و مرسوم جهانی دربارهٔ مفهوم مورد نظر ماست از دو کلمه تشکیل شده است که ترکیب ادبیات کودکان ترجمه واژه‌به‌واژه آن است. ابتدا درباره مفهوم هریک از این دو کلمه به صورت جداگانه و سپس درباره ترکیب و کنار هم قرار گرفتن آن‌ها صحبت می‌کنم.

۱. literature

این کلمه انگلیسی ریشه‌ای لاتین دارد و برآمده از مفاهیم حروف الفبا و نگارش است. در معتبرترین واژه‌نامه‌های زبان انگلیسی همچون آکسفورد، کمبریج و مریام وبستر اولین معنای این واژه، متون یا نوشته‌ها آمده است. (Written works, texts).

در اولین مواجهات ایرانیان با نوشته‌های اروپائیان واژه لیتراتور در همین معنای نوشته‌ها درک شده است؛ مثلاً میرزا فتحعلی آخوندزاده می‌نویسد: «لیتراتور عبارت از هر نوع تصنیفات است نثراً و نظماً» یا وقتی می‌نویسد: «لیتراتورش نیز شامل این‌گونه مطالب است که طهارت را فلان‌طور باید گرفت» یا «مصائب‌الابرار یکی از لتراتور عمده این ملت است.» منظورش مکتوبات و همه کتب به زبان فارسی است (مکتوبات آخوندزاده، صفحات ۱۵، ۱۹، ۵۶).

بااین‌حال به مرور این لغت در زبان فارسی «ادبیات» ترجمه شد. واژه ادبیات برخلاف تصور واژه‌ای بسیار جدید و بدون سابقه در زبان فارسی است که در همان دوره قاجار از متون ترکی عثمانی به روزنامه‌ها و کتاب‌های ما راه پیدا کرده است. ترکان با استفاده از کلمه عربی «ادبیّه» که صفتی ساخته شده از اسم ادب و ادات جمع عربی است، کلمه ادبیات را برای ترجمه کلمه لیتراتور فرانسوی ابداع و معمول کردند.

در متون قدیمی زبان فارسی، ادبیّه صفتی کم‌کاربرد و برای انتساب بوده است و مثلاً می‌گفتند علوم ادبیه، ظرائف ادبیه و ... .

تشابه ظاهری این واژه جدید و با واژه رایج و آشنای ادب سبب شد که فارسی‌زبانان به‌مرور از کلمه ادبیات معنای آثار ادبی را دریافت کنند. حال آنکه قبل از دوره قاجار در ادبیات فارسی هم‌چون ادبیات عرب، از واژه‌های ادب و علم‌الادب برای مفهوم آثار ادبی و نوشته‌های خلاق و زیبا هم چون شعر و داستان استفاده می‌شد. (برای معنای دقیق واژه ادب و سابقهٔ آن در زبان عربی به کتاب ادبیات و تاریخ‌نگاری آن، نوشته طه حسین مراجعه فرمایید). بگذریم که همان واژه ادب هم در اصل برای هرگونه نوشته و نگارش و نه الزاماً نوشته‌های خلاق و تخیلی و زیبایی‌شناسانه به کار می‌رفته است و ریشه زبان‌شناسی آن در زبان عرب به واژه دب در فارسی کهن به‌معنای لوح و سنگ‌نبشته بازمی‌گردد.

ادبیات واژه‌ای جدید و راه‌یافته از روزنامه‌های ترک‌زبان به زبان فارسی است و پیشینه‌ای در متون ما ندارد. جست‌وجوی واژه ادبیات در متون فارسی به‌ندرت به نمونه‌هایی قدیمی‌تر از دوره قاجار می‌انجامد؛ مثلاً اینکه خواجه‌عبدالله انصاری در طبقات‌الصوفیه در وصف بوعثمان مغربی نوشته که: «هم وی گفت که مقامات ادبیات‌اند» قطعاً منظورش ادبیات در معنای امروزین نیست یا میرداماد در ابتدای مشرق‌الانوار که برتری‌های خود را برمی‌شمارد و می‌گوید:

« مسندم از معرفت بی‌زوال
مائده‌ام فقه و حدیث و رجال
دفتر تفسیر و اصول آورم
لشکری از خیل فحول آورم
باره علوم عربیات من
خامه فنون ادبیات من
فطرت عالی و صفای نهاد
هر دو دل و طبع مرا خانه‌زاد»

منظورش از ادبیات جمع ادبیه و مجموع توانایی‌های خود در علم‌الادب و زبان عربی است و نه نوشته‌هایی با صبغه و ارزش ادبی و زیبایی‌شناسانه.

استفاده از کلمه ادبیات به دوره قاجار و آشنایی با ادبیات غرب و رواج روزنامه و ترجمه برمی‌گردد و احتمالاً اولین استفاده از این کلمه در معنای غربی آن را باید در چند شعر صغیر اصفهانی در دورهٔ ناصری پیدا کرد و پس از او شاعران مشروطه چون ملک‌الشعرای بهار، فرخی یزدی، ایرج میرزا، میرزاده عشقی و ... این واژه را به کار برده‌اند. پس از آن هم استفاده از این کلمه در نام کتب درسی، رشته دانشگاهی و نام دانشکده و ... برای آن مفهوم قدیمی اما حالا ازغرب‌آمده تثبیت می‌شود؛ مثلا وقتی ایرج میرزا می‌گوید:

« در تجدید و تجدد وا شد
ادبیات شلم‌شوربا شد
تا شد از شعر برون وزن و روی
یافت کاخ ادبیات نوی»

یا آنجاکه بهار در رثای ایرج می‌سراید:

« شجر فضل و ادب بی‌بر شد
فلک دانش بی‌اختر شد
یافت ابیات به مصرع تقلیل
شد مطالع به مقاطع تبدیل
قلم شاعری از کار افتاد
ادبیات ز مقدار افتاد»

دقیقاً معنای جدید ادبیات که ترجمه واژه لیتراتور در زبان فرانسوی است، مدنظر بوده است.

به‌هرحال اینجا منظور ما اثبات نادرست بودن یا نامناسب بودن واژه ادبیات نیست. این کلمه امروز بیش از صد سال در زبان فارسی قدمت دارد و مراد از آن دیگر نه معنای نخست لیتراتور بلکه دومین معنای آن یعنی نوشته‌های ارزشمند و هنری و ادیبانه است.

بااین‌حال معنای امروزین کلمه ادبیات در زبان فارسی هرچه که باشد، مراد از کلمه لیتراتور در اصطلاح ادبیات کودک، در زبان‌های فرنگی و مطابق مداخل دانش‌نامه‌های معتبر این حوزه، تمامی نوشته‌های ویژه مخاطبان کودک است و نه صرف آثار تخیلی.

مطابق تعاریف دانشگاهی در رشته‌های کتابداری، ادبیات کودک، روان‌شناسی و دیگر منابع، ادبیات کودک به دو شاخه اصلی آثار تخیلی و غیرتخیلی (فیکشن و نان‌فیکشن) تقسیم می‌شود و حجم و

بسامد و چه‌بسا اهمیت گروه دوم از گروه اول بیشتر است؛ پس تعبیر مورد نظر ما در زبان‌های غربی به همه نوشته‌های مناسب کودکان اطلاق می‌شود و نه صرفاً به آثار تخیلی و ادیبانه کودکانه.

به این ترتیب امروز که در زبان فارسی مراد از واژه ادبیات آثار خلاقه و هنرمندانه است، استخدام کلمه ادبیات در این ترجمه چندان درست نیست و شاید بهتر باشد اینجا از واژه‌های چون نوشته‌ها، متون، خواندنی‌ها، مکتوبات و ... استفاده کنیم. همان‌گونه که در سنت فرهنگی ایرانی نیز چنین آثاری «بچه‌خوانی» نامیده می‌شد و حتی در سال‌های نیمه دوم حکومت قاجار و نیمه اول حکومت پهلوی، برای این واژه با ترجمه‌هایی چون «متون قرائتی کودکان»، «خواندنی‌های کودکان»، «کتب قرائتی»، «آثار برای اطفال» و «خواندنی‌های تفریحی نوآموزان» روبه‌رو بودیم. (به مقاله به‌کارگیری اصطلاح ... مراجعه فرمایید).

۲. Children

بدیهی است که در حالت عادی باید این کلمه را «کودکان» ترجمه کرد؛ اما نکته اینجاست که این کلمه در زبان انگلیسی دربرگیری و مصداقی جامع‌تر از کلمه کودک در زبان فارسی دارد. مفهوم دقیق و کامل این کلمه در زبان انگلیسی «نابالغ» و «نابزرگ‌سال» است. به این ترتیب هر کسی را که به سن قانونی نرسیده است می‌توان کودک نامید. برای همین است که در کنوانسیون بین‌المللی حقوق کودک، مصوب مجمع عمومی سازمان ملل متحد همه افراد زیر هجده سال را کودک تعریف کرده است؛ اما در زبان فارسی چنین نیست و دختران و پسران هفده‌ساله ازسوی فارسی‌زبانان کودک نامیده نمی‌شوند.

پس شاید بهتر باشد که اینجا نیز این کلمه را به «کودک و نوجوان» و نه واژه «کودک» به‌تنهایی ترجمه کنیم تا مفهوم را به‌شکل کامل و رسا ایفاد کند.

گفتنی است گرچه در زبان انگلیسی به‌کار بردن ترکیب ادبیات کودک و نوجوان، هم نامعمول و ناصحیح نیست؛ اما میزان استعمال این ترکیب از یک درصد میزان استفاده از واژه ادبیات کودک کمتر است. موتور جست‌وجوی گوگل نشان می‌دهد عبارت Children's literature حدود ۲۲ میلیون بار به‌کار رفته است؛ اما عبارت Children and adolescents' literature و عبارت Children and young adults' literature هرکدام تنها حدود ۱۲ هزار بار استفاده شده‌اند. از آنجا که شکی نیست حجم عمده‌ای از این کتاب‌ها برای مخاطبان نوجوان منتشر می‌شود، این تفاوت فاحش در میزان به‌کارگیری واژه‌ها نشان می‌دهد که در ترکیب Children's literature کلمه Children رساننده مفهوم دوره نوجوانی هم هست و در بیشتر موارد و اغلب متون تخصصی ادبیات کودک به زبان انگلیسی، واژه کو؛دک همه گروه‌های سنی کمتر از هجده‌سالگی همچون نوزادی، نوپایی، خردسالی، کودکی دوره اول و دوم و نوجوانی دوره اول و دوم را پوشش می‌دهد؛ پس این نکته باید در ترجمه به فارسی مد نظر قرار بگیرد و اینجا ترجمه کلمه Children به کلمه کودکان صحیح نیست.

در زبان انگلیسی وقتی در صحبت از ادبیات کودک به‌عنوان تخصص گفتمان یا ژانر صحبت می‌کنیم تنها کلمه کودکان به‌کار می‌رود؛ اما این تک‌کلمه برای شنوندگان، همه مخاطبان گسترده این اصطلاح را خواه خردسال یا کودک یا نوجوان را ایفا می‌کند؛ درحالی‌که در اشاره به انواع کتاب‌ها تقسیم‌بندی‌های جزئی‌تری نیاز بود و کتب کودک و کتب نوجوان از هم تفکیک می‌شوند. استفاده از مفهوم نوجوان با تقسیم‌بندی‌های دقیق‌تر در رده‌بندی کتاب‌ها[1] (در سایت‌های فروش کتاب و کتاب‌فروشی‌ها) و همراه با کلمه کتاب مرسوم است و نه همراه با کلمه ادبیات.

لازم به ذکر است در زبان فارسی کاربرد واژه نوجوانی در معنای امروزی خود به‌معنای مقطع سنی مشخص از زندگی انسان که میان دوره کودکی و جوانی قرار دارد، کاربردی جدید برای این واژه قدیمی است و حتی تا دهه چهل و پنجاه شمسی این واژه به‌طور کامل و عمومی برای نشان دادن این مفهوم پذیرفته و متداول نبوده است. اما امروز دیگر به‌خوبی در این معنای جدید جا افتاده و پذیرفتنی است.

1. YA, Teens, Adolescents, New adult, Middle grade

۳. Children's literature

به نوع ترکیب و کنار هم قرار گرفتن این دو کلمه در دستور زبان فارسی مضاف و مضاف‌الیه یا اضافهٔ تخصیصی و در دستور زبان انگلیسی Genitive case یا possessive case می‌گویند.

این ترکیب در حقیقت شکل ساده و خلاصه‌شدهٔ The literature of children یا به‌شکل صحیح‌تر The literature for children است.

نکته بسیار مهم در این ترکیب این است که اگرچه در زبان انگلیسی برای اشاره به «نوع» از کلمه جمع استفاده می‌شود؛ اما در زبان فارسی برای این منظور تنها و تنها از کلمه مفرد استفاده می‌کنند.

مثلاً ما می‌گوییم: «آیا شما فرزند دارید؟» و پاسخ می‌شنویم: «بله، دو فرزند داریم» اما انگلیسی‌زبانان در هر دو جمله از کلمه جمع استفاده می‌کنند. ما می‌گوییم «دوست دارید ساندویچ بخوریم؟» و آن‌ها کلمه ساندویچ را جمع می‌بندند.

در زبان فارسی در چنین موقعیتی استفاده از کلمه جمع ضرورتی ندارد و عبارت «دبیات کودک به شکل کامل، رسا و صحیح‌تر از «ادبیات کودکان» است. این رویه در استعمال و ترجمه ترکیب «کتاب کودک» کامل پذیرفته شده و امروز کمتر شاهد رواج اصطلاح «کتاب کودکان» در زبان فارسی هستیم. (موتور جست‌وجوی گوگل استفاده از ترکیب کتاب کودک در زبان فارسی را شش و نیم میلیون بار و استفاده از ترکیب کتاب کودکان را کمتر از نیم میلیون بار نشان می‌دهد).

در زبان انگلیسی استفاده از کلمه مفرد کودک در چنین ترکیبی دشوار بوده است.؛ چراکه کلمه مفرد حتماً باید در کنار صفت اشاره، حرف تعریف یا علامت نکره (This, That, The, A Child) به‌کار برود اما کلمه جمع چنین نیست. برخلاف زبان انگلیسی، در زبان فارسی استفاده از کلمه جمع ضرورت و تداول ندارد؛ مثلاً ما بر سردر مغازه‌ها می‌بینیم که نوشته شده کفش کودک، تختخواب کودک، لباس کودک. ما می‌گوییم حقوق کودک، روان‌شناس کودک، مهدکودک، شامپوی کودک، اقوام کودک و برای رساندن این معانی از کلمه جمعِ کودکان استفاده نمی‌کنیم.

پس قطعاً واژه درست در ترجمه عبارت Children's literature کلمه «کودک» است و نه «کودکان» و باید بگوییم «ادبیات کودک» و نه «ادبیات کودکان».

جمع‌بندی ترجمه مناسب

بر اساس آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت ترجمه دقیق و رسای اصطلاح Children's literature در زبان فارسی امروز به‌ترتیب اولویت یکی از ترکیب‌های واژگانی زیر است:

۱. اولویت اول: به سنت و پیشینه متون فارسی رجوع و از اصطلاح قدیمی و بومی بچه‌خوانی که دقیقاً همان معنا را می‌رساند استفاده کنیم. گرچه امروز این اصطلاح فراموش‌شده و غریب است.

۲. اولویت دوم: خواندنی‌های کودک و نوجوان را که جدیدتر و گویاتر است و در دوره پهلوی رایج بوده، به‌کار ببریم هرچند که برای گویشوران امروز ترکیبی نسبتا ناآشناست.

۳. اولویت سوم: اگر بر استفاده از کلمه ادبیات اصرار داشته باشیم و از ابهام این کلمه کم‌پیشینه میان دو مفهوم کلیه نوشته‌ها و نوشته‌های تخیلی صرف نظر کنیم باید بگوییم: ادبیات کودک و نوجوان.

۴. اولویت چهارم: با هدف اختصار و با این توجیه که امروزه در زبان فارسی با شنیدن کلمه کودک همه گروه‌های سنی پایین‌تر از سن قانونی برداشت می‌شود، می‌توانیم بگوییم ادبیات کودک. هرچند تعبیر دقیقی نیست.

به‌هرحال هرچه که باشد، به‌نظر می‌رسد ترکیب‌هایی چون ادبیات کودکان که از دهه سی به این‌سو مرسوم بود یا ترکیب جدیدتر ادبیات کودکان و نوجوانان، از نظر ساختار زبان فارسی ناصحیح و ناپسند باشند. این غلط‌های مصطلح ناشی از گرته‌برداری، ترجمه تحت‌اللفظی و ناآشنایی اولین مترجمان این اصطلاح با ساختار زبان فارسی بوده است.

لزوم اصلاح اشتباهات مکرر

استفاده از ترکیب‌های نادرست ادبیات کودکان و

ادبیات کودکان و نوجوانان، چنان در زبان فارسی فراگیر است که جا دارد برای اصلاح آن تدبیری بیندیشیم.
عجیب اینجاست که این اشتباه ظاهراً در میان متخصصان بیش از عموم تداول دارد و جا دارد دلایل و مبانی نظری آن به بحث گذاشته شود. مراجعه به یافته‌های موتور جست‌وجوی گوگل نشان می‌دهد به‌کارگیری عبارت ادبیات کودک در زبان فارسی با ۹۲۰ هزار بار بیش از به‌کارگیری عبارت ادبیات کودکان با ۶۴۵ هزار بار بوده است. همین‌طور استفاده از اصطلاح درست ادبیات کودک و نوجوان با ۸۷۴ هزار بار، بیش از اصطلاح ادبیات کودکان و نوجوانان با ۳۲۸ هزار مورد بوده است؛ یعنی گرچه استفاده از ترجمه نادرست هم فراوان است و گرچه هیچ ترکیب واژگانی در زبان فارسی برای این مفهوم به مقبولیت عمومی و رواج مطلق دست نیافته است، با این حال استفاده از ترجمه و اصطلاح درست پیشی گرفته و رو به افزونی بوده است.
استفاده از ترجمه ناصحیح این اصطلاح در بسیاری از منابع نظری و در نام و عنوان برخی مجلات تخصصی این مقوله و در بسیاری از مداخل مربوط به این موضوع در دانش‌نامه‌های فارسی دیده می‌شود..
مثلاً در نظام آموزش عالی، عنوان گرایش رشته زبان و ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان است که درست انتخاب شده است، اما عنوان این درس در رشته کتابداری ادبیات کودکان و نوجوانان است که درست نیست.
نام نشریه تخصصی دانشگاه شیراز «مطالعات ادبیات کودک» و نام پرسابقه‌ترین مجله این عرصه «پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان» و هر دو صحیح است؛ اما اولین نشریه تخصصی در این زمینه در دهه شصت «قلمرو ادبیات کودکان» نام داشته که نام ناصحیحی است.
دائره‌المعارف فارسی (مصاحب)، فرهنگ‌نامه کودکان و نوجوانان (شورای کتاب کودک)، دانش‌نامه ادب فارسی (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)، دانش‌نامه فرهنگ مردم ایران (دائره‌المعارف بزرگ اسلامی) همگی از ترجمه نادقیق و شکل جمع کلمه کودک استفاده کرده‌اند و تنها دانش‌نامه زبان و ادب فارسی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی) ترجمه درست و ترکیب ادبیات کودک و نوجوان را به‌کار برده است.
این فقیر حدود سی سال قبل در بحثی دربارهٔ مطبوعات کودک و نوجوان، یک‌بار در مقدمه کتاب نشریات کودک و نوجوان ایران در بهار ۱۳۷۵ و پس از آن در سال ۱۳۷۶ در مقاله‌ای در پژوهش‌نامه ادبیات کودک با استدلال‌هایی کوشیدم نادرستی اصطلاح «مطبوعات کودکان» یا «مطبوعات نوجوانان» را نشان دهم و گفتم اطلاق اصطلاح مطبوعات نوجوانان بر نشریاتی که توسط روزنامه‌نگاران متخصص برای استفاده خوانندگان گروه سنی نوجوان تولید می‌شود صحیح نیست و باید از عبارت مطبوعات کودک و مطبوعات نوجوان استفاده کرد. آنجا عرض کردم ترکیب مطبوعات نوجوانان می‌تواند در معنای دیگری، دال بر مجلات تجربی و آماتوری به‌کار رود که توسط دانش‌آموزان نوجوان و نوجوانان روزنامه‌نگار در سطح مدارس و به‌شکل غیررسمی و غیرحرفه‌ای تهیه می‌شود.
امروز نیز بر نادرست دانستن ترکیب ادبیات کودکان تأکید می‌کنم و از پژوهشگران و مدرسانی که بر استفاده از این ترکیب اصرار دارند، خواهش می‌کنم استدلال‌های خود را مطرح کنند و اگر دلیل موجهی بر آن نیافتیم از همکارانم درخواست دارم به اصلاح این رویه بیندیشند.

یادداشتی بر نمایش دلقک

● صادق کیانی‌مقدم

بازیگران: معصومه آرواز، علی باروتی و سعید ابک.
نویسنده: طراح و کارگردان: سعید ابک
نمایش دلقک اثری قابل درنگ است که کارگردانی آن به‌شکلی غافلگیرانه و ظریف، واقعیات تلخ کمدین‌هایی که یک عمر مردم را خنداندند به‌نمایش می‌گذارد.
این نمایش برای مخاطب نوجوان تولید شده است نه مخاطب کودک و چه‌قدر حوزه نوجوان هم ازسوی والدین و هم ازسوی تولیدکنندگان حوزه نمایش، مورد کم‌مهری و عدم‌توجه قرار گرفته است.
حوزه نوجوان جزو حوزه‌هایی است که می‌تواند فضایی آکنده از کنشگری را رقم بزند و طیف وسیعی از جامعه را به چالش و حوزه تفکر و پرسش‌گری سوق بدهد؛ درصورتی‌که متولیان امر، نهادها و سازمان‌های فرهنگی‌هنری بتوانند سرمایه‌گذاری‌های بیشتری نسبت به گذشته انجام دهند تا تولیدکنندگان این حوزه فارغ از گیشه و بلیط و با آسودگی از گرفتاری‌های حوزه جذب در بازار فروش، اهتمام بیشتری در حوزه خلق و تولید اثر داشته باشند. اگرچه تولید محتوا و بسترسازی قابل‌قبولی از فرم و اجرا خواهد توانست مخاطب را به پای نمایش در سالن بکشاند.
بااین‌حال، اگرچه علاوه‌بر مخاطب گروه سنی نوجوان، مخاطب کودک نیز در لحظاتی با این نمایش تفکربرانگیز ارتباط می‌گیرد و این در نوع خود اتفاقی کم‌نظیر است، که بچه‌های ما و مخاطبان گروه سنی کودک نیز به‌دنبال عواملی چالشی، هیجانی و اندیشه‌محورند.
پرسش‌ها و حرف‌های در گوشی مخاطبان در مورد اثر اجراشده در حین اجرا، نکته توجه‌برانگیزی دیگری است که در حوزه تحقیقات میدانی نباید از آن غافل شد. گرچه بعضی اعتقاد دارند این نمایش برای مخاطب نوجوان و گاه بزرگ‌سال است؛ اما باید اذعان داشت مباحث چالشی و تفکری که بتواند مخاطب گروه سنی کودک را در زمانی بیش از ۴۰ دقیقه در سکوت پای گود خود نگه دارد بسی مؤثر و مفید است و چه خوب می‌شود

خانواده‌ها ولو اگر برای یک بار در ماه یا هر سه ماه چنین ژانرهایی برای فرزندان خود در نظر بگیرند و با نگاه و نگرش بچه‌ها و ذائقه و نیازهای آن‌ها آشنا شوند. نمایش دلقک متناسب با مخاطبی که برای خود انتخاب کرده زبانی ساده و قابل دریافت دارد که مخاطب با زیر نظر گرفتن حرکات بازیگران، دقایقی فرصت می‌طلبد تا بتواند از پس دریافت مفاهیمِ پشت تابلوهای خلق‌شده ازسوی بازیگران این نمایش برآید. به‌زعم نگارنده، ضعف اصلی اثر در نگاه اول می‌تواند فقدان یا کمبود دیالوگ‌هایی باشد که در دادن کدهایی ازقبیل سرنخ‌ها، تصویر شفاف و نگاه نو و خلاق به مخاطب گروه سنی مورد نظر بتواند آن‌ها را همراهی کند، هرچند با مقداری تأمل، مخاطب صاحب دستاوردهای فکری خواهد بود؛ ولی خطر قطع ارتباط، عدم‌وصل به فضا و التذاذ بر اثر دریافت چگالی مفهوم نیز از جانب مخاطب وجود دارد.

باوجوداین زمین لغزنده از خطا، داستان کوشیده مسائل و مشکلات هنرمندانی چون دلقک را در قالب تصویرسازی همراه موسیقی که در نوع خود جذاب و زیباست، بیان کند. نکته دیگری که کمبود آن به‌وضوح احساس می‌شود نداشتن و طراحی نکردن حرکات اکروباتیک متناسب با سیرک برای معرفی شخصیت‌های نمایش به‌ویژه دو دلقک همراه کارکتر اصلی اثر است؛ چراکه با خلق لوکیشن‌هایی از حرکات نمایشی می‌توانست هیجان و شور افزون‌تری در عروق اثر بدواند و از ایجاد وضعیتی تخت و یکنواخت پرهیز شود.

در یک نگاه کارگردان اثر به این موضوع در قالب اثری بی‌کلام با اقلیت کلام که جزیی از اهداف فنی و هنری اثر پیش رو است شاید بازگوکننده این گزاره باشد: «سکوتم از درد و ناگفته‌های پس آن است».

کسی که سالیان سال مخاطبان را به خنده واداشته‌ام اینک دیگر نای بازگویی حقایق زندگی‌ام را ندارم و فقط و فقط با بازی در سکوت حرفم را به مخاطب می‌زنم و او در هرگونه برداشت و اندوختن هر هدف و دستاوردی کاملاً آزاد و رها است. من از استبداد گفتار بیرون زده‌ام بنابراین گرفتن فیدبک، علاقه‌مندی و محبت در دلقک از طریق آکساسوار (کارکردن نمادهایی چون قلب، همزاد و ...) درواقع بی‌انگیزه کردن آن در جریان شادی است. یادآوری و مرور خاطرات گذشتهٔ شخصیت‌محوری قصه دلقک خود حکایت از فراز و نشیب جریان زندگی دارد.

پشت آیینه قرار گرفتن دلقک و ادابازی و بازی‌دربازی او درواقع بازتاب و انعکاس درونیات دلقک است در وقوع امر خنداندن مخاطب با این درونیات. گاهی کنترل او را در دست گرفته پیش می‌برد. محصور ماندن در ذهنیت کودکی، بالی برای پرواز شدن تلقی می‌کند که به دور و منزه از حماقت او باشد. عامل دیگر نخندیدن مخاطب می‌تواند باشد؛ درنهایت از خود گذشتن به‌خاطر مردم است که به‌نوعی می‌تواند زمینه‌های کامل شدن انسانیت را در درون شخصیت‌محوری قصه که همان دلقک است رقم بزند.

واکاوی مقولهٔ «تنهایی»؛
ریشه‌ها، اثرها و راه‌کارها

● نویسندگان: الناز زاهد، نینا غریب‌زاده، شقایق بالندری

سخن خود را با شعری از شاملو آغاز می‌کنیم. انسان زاده شدن تجسّدِ وظیفه بود... و توان غمناک تحمل تنهایی. تنهایی. تنهایی. تنهایی عریان.
و اما تنهایی انتخاب‌شده یا در شرایط تنهایی قرار گرفتن، دو امر کاملاً مجزا هستند که می‌توانند هر دو مزایا و معایب خود را داشته باشند؛ اما صحبت از این است که من برای تنهایی خود چه کاری می‌توانم انجام دهم؟

ریشه‌های در پیله ماندن

تنهایی درواقع احساس ذهنی درباره ناکافی بودن ارتباطات اجتماعی است. این احساس در دهه‌های گذشته افزایش یافته است. تا حدودی به‌این‌دلیل که افراد از نظر جغرافیایی تحرک بیشتری دارند و بنابراین احتمال بیشتری دارد که جدا از دوستان و خانواده زندگی کنند؛ درواقع، از زمانی که سازمان‌ها شروع به جمع‌آوری این داده‌ها کردند، امروزه افراد بیشتری از هر زمان دیگری تنها زندگی می‌کنند. در محل کار، مدل‌های جدید کار (دورکاری) و برخی از ترتیبات قراردادی انعطاف‌پذیری ایجاد کرده‌اند؛ اما اغلب فرصت‌های تعامل و روابط حضوری را کاهش می‌دهند و حتی کار در یک دفتر، ارتباطات معناداری را تضمین نمی‌کند؛ به‌طور مثال افراد در دفتری پر از همکاران، حتی در محیط‌های کاری باز، می‌نشینند؛ اما همه به کامپیوتر خیره شده‌اند یا فقط در جلسات کاری شرکت می‌کنند، نه برای صحبت روزمره و دربارهٔ زندگی شخصی و دغدغه‌هایشان.

ساعت‌های شاد، استراحت برای خوردن چای یا قهوه و تمرین‌های تیم‌سازی برای ایجاد ارتباط بین همکاران طراحی شده‌اند؛ اما آیا واقعاً به افراد کمک می‌کنند تا روابط عمیقی ایجاد

کنند؟ به‌طور متوسط، ما ساعات بیداری بیشتری را با همکارانمان می‌گذرانیم تا با خانواده. اما آیا آن‌ها می‌دانند که ما واقعاً به چه چیزی اهمیت می‌دهیم؟ آیا آن‌ها ارزش‌های ما را درک می‌کنند؟ آیا آن‌ها در پیروزی‌ها و دردهای ما شریک‌اند؟

از دیدگاه بیولوژیکی، ما به موجودات اجتماعی تبدیل شدیم. مدت‌ها پیش، توانایی ما در ایجاد اعتماد و روابط همکاری، به افزایش شانس ما برای داشتن یک منبع غذایی پایدار و محافظت مداوم در برابر شکارچیان کمک کرد. در طول هزاران سال، ارزش ارتباط اجتماعی در سیستم عصبی ما جا افتاده است؛ به‌طوری که فقدان چنین نیروی محافظتی باعث ایجاد حالت استرس در بدن می‌شود. تنهایی باعث استرس می‌شود و استرس طولانی‌مدت یا مزمن، منجر به افزایش مکرر هورمون کورتیزول می‌شود؛ همچنین با سطوح بالاتر التهاب در بدن مرتبط است. این به‌نوبه خود به رگ‌های خونی و سایر بافت‌ها آسیب می‌رساند و خطر ابتلا به بیماری‌های قلبی، دیابت، بیماری‌های مفصلی، افسردگی، چاقی و... را افزایش می‌دهد. استرس مزمن همچنین می‌تواند قشر پیش پیشانی مغز را که بر تصمیم‌گیری، برنامه‌ریزی، تنظیم هیجانی، تجزیه‌وتحلیل و تفکر انتزاعی حاکم است، تحت‌تأثیر قرار دهد.

بسیاری از کارمندان، و نیمی از مدیران، گزارش می‌دهند که در نقش خود احساس تنهایی می‌کنند. این فقط برای سلامتی ما مضر نیست؛ برای تجارت هم بد است. محققان گالوپ (Gallup) دریافتند که داشتن ارتباطات اجتماعی قوی در محل کار باعث می‌شود کارکنان بیشتر درگیر شغل خود باشند و کار با کیفیت بالاتری تولید کنند و کمتر بیمار یا مجروح شوند. بدون ارتباطات اجتماعی قوی، این دستاوردها به ضرر تبدیل می‌شوند. ارتباط همچنین می‌تواند به‌طور غیرمستقیم با افزایش عزت‌نفس و خودکارآمدی کمک کند و درعین‌حال تجربه ما را به‌سمت احساسات مثبت سوق دهد. همهٔ این‌ها می‌توانند فرد را در موقعیت‌های استرس‌زا مهار کنند و اثرات مثبتی بر سلامتی داشته باشند؛ درواقع، مطالعات نشان داده‌اند که شرکت‌هایی که کارمندان آن‌ها احساس می‌کنند شغل‌هایی با استرس بالا دارند، به‌طور قابل‌توجهی هزینه‌های مراقبت‌های بهداشتی بیشتری نسبت به همتایان خود با کارمندان کم‌استرس دارند.

حل تنهایی، نیازمند کمک نهادهایی است که مردم بیشتر وقت خود را در آنجا سپری می‌کنند. سازمان‌ها این قدرت را دارند که به سرعت به همه‌گیری تنهایی رسیدگی کنند. می‌دانیم که اگر بخواهیم سلامت خود و شرکت‌هایمان را در اولویت قرار دهیم، محل کار یکی از مهم‌ترین مکان‌ها برای پرورش ارتباطات اجتماعی است؛ درحالی‌که ممکن است سازمان‌دهی یک رویداد تیم‌سازی، نوشیدن فنجانی قهوه با همکار یا گپ زدن با یکدیگر دربارهٔ فیلمی که دیشب دیده‌ایم آسان به نظر برسد، ارتباط واقعی مستلزم ایجاد محیطی است که هویت‌ها و تجربیات منحصربه‌فرد را در بر بگیرد.

تأثیر تنهایی در زندگی

انزوای اجتماعی و تنهایی بسیار گسترده است، درصورتی‌که ارتباطات اجتماعی با کیفیت بالا برای سلامت روحی و جسمی و رفاه ما ضروری است. برای افراد در هر سنی، عوامل تعیین‌کننده اجتماعی هستند؛ به‌طوری‌که تخمین زده می‌شود از هر چهار فرد سالمند یک نفر انزوای اجتماعی و بین پنج تا ۱۵پانزده درصد از نوجوانان، تنهایی را تجربه می‌کنند. مجموعه وسیعی از تحقیقات نشان می‌دهد که انزوای اجتماعی و تنهایی قابل‌مقایسه با سایر عوامل خطرآفرین برای سلامتی نظیر سیگار کشیدن، چاقی و عدم تحرک فیزیکی است. گزارشی از آکادمی ملی علوم، مهندسی و پزشکی (NASEM) اشاره می‌کند که بیش از یک‌سوم بزرگ‌سالان ۴۵ ساله و بالاتر احساس تنهایی می‌کنند و تقریباً یک‌چهارم بزرگ‌سالان ۶۵ سال و بالاتر، از نظر اجتماعی منزوی‌اند. نرخ‌ها در کشورهای با درآمد پایین و متوسط نیز قابل‌مقایسه یا بالاتر از کشورهای با درآمد بالا است. سالمندان در معرض خطر افزایش تنهایی و انزوای اجتماعی‌اند؛ زیرا احتمال بیشتری دارد که با عواملی مانند تنها زندگی کردن، از دست دادن خانواده یا دوستان، بیماری مزمن و کم‌شنوایی مواجه شوند. تنهایی، صرف‌نظر از میزان تماس اجتماعی، احساس تنهایی است. انزوای اجتماعی، فقدان ارتباطات اجتماعی است. انزوای اجتماعی می‌تواند در برخی افراد منجر به تنهایی شود؛ درحالی‌که برخی دیگر بدون انزوای اجتماعی احساس تنهایی می‌کنند.

سازمان ملل متحد، «واحد تغییرات جمعیتی و سالمندی سالم را به انزوای اجتماعی و تنهایی» به‌عنوان یکی از موضوعات اصلی که در این دهه (۲۰۲۱-۲۰۳۰) مورد توجه است، می‌پردازد.

باید توجه داشت منظور از تنهایی لزوماً بر افرادی که ازدواج نکردند نیست، انزوای اجتماعی و تنهایی دو جنبهٔ متمایز از روابط اجتماعی‌اند. انزوای اجتماعی و تنهایی همچنین تأثیر منفی بر کل جوامع دارد. تحقیقات نشان می‌دهد که ایمنی، رفاه و حکم‌رانی مؤثر و... تا حد زیادی به کیفیت ارتباطات اجتماعی در محله‌ها، محل‌های کار و مدرسه‌ها بستگی دارد.

روابط آگاهانه و سازندهٔ محل کار

وضعیت فعلی ارتباطات در محل کار خود را ارزیابی کنید. ارتباطات اجتماعی قوی فقط مربوط به تعداد دوستان و اعضای خانواده نیست. این کیفیت ارتباط است که اهمیت بیشتری دارد. شما می‌توانید توسط افراد زیادی احاطه شوید و هزاران ارتباط در لینکدین یا فیس‌بوک داشته باشید و همچنان تنها باشید؛ برعکس شما می‌توانید تعداد انگشت‌شماری از افراد را داشته باشید که با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنید و احساس کنید بسیار مرتبط هستید. برای ارزیابی کیفیت روابط در سازمان، در اینجا چند سؤال وجود دارد که چه به‌عنوان مدیر، چه به‌عنوان کارمند باید در نظر بگیرید: آیا کارکنان احساس می‌کنند که همکارانشان واقعاً برای آن‌ها ارزش قائل هستند و به آن‌ها اهمیت می‌دهند؟ آیا آن‌ها معتقدند مؤسسه آن‌ها دارای فرهنگی است که از دریافت مهربانی

حمایت می‌کند؟ آیا آن‌ها روابط خود با همکاران را بیشتر به‌دلیل عشق یا ترس توصیف می‌کنند؟
در محل کار خود، درک درستی از روابط با کیفیت بالا ایجاد کنید. ارتباطات اجتماعی قوی با تجربیات مشترک معنادار و روابط دوطرفهٔ سودمند متقابل مشخص می‌شود، که در آن هر دو فرد آن را در سطح خوبی ارزیابی می‌کنند. روابط با کیفیت بالا باید بر پایهٔ عشق، مهربانی، شفقت و سخاوت همراه باشد. این تصور وجود دارد که به احساسات مثبت به‌عنوان «کنار آمدن» و حتی به‌عنوان مسئولیتی که قضاوت را مخدوش می‌کند و تصمیم‌گیری سخت را مختل می‌کند نگاه شود؛ اما تحقیقات به‌طور فزاینده‌ای نشان می‌دهد که احساسات مثبت، عملکرد و انعطاف‌پذیری را افزایش می‌دهد. با کارمندان و همکاران دربارهٔ انواع روابطی که می‌خواهید در محل کار مشاهده کنید و اینکه چه نوع اقداماتی مانند سخاوت، این روابط را تقویت می‌کند شفاف باشید.
تقویت ارتباطات اجتماعی را اولویتی استراتژیک در سازمان خود قرار دهید. طراحی و مدل‌سازی فرهنگی که از اتصال پشتیبانی می‌کند، از هر برنامه‌ای مهم‌تر است. این امر مستلزم مشارکت تمام سطوح سازمان، به‌ویژه مدیریت است. سرمایه‌گذاری اعضای ارشد سازمان در ایجاد ارتباطات قوی با سایر اعضای تیم می‌تواند نمونه‌ای قدرتمند باشد؛ به‌خصوص زمانی که مدیران مایل‌اند نشان دهند که آسیب‌پذیری می‌تواند منبع قدرت باشد نه ضعف. از خود بپرسید که آیا فرهنگ و سیاست‌های فعلی در سازمان شما از توسعهٔ روابط قابل اعتماد حمایت می‌کند یا خیر؟
همکاران را تشویق کنید تا به دیگران کمک کنند و در صورت ارائه کمک، آن را بپذیرید. اگرچه ممکن است کمک به دیگران در زمانی که احساس تنهایی می‌کنید غیرمنطقی به نظر برسد. کمک به دیگران و کمک کردن به خود باعث ایجاد ارتباطی می‌شود که متقابلاً تأثیر مثبتی دارد.
فرصت‌هایی برای یادگیری از زندگی شخصی همکاران خود ایجاد کنید. زمانی که افراد احساس کنند به‌عنوان افرادی با زندگی کامل (به‌عنوان مادر و پدر، پسر و دختر، افرادی با اشتیاق خارج از کار، شهروندان نگران و اعضای جامعه) قابل‌درک و قدردانی هستند، ارتباطات اجتماعی خالص ایجاد خواهد شد. هرکس در سازمان این قدرت را دارد که فضاهایی برای اشتراک‌گذاری ایجاد کند، چه در یک گردهمایی رسمی یا یک مکالمه غیررسمی در هنگام ناهار. این توانایی و نقش شماست که روی دیگران هم تأثیر می‌گذارد.
دنیا از اپیدمی تنهایی رنج می‌برد. اگر نتوانیم پیوندهای اجتماعی قوی و معتبر را بازسازی کنیم، به انشعاب ادامه خواهیم داد . چه در محل کار، چه در جامعه. به جای آنکه برای مقابله با چالش‌های بزرگ پیش رویمان گرد هم آییم، عصبانی، بیمار و تنها به گوشه و کنار خود خواهیم رفت. ما باید اکنون برای ایجاد ارتباطاتی اقدام کنیم که پایه و اساس شرکت‌های قوی و جوامع قوی هستند و سلامت و رفاه بیشتر برای همه ما تضمین می‌کنند.

انسان زادهٔ تنهایی است

با صد هزار مردم تنهایی/ بی صد هزار مردم تنهایی

«رودکی»

اگر احساس تنهایی می‌کنید، پزشک شما می‌تواند خطر تنهایی و انزوای اجتماعی‌تان را ارزیابی کند و از هنر به‌عنوان ابزاری مکمل استفاده کنید؛ اما درنهایت افراد باید خودشان تصمیم بگیرند. برخی ممکن است دوست داشته باشند تنها باشند و از آن لذت هم ببرند؛ اما حتی در آن تنهایی انتخاب‌شده هم، هنر کمک‌کننده است. قطعاً در مرحله آفرینشگری و خلق اثر (هرچند کوچک و بزرگ) هنر شما را با معبد درونی‌تان متصل می‌کند و راه‌های بیشتری پیش پای شما قرار خواهد داد.
در هر رده سنی که باشید، دنیای رنگ‌ها، شفادهندهٔ جسم، ذهن و روان شماست؛ پس وقتی از خلق حرف می‌زنیم، به خلق تصویر و کلمه اشاره داریم. دفتر روزانه‌نویسی، زایش کلماتی که هر روز ذهن شما را درگیر می‌کنند و شناسایی آن‌ها و تکراری که در جملات هر روزه‌تان می‌بینید به شناخت نسبی از روانتان کمک می‌کند؛ به این صورت می‌توانید خودتان کلمات تکراری ذهنتان را شناسایی کنید.

در گوشهٔ دنجی بنشینید. دفتر نقاشی‌تان را باز کنید و کلمات را به تصویر بکشید. وقتی از تنهایی حرف می‌زنید، تنهایی شما چه شکلی است؟ چه رنگی است؟ چه حرف‌هایی دارد؟ رنگ و چگونگی خلق اثر در شناسایی تأثیر دارد. می‌توانید پس از خلق اثر، به گفت‌وگوی ذهنی با تصویرتان بپردازید.

سؤالاتی از قبیل: «تو چه کسی هستی؟ کجا زندگی می‌کنی؟ چند سالته؟ حالت چطوره؟ چه‌کار می‌خوای من برات انجام بدم؟» مطرح کنید و پاسخ‌هایی را که از دل ناخودآگاهتان بیان می‌شود، بنویسید.

یا می‌توانید مقوای پنجاه‌درهفتاد سانتی‌متر را در گوشهٔ اتاقتان نصب کنید. هر روز تصاویر و کلماتی که به روانتان نزدیک‌تر است از مجله‌ها و روزنامه‌ها و عکس‌ها، کلاژ کنید و روی مقوا بچسبانید. تنهایی از هر نوعی که باشد، در ابتدای امر، شما باید گره‌های روانی خود را واکاوی و شناسایی کنید.

تصویری از خودانگاره‌تان در این شرایطی که هستید؛ بکشید. به رنگ‌هایی که بر شما نقش می‌بندد توجه کنید، به حرف‌هایی که تصویر با شما دارد. می‌توانید این مراحل متصل شدن به تصویر و گفت‌وگوی درونی را طی روزهای مختلف انجام دهید تا نتیجه‌اش را ببینید یا در صورت لزوم با هنردرمانگر معتبر مشورت کنید. این تمرین‌ها تکرارشدنی‌اند.

منابع

- The National Academies Press *(NAP)* 2020
- https://www.who.int
- https://hbr.org/09/2017/work-and-the-loneliness-epidemic-

در ستایش فراموشی؛

یادداشتی بر فیلم حافظه[1] به کارگردانی میشل فرانکو[2]

● امیرحسین تیکنی

تنهاترین انسان، نخستین آن‌هاست. زندگی انسان و تنهایی‌های او، دو مقولهٔ جدایی‌ناپذیر هستند. انسان ذاتاً تنهاست. به قول رودکی با صدهزار مردم تنهایی / بی صدهزار مردم تنهایی. این تنهایی ذاتی نیز هرگز با افرادی که در کنار انسان هستند، تعریف نمی‌شود؛ هرچند کیفیت و تعداد آن‌ها می‌تواند بر خود شخص تأثیر بگذارد و او را به‌سمت تنهایی ببرد یا بالعکس او را از تنهایی دور کند. همهٔ ما انسان‌های بسیاری را می‌شناسیم که کشش به‌سمت تنهایی دارند. حضور در مکان‌های پرسروصدا، مهمانی‌های شلوغ و ... آن‌ها را خیلی سریع کسل می‌کند و ترجیح می‌دهند پس از مدتی به‌سمت تنهایی بروند. در مقابل این دسته انسان‌ها، انسان‌های بی‌شماری هم هستند که تحمل تنهایی را ندارند و تنهایی برای آن‌ها می‌تواند منجر به بی‌حوصلگی شود. در تنهایی دستهٔ نخست چه می‌گذرد که تنها نبودن برایشان امری کسالت‌بار است؟ و تنهایی چه باری بر دوش دستهٔ دوم می‌گذارد که تاب آن برایشان بدل به عذاب می‌شود. تنهایی با رخدادهایی که در حافظهٔ انسان شکل می‌گیرد، در ارتباط است و فیلم حافظه به کارگردانی میشل فرانکو کارگردان شناخته‌شدهٔ مکزیکی نیز براساس همین موضوع ساخته شده است. فیلم، داستان برخورد مرد و زنی است که هریک در تنهایی خود محصور هستند، با این تفاوت که دلیل این تنهایی برای هر دو کاملاً متفاوت است. ساول شخصیت مرد فیلم با بازی درخشان پیتر سارسگارد[3] که با این فیلم جایزهٔ ولپی بهترین بازیگر مرد جشنوارهٔ ونیز را ازآن خود کرد و پیش‌تر نیز به‌خاطر بازی در فیلم دختر گمشده[4] به کارگردانی همسرش مگی جیلنهال[5] مورد تحسین قرار گرفته بود. او این‌بار در نقش شخصی ظاهر شده است که دچار بیماری دیمنشیا است. این بیماری سبب آسیب‌های جدی به بخش‌هایی از حافظه می‌شود؛ به‌گونه‌ای که حافظهٔ فرد در لحظاتی قدرت به یاد آوردن و نیز به‌خاطر سپردن اتفاقاتی را که اطرافش رخ می‌دهد، از دست می‌دهد. ساول به‌دلیل این بیماری نمی‌تواند به‌تنهایی زندگی کند؛ درعین‌حال به‌خاطر

1. .MemorI (2023)
2. . Mechel Franco
3. . Peter Sasgaard
4. .The Lost Daughter
5. . Maggie Gyllenhaal

شرایطی که در آن قرار دارد به‌شدت احساس تنهایی می‌کند. تنهایی او زاییدهٔ حافظهٔ ازدست‌رفته‌اش است. شخصیت دیگر فیلم سیلویا با بازی خانم جسیکا چاستین[1] بازیگر سرشناس آمریکایی، زنی است میان‌سال که با دخترش زندگی می‌کند. زندگی وی تحت‌تأثیر اتفاقات تلخی است که در دوران کودکی و نوجوانی با آن‌ها درگیر بوده است. سایهٔ شوم آن اتفاقات و عدم‌درک او ازسوی اطرافیانش نظیر مادر و خواهر کوچک‌ترش سبب شده است که او نیز به‌سمت تنهایی دلهره‌آوری کشانده شود. تنهایی او پر از کابوس و به یاد آوردن گذشته است. موقعیتی که او در آن گرفتار شده است؛ عکس موقعیتی است که ساول در آن قرار دارد. ساول به‌خاطر به یاد نیاوردن محکوم به تحمل تنهایی است و سیلویا به‌خاطر به یاد آوردن مدام گذشته به‌تنهایی تلخی دچار است. این دو به یکدیگر می‌رسند. ساول مسیر خانه را گم می‌کند، حافظه‌اش نیز دچار پریشانی می‌شود و شبانه دنبال سیلویا تا دم خانه او را تعقیب می‌کند و شب تا صبح را هم همان‌جا می‌گذراند. ازسوی‌دیگر سیلویا نیز با تأثیری که از گذشته در ذهنش نقش بسته، ساول را با فرد دیگری که در دوران نوجوانی می‌شناخته اشتباه می‌گیرد و این آغاز ماجرای این دو است. ساول در طول فیلم می‌کوشد با اتکا به سیلویا حافظه‌ای نو برای خود خلق کند و سیلویا نیز ساول را فردی می‌بیند که می‌تواند در کنار او خاطرات گذشته را کم‌رنگ کند؛ اما این مسئله به‌مرور دچار چالش‌های دیگری می‌شود.

فیلم حافظه با دقت بسیار در شکل‌بندی تصاویر، نشان از تجربهٔ خوب کارگردانش دارد. کارگردانی که بیشتر به‌خاطر فیلم‌های کوتاهش شناخته می‌شود. فیلم حافظه بیننده را وادار می‌کند به این نکته بیندیشد که نداشتن حافظه خلل است یا موهبت. ساول درحالی از نداشتن حافظه رنج می‌برد که سیلویا وقتی به او نگاه می‌کند، نداشتن حافظهٔ او را موهبت می‌بیند؛ البته که برداشت سیلویا از شرایط ساول به برداشت شخصی‌اش مرتبط است؛ اما بیننده در طول فیلم همواره این پرسش را با خود مطرح می‌کند که اگر ساول به حافظهٔ گذشته خود دست پیدا کند آیا از این عمل خود پشیمان می‌شود یا خیر. البته که این پرسش نیز خود زاییدهٔ برداشت شخصی بیننده و تحت‌تأثیر آن چیزی است که در حافظهٔ سیلویا از گذشته نقش بسته است. فیلم حافظه در نهایت همین پرسش را از بیننده دارد؛ از دست دادن حافظه آیا موهبت و تقدیر خوش است یا خللی تلخ در زندگی؟ می‌دانیم که جواب این سوأل به گذشتهٔ فرد بستگی دارد. آیا انسان الزاماً از به یاد آوردن گذشتهٔ تلخ، عذاب می‌کشد؟! رسیدن به جواب قاطع برای این سوأل می‌تواند برخلاف برداشت اولیه چندان دقیق نباشد؛ چراکه به شرایط شخص در زمان اندیشیدن به این پرسش وابسته است. در کنار این پرسش، پرسش عکس پرسش قبلی نیز مطرح می‌شود. آیا به یاد آوردن گذشتهٔ خوش، سبب شادمانی است. باز پاسخ این سوأل در گرو شرایط شخص در زمان اندیشیدن به این پرسش است. شکسپیر در غزلی می‌نویسد که به یاد آوردن خاطرات خوش گذشته وقتی دیگر آن را نمی‌توانی تجربه کنی نه‌تنها لذت‌بخش نیست؛ بلکه بر تلخی امروزت می‌افزاید.

حافظه، هشتمین فیلم بلند میشل فرانکو است. او پیش‌تر به‌خاطر فیلم بعد از لوسیا و دختر آوریل نیز بسیار مورد توجه قرار گرفته بود. آثار او غالباً درام و مبتنی‌بر روابط خانوادگی، معضلات روان افراد، بیمارهای ذهنی‌جنسی و معضلات مرتبط با آن‌ها است. یکی از مسائل مهمی که در اکثر آثار فرانکو بر آن‌ها تأکید شده است، مسأله اهمال، جدی نگرفتن و نادیده گرفتن معضلات با این امید که به‌مرور دستخوش فراموشی می‌شوند است. درحالی‌که روان آدمی آسیب‌پذیرتر از آن است که بتواند با برخی مسائل کنار بیاید و فروپاشی ذهن با به یاد آوردن خاطراتی در گذشته‌های دور نیز می‌تواند به‌یک‌باره رخ دهد. نمایی که سیلویا در مقابل دیدگان اعضای خانواده، گذشتهٔ پنهان‌شده‌اش را به همه یادآوری می‌کند، یکی از سکانس‌های تأثیرگذار فیلم است.

1. . Jessica Chastain

جایی‌که اتفاق‌هایی مرور می‌شود که او، مادر و خواهرش؛ هر سه از آن مطلع بوده‌اند. این اتفاق‌ها هرگز فراموش نشده‌اند؛ بلکه ازسوی مادر سعی بر نادیده گرفتنشان شده است. خیالی موهوم که روزی بدل به افشاگری تلخِ درون‌خانوادگی می‌شود. ساخت فیلم‌هایی که اساس و پایهٔ روان‌کاوانه دارند، همواره دشوار است. این دشواری نه در بعد پیچیدگی تکنیک‌های تصویری بلکه در زمینهٔ درک دقیق این تکنیک‌ها به وجود می‌آید. کارگردان باید بتواند تکنیک‌های تصویری خود را به‌گونه‌ای بر داستان مسلط کند که بیننده بتواند با محتوای ذهنی شخصیت‌ها در قالب تصاویر آشنا شود. فیلم حافظه تا حد خوبی در این زمینه موفق است. شاید اگر کمی در بخش نیاز عاطفی که میان ساول و سیلویا پیش می‌آید با ظرافت بیشتری کار می‌شد تا تمام مخاطبان به‌راحتی بتوانند به ماهیت رابطهٔ این دو پی ببرند جایی‌که تنهایی با دو چیدمان متفاوت، این دو را چون دو قطعهٔ پازل که تکمیل‌کنندهٔ هم هستند، در کنار هم قرار می‌دهد. یکی از ویژگی‌های دو شخصیت اصلی این فیلم، حفاظت امنیتی این دو است. ساول به‌خاطر مریضی‌اش تحت‌نظر و کنترل سخت‌گیرانه برادر است. سیلویا نیز به‌خاطر خاطراتی که در پس‌زمینهٔ ذهنش دارد به‌شدت، نسبت به ضریب امنیتی خانه و کنترل دختر نوجوانش حساس است. این مسئله در قفل‌ها و دزدگیرهایی که او منزلش را به آن‌ها مجهز کرده است و در بعضی جزئیات داستانی فیلم، مشهود است.

ابتدای فیلم است، سیلویا تصمیم می‌گیرد وسط یک مهمانی به خانه بازگردد. او سال‌ها با اعتیاد به الکل مبارزه کرده است. در طول مسیر بازگشت متوجه می‌شود مردی او را تعقیب می‌کند. به خانه می‌رسد. مرد پشت پنجرهٔ اتاق در میان سرما شب را صبح می‌کند. به‌یک‌باره همه‌چیز عوض می‌شود. پیش‌تر به نظر می‌رسید که سیلویا زیر نظر بیماری جنسی بوده است؛ اما آن مرد ساول است. مردی که حافظه‌اش دچار اختلال است. سیلویا در چند سکانس بعد با اشتباهی که برخاسته از خاطرات تلخ گذشتهٔ اوست، ساول را به تعرض جنسی در دوران نوجوانی متهم می‌کند. ساول چیزی به یاد نمی‌آورد که آن را تأیید یا انکار کند؛ اما حقیقتی که در این چرخش داستانی وجود دارد عوض شدن فردی است که در نزد بیننده نسبت به مسائل جنسی نگاهی بیمارگونه دارد. سیلویا قربانی است و اینک مسائل جنسی برای او بدل به مسئله‌ای تلخ و حاد شده است. در میانهٔ فیلم وقتی میان سیلویا و ساول رابطهٔ عاشقانه شکل می‌گیرد، فرم و رفتار ناراحت بدن سیلویا به‌خوبی بیانگر چنین ترژادی دردناکی است. در مقابل ساول ظاهری متفاوت دارد. بدن او، بی‌حافظه‌ای که بتواند نگاه او را نسبت به رابطه‌ای تحت‌تأثیر قرار دهد با روح یک معاشقه منطبق است.

فیلم حافظه با روایت و نگاهی دقیق و درست، داستانی را در جهت تنهایی ذهن انسان و ارتباط آن با بدن را به تصویر می‌کشد. حافظهٔ انسان را با تاریخی که بر بدنش گذشته است، گره می‌زند و از آن انسانی قابل درک برای ما خلق می‌کند. انسانی که همچنان‌که با تنهایی‌هایش درگیر است و از آن می‌گریزد، سخت به آن نیازمند است و بی‌آن نمی‌تواند زندگی کند.

بررسی عنصر مکان در دو داستان «تخت ابونصر» صادق هدایت و «بازار وکیل» از سیمین دانشور

● پرنیان خجسته‌حال

چکیده:
عناصر داستان از اجزای بنیادین تشکیل‌دهندهٔ داستان‌اند که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به پیرنگ یا طرح، شخصیت، مضمون و محتوا، زاویه‌دید، زمان و مکان اشاره کرد.
مکان یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهندهٔ ساختار هر داستان، فارغ از کوتاه یا بلند بودن آن است؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان هیچ روایت داستانی‌ای را بدون مکان تصور کرد. گرچه این اتفاق دربارهٔ زمان می‌تواند رخ بدهد؛ بنابراین شاید بتوان گفت که نقد و بررسی یک داستان بدون در نظر گرفتن این عنصر ناقص یا بی‌ارزش خواهد بود؛ بنابراین ازآنجاکه مکان داستان می‌تواند طیف وسیعی را دربر بگیرد از سراسر جهان؛ شهرهای ناپیدا[1] از ایتالو کالوینو گرفته تا یک کشور؛ شوخی از میلان کوندرا، یک شهر؛ جنایت و مکافات از فئودور داستایوفسکی، یک ساختمان خاص، دست آخر از ساموئل بکت یا حتی یک فضای بسته و کوچک؛ هنرمند گرسنگی از فرانتس کافکا. پس بیراه نیست اگر در برخی روایت‌ها این عنصر رابطهٔ تنگاتنگی با مضمون، زبان و گاه حتی شخصیت‌پردازی داشته باشد.
به‌همین منظور این مقاله قصد دارد به بررسی عنصر مکان در دو داستان «بازار وکیل» نوشتهٔ سیمین دانشور و «تخت ابونصر» نوشتهٔ صادق هدایت بپردازد تا بدین‌طریق بتوان علاوه‌بر کشف اهمیت آن به ارتباط میان این عنصر با مضمون و محتوای موردنظر نویسنده در روایت پرداخت و به فهم بهتر و درست‌تری از داستان دست یافت.

کلیدواژه‌ها: شیراز، خورشید، تخت ابونصر، بهرام، نیلوفر، بازار.

پیش‌گفتار:

ازآنجاکه جامعه‌شناسی معاصر تأکید بسیار زیادی بر محیط‌زیست انسان دارد؛ بنابراین توجه نویسندگان امروز نسبت به نویسندگان گذشته، به عنصر مکان بیش‌ازپیش است؛ زیرا داستان حتماً باید در جایی اتفاق بیفتد و در زمانی به‌وقوع بپیوندد تا به باورپذیری بیشتر روایت کمک کند و حقیقت‌مانندی آن تحقق پذیرد. ازهمین‌رو است که حتی در داستان‌های خیالی و وهمی، مانند داستان‌های سوررئالیستی و نمادگرایانه و داستان‌های شگرف[1] داستان در یک زمینهٔ قابل‌قبول و گاه واقعی رخ می‌دهد. به‌عنوان نمونه وقایع داستان بوف کور که آن را می‌توان جزو داستان‌های نمادگرایانه یا تمثیلی نیز در نظر گرفت در شهر «ری» اتفاق می‌افتد، گرچه از این شهر امروزه تنها خرابه‌ای برجا مانده و حتی تاحدودی از یادها رفته است.

تأثیر مکان بر داستان

باتوجه‌به اهمیت مکان، می‌توان تأثیر آن را در داستان از سه جهت مورد بررسی قرار داد:
الف) مکان ممکن است بر عمل داستانی یا به‌تعبیر بهتر بر کنش شخصیت‌ها مؤثر باشد: به‌عنوان نمونه در رمان جاده، نوشتهٔ کورمک مک‌کارتی فضای سرد،

۱. Fabulation

بی‌روح و خشک‌وخالی دیستوپیایی[۱] و آخرالزمانی روایت نه‌تنها موجب رفتار خشن و سرد دو شخصیت اصلی می‌گردد؛ بلکه حتی نام آن‌ها را نیز از آن‌ها می‌گیرد. در سراسر روایت، مخاطب با دو شخصیت روبه‌روست: مردی چهل‌وچندساله و پسری حدوداً ده‌ساله، بی اینکه نام و نشانی داشته باشند.

ب) مکان ممکن است بازتاب عمل و ویژگی‌های شخصیت‌های داستان باشد، به‌عنوان نمونه شاید بتوان در داستان معصوم سوم، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری حال‌وهوای کوه صفه را نشانی از عشق و شوریدگی شخصیت اصلی داستان یعنی استاد، دانست.

ج) و درنهایت، ممکن است شامل معنای عمیق و گسترده‌ای باشد و همچون درون‌مایه جزئی از عناصر اصلی داستان محسوب شود و مفهوم خاصی را به‌دنبال داشته باشد: به‌عنوان نمونه در داستان بارون درخت‌نشین اثر ایتالو کالوینو، زندگی بر روی شاخه‌های پرپیچ‌وخم و سرسبز درختان و به‌ویژه درختان زیتون نشان از تمایل کازیمو و به‌طورکلی بشر به آرامش، صلح و زیبایی دارد؛ یعنی هرآنچه می‌تواند اتوپیا[۲] را خلق کند.

وظایف مکان

با تفحص در روایت‌ها و داستان‌های موفق و شاخص ایرانی و خارجی می‌توان سه وظیفهٔ اصلی را برای مکان برشمرد:

۱) فراهم کردن محیط برای زندگی شخصیت‌ها یا روی دادن اتفاقات؛ سووشون اثر سیمین دانشور.

۲) ایجاد حال‌وهوای کلی داستان که می‌تواند شاد مانند بارون درخت‌نشین از ایتالو کالوینو، غم‌انگیز مانند؛ سمفونی مردگان اثر عباس معروفی، ترسناک همچون؛ جاده از مک‌کارتی یا شاعرانه مانند معصوم سوم از هوشنگ گلشیری باشد.

۳) به‌وجود آوردن محیطی که گرچه ممکن است بر رفتار شخصیت‌ها و وقوع حوادث تأثیر زیادی نگذارد؛ اما دست‌کم بر نتیجهٔ آن‌ها مؤثر است: تأثیر فضای بارانی بر اعصاب مرد بلوچ در داستان گیله مرد نوشتهٔ بزرگ علوی و تأثیر آفتاب بر مرسو در بیگانهٔ آلبر کامو.

اجزای مکان

عوامل سازندهٔ مکان شامل محل جغرافیایی داستان، حدود و نقشه، چشم‌انداز و منظره، تزئینات و دیگر جزئیات است که علاوه‌بر نشان دادن زمان و عصر و دورهٔ وقوع داستان تا حد زیادی نشان‌دهندهٔ محیط کلی و عمومی شخصیت‌ها؛ مثل محیط مذهبی، اجتماعی، مقتضیات فکری، عاطفی، خلقی و احساسی آن‌ها نیز هست.

شیوهٔ توصیف مکان

در ادبیات قرن نوزدهم جدا کردن توصیف مکان از عناصر دیگر داستان امری عادی و طبیعی بود، به‌گونه‌ای که گاه حتی این توصیف با معنای کلی داستان ارتباط کمی داشت، به این معنا که اگر توصیف مکان حذف می‌شد، هیچ خللی به داستان وارد نمی‌شد؛ مانند داستان «نقطهٔ رو به زوال»، نوشته‌ی رولاند پرتوی[۳]، اما خوانندگان امروز دیگر چنین شیوه‌ای را نمی‌پسندند.

از طرفی پیشرفت‌های داستان‌نویسی و دانش روایت‌شناسی صحنه‌پردازی را عنصری جدایی‌ناپذیر از عناصر روایی محسوب کرده که در ساختار داستانی دخالتی مستقیم و گاه غیرمستقیم دارد.

در داستان‌های امروزی مکانیا توسعاً صحنه، با کیفیت و حالت روحی شخصیت و لحن داستان درآمیخته است و با آن هماهنگی دارد. خواننده در این نوع داستان‌ها ازطریق راوی پی به محل وقوع اتفاق و مکان داستان می‌برد یا درخلال گفت‌وگو نسبت‌به آن

۱. ویران‌شهر، جامعه‌ای که سراسر فاسد است.

۲. آرمان‌شهر

۳. Pertwee, Rolan :پرتوی، رولند (۱۸۸۵.۱۹۶۵) : نمایش‌نامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس، کارگردان و بازیگر انگلیسی.

آگاه می‌شود؛ مانند داستان «میکروب سرقت شد»، نوشتهٔ اچ. جی. ولز[1]

دربارهٔ هدایت

صادق هدایت (۲۸ بهمن ۱۲۸۱ - ۱۹ فروردین ۱۳۳۰) نویسنده، مترجم و روشنفکر ایرانی بود. او را همراهِ محمدعلی جمال‌زاده، بزرگ علوی و صادق چوبک از پدران داستان‌نویسی نوین ایرانی می‌دانند. هدایت از پیشگامان داستان‌نویسی نوین ایران و نیز روشنفکری برجسته بود. بسیاری از پژوهشگران، رمان بوف کور او را مشهورترین و درخشان‌ترین اثر ادبیات داستانی معاصر ایران دانسته‌اند. آوازهٔ هدایت در داستان‌نویسی است؛ امّا آثاری از متون کهن ایرانی مانند زند و هومن یسن و نیز از نویسندگانی مانند چخوف، کافکا و سارتر را نیز ترجمه کرده است. او همچنین نخستین فرد ایرانی است که متونی از زبان پهلوی به فارسی امروزی ترجمه کرده است.

خلاصه‌ی داستان «تخت ابونصر» نوشتهٔ صادق هدایت:

داستان «تخت ابونصر» از مجموعه داستان سگ ولگرد انتخاب شده است.

در این روایت، گروهی از باستان‌شناسان آمریکایی به رهبری دکتر وارنر در محوطهٔ تخت ابوالنصر مومیایی‌ای به نام سیمویه را می‌یابند. این مومیایی توسط همسر و خواهرش، گوراندخت، همراه با همسر جدیدش، خورشید، به خواب کاذب یا بوشاسپ فرو رفته است. علت این حادثه همان‌طورکه در برگهٔ دفن‌شده با سیمویه نوشته شده است، حسادت گوراندخت است. او این عمل را به‌واسطهٔ شرابی خواب‌آور انجام داده و سپس خود نیز همراه با آنان زنده‌به‌گور شده است. دکتر وارنر که به این موضوع علاقه‌مند شده‌است با کشف رمز طلسم سبب می‌شود تا سیمویه از خواب چندهزارساله بیدار شود. او پس از بیدار شدن به‌سراغ زن مطربی به نام خورشید می‌رود که هم‌نام معشوق اوست و قرار است که دکتر وارنر و همکارانش شبی را با او و همراهانش به خوشی سر کنند، اما برقراری ارتباط سیمویه و خورشید سبب می‌شود تا کالبد بی‌جان سیمویه ازهم بپاشد و تنها لک بزرگی از شراب روی لباس او باقی بماند.

دربارهٔ سیمین دانشور

سیمین دانشور (۸ اردیبهشت ۱۳۰۰ - ۱۸ اسفند ۱۳۹۰) نویسنده و مترجم ایرانی بود. دانشور از کودکی با ادبیات و هنر توسط پدر و مادرش آشنا شد و در سال ۱۳۲۷ اولین مجموعه داستان خود با نام آتش خاموش را نوشت. مهم‌ترین اثر او، نخستین رمانش، سووشون است که نثری ساده دارد و به هفده زبان ترجمه شده است. او همسر جلال آل‌احمد، دیگر نویسندهٔ بزرگ ایرانی، بود. دانشور نخستین زن

۱. Herbert George Wells : هربرت جورج ولز (۱۸۶۶ -۱۹۴۶) : روزنامه‌نگار، جامعه‌شناس، تاریخ‌نگار سوسیالیست اهل انگلستان که از او با عنوان «پدر علمی-تخیلی» یاد می‌شود.

ایرانی بود که به‌صورت حرفه‌ای به زبان فارسی داستان نوشت. سرانجام سیمین دانشور ۱۸ اسفند۱۳۹۰ به‌علت مشکلات حاد تنفسی در منزلش درگذشت.

خلاصهٔ داستان «بازار وکیل»:

داستان بازار وکیل از مجموعه داستان شهری چون بهشت نوشتهٔ سیمین دانشور انتخاب شده‌است.
این داستان روایت زنی است به نام مرمر که به بهانهٔ گرداندن بچه‌ای به بازار می‌رود و به‌دلیل حواس‌پرتی او را گم می‌کند و مشغول صحبت با یکی از مغازه‌داران می‌شود. این داستان در بازار وکیل اتفاق می‌افتد و مخاطب به‌طور موازی با دو روایت روبه‌روست: یکی روایت مرمر که از خلال آن به سرگذشت او پی می‌برد و یکی روایت کودک گم‌شده که روایت تنهایی و گم‌گشتگی است. در پایان نیز بدون این‌که مرمر دختربچه را پیدا کند داستان تمام می‌شود.

بررسی عنصر مکان در دو داستان تخت ابوالنصر و بازار وکیل

سیمین دانشور و صادق هدایت، هردو، شهر شیراز را برای روایت داستانشان انتخاب کرده‌اند. نگارنده دو وجه تسمیهٔ شیراز را بی‌تناسب با موضوع این داستان‌ها ندیده‌است: اولی، وجه تسمیه‌ای است که ابن حوقل، جغرافی‌دان مسلمان سدهٔ چهارم هجری، به آن اشاره می‌کند و علت این نام‌گذاری را شباهت این سرزمین به اندرون شیر می‌داند، زیراکه خواربار و لوازم زیادی به آنجا وارد می‌شد و دیگر خارج نمی‌شد.
در داستان بازار وکیل دختربچه‌ای به همراه مرمر وارد بازار می‌شود و هرگز از آن خارج نمی‌شود. او در هزارتویی گرفتار می‌شود که بیرون آمدن از آن محال است، گرچه تلاش فراوان می‌کند و دست یاری به‌سمت افراد بسیاری دراز می‌کند؛ اما بازار چون حیوانی بی‌رحم و درنده، چون شیری خشمگین است که او را می‌بلعد و هرگز از شکم بزرگ خود آن را بیرون نمی‌کند.
وجه تسمیهٔ دیگری که دربارهٔ نام شیراز در اذهان جا گرفته است، ارتباط این شهر با انگور خوب و مرغوب است؛ یعنی عاملی که سبب می‌شود تا سیمویه دچار خواب‌آلودگی سنگین و طولانی‌مدت یا بوشاسپ شود.
جز این در داستان تخت ابونصر هدایت از مکانی به نام برم دلک[1] نام می‌برد، مکانی باصفا و خوش‌آب‌وهوا که محل دیدار سیمویه و خورشید است. این نام برگفته از نام «بهرام دوندلک» است، نامی که از فارسی میانه گرفته شده است و به معنای قلب بهرام است. در نقش برجستهٔ این اثر، بهرام دوم درحال تقدیم گل نیلوفر به همسرش، شاپور دختک است. نکته اینکه دیدار عاشقانهٔ سیمویه و خورشید در همین مکان، که می‌تواند نمادی از عشق یا رابطهٔ عاشقانه باشد، اتفاق می‌افتد و جالب اینکه در سنگ‌نوشته‌ها گل اهدایی بهرام به همسرش گل نیلوفر است. نیلوفر که در فرهنگ ایران باستان از اهمیت بسیاری برخوردار است و گاه از آن با نام «لوتوس» یاد می‌شود، رو به خورشید دارد و نماد رشد معنوی، چرخهٔ تولد و رشد انسان و

1. barm delak

نجابت است.
در پایان داستان تخت ابونصر، در دیداری که سیمویه و خورشید دارند، سیمویه به خاکستر تبدیل می‌شود؛ اما این خاکستر شدن تغییری متفاوت است؛ زیرا روی لباس سیمویه لکه‌ای از شراب «نماد عشق» باقی می‌ماند؛ پس می‌توان تبدیل بدن مومیایی‌شدهٔ سیمویه به خاکستر را رشدی معنوی دانست، زیرا این تغییر از طریق ارتباط با خورشید «گل نیلوفر، نماد رشد» اتفاق می‌افتد و در انتها آنچه باقی می‌ماند نشانه‌ای از شراب است.
بنابراین شاید بتوان گفت که دانشور و هدایت، هردو، خودآگاه یا ناخودآگاه در انتخاب شهر موردنظر خود به وجوه تسمیهٔ شیراز نظر داشته‌اند.
در سطور بالا اشاره شد که یکی از وظایف مکان ایجاد فضا و حال‌وهوای مناسب داستان است. در داستان تخت ابونصر، هنگامی که دکتر وارنر قصد می‌کند که رسم قدیمی سفارش‌شده را به‌جا آورد تابوت را نزدیک اتاق خواب می‌آورد: «بعد از شام دکتر وارنر و همکارانش تابوت سنگی را به‌زحمت جلوی اتاق خواب کشیدند.» بعد از این کار است که وارنر بخوردان را آتش می‌کند و کاغذ پوستی را از جیبش درمی‌آورد و شروع به خواندن عزایم می‌کند. بلند شدن سیمویه از خواب پس از این وردخوانی بی‌شک بی‌ارتباط با مکان اشاره‌شده نیست. اشاره به اتاق خواب می‌تواند تأکیدی بر باورپذیر بودن خواب سنگین و نه مرگ سیمویه و البته احتمال بازگشت او به جهان یا به تعبیر بهتر بیداری او باشد؛ همچنین انتخاب مکان برم دلک که محلی خوش‌آب‌وهوا و مکانی تفریحی است بی‌ارتباط با حال‌وهوای عاشقانه و طرب‌ناک سیمویه و خورشید نمی‌تواند باشد.
در داستان بازار وکیل هم نویسنده به‌خوبی توانسته از شلوغی و آشفتگی بازار بهره برده و به تشدید آشفتگی، پریشانی و اضطراب کودک و مرمر کمک کند. «زندگی عجیبی در بازار وول می‌زد. سروصداهای جورواجور و همهمه‌هایی که از دور به‌گوش می‌رسید. هوای عصر بازار هرچند دم‌کرده و خفه بود، الاغی‌ها، حمال‌ها با بارهای گران می‌گذشتند و با صداهای خسته و گرفته‌شان داد می‌زدند.» همین صداها و همهمه‌هاست که هم زندگی عجیب مرمر، رابطهٔ عاشقانه‌اش با پسر آقا، وضعیت فعلی‌اش و دلبری‌کردنش از کاسبان را هویدا می‌کند و هم رابطهٔ دختربچه با مادرش و طبقهٔ اجتماعی او را، به‌مدد زاویه‌دید دانای کل، به تصویر می‌کشد: «نزدیک چهارسوق بازار، روبه‌روی یک دکان اسباب‌بازی‌فروشی که عروسک‌هایش همیشه به او چشمک می‌زدند و هروقت با ننه‌اش بود دلش می‌خواست آنجا بایستد و سیر تماشا کند و ننه‌اش همیشه دستش را می‌کشید و او را با خود می‌کشانید، میخکوب شد و با چشم‌های گشاد به عروسک‌ها توجه کرد.» در همین صحنه است که دختربچه در ذهنش به مقایسهٔ عروسکش با عروسک‌های پشت ویترین می‌پردازد و بعد از پی بردن به تفاوت آن‌ها، که نشان از فاصلهٔ طبقاتی و طبقهٔ اجتماعی کودک می‌دهد، عروسک را به‌دور می‌افکند: «چارقد توری بی‌مو به سرش بود و پیراهن و شلیته به تنش زار می‌زد. چشم‌هایش از نگاه خالی، صورتش بی‌حال و افسرده بود و به‌جای لب، یک نقطهٔ قرمز زیر یک الف دراز سیاه که به‌جای بینی دوخته شده بود گذاشته شده بود. پاهایش مثل پاهای مرده دراز بود. انگار چهارمیخش کشیده بودند.»
در همین محیط است که مخاطب، پس از درددل کردن یا به‌تعبیر بهتر دلبری کردن مرمر از یکی از کاسبان، پی به مقتضیات روحی و عاطفی و احساسی او می‌برد، اتفاقی که گشتن و خرید کردن بهانه‌ای مناسب برای رخ دادن آن است.
در داستان تخت ابونصر هم همت گماشتن دکتر وارنر به انجام مراسمی قدیمی و کهنه، که تنها در تخت ابونصر و پس از دیدن جسد مومیایی سیمویه، امکان وقوع آن بود، نشان از اعتقاد قلبی او به باورهای خرافی و کهن یا تردید او نسبت‌به باورهای فعلی‌اش دارد: «من اعتقادی به خرافات ندارم؛ ولی در بی‌اعتقادی خودم هم متعصب نیستم، فقط در عقاید آن زمان (گذشتگان) کنجکاو شده‌ام.»
بنابراین می‌توان چنین برداشت کرد که انتخاب مکان مناسب در این دو داستان توانسته به پرداخت شایستهٔ شخصیت‌ها و بازگو کردن مقتضیات فکری و عاطفی آنان نیز بینجامد.

نتیجه‌گیری

عنصر مکان از گذشته تا امروز جزء عناصر مهم روایت محسوب می‌شده است. این عنصر به‌ویژه در روایت‌های امروزی، با پیشرفت دانش روایت‌شناسی و داستان‌نویسی از اهمیت بیشتری برخوردار شده است. اهمیت مکان تا بدان جاست که می‌توان از آن برای پرداخت شخصیت‌ها، بازگویی روحیات، خلقیات آن‌ها، مقتضیات مذهبی و اجتماعی و گاه حتی علت و دلیل کنش‌ها بهره برد؛ جز این گاه نویسنده می‌تواند از عنصر مکان بهره‌مند شود و لایه‌ای اساطیری به داستان بیفزاید، کاری که هدایت و دانشور به‌خوبی از عهدهٔ آن در دو داستان تخت ابونصر و بازار وکیل برآمده‌اند.

منابع:

- آتش، سودا. سبک نثر داستانی هدایت. مجلهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. زمستان ۱۳۹۶.
- بزرگ، علوی. (۱۳۹۹). گیله مرد. انتشارات نگاه.
- بکت، ساموئل. (۱۴۰۱). دست آخر. ترجمه: مهدی نوید. نشر چشمه.
- چنانی، فاطمه و جمشیدی، سعید و اسنکی، یعقوب. بازتاب زندگی صادق هدایت بر آثار وی. مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه. زمستان ۱۴۰۱. دوره:۸. ش:۴.
- حسین لی، کاووس و نادری، سیامک. بازیابی عنصر مکان در بوف کور صادق هدایت بر پایه‌ی جغرافیای تاریخی ری و تهران. مجله‌ی نقد ادبی. بهار ۱۳۹۶.
- داستایفسکی، فئودور. (۱۴۰۱). جنایت و مکافات. ترجمه: اصغر رستگار. انتشارات نگاه.
- روزبه، روح‌الله. غرب‌ستیزی هدایت در داستان تخت ابونصر با تکیه بر دیدگاه ادوارد سعید. مجلهٔ ادبیات پایداری. بهار و تابستان ۱۳۹۹.
- کافکا، فرانتس. (۱۴۰۰). داستان‌های کوتاه کافکا. ترجمه: علی اصغر حداد. انتشارات ماهی.
- کالوینو، ایتالو. (۱۴۰۱). شهرهای ناپیدا. ترجمه: بهمن رییسی. انتشارات کتاب خورشید.
- کالوینو، ایتالو. (۱۴۰۲). بارون درخت‌نشین. ترجمه: مهدی سحابی. انتشارات نگاه.
- کامو، آلبر.(۱۳۹۹). بیگانه. ترجمه: خشایار دیهمی. انتشارات ماهی.
- کوندرا، میلان. (۱۴۰۰). شوخی. ترجمه: فروغ پوریاوری. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). نیمه‌ی تاریک ماه. انتشارات نیلوفر.
- مرادوف، خواجه. بازتاب مولفه‌های رئالیسم در آثار سیمین دانشور. مجلهٔ پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی. تابستان ۱۴۰۱. ش: ۱۸.
- معروفی، عباس. (۱۳۹۸). سمفونی مردگان. انتشارات ققنوس.
- مک‌کارتی، کورمک. (۱۳۹۷). جاده. ترجمه: حسین نوش‌آذر. انتشارات مروارید.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). عناصر داستان. انتشارات سخن. چاپ چهارم.
- نادری، سیامک و حسن لی، کاووس. جانمایی منزل راوی بوف کور در محلات جنوب شرقی (تهران صوفی-قاجار). مجله‌ی جستارهای نوین ادبی. پاییز ۱۳۹۹. ش: ۲۱.
- نوربخش، ابراهیم و حسام‌پور، سعید. بررسی کارنامهٔ هدایت‌پژوهی در ایران از ۱۳۳۰تا۱۳۸۱. مجلهٔ تاریخ ادبیات. پاییز و زمستان ۱۳۹۶.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۹). هنر داستان‌نویسی. انتشارات نگاه.

«سوژه‌بودگی» شخصیت اصلی در نمایش‌نامهٔ زندگی یک هنرمند نوشتهٔ ژان آنوی

● پروانه مهرگان

«خانم‌ها، آقایان، کاری رو باید انجام داد که می‌شه انجام داد.»
(آنوی؛ ۱۳۹۰: ۱۳۴).

این جمله اعترافِ شخصیتِ اصلی نمایش‌نامهٔ زندگی یک هنرمند به «سوژه‌بودگی» اش است. شخصیت در متون پسامدرن واجدِ نفْس نیست، استقلال و عقلانیت فردمبنایانه ندارد و به‌همین‌دلیل معمولاً با اصطلاح فلسفیِ «سوژه» مورد اشاره قرار می‌گیرد (پاینده؛ ۱۳۹۹: ۵۲۵).

شخصیت اصلی این نمایش‌نامه، نویسنده، از همان سطور اول در «موقعیت‌های گفتمانی» گوناگون قرار می‌گیرد که در هیچ‌یک از آن‌ها دارای قدرت نیست؛ درواقع، وی سوژه‌ای است که مطابق با اقتضای گفتمان‌هایی رفتار می‌کند که با آن‌ها مواجه می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، توقعات معقولی را که هریک از گفتمان‌ها در او نهادینه کرده و به‌صورت «انتظارات معقول» برای وی به‌عنوان سوژه تعریف نموده، به‌شکل «رفتار معقول» از خود نشان می‌دهد (پاینده؛ ۱۳۹۹: ۵۳۱).

شخصیت نویسنده با قرار گرفتن در هر موقعیت گفتمانی، در ابتدا به‌عبث می‌کوشد پاسخی هم‌سو با اراده یا سلیقه یا باورهای خود بدهد؛ اما درنهایت، عاجز از بیان آن، مجبور به تأیید طرفِ مقابلِ خود است و این بدین‌معنی است که وی در هیچ‌یک از روابط خود با «دیگری» (یعنی مذاکره یا چانه‌زنی بر سرِ قدرت) موفق نیست.

یکی از نمونه‌های بارز این مورد، آنجاست که مادرِ نویسنده با وجود داشتن آپارتمان، از پسرش می‌خواهد تا آپارتمان دیگری، فِلَتی با ۱۲ اتاق، را به‌عنوان کادو برایش بخرد،.بدون توجه به توجیه‌پذیری یا توجیه‌ناپذیری درخواستش، صِرف اینکه مادر وی است. در بخش دیگر نمایش‌نامه، نویسنده در مواجهه با ناجی خود، لاسارتی، که در دوران جنگ و خدمت در ارتشْ جانِ نویسنده را بی‌معطلی نجات داده است، مجبور می‌شود به‌رغم ۷۰۰ فرانکی که قبلاً برای جبران لطفش به او داده است، کفش‌هایش را هم از پا درآورد و به او ببخشد. و همچنان همانند فردی حق‌شناس سایر هزینه‌های زندگیِ ناجی خود را من‌جمله قبض گاز او را بپردازد. همین رویکرد در مواجههٔ نویسنده با بازرس (که نماینده قانون است) تکرار می‌شود. بازرس مدعی است که از نویسنده به‌دلیل اشغال زیاد فضا در خانه‌اش شکایت شده: «من بازرس خونه‌های این منطقه هستم، از شما شکایت شده که فضای زیادی رو تُو این خونه اشغال کردین.» (آنوی؛ ۱۳۹۰: ۱۱۹).

نویسنده در ابتدا می‌کوشد تا با یادآوری داشتن مالکیت خانه، بازپرس را متوجه عدم‌اعتبار آن شکایت کند؛ اما بازپرس می‌گوید: «به‌هرحال عده‌ای از مردم خونه ندارن و دولت از مردم شهر خواسته اون‌هایی که اتاق اضافه دارن به بی‌خانه‌مان‌ها کمک کنن.» (همان‌جا). در اینجا، نویسنده خاطرنشان می‌کند که اتاق اضافه‌ای برای اجاره دادن ندارد؛ولی درنهایت بازرس که به‌سبب نمایندگیِ قانونْ دستِ بالا را دارد، نویسنده را متهم به پناه دادن به خارجی‌ها، مادام‌بی ژورنالیست اهل رومانی، می‌کند و به‌جای یک خانواده، دو خانواده را برای اسکان در خانهٔ نویسنده در نظر می‌گیرد. دوست نویسنده نیز، در تماس تلفنی با او می‌خواهد تا در دعوای بین او و هنرپیشهٔ زنِ فیلم‌نامه‌اش، جانب او

را به‌عنوان دوست و همکارش، بگیرد؛ چراکه اوست که فیلم‌نامه‌نویس است و حق دارد دربارهٔ سرنوشت کاراکترهایی که آفریده، خودش تصمیم بگیرد، نه هنرپیشه.

در مکالمهٔ تلفنی بعدیِ بین نویسنده و دوستِ فیلم‌نامه‌نویسش، به سلطهٔ «گفتمانِ رسانه‌ها» بر فیلم‌های تولیدشده برای هر کانال تلویزیونی نیز اشاره می‌شود که گرچه، تأثیر مستقیم این گفتمان بر کار نویسنده، یعنی نوشتن نمایش‌نامه را نشان نمی‌دهد؛ اما می‌تواند به شیوه‌ای غیرمستقیم علت سفر مادام‌بی از رومانی به پاریس برای مصاحبه با نویسنده را دربارهٔ نمایش‌نامه‌اش، مارگریتا، توجیه کند (مادام‌بی اظهار کرده است که در رومانی تماشاگر تئاتر کم است؛ بااین‌حال نمایش مارگریتا سه شب در آنجا اجرا شده و از این حیث موفق بوده است.).

در این مکالمهٔ تلفنی دوستِ نویسنده خبر می‌دهد که اختلاف‌نظرش دربارهٔ پایان فیلم‌نامه را با هنرپیشهٔ زن حل کرده است و هنرپیشه پذیرفته است که در پایان فیلم بمیرد؛ اما حالا همین اختلاف‌نظر دربارهٔ پایان‌بندی فیلم را با تهیه‌کننده دارد: «یه خبر جالب برات دارم. بازیگره قبول کرده که بمیره... ولی تهیه‌کننده پاهاش رو تو یه کفش کرده که باید آخرش با خوشی تموم بشه. می‌گه برای کانال ۵ و ۶ بمیره عیبی نداره ولی کانال ۱۲ و ۸ باید پایان خوشی داشته باشد. برای کانال ۱۸ هم بهتره بره کلیسا، خواهر مقدس بشه.» (آنوی؛ ۱۳۹۰: ۱۱۶).

در هر یک از نمونه‌های یاد شده از موقعیت‌های گفتمانی این نمایش‌نامه پیداست که شخصیت اصلی یا به‌عبارت‌دیگر، نویسنده، در تمام آن‌ها در جایگاه «سخن‌شنو» قرار دارد و از او خواسته می‌شود تا واکنشی هم‌سو و سازگار با گفتمان مذکور از خود بروز دهد. تنها موقعیت گفتمانی‌ای که به‌نظر می‌رسد در سرتاسر نمایش‌نامهٔ زندگی یک هنرمند، نویسنده را در جایگاه «سخن‌گو» قرار می‌دهد مصاحبهٔ مادام‌بی با وی است؛ چراکه مادام‌بی تأکید می‌کند که فقط حرف‌های نویسنده را خواهد نوشت و به او اظهار می‌کند که در این‌باره وفادار است: «من هر چی رو شما بگین می‌نویسم.» (آنوی؛ ۱۳۹۰: ۱۰۷).

این، بدان معناست که در رابطهٔ بین نویسنده و مادام‌بی به‌عنوان ژورنالیست، نویسنده است که واجد قدرت است؛ اما در همین موقعیت گفتمانی هم مجال سخن‌گویی به نویسنده داده نمی‌شود؛ چراکه در طی آن مرتباً در معرض موقعیت گفتمانی دیگری، توسط سایر شخصیت‌ها، قرار می‌گیرد.

این وضعیت در آخرین صفحهٔ نمایش‌نامه به اوج خود می‌رسد. در شرح کنش‌های بازیگران این بخش از نمایش می‌خوانیم: «تلفن زنگ می‌زند. مادام‌بی مشغول حرف زدن است. مادر با سروصدا وارد می‌شود ... دکور می‌ریزد. همه‌چیز به‌هم ریخته می‌شود. سمت چپ صحنه روشن می‌شود. دوست شماره می‌گیرد و تلفن صحنه زنگ می‌زند. همه سروصدا می‌کنند و حرف می‌زنند.» (آنوی؛ ۱۳۹۰: ۱۳۴).

در اینجاست که بمباران نویسنده ازسوی گفتمان‌های مختلف به بالاترین حد خود می‌رسد و نویسنده را متقاعد به پذیرش «سوژه‌بودگی» اش می‌کند و او را وامی‌دارد تا اعتراف کند که کاری را باید انجام داد که می‌شود انجام داد.

خلاقیت کف‌دستی؛ بررسی مجموعه‌داستانی از فرشته پناهی

● حسین نوروزی‌پور

تصورات ما همیشه نمی‌تواند تصوری واقعی باشد. تخیل و مجموعه‌ای از حواشی و رویدادهای ممکن یا ناممکن بر تصورات اثرگذار است. تصور اینکه هر متنی چه انتظاری از مخاطب را برآورده می‌کند و نویسنده متن چه‌طور به منبع تخیل دست یافته و توانسته مکاشفه ذهنی خود را به نمایش بیاورد و لحظهٔ احساس‌برانگیز داستان شکل گیرد، نیاز به تأمل و اندیشه است. مجموعهٔ داستانک زنان قصه مرده‌اند، به نویسندگی خانم فرشته پناهی، ازاین‌دست تأثیرگذاری‌های خلاق است.

نویسنده در مقدمه برای آگاهی خواننده بستری از اندیشه خود را در رابطه با وجودیت زندگی مطرح می‌کند. خواننده مجموعه زنان قصه مرده‌اند، از همان صفحه نخست، جست‌وجوگری خلاق نویسنده را ملاحظه می‌کند. نویسنده‌ای که هوشیارانه حقایق زندگی خود را مرور می‌کند و حالا چاره‌ای جز نوشتن ندارد؛ البته نویسنده کنار تجربیات زندگی به دانش نوشتن مسلط بوده و در ترجمه شعر هایکو کوشش بسیار زیادی داشته است که تلاش ارزشمندانه‌ای جهت فرهنگ مطالعه است.

نوشتن داستان‌های کف‌دستی به‌نوعی روی لبهٔ تیغ بودن است. اگر لحظه‌ای متن سمت هجو سوق داده شود، متن کف‌دستی ماهیت داستانی نخواهد داشت؛ اما تردستی و شعبده نویسنده هوشمند است که سه سطر یا یک سطر متن با محدودترین کلمات داستانی شکل گیرد. داستان «لکه» در مجموعه زنان قصه مرده‌اند، سه سطر است؛ اما در ذهن خواننده بسط و گسترش زندگی را نمایان می‌کند. بافت کلمات در شروع به ادامهٔ روندی تأکید دارد که از همان شروع زندگی زوج کم‌کم سایه کرده است. «غرغر مرد ادامه داشت.» همین چند کلمه شروع داستان گویای زندگی زناشویی پیچیده است.

زن انگار سال‌های سال است خود را در برابر فشار مرد تسکین می‌دهد و سعی دارد آرامش زندگی کسل‌کننده را با تی کشیدن بر سرامیک‌ها پیش ببرد. بسیار وسواس‌گونه بسابد و تمیز کند؛ اما لکه‌ای که چسبیده، پاک نمی‌شود و این زخم بر زندگی زوج بی‌نهایت است. سایه مرد چنان است که امتداد اندامش بر سرامیک زندگی کنار نمی‌کشد. پرسش در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. آیا مرد به قتل رسیده بود؟ آیا مرد توسط زن به قتل رسیده بود؟ آیا لحظه‌های تلخ زندگی زناشویی آن‌ها چنان زیاد بوده که روح مرد چون سایه‌ای وهم‌انگیز بر خانه حکومت می‌کند؟ آیا کوشش وسواس‌گونه زن در پاک کردن لکه‌های چسبیده به سرامیک، کوششی عبث و بیهوده در جهت فرافکنی روح بیمار زن است؟

و یا پرسش‌های بی‌نهایت دیگر می‌تواند از داستان لکه شکل یابد. مهم طرح پرسش است نه پاسخ. ازاین‌جهت زاویهٔ داستان با زندگی نمایی از تاریکی و روشنی کابوس و رؤیاست. داستان لکه، با انسجام متن داستانی به‌یاد ماندنی است. ابهام درون متن داستان لکه ابهام مضر نیست. بسط و گسترش متن در ذهن خواننده داستان لکه تجلی خاص بازیافت متن در درک مخاطب است. خواننده با وضعیت خوانش مدرن

از روایت داستان‌نویسی روبه‌رو است. و داستان دیگر مجموعهٔ زنان قصه مرده‌اند، عنوان تعصب را دارد که چهار سطر است. ماجرای فشرده‌ای از اتاق خاص زوج در شب عروسی است.

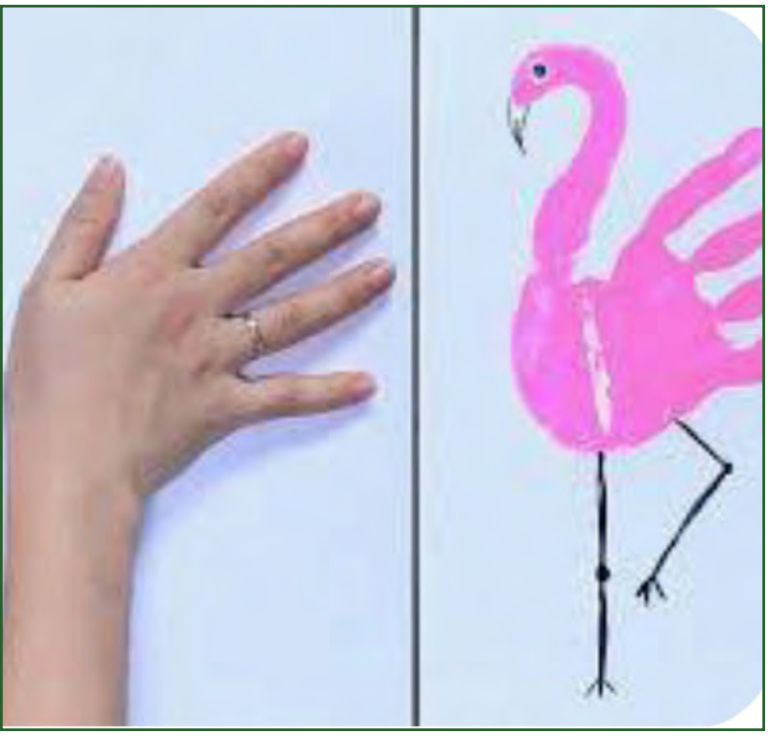
اتاق بوی نم می‌داد. جمله کلیدی داستان تعصب همین جمله است. و باد هم که پرده ضخیم بر کنار می‌کشد؛ اما بازهم کلافگی درون متن است که شخصیت داستان را درگیر می‌کند. ایجاز درون متن داستان مخاطب را وامی‌دارد، تصمیم به ادامه داستان درون ذهن خود بدهد. طنز تلخ میان داستان موج می‌زند. پرده کنار می‌رود و تماشایی می‌شود؛ شروع یک شب تحول. اما تحول و شور شیدایی خاص و قابل تأمل و ویرانگر لحظه‌های ساده زندگی است. شبی که مثل هیچ شب دیگر نیست. شبی که برای شخص راوی داستان انگار طوفان است که پرده پنجره را کنار می‌زند و قایق زوج بر رود خیابان پهن می‌شود.

و اما داستان «مرگ»، یک سطر بیشتر نیست. «مرد پیراهنی سیاه پوشید. چاقو برداشت و راهی خانهٔ زن شد.» بله همین چند کلمه استخوان گوشت داستان است. گویای تلاطم و شور و شرری از زندگی است. مرد قبل از همه مهیاست برای کشتن. زن مقتول است. و چاقو نقش بزرگی در ساختار داستان می‌یابد. داستان مرگ با همهٔ ساده بودن در روایت، پیچیده است. هر تصوری برای فهمیدن این یک سطر داستان می‌تواند اتفاق بیفتد. ذهن خواننده داستان مرگ سخت درگیر همین چند کلمه می‌شود و راهی برای گشودن درک قابل قبول برای داستان مرگ، آسان و ساده نیست.

داستان یک سطری مرگ، چیزی نه زیاد است نه کم. نوشتن داستان‌های کف دستی، داستان‌هایی از وضعیت خاص رفتاری از روایت است. بیشتر چنین داستانک‌هایی خارج از زمان و مکان است و تاریخ مصرف ندارند و در هر شرایط جاری است و گونه‌ای فانتزی دارند. هرچند شکل انتزاعی که در داستان وجود دارد نزدیک به شعر می‌شود؛ اما روح متن داستانک‌ها، از خون و رگ زندگی دور نیست و گاه پایان داستانک‌ها باتبسم خواننده گره می‌خورد و مواردی با حالتی پرسشگر متن پایان می‌گیرد.

جامعه امروزه دیگر مثل سابق نیست. درون متن داستان وراجی و پند و نتیجه‌گیری جایی ندارد. داستانک‌های کف‌دستی، اوج خلاقیت ادبی است؛ مثل داستان «هرم نفس‌های چند مرد مسلح»، طنز تلخ و نگاه هوشیارانه به جنگ و کشتن انسان‌ها میان چند کلمه مطرح می‌شود. مجموعه سی و شش داستانک در کنار هم، نگاهی از دریچه‌های گوناگون به زندگی است. نمود خاص درخشش الماس‌های زندگی است. داستانک‌های کف‌دستی محصول روند زندگی انسان امروز است. خواننده جذب حادثه یا روایت داستان می‌شود. به خانم پناهی باید تبریک گفت. این تجربه‌ای که صرف فراهم نمودن چنین مجموعه‌ای داشته و راهی سخت را برای شیوه بیان داستان انتخاب نمود و موفق بوده است.

داستان‌های کف‌دستی، داستان‌هایی نیست که به‌راحتی بتوان جمع‌وجور کرد. اگر قدرت نوشتن همراه نباشد؛ متن سطحی و سردستی می‌شود. داستانک‌های کف‌دستی محصول فکر و احساس نویسنده زبردست می‌شود و راهی برای فرم تازه نگاه داستانی به زندگی است.



تحلیلی بر آلیس پای آتش؛
نوشتهٔ یون فوسه؛ برندهٔ جایزهٔ نوبل ۲۰۲۳

● فرح‌ناز مردانی

«گذشته‌ای غم‌بار، پر از فقدان و میل هوارشده بر سر خلاء حال»

در ادبیات نینورسی (زبان دوم نروژ)، فوسه همانند پیشرو بزرگ خود؛ تارجی وساس، پیوندهای محلی قوی را با زبان و جغرافیا از طریق تکنیک‌های هنری مدرنیستی ترکیب می‌کند؛ درواقع، گرما و شوخ‌طبعی زیادی که در کار او وجود دارد و آسیب‌پذیری در برابر تصاویر بدی که از تجربهٔ انسانی دارد، معرف کار اوست. این رمان هم در سبکی که به «مینیمالیسم فوسه» معروف شده است، جای می‌گیرد و در آن او از مکث‌ها و وقفه‌ها برای بیان این عدم‌قطعیت بهره می‌گیرد و آن‌ها را با احساسات تقویت می‌کند.

بدون‌شک شجاعت فوسه در گشوده بودن وی در برابر عدم‌قطعیت‌ها و اضطراب‌های زندگی روزمره است که او با زندگی در بین مردم به درک فوق‌العاده‌ای از آن‌ها دست یافته است.

به‌عنوان نمایشنامه‌نویس، فوسه به وحدت مکان احترام می‌گذارد و درعین‌حال وحدت زمان را به هم می‌ریزد. کاری که در این مینی‌مال نیز دیده می‌شود.

رمان آلیس پای آتش شامل ۲۰۰ سوأل در حجم تنها ۷۰ صفحه است که تقریباً به‌طور یکپارچه درهم‌تنیده و بی‌جواب مانده‌اند.

لایه‌های زمانی در کنار مکث‌ها، وقفه‌ها، نفی‌ها و چنین پرسش‌هایی، مشخصهٔ زبان فوسه است.

آلیس پای آتش نیز رمانی مینی‌مالیستی است که در آن یون فوسه با به‌کارگیری زبان نینورسک (نروژی مدرن) که خود می‌گوید دستور زبان آن ساده است و زمان‌ها و پسوندهای کم و دایرهٔ واژگان محدود دارد و تمام این کاستی‌های ظاهری، دست‌مایهٔ نثر پرتکرار، شعروار وآهنگین فوسه می‌شوند که وسواس‌گونه حول محور پیچیدگی معنا می‌چرخد. نثری خودجوش و آهسته و پیوسته که آرام‌آرام مخاطب را با خود به اعماق معنا و روایت می‌کشد تا خواننده قبل از پی بردن به معنا و چرایی و چگونگی داستان در لذت و میل به خواندن متن و سپس کشف معنا غرقه شود و در خلسهٔ پرتکرار کلمات و دواری متنی شاعرانه و عاشقانه، در فضایی متوهم، سرد و تاریک و غم‌افزا که خاص ادبیات اسکاندیناوی است فرورود که در آن بدون اینکه شخصیت‌ها چندان گفت‌وگویی با مخاطب داشته باشند نه‌تنها خود معنایی را برسازند بلکه لذت چند بار خواندن را به مخاطبش بچشاند.

آلیس پای آتش روایت زندگی زنی سالمند و روبه‌زوال است که در روز پنجشنبهٔ مارس ۲۰۰۲، در عمارت قدیمی همسرش تنها روی کاناپه میان هال افتاده و در اثر فقدان، میل و فانتزی، بازگشت به گذشته شکل می‌گیرد. به غروب سه‌شنبهٔ آخرهای نوامبر ۱۹۷۹ که برمی‌گردد به داخل آن خلأ، میلی که در آن به‌قول لاکان نهایتاً هیچ عایدی برای انسان ندارد؛ بلکه با تکرار گذشته‌ای که عدم‌قطعیت و شک در آن موج می زند تا آنجایی پیش می‌رود که با تکرار و بازنمایی تصاویری از زندگی گذشته و آنچه بر او رفته به کاهش اضطراب و پذیرش زندگی و نهایتاً آرامش مخاطبش که با شخصیت هم‌ذات‌پنداری می‌کند منجر شود. تکراری که اسله را از غیاب به حضور بکشاند و آن‌قدر

این عمل در روایت و متن با بازی زبانی تکرار می‌شود که نه‌تنها خودِ «سیگنه» بلکه مخاطب هم به این بازگشت باور داشته باشد و در انتها سیگنه یا زن هم به غیاب می‌رسد و میان هستی و نیستی و بود و نبود حل می‌شود و درواقع سوژه یعنی سیگنه، بارهاوبارها گم می‌شود و باز به صحنه می‌آید. همان‌طور که همسرش اسله بارهاوبارها به حضور می‌رسد و غایب می‌شود تا جایی که مرز بین حضور و غیاب درهم تنیده می‌شود که انگار هیچ‌کدام نه غایب‌اند و نه حاضر، نه هستند و نه نیستند.

داستان با «من» آغاز می‌شود؛ من سیگنه را می‌بینم که دراز کشیده روی کاناپهٔ توی اتاق و به همان چیزهای معمول نگاه می‌کند...(صفحه اول)

کار درخشانی که فوسه می‌کند این است که به کمک سیگنه میل به بازگشت اسله به خانه را با زبان کلمات تکرار می‌کند که حالا این سیگنه است که خود را از دست داده و اسله در قامت ناخودآگاه یا من ساخته‌شده از پس زبان ظاهر می‌شود.

«من» که از «منی که قبلاً وجود داشته» جدا شده است و از زندگی خود فاصله گرفته و حال آن را جدا از خود می‌بیند و روایت می‌کند و در واقع سیگنه روی کاناپه با فقدان‌ها و میل‌هایش و اسله را روی فیورد با فقدان و میل‌هایش، از ذهن ناخودآگاه اسله می‌بینیم. روایتی با زاویه دید «من» که در ذهن اسله و سیگنه نفوذ دارد.

آلیس پای آتش زندگی زنی است که رابطهٔ او با همسرش در اثر فقدان بچه دچار گسست و شکاف ارتباط شده است و در شبی سرد و طوفانی، همسرش که حالا دیگر همچون سابق شاد نیست، به فیورد یا همان خلیجی که کنار عمارت قدیمی‌شان در جریان است می‌رود تا پیاده‌روی کند یا قایق‌سواری کند یا طناب قایق را ببندد (طبق سناریوهای تکراری متن...)؛ اما دیگر هیچ‌وقت برنمی‌گردد و گم و غایب شده است. (در متن هیچ‌وقت به مرگ او اشاره‌ای نمی‌شود). روایتی بدون قطعیت از شب‌های رفت‌وبرگشت‌ها به خانه و فیورد.

در هر بار گذران از ذهن زن، هم زن در خودش تکرار می‌شود و هم مرد. هم سوژه یعنی سیگنه در انقطاع زمان‌های لایه‌لایه نمایان می‌شود و هم مرد. درواقع با انکسار زن و مرد در لایه‌های مختلف زمانی، روایت به گذشته و گذشته‌های دورتر می‌رود و بازمی‌گردد. به اعماق می‌رود و به سطح می‌آید تا جایی که اسله حاضر می‌شود و او نیز هم‌زمان به دنبال فقدان‌ها و میل به بچه‌دار شدن ازطرفی به گذشته و گذشته‌های دورتر می‌رود تا اینکه آلیس را که مادرِ پدر پدربزرگش است کنار آتش میان ساحل فیورد می‌بیند.

درواقع میل و فقدانی که مرد را احاطه می‌کند او را به‌سمت نیاکانی می‌برد تا با دیدن پسربچه‌ای دوساله کنار مادرش آلیس بیست‌ساله (که سپس اسله در آن تجلی می‌یابد باتوجه‌به میل اسله و سیگنه برای بچه‌دار شدن) در آن شب سرد و طوفانی خودش را بازنمایی کند که میان آب می‌افتد؛ ولی ازسوی آلیس نجات می‌یابد و سپس در جایی اسلهٔ هفت‌ساله را می‌بیند (یعنی عمویش که نام او را بر او نهاده‌اند) که به‌دنبال قایقش که در روز تولد هدیه گرفته به آب می‌افتد و می‌میرد و ازطرفی گویا این‌ها تصاویری است که اسله همسر سیگنه در لحظات آخر غرق شدن میان فیورد، میان زندگی و مرگ از نظر می‌گذراند. لحظاتی که او را آرام‌آرام به کام فیورد می‌کشد بدون اینکه دردی را احساس کند یا به مخاطبش منتقل کند و درست در همین زمان سیگنه را داریم که با فضایی سوررئال و از پس حضور نیاکان همسرش و ورود آلیس (که اسله او را از غیاب به حضور کشانده) به خانه و روشن کردن آتش خانه (که نمادی از روشن نمودن اجاق خانه و بچه‌دار شدن است) وگرم نگه داشتن آن نه‌تنها امید بازگشت اسله را به سیگنه می‌دهد؛ بلکه تمنا و میل بچه‌دار شدن و شیر دادن به بچه که میل دیگری است در پس فقدان و مستترشده در میل اول (بازگشت همسرش)؛ را در او زنده می‌کند تا در پایان سیگنه ببیند اسلهٔ به حضوررسیده، سیگنه را به اتاق‌خواب که گرم کرده دعوت کند و سیگنه با چنگ زدن به شکم از عیسی‌مسیح طلب کمک کند.

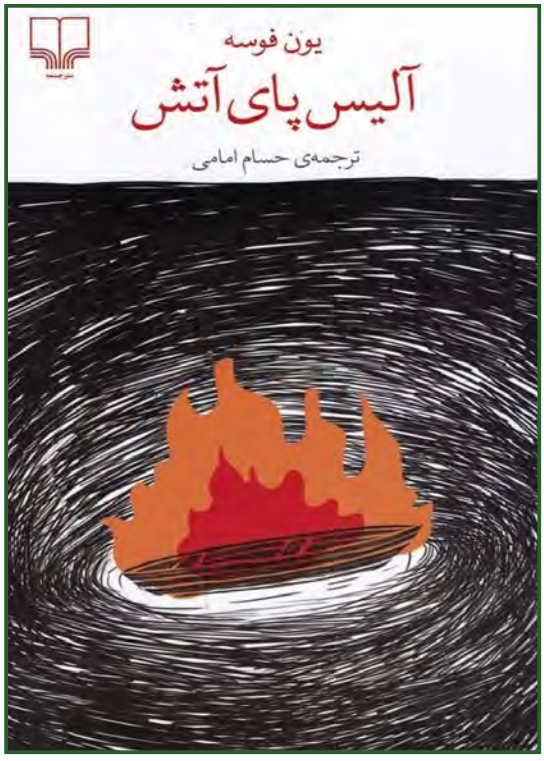
از متن:

> او که روی کاناپه دراز کشیده با خودش می‌گوید دیگر همه رفته‌اند. برای همیشه رفته‌اند و با خودش می‌گوید امروز پنجشنبه است و ماه مارس است و سال ۲۰۰۲ است. با خودش می‌گوید و به در اتاق‌خواب نگاه

می‌کند و در باز می‌شود و او آنجا ایستاده می‌گوید نمی‌خوای زود بیای تو تخت. می‌گوید تخت رو گرم کرده‌ام. موی سیاه بلندش را می‌زند پشت گوشش و به او نگاه می‌کند. می‌گوید تو باید بیای تو تخت، زود بیا و سیگنه نگاهش می‌کند و بعد رویش را از او بازمی‌گرداند به طرف آن خلاء، بعد هر دو دستش را می‌گذارد روی شکمش و دست‌هایش را جمع می‌کند و من می‌شنوم که سیگنه می‌گوید یا عیسای عزیز، کمکم کن، تو باید کمکم کنی، تو (صفحه آخر کتاب).

واقعاً این تو کیست؟ آیا همان من، نیست؟

داستان آلیس پای آتش را می‌توان داستانی سوررئال، سیال، اسطوره‌ای با آیین‌های مذهبی‌معنوی و مذهبی دانست که عدم‌قطعیت، تناقض و استعاره‌ها در آن موج می‌زند تا فوسه فضایی نه‌تنها عاشقانه بلکه گاهی با نفرت بیافریند. فضایی سرد و گرم، تاریک و روشن، میل بازگشت به خانه و بازنگشتن... با به‌کار بردن عناصری پرتکرار و دارای حرکت مثل: قایق روی فیورد، آتش، باد، باران و ساحل و امواج پرخروش فیورد



که با شناور بودن متن و موقعیت‌ها و شخصیت‌ها هم‌خوانی و همراهی دارد.

داستان آلیس پای آتش دو متن روایی دارد که چندین‌بار از ذهن سیگنه و چندین‌بار از ذهن اسله با سطوح زمانی متفاوت روایت می‌شود و با رفت‌وبرگشت مکرر میان ذهن‌ها در لایه‌های متفاوت زمانی و هیجانی که رفت‌وبرگشت‌ها و دوار بودن متن دارد، آن را خواندنی و برای مخاطب لذت خواندن و درک معنایش را دو چندان می‌کند و در واقع با توجه به نقد روان‌کاوانهٔ ادبی لاکانی می‌توان گفت با متنی روبه‌رو هستیم که متن، دالی است که بر تفسیر اصرار می‌ورزد؛ اما درعین‌حال مدام زیر پای هرگونه معنای ثابت یا پایداری را خالی می‌کند. خواننده نمی‌تواند دربارهٔ تفسیر قطعی این متن تصمیم بگیرد؛ زیرا ساختار داستان در برابر چنین امکانی مقاومت می‌کند. خواننده نمی‌تواند گم شدن و غیاب اسله را باور کند یا نکند و اینکه واقعاً سیگنه روی مبل خوابیده و گذشته را زنده می‌کند یا می‌بیند و اینکه راوی واقعاً چه کسی است و این موقعیت‌های تکراری که در متن آمده، خواننده و منتقد را به‌اندازهٔ شخصیت‌های داستان گرفتار می‌کند؛ لذا معنای متفاوت و تأویل‌های بسیاری از آن بیرون می‌آید و باید در نظر داشت که علاوه‌بر «چیستی» داستان و متن که امیال خواننده را جهت می‌دهد و به بازی می‌گیرد، چگونگی تأثیری که بر مخاطب می‌گذارد و گیر افتادن مخاطب در میل به خواندن و زنجیرهٔ دلالت‌ها و ارتباطات که ناشی از زبان روایت است از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

موجز بودن، بی‌صدایی صداها، رازهای گفته‌نشده، حرف‌های شنیده‌نشده، دیوارهای پرصدایی که از آن‌ها صدایی بیرون نمی‌آید؛ اما دست نوازش می‌طلبند، زبان روایت‌ها، آهنگین و شاعرانه بودن متن‌ها و متن‌های پرتکرار جذاب و میخکوب‌کننده را می‌توان از عوامل انتخاب یون فوسه ادیب نروژی برای جایزهٔ ادبی نوبل سال ۲۰۲۳ دانست.

سِپتولوژیِ Septology

یون فوسه و ایمان در رمان و تخیل

کِیتی کارل Katy Carl

● برگردان: عباس شکری

واژهٔ Septology در دنیای ادبیات به مجموعه‌ای از داستان گفته می‌شود که در چندین کتاب اما پیوسته می‌آیند. سه رمان نام دیگری، من دیگری هستم و نامی جدید، سه کتابی‌اند که در کتاب نام دیگری، دو بخش نخست، در کتاب من دیگری هستم، سه بخش میانی و در کتاب نامی جدید دو بخش ششم و هفتم مجموعه داستان یون فوسه روایت می‌شوند. «مترجم»

رمان می‌تواند نوعی دادگاه باشد. در محدوده آن، نویسندگان می‌توانند هرچیزی راکه به پرسش‌های اصلی رمان مربوط می‌شود، بازنمایی و با روایتی چندصدایی از راوی‌ها می‌توانند فضایی برای نمایش دیدگاه‌هایشان پیدا کنند. هیچ‌چیز به‌خودی‌خود ناگفتنی نیست. همه‌چیز به نحوهٔ گفته شدن بستگی دارد. هیچ‌چیز لازم نیست در پشت پرده‌های عرف و قراردادهای سنتی پنهان بماند، اگرچه برخی چیزها ممکن است اسرارآمیز باقی بمانند یا حتی با تلاش‌های ویژه‌ای که ترکیبی از عقل و هنر بشری‌اند، ناشناخته باقی بمانند.

در Septology یون فوسه برنده جایزه نوبل سال ۲۰۲۳ که اکنون به‌عنوان رمان شاهکار شناخته می‌شود، آنچه راز است آشکار می‌شود و آنچه پنهان است از پرده برون می‌افتد. این روایت که در طول هفت روز خارق‌العادهٔ نزدیک به پایان یک زندگی آشکار می‌شود، دو شخصیت اصلی نزدیک به هم را دنبال می‌کند: آسله، نقاشی هوشیار که به‌تنهایی در ساحل نروژ زندگی می‌کند، و (بله) آسله، نقاش الکلی که در آن نزدیکی در شهرک بیورگ‌وین زندگی می‌کند. در هفت قسمت داستان دربارهٔ زندگی موازی دو آسله چیزهای زیادی ساخته شده است: اینکه چگونه ممکن است یکی خاطره‌ای باشد، دلقکی، یکی گذشته خود باشد یا نسخه‌ای دیگر از دیگری. با این‌حال، محتمل‌ترین خوانش تحت‌اللفظی متن این است که این دو مرد، به همان اندازه که از هم دور به نظر می‌رسند، دو هم‌سن و هم‌نام با استعداد مشابه در نقاشی، ظاهر و تمایلات مشابه، اما این‌همه در سبک زندگی، عادت و تاریخ متفاوت‌اند. با خواندن نزدیکی و واگرایی این دو شخصیت، خواننده می‌توانند دریابد که انتخاب و اتفاق چگونه بر مسیر زندگی تأثیر می‌گذارد.

در فرآیند پرداختن به اسرار شخصی هر زندگی، روایت از اعماق حافظه و هویت آسله راوی، «من» داستان که مدت‌هاست «نام جدید» خود راکه وعده داده بود در پایان دریافت می‌کند، آشکار می‌شود. اثر کلی کمتر از اصلاحی ژرف در نوع دیدگاه نیست. در فراشد داستان نه نها ادراک و قضاوت با هم متحد می‌شوند؛ بلکه آشکار می‌شود که فقط نگاه الهی آن‌قدر در آن‌ها واضح است که هر دو را بدون نقص احاطه کند.

«تجربی» خواندن نثر Septology به‌معنای منحرف

کردن تمرکز از اطمینان و وضوح کامل آن در مواجهه با رمز و راز است. در اینجا خواننده هیچ‌یک از حیله‌گری‌هایی که به‌طورمعمول در نثر به‌اصطلاح تجربی دیده می‌شود، نمی‌یابد: پیوند مناسبات درونی داستان مانند واژه‌نامه دوزبانه مبهم نیست، نیاز به استخراج واژه‌های دشوار از دانش‌نامه ندارد، هیچ نوع جهت‌گیری نادرست و غیرضروری در روایت دیده نمی‌شود. بدیهی است این سبک نوشتار که نویسنده با مهارت و تسلط می‌نویسد بیشتر تن می‌زند به متن درهم و برهم جویس تا به دقت هولناک آگوستین.

با این‌حال، تضادهای مستقیم (ظاهری) آسله با آموزه‌های کاتولیک تعریف و آشکارشده، مانند ضرورت غسل تعمید برای نجات، بیشتر با جویس در خویشاوندی است تا آگوستین. درحالی‌که ممکن است راه‌های پیچیده‌ای برای حفظ ظواهر این گزاره‌ها وجود داشته باشد. برای خواندن آن‌ها به‌منظور تأیید مخالف‌هایشان، برخی از خوانندگان هنوز هم به‌احتمال آن‌ها را نگران‌کننده می‌دانند. با این‌حال، رمان کلاس آموزشی و تعلیم و تربیت نیست؛ بنابراین خوانندهٔ مؤمن و باایمان نیازی به این واقعیت ندارد که آسله، اگرچه از بسیاری جهات شخصیتی صادق با فداکاری بسیار دارد، به نظر می‌رسد در برخی مسائل با کلیسای خود سازگار نیست. اگر نقش آسله را باید نقش شخصیت سخن‌گو خواند، ساختار گفتمان طوری تنظیم شده است که گویی حقیقت جزمی را باید به ما بیاموزد، اگر چنین فرض شود، ادعاهای او به‌درستی آزاردهنده و حتی ناراحت‌کننده خواهند بود.

با وجوداین، خود شخصیت‌های نمونه و سخن‌گو برای نویسنده داستان‌نویس مشکل ایجاد می‌کنند. حضور آن‌ها در روایت، نخست، حضور نگران‌کننده تعلیم‌گرایی غیرزیباشناسانه را رد می‌کند. سپس، به‌طور متناوب، عدم‌اعتماد مؤلف در برقراری ارتباط لازم در ساختار متن را نشانه می‌رود. ازآنجاکه Septology، قبل از هرچیز دیگری، رمانی است که با سبکی درخشان ساخته شده است، به نظر می‌رسد باید مطمئن باشیم که آسله Asle خودی منحصربه‌فرد و تکرارنشدنی است و نه طرفدار صرف دیدگاهی مذهبی. برای هر ادعای مستقیمی که شخصیتی در قطعه‌ای داستانی بیان می‌کند و به‌ویژه هر ادعای مستقیمی که راوی داستانی بیان می‌کند، با همان ادعای خود، در معرض کاوش، پرسش و واژگونی ظریف یا ناگهانی خواننده است.

می‌توان به تمرین «خواندن در مقابل دانه» استناد کرد، که در محافل ادبی به‌معنای برداشت گزاره‌های به‌ظاهر معتبر از متن و استفاده از بافت و بینامتن آن و سایر عوامل پیرامونی مانند شخصیت یا محیط، برای آشکار کردن راه‌هایی است که متن در آن نوشته می‌شود. چنین گفته‌هایی که معتبر هم می‌نمایند ممکن است دلالتی برخلاف آنچه نشان می‌دهد، داشته باشد. این عمل را می‌توان به حد افراط رساند که داستان‌نویس خوب باید از آن آگاه باشد. جان گاردنر، در مقاله‌ای که سال ۱۹۸۳ نوشت، به نویسندگان معروف می‌آموزد که این عادت ذهنی «خودآگاه و شک‌باخته» را پیش‌بینی کنند: «هنرمند حتی آن باورهایی را که مطمئن‌تر از آن‌هاست، تحت فشار قرار می‌دهد تا ببیند که آیا آن‌ها پابرجا خواهند ماند یا خیر». دونا تارت، در مقاله‌اش «روح و نوشتن در یک دنیای سکولار»، این توصیه را با احتیاط‌های خاص برای رمان‌نویس مذهبی که نمی‌خواهد اعتقاداتش تضعیف شود، یادآور می‌شود.

هم گاردنر و هم تارت، به‌عنوان کارشناس و مشاوران ادبی، به‌دنبال محافظت از مرواریدهای بینش در برابر خوک بدبینی محیطی‌اند. بااین‌حال، هر دو اعتبار رویکردهای دیگر را تصدیق می‌کنند. رمان‌نویسان بسیاری که مورد احترام هم هستند؛ مانند: جورج الیوت و داستایوفسکی، جی.اف پاورز و دیوید فاسترواللس، تونی موریسون و کورمک مک‌کارتی هنرمندانه توانسته‌اند کاوش‌های جدی و غیرکنایه‌آمیزی از ایمان صادقانه در متون خود ارائه دهند؛ کاوش‌هایی که به‌جای منحرف کردن توجه از آثارشان، به خواننده انرژی می‌دهد. به نظر می‌رسد فوسه چیزی مشابه را در رمان سه‌جلدی خود دنبال می‌کند؛ چیزی شبیه داستایوفسکی، اگر نه در لحن آن، که در مقیاس و اهمیت آن.

باور آسله بی‌تردید جدی است. باوجوداین، همه فرمول‌بندی‌های او را از آنچه روایت می‌کند نمی‌توان بدون چون‌وچرا گرفت. به باورم منظور نویسنده هم چنین نبوده که هرچه آسله روایت می‌کند خواننده

بپذیرد. با اجازه دادن به آسله که با اطمینان پاسخ‌های حیرت‌انگیز و گاه آشکارا هترودوکسی* را به معماهای دکترین بیان کند، پاسخ‌هایی که خود آسله اغلب در سطرهای بعدی پس می‌گیرد، در تضاد قرار می‌دهد یا از پذیرش آن طفره می‌رود. فوسه کنجکاوی یا شور و اشتیاق خواننده را دربارهٔ آنچه می‌توان با اطمینان در این موضوعات بیان کرد، دوباره بیدار می‌کند. تأثیر در خوانندگان معاصر ممکن است بازگرداندن احساس خسته‌شدهٔ ادراک معنوی، تشویق به گمانه‌زنی بیشتر، از بین بردن این احساس از خودراضی مبنی‌بر اینکه گزاره‌های ایمانی را که می‌توانند همیشه نابه‌هنجار باشند بیشتر نمایان کند. تلاش برای برانگیختن پاسخ مذهبیِ جدی با این ابزار مخالف، خطر فکری و هنری قابل توجهی را تشکیل می‌دهد؛ اما خطری است که برای مثال در شخصیت فلانری اوکانر، هیزل موتس، در رمان دهشتناکش، خون خردمند، سابقه داشته است. اما درصورتی‌که این واکنش جدی مذهبی در خواننده ایجاد شود، به‌نوعی باید در زمان خود و شناخت برون‌متنی خود خواننده پیگیری شود. همان‌طورکه اشاره کردم، آسله برای آموزش دکترین اقدام نکرده است. با این حال او تا حدودی به‌عنوان نمونه‌ای از کنش‌گرایی عمل می‌کند؛ زیرا در همان بخش، آسله به ما می‌گوید که «هنرها حقیقت خاص خود را دارند». چه نوع حقیقتی؟ روایت فوسه ازطریق آگاهی و دانش آسله قصد دارد به ما نشان دهد، زیرا اشتهای ما را برای دانش بیشتر و بیشتر از آنچه داستانی به‌تنهایی می‌تواند ارائه دهد تشدید می‌کند، ما را به سمت این موقعیت راهنمایی می‌کند که جست‌وجوی چنین دانشی خود بخشی شایسته از تلاش انسان است. ایمان به کار و دعای انسان، شادی و امید، اضطراب و اندوه با توجه محبت‌آمیز که جوهرهٔ تفکر طبیعی است محترم شناخته می‌شوند.

سفر معنوی آسله که وفادار است به تعهد خود به گذار از منفی‌ها، خوانندگان را به تجربه احساس شک، عدم اطمینان و پوچی عاطفی می‌برد، تجربیاتی که می‌تواند حتی مشتاق‌ترین مؤمنان را تحت‌تأثیر قرار دهد. در یک مقطع، آسله به بی‌ثباتی در درک حقیقت عیسی‌مسیح به‌عنوان ناجی واقعی اعتراف می‌کند. حقیقتی که او به‌زودی دوباره در دعای خالصانه به آن متوسل می‌شود. با پرسش، او همچنان به توانایی مناسک توبه در مراسم عشای ربانی و پذیرایی از عشای ربانی برای پاک‌سازی مؤمن از گناه کفرآمیز پایبند است. این ابهام عبادی، همراه با اصرار بی‌هراس آسله در فداکاری، می‌تواند مسیرهای بسیار تکان‌دهنده‌ای ایجاد کند؛ مانند زمانی که آسله دچار حمله وحشت می‌شود و باالتماس، بخشش و رحمت خدا را درحالی‌که نفس عمیق می‌کشد، طلب می‌کند؛ درواقع با این کنش است که خود را به حالت تعادل بازمی‌گرداند:

«انگار غم از درونم، از ناکجاآباد، از همه جا فوران می‌کند، و احساس می‌کنم این غم دارد مرا خفه می‌کند. انگار غم را به درونم فرومی‌برم و نمی‌توانم آن را بیرون بدهم و خودم را از شدت خفگی خم می‌کنم. نفسی عمیق می‌کشم و با خودم می‌گویم کایری و آهسته نفس می‌کشم و می‌گویم الیسون و نفس عمیق می‌کشم و می‌گویم مسیح و آهسته نفس می‌کشم و می‌گویم الیسون و این کلمات رو دوباره و دوباره تکرار می‌کنم و نفس‌ها و کلمات آن را طوری می‌کنند که دیگر پر از غم، از ترس، از ترس ناگهانی، از این اندوه در ترس آن‌قدر قوی نباشم... فکر می‌کنم که واقعاً مسخره است، اگر کسی الان مرا ببیند می‌خندد و می‌خندد. اگر من را می‌دید که فکر می‌کنم می‌توانم در یک ماشین پارک‌شده در یک پیچ بنشینم و بگویم: کاپری، الیسون، مسیح، الیسون... فکر می‌کرد که من به پوچی رسیده‌ام. آن‌ها باید بخندند. بگذارید بخندند. بگذارید آن‌ها بخندند؛ زیرا کمک می‌کند! آن کمک می‌کند!»

چنین رویکرد بی‌واسطگی روایی این ظرفیت را دارد که ذهن بی‌ایمان یا آگنوستیک را عمیقاً جذب کند؛ زیرا ممکن است جهت‌گیری علیه ایمان در تجربه خوانش ایجاد کند، اما بعید است که گزارش شفاف خود را نادیده بگیرد؛ علاوه بر این، چنین رویکرد روایی ممکن است نشان دهد که چگونه تجربه عدم‌قطعیت موقت می‌تواند در زندگی متدین و بدون بی‌اعتبار

کردن عبادتش وجود داشته باشد. نمونه ارتعاش شعله شمعی که با وجود انرژی کم، روشن می‌ماند، این باور را تقویت می‌کند. «خداوندا، من معتقدم، به بی‌ایمانی من کمک کن!»، چنین بیانی می‌تواند به‌راحتی دعای آسله باشد،؛ زیرا آگاهی او افکار و تصورهای مذهبی پرشور را با انزجار عاطفی و زیبایی‌شناختی نسبت به عبارات ساده و گاه بی‌معنا یا ساختاری از احساسات مذهبی جایگزین می‌کند، الگویی که بدون شک ازسوی افراد بیشتری دنبال می‌شود.

بنابراین، به‌عنوان دادگاه به‌جای کلاس آموزش‌های دینی، برخی از پرسش‌هایی که رمان می‌تواند به بهترین نحو مطرح کند و به‌دنبال آن باشد چیست؟ مدت‌هاست که در میان افراد پیچیده دنیوی حکمت متعارفی وجود دارد که رمان یک فرم ذاتاً و لزوماً سکولار است. بر اساس این دیدگاه، رمان‌ها نه‌تنها به دغدغه‌های ماتریالیستی محدود می‌شوند؛ بلکه به‌نوعی محدود پیگیر مسائل مربوط به «خانه‌ها و اسب‌ها و نهنگ‌های سفید بزرگ» هستند، همان‌طور که دونا تارت در «روح و نوشتن در دنیای سکولار» می‌گوید این ادعا می‌تواند هم درست باشد و هم نادرست. همان‌طور که عبارت خود تارت ممکن است نشان دهد. رمان موبی‌دیک ملویل و رمان فینچ خود تارت (که از جنبه‌های مختلف متفاوت‌اند)، رمان‌های به‌کلی سکولار و غیرقابل اصلاحی معنوی‌اند. بااین‌حال، اظهارات تارت درست است مبنی‌بر اینکه یک ذهن متمایل به عقاید یا جزم‌اندیشی اغلب داستانی بیش از حد معمول با راوی کسل‌کننده ایجاد می‌کند. همان‌طور که تارت نشان می‌دهد، دیدگاه «شماتیک، جبرگرا» که با آن می‌توان همه مشکلات را حل کرد، فضای کافی برای توسعه و شگفتی لازم برای داستانی رضایت‌بخش باقی نمی‌گذارد.

همان‌طور که کریستوفر بها در گفت‌وگو با مگی گالاگر از مؤسسه بندیکت شانزدهم اشاره می‌کند: «رمان‌نویس ... فردی است که سکولاریسم برای او مشکل ایجاد می‌کند.» حتی در عاقلانه‌ترین روایت، نارضایتی از توضیحات صرفاً مادی‌گرایانه برای زندگی و عمل انسان، زیر پوست داستان می‌چرخد. همان‌طور که بها در جای دیگر بیان می‌کند، این نارضایتی، این تصدیق هم به اعتبار و واقعیت زندگی مادی و هم به ناکافی بودن جهان مادی برای سعادت و رضایت کامل انسان، می‌تواند داستان‌های تخیلی را پیش ببرد و آن را تغذیه کند:

واقعیت مادی، ازجمله واقعیت بدن، یک واقعیت واقعی است... واقعیت معنوی و ذهنی آگاهی ما که در بدن نهفته است نیز یک واقعیت واقعی است. رمان بهترین شکلی است که ما برای ارائه هر دوی این‌ها و تنش بین آن‌ها داریم.

اکنون و پس از جایزه نوبل ادبیات، بسیارانی از منتقدهای ادبی پیرامون کارهای یون فوسه به کنکاش مشغول‌اند که بیشترین کارها دربارهٔ رمان سه‌جلدی و بلند او با نام Septology انجام می‌شود که شاهکار او نام گرفته است و گویا بر سریر شکوه نشسته است. این استقبال و پرداخته شدن به کارهایی مانند سپتولوژی این دیدگاه را تقویت می‌کند که هنوز نوشتن رمان با این سبک و روش به پایان نرسیده است؛ نه‌تنها به آخر نرسیده که موجب تنش و چالش در جامعه ادبیات می‌شود.

داستان‌نویسان با ایمان در قرن بیست و یکم، به دور از به حاشیه راندن، سرکوب یا ساکت شدن، با افق گسترده‌تری برای امید و تلاش روبه‌رو هستند که بسیاری ممکن است آرزوی دیدن چنین چشم‌اندازی را داشته‌اند. آنچه باید مورد توجه قرار داد این است که نویسندگان با چنین چشم‌اندازی از آزادی چه کاری را انتخاب خواهند کرد.

*) هترودوکسی واژه‌ای یونانی به معنای نامتعارف و خلاف جریان اصلی و رایج است. بیشتر متفکران و مکاتبی که با صفت هترودوکس از آن‌ها یاد می‌شود، رویکردی در تقابل آشکار با تفکرات متعارف و رایج زمان خود داشته‌اند. در اصل این صفت به افراد و تفکراتی گفته می‌شود که در پی بدعت‌گذاری در موضوعی برخلاف روال رایج بوده‌اند.

منبع:

مجله ادبی گفتمان همگانی:

Jon Fosse’s Septology and Faith in Fiction - Public Discourse (thepublicdiscourse.com)

یادداشتی بر داستان کوتاه «تامارا»
از شهناز شهبازی

● سارا محمدی‌نوترکی

داستان «تامارا» بر اساس نقلِ راوی سوم‌شخص نوشته شده است. در این زاویهٔ دید تمامی اعمال بیرونی، نقل‌گونه گزارش داده می‌شود. همچنین دیالوگ و گفت‌وگو در این روایت کارکردی ندارد. قاعده داستان به‌صورت خطی، ممتد و منسجم است. انتخاب اسم تامارا در وهلهٔ اول ذهن مخاطب را به‌طرف تکثر معانی کلمه رهنمون می‌کند؛ اما درنهایت متوجه می‌شویم که کاربرد این عنوان برای شخصیت دختری است به نام تامارا که در ارتباط معنایی آن زیبا هم هست.

عنوان تامارا اسم دخترانه ترکی و برگرفته از رقص فولکوریک شهری به‌نام آذربایجان است. روش مؤلف در ارائهٔ مشخصات ظاهری افراد، جاها، رنگ‌ها، عددها و مکان‌هایی که از آن‌ها نام می‌برد؛ روش مستقیم‌گویی است؛ یعنی نویسنده دربارهٔ لباس شخصیت اصلی مستقیماً به خواننده اطلاع می‌دهد و او را با نوع و رنگ پوشش تامارا آشنا می‌سازد یا از وضعیت چهره و اندام او به خواننده گزارش می‌دهد. سیاق معرفی ظاهری افراد در این داستان به داستان‌های رئالیسمی برمی‌گردد.

دربارهٔ داستان تامارا باید گفت: «اگر داستان بر اساس گفت‌وگو و دیالوگ تعریف می‌شد؛ آنگاه ما به مسئله شخصیت داستان به شکل عمیق‌تری نگاه می‌کردیم.» همچنین فارغ از نام‌ها و مشخصه‌های ظاهری با ایفای نقش مؤثر این شخصیت‌ها به درک نهایی از اتفاق‌های داستان می‌رسیدیم. ما آنچه از شخصیت قنبر ادراک می‌کنیم؛ خدمتکاری است. غلامی که باعث و بانی رفع احتیاجات روزمره مردم روستا می‌شود.

بهتر است بگوییم اگر شخصیت تامارا و قنبر دقیق‌تر و عمیق‌تر ساخته می‌شد، پرداخت داستان در وضعیت شخصیت‌پرداز قرار می‌گرفت. وقتی ما همه‌چیز را بدون همذات‌پنداری می‌شنویم، مجبور به باور می‌شویم.

شخصیت تامارا شخصیتی بیرون‌گراست که ما به‌هیچ‌وجه نمی‌توانیم در ذهن او قرار بگیریم، تا آنگاه بخواهیم براساس ذهنیات، شخصیت ساخته‌شده را دریابیم. ما لاجرم به‌عنوان شنونده گوش به روایت نقل‌واره خطی و منسجم راوی می‌سپاریم؛ درنتیجه، نویسنده سطح شخصیت‌پردازی را به تیپ‌سازی تقلیل داده است.

عنوان داستان برگرفته از دختری روستایی است که در ابتدای داستان به نقل از راوی چنین توصیف شده است: «تامارا بقچه‌اش زیر بغل می‌دوید.» تامارا از روستایی کوچک و به‌دور از امکانات راهی شهر است. داستان بی‌هیچ مقدمه شروع می‌شود که می‌تواند نقطه قوتی به شمار رود برای مخاطب ویژه ادبیات داستان که دنبال روایت اصلی داستان است و با پیش‌زمینه‌های زائد کاری ندارد. داستان از نظر زمانی و مکانی به سبک داستان‌های واقع‌گرا نوشته شده است. دارای مکانی روستایی است و از نظر زمانی شاید به اطلاعات دقیق‌تری نیاز داشته باشیم تا در حدس احتمالی‌مان دچار خطا نشویم. تامارا حادثه‌محور و معلولی است که در آن علت‌ها غایب‌اند. حادثهٔ زلزله نقطه‌عطف داستان همان فراز یا تعلیقی است که به‌نقل روایت پایان می‌دهد؛ اما مابین حادثه به نمادی به نام «گلابی» برخورد می‌کنیم که اندیشه‌ای

شگرف هرچند کوتاه و گذرا در ذهن مخاطب به‌وجود می‌آورد. کسی به فکر مقاوم‌سازی و هزینه کردن برای خانه‌های روستایی نیست.

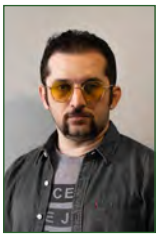
در این روستا صدای انسان‌های دردمند لابه‌لای بانگ حیوانات گم و ناپیدا می‌شود. درخت گلابی برخلاف کارکردش که نمادی از جاودانگی است در این داستان نمی‌تواند برای روستا کاری انجام دهد. نویسنده خیگ را بر روی شاخ و برگ‌های گلابی گذاشته است. آب مایهٔ حیات، در ظرفی که از موی حیوانات تهیه شده است راکد و خاک‌گرفته بر گُرده ناکار و ناکارآمد درخت گلابی جلوه‌ای خاص به داستان بخشیده است. شاید تمام حرف داستان در همین یک کلمه قد برافراشته است. تامارا و هم‌ولایتی‌هایش بازمانده روستایی به‌دور از آبادانی‌اند که تنها زلزله می‌تواند آن‌ها را تکان بدهد و شرایط زیست‌شان را عوض کند. سرنوشت آدم‌هایی که دل خوش کرده‌اند به نشانه‌های آبادانی چون درخت و آب. اما از دایره توجه مرکز یا مسئولان دور مانده‌اند و همین علت درنهایت باعث نابودی‌شان می‌شود.

پی‌نوشت:

تامارا نام چهارمین داستان از مجموعه‌داستان تامارا نوشته شهناز شهبازی است که در سال ۱۳۹۹ازسوی نشر پریسک خرم‌آباد به چاپ رسیده است.

یادداشتی بر مجموعه داستان "آواز در دامنه تنهایی"

نوشته دکتر مجتبی تجلی



● امیرحسین تیکنی

مجموعه داستان "آواز در دامنه تنهایی" چهارمین کتاب دکتر مجتبی تجلی است. او پیش از این یک مجموعه داستان دیگر به نام "به ترس‌هایم سلام می‌کنم" و دو رمان "بی‌رد" و "دنیای قُزقُزایی" را منتشر کرده است.

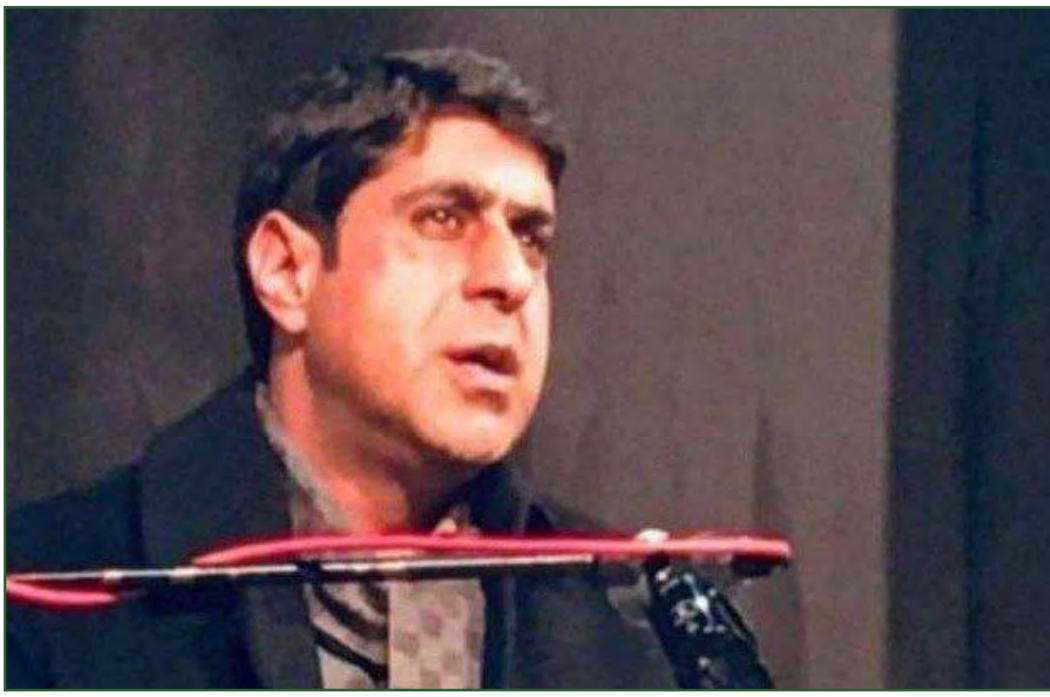
«آواز در دامنه تنهایی»، آن‌گونه که پیش از هر داستان عنوان شده است مجموعه‌ای گردآوری و بازنویسی شده از داستان‌هایی است که نویسنده در سالهای اخیر در مجله‌های حوزه داستان و فرهنگ منتشر کرده است و این‌بار توسط نشر سیب سرخ و در ۱۲۰ صفحه بازنشر می‌شود.

جهان داستانی مجتبی تجلی، جهانی فانتزی فلسفی است که ریشه دردیگاه‌های روانشناسی و جامعه شناسی دارد. نویسنده در این مجموعه داستان، همچون آثار پیشینش می‌کوشد از تمام المانهای سازنده داستان در جهت ارائه محتوی استفاده کند. زبان تا حدی شاعرانه کتاب که می‌توان آن را ترکیبی از زبان غنایی و زبان مدرن دانست یکی از نقاط قوت این اثر است. اگر آثار دیگر این نویسنده را مطالعه کرده باشید در می‌یابید که وی کتاب به کتاب پیشرفت محسوسی در مقوله زبان داشته است و توانسته است به ترکیبب شخصی مناسبی از زبان داستان برسد که چند مولفه مذکور را همزمان در خود گنجانده است. این مساله گواه آن است که نویسنده ایده‌های زبانی خود را همراه با ایده‌های داستانی‌ای که مدنظر داشته است رشد داده است، با قبول این نکته باید پذیرفت که نویسنده نخستین و سختگیرتر منتقد آثار خود بوده است که درک چنین مساله‌ای توسط نویسنگان جوان و دغدغه‌مند ما امری شایان توجه و قابل تحسین است. نوشتن داستان‌هایی با موضوعاتی نظیر خشکسالی، باستان‌شناسی، جامعه شناسی و هستی شناسانه، آنسان که نویسنده برایش اهمیت داشته است با چنین زبانی که از آن صحبت شد، امکان پذیر است و باید اذعان داشت نویسنده‌ای که دست بر قلم می‌برد تا داستان‌هایی با این مضامین بنویسد، هدفش آگاهی بخشیدن است و مخاطب داستان‌هایش نیز کتابخوان‌هایی هستند که در میان سطور و کلمات به دنبال شناخت بیشتر پیرامون و درک بهتر جهان هستند. لحاظ چنین دیدگاه‌ی هنگام نوشتن کتاب ممکن است تعداد مخاطبین آن را کاهش دهد اما نشانه ارج نهادن خالق آن به رسالت امر نشتن است. معضلات و دردهای اجتماعی، مسائلی هستند که بررسی آن‌ها در داستان نیاز به پیش نیازهای دیگری نیز دارد چرا که بدون این پیش‌نیازها، نتیجه کار نویسنده در ابهام فرو می‌رود. بی‌شک همه بر این باوریم که

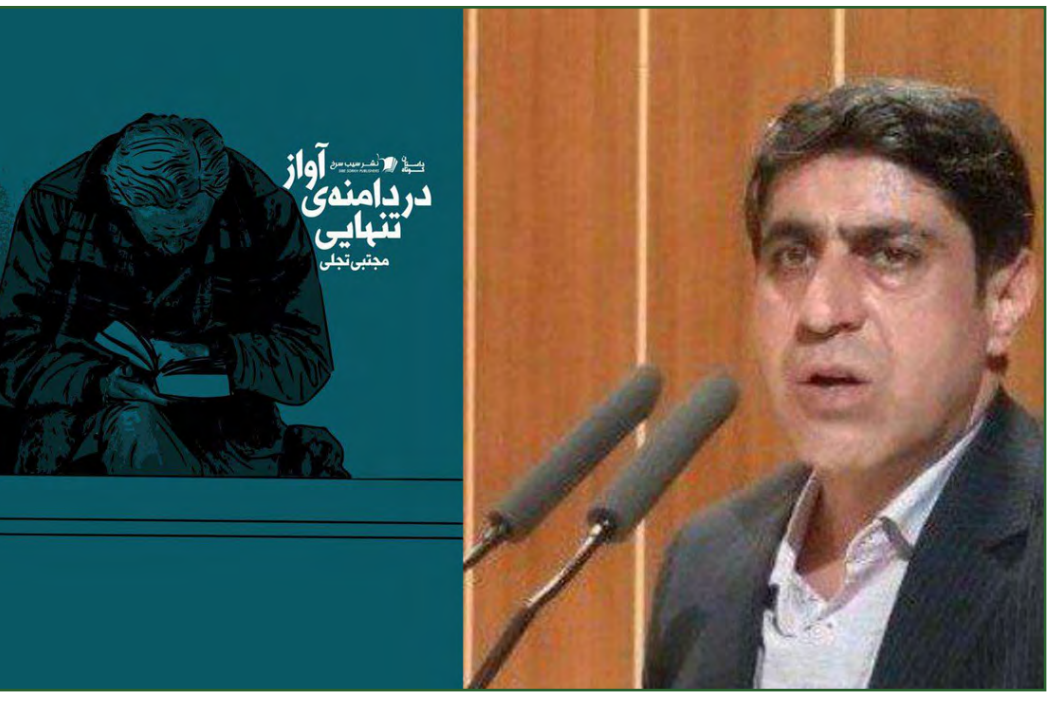
یک بررسی نادرست و یا ناقص می‌تواند اثر منفی بر جامعه بگذارد. پس اگر مجموعه داستان «آواز در دامنه تنهایی» موفق است، نویسنده آن پیش از نوشتن هر داستان تحقیقات فراوانی را انجام داده است. مساله‌ای که وقت و انرژی بسیاری می‌گیرد. مساله دوم تجربه‌ای است که به نویسنده این امکان را می‌دهد تا نتیجه تحقیق خود را در داستان پیاده کند. مشخص است که نویسنده «آواز در دامنه تنهایی» در این زمینه بسیار تلاش کرده است و با توجه به سخت بودن این مقوله به نسبت هم موفق عمل کرده است. بدین گونه می‌توان انتظار داشت نویسنده در آثار بعدی خود به انسجام بهتری نیز در ساختار داستان‌ها برسد و روند رو به رشد خود را حفظ کند. جامعه ادبیات ما به نویسنده‌های مستقلی که دغدغه‌های اجتماعی دارند بسیار نیازمند است. نویسندگانی از این دست که با جدیت می‌کوشند ضمن خلق اثر ادبی درخور، رسالت اجتماعی خود را در راستای رفع معضلات بطور درست و شایسته به سرانجام برسانند.

داستان آخر مجموعه که همنام با نام کتاب نیز هست، داستان پسر و دختری است که با یکدیگر به گفتگو نشسته‌اند. در منظر نخست این داستان یک داستان عاشقانه به نظر می‌رسد اما در ادامه خواننده در می‌یابد اگر چه این دو کنار هم نشسته‌اند یا در کنار هم راه می‌روند اما گفتگو، گفتگوی روح‌های این دو است. دو شخصیت با شخصیت انسان‌های نخستین در داستانی که از زبان پسر نقل می‌شود گره می‌خورد و باز به زمان حال باز می‌گردد. نویسنده توانسته است یک کشش عاشقانه را مرزبندی و با جلا بخشیدن به کشش روحانی، به کشش جسمانی این دو، منظره‌ای طبیعی و ذاتی ببخشد.

در میان داستان‌های مجموعه، شهر بی‌مرگ به گمان بنده بهترین داستان مجموعه است و البته از کیفیت خوب داستان فَغو نیز باید به زبان تحسین سخن گفت. نویسنده در این دو داستان همچون دیگر داستان‌های مجموعه سعی کرده است، با رویکردی چالش برانگیز و به دور از هر گونه حاشیه توانسته‌اند موضوع داستانی خود را به مخاطب انتقال بدهند. فضایی که گاهی تجلی سوررئال است و گاه با زبانی شاعرانه به یک اثر کلاسیک رمانتیسمی بدل می‌شود و باز با این حال نویسنده نمی‌گذارد داستانش از حال و هوای روشنگرانه خارج شود، به مدرنیسم باز می‌گردد. بدین شکل خواننده همواره با چند ویژگی مشترک در داستان‌ها مواجه است. داستان‌ها در عین حال که به نظر ساده می‌رسند، از لایه‌های داستانی تشکیل شده‌اند. این لایه‌مندی چندان پیچیده نوشته نشده و نویسنده با نگاهی ضدساختار و همانطور که گفته شد عدم پایبندی به یک سبک خاص، توانسته آن را برای خواننده خود قابل درک کند. بسیاری از داستانهای مجموعه «آواز در دامنه تنهایی» را باید نوعی تاویل شخصی نویسنده از بازتاب رفتارهای بشری بر ذات طبیعت دانست. کنش و واکنشی که از دید انسانی که به روزمرگی دچار است،



پنهان مانده است و نویسنده بر آن است تا به مخاطب این مهم را گوشزد کند.
یکی از تفاوت‌های این مجموعه داستان، با دو رمان بی‌رد و دنیای قزقزایی در کم رنگ شدن جنبه‌های طنز و فانتزی متن است. دو کتاب پیشین همه چیز تحت تاثیر نوعی طنز هوشمندانه و گزنده بود، مساله‌ای که برای بعضی از مخاطبین خوشایند و جذاب بود اما برای بعضی از مخاطبین سبب می‌شد تا از جدیت اثردر ذهن کاسته شود. نویسنده در «آواز در دامنه تنهایی» مسیر پیشین را تغییر داده است. فانتزی نوشتاری او در متفاوت بودن فضاهای داستان‌هاست اما نگارش مجموعه را باید تحت تاثری قلمی عارفانه رمانتیک دانست بطور مثال در داستان آخر کتاب موسیقی نقش پررنگی دارد. دو شخصیت داستان با نت‌های تار استاد لطفی است که ذهنشان به هم گره می‌خورد و مخاطب بی آن که موسیقی مورد نظر را بشنود، احساس می‌کند محتوای این داستان مفهومی فلسفی، بر نت‌های یک موسیقی عارفانه نوشته شده است.
یکی از ویژگی‌های حائز اهمیت مجموعه داستانی «آواز در دامنه تنهایی»، استفاده از لهجه‌های بومی و واژگان محلی در متن اثر است. بومی سازی داستان، آن‌هم وقتی به زبان پارسی می‌نویسیم، کار دشواری است چراکه طیف گسترده‌ای از مخاطبین به احتمال زیاد با آن واژگان غریبه هستند. به همین سبب نویسنده باید از شیوه‌ای برای نگارش داستان خود استفاده کند که این مساله منجر به شکاف میان درک محتوای کتاب و خوانش خواننده نشود. اگر این مساله اتفاق بیافتد، اصل این بومی سازی زیر سوال می‌رود و منجر به دو پرسش چالش انگیز مهم می‌شود. نخست این که چرا باید در این داستان از واژگان بومی نیز در کنار واژگان زبان اصلی استفاده کرد و برای پرسش دوم نیز می‌توان پرسید که چرا این داستان به زبان بومی نوشته نشده است.
اهمیت نویسنده به موضوعات مهم و لایه مند اجتماعی، دوری گزیدن از نگاه سطحی به موضوعات جامعه، طیف گسترده موضوعات مورد نقد، زبان مستحکم و واحد در کل مجموعه «آواز در دامنه تنهایی» سبب گردیده است تا این کتاب را بتوان از مجموعه داستان‌های خوب و حائز اهمیت سالهای اخیر دانست که می‌تواند به رشد، تعالی و آگاهی بخشیدن خردمندانه به جامعه کتابی موثر باشد.



«گرگ»

● سیما خسروی

سوار اتوبوس که شد، حس مرموزی پیچید توی تنش. هنوز نمی‌دانست چرا بین آن‌همه ماشین خالی، این ابوقراضه را سوار شده است. از شلوغی و کثیفی اتوبوس‌ها همیشه فراری بود. کنار خیابان ایستاده بود تا ماشین لااقل به‌ظاهر تمیز و مرتبی از راه برسد و سوار شود. مردی که نورخورشید فقط سایهٔ سیاهی از اندامش را نمایان می‌کرد، کنار خیابان، کمی دورتر از او ایستاده بود. انگارحواسش را پرت کرده باشد، همین‌که اتوبوس جلوی پایشان ایستاد، او هم همراهش سوار شد. آخرین باری که با اتوبوس جایی رفته باشد را به خاطر نمی‌آورد. صندلی‌های زهواردرفته‌ای که چرک، رنگ واقعی‌شان را پنهان می‌کرد و شیشه‌های خاک‌گرفته‌ای که اندک نور عصر زمستان را مجال نمی‌داد تا به درون بخزد و بوی تن آدم‌هایی که بیشترشان رنگ خستگی و ملال تکرار روزمره بر چهره‌هایشان نقش بسته بود، تمام حس نشاطش را از بین برد. بااین‌همه آن حس مرموز خزنده توی رگ‌ها هنوز تپش داشت. شلوغی اتوبوس بدن‌ها را وادار به تکان خوردن و جابه‌جا شدن می‌کرد. به‌محض اینکه خودش را وسط راهروی بلند یافت آن حس عجیب شدت گرفت. بوی ضعیف عطری آشنا و دور لحظه‌ای از زیر بینی‌اش عبور کرد و در هزارتوی مغزش گم شد. سر چرخاند تا جانب بو را پیدا کند. پشت سرش مردی با بارانی خاکستری میلهٔ بالای سرش را گرفته بود. پشت‌به‌پشت هم ایستاده بودند و با هرتکان و ترمز اتوبوس، بو قوت می‌گرفت و دوباره محو می‌شد. هنوز تصویری از آن احساس پیچیده در تنش نداشت؛ اما به نظرش آمد آن حس غریب با عطر ملایم مرد پشت سرش پیوند دارد. بو نه کاملاً از بین می‌رفت که او حواسش پرت نشود و نه آن‌قدر قوی بود که بتواند رابطه‌اش را با آن حس عجیب پیدا کند. یک‌جور احساس سیالی در او جریان گرفته بود. دلش می‌خواست برای این بو هم تصویری بسازد. سعی کرد چهرهٔ مرد را تصور کند، نتوانست. انگار چشم‌به‌راه آشنایی باشد، مدام سر می‌چرخاند. اتوبوس ایستاد و تعداد زیادی پیاده شدند. خودش را به اولین صندلی خالی رساند و نشست. وقتی که بو را به‌طور کل حس نکرد دل‌شوره گرفت. گردن کشید تا مردی با بارانی خاکستری را پیدا کند؛ اما هیچ‌کس توی اتوبوس بارانی خاکستری به تن نداشت. در همین حین نگاهش با نگاه مرد جوانی تلاقی کرد و سخت او را تکان داد. حس عجیب دوباره شدت گرفته بود. فهمید این همان چیزی بود که به‌شکلی مبهم از وقتی بیدار شده بود در وجودش راه گرفته است. چشم از او برنداشت. هرچه بیشتر نگاهش می‌کرد تصویر مغشوش توی سرش نظم می‌گرفت. به جزئیات چهرهٔ مرد دقیق شد. چشم‌های گرد با گوشه‌های کمی کشیده و مردمک‌هایی قهوه‌ای. فکر کرد از این فاصله رنگ چشم‌ها شاید تیره و روشن‌تر از واقعیتشان باشند. مهم نبود. صورت کشیده با فک کمی بزرگ‌تر از معمول. سبیل‌هایی که گذاشته بود بلند شوند و تاب داده تا از کشیدگی صورت کم کند و لب‌های کوچکی که از زیر سبیل خیلی پیدا نیست. موهای تنک خاکستری با خط ریش بلند. توی سرش قاب صورت را مثل یک عکس فوری نقش بست. به نظرش می‌رسید که قبلاً هم او را دیده؛ اما

هرچه ذهنش را می‌کاوید، چیزی نمی‌یافت. توی سرش صدای مرد را می‌شنید یا لااقل طنینش آشنا می‌نمود. واضح و روشن و مشخص اما توصیفی برایش نداشت. به کلمه نمی‌آمد. توی سر نقش می‌بست و مثل دود بخار می‌شد. نور نارنجی غروب افتاده بود روی نیمهٔ صورت مرد که سمت پنجره بود و اجزای صورت را گرم و صمیمی‌تر جلوه می‌داد. اتوبوس توی ایستگاه نگه داشت و جمعیت زیادی سوار و پیاده شدند. از لابه‌لای شلوغی دیدش را به صندلی‌ای که مرد نشسته بود از دست داد. از جا برخاست و با فشار داخل شلوغی راهرو شد و فکر کرد نکند مرد پیاده شده باشد. چند قدمی که به جلو برداشت بارانی خاکستری را آویخته از دستان بلندی که میلهٔ اتوبوس را گرفته بودند، بازشناخت. نزدیک‌تر رفت. دوباره همان بوی آشنا به مشامش خورد. موهای مرد حالا سفیدتر از قبل به نظر می‌رسید. جریان مبهم بی‌شکل دوباره جان گرفت. مرد برگشت. حالا روبه‌روی هم قرار گرفته بودند. نور نارنجی غروب از شیشه‌های غبارگرفته به‌زحمت خودش را کشانده بود روی صورت‌ها، لباس‌ها و روزنامه‌ها و ساک‌های خرید. اتوبوس با سرعت پیش می‌رفت؛ شبیه قایقی که در مه و رود شناور است و پیش می‌رود. دست‌ها از میله‌ها شبیه پیچک آویخته بودند و توی پیچ‌وخم خیابانی که انتها نداشت، تاب می‌خوردند. صدای ترمز اتوبوس وحشت و فریاد همه را بلند کرد. انگار به هیولایی بی‌سر وُدم برخورد کرده باشد و فقط تن‌هاشان کمی همدیگر را لمس کرده باشند. خودش را چسبیده به بازوی مرد دید. رانندهٔ اتوبوس مثل اینکه هیچ اتفاقی نیفتاده باشد، به راهش ادامه داد. جمعیت خودش را جمع‌وجور کرد و صدای همهمه تبدیل به غرولند شد و کم‌کم از بین رفت. فکر کرد بهتر است از اتوبوس پیاده شود و بقیه مسیر را با وسیلهٔ دیگری برود؛ اما آرامش توی صورت آدم‌ها که تا چند لحظهٔ پیش پر از پریشانی بود، از تصمیمی که گرفته بود، منصرفش کرد و هراسش پایان یافت. اتوبوس توی ایستگاه توقف کرد. به بیرون نگاه کرد، خیابان و ساختمان‌ها همه آشنا بودند. فکر کرد باید پیاده شود چون به مقصدش رسیده بود. خانه‌اش در همان حوالی بود؛ اما چیزی میخکوبش کرده بود. احساس می‌کرد پاهایش در کف اتوبوس فرومی‌روند و توانایی حرکت را از او می‌گیرند. همان‌طور که به بیرون خیره شده بود، در فسی کرد و بسته شد و با بسته شدنش جهان بیرون از نظرش محو شد. بوی آشنا دوباره قوت گرفت و فهمید دلیل پیاده نشدنش همان بوست. داشت تجربه‌ای را از سر می‌گذراند که قبل از این هرگز نداشت. نگاهش با مرد تلاقی کرد. این‌بار هیچ کدام رو برنگرداندند. از سرش گذشت که حالا در مورد او چه فکر می‌کند و اصلاً به جواب احتمالی فکر نکرد. احساس کرد تمام چشم‌های توی اتوبوس به او خیره شده‌اند؛ اما وقتی سربرگرداند هیچ‌کس حواسش به او نبود جز رانندهٔ اتوبوس که با لبخند معناداری از توی آینه می‌پاییدش. صورت راننده از چند دقیقه پیش پیرتر اما مهربان‌تر شده بود. خیابانی که اتوبوس را

در خود می‌کشید انتها نداشت. هرچه پیش می‌رفت تمام نمی‌شد و دیگر کسی هم خیال پیاده شدن نداشت. نور نئون مغازه‌ها اتوبوس را روشن کرده بود و هرچه پیش‌تر می‌رفتند نور کم و کم‌تر می‌شد و تعداد ساختمان‌ها هم اندک و کهنه و ناآشناتر. سایه‌ای روی صورت مرد افتاده بود و تاریکش می‌کرد. حالا دیگر جزئیات چهره را نمی‌شد به‌راحتی تشخیص داد. سایه‌ها گسترده شدند و بالا آمدند و همان تعداد سرنشین‌ها را در خود حل کردند. صدای زوزهٔ باد از لابه‌لای شیار در و سقف راه گرفته بود تو. بوی خاک و برگ خشک‌شده و مردهٔ انباشته هم. حس کرد بدون اینکه اتوبوس توقف کند مسافران عوض می‌شوند. انگار کسان قبلی جایشان را با دیگرانی عوض کرده باشند. کم‌کم ترس وجودش را در بر گرفت. سرمای هوا بود یا لرزهای ترس که تا مغز جانش نفوذ کرده بود. مرد پشت کرده بود به او و بی‌حرکت روبه‌جلو خیره ایستاده بود. صدای تلق‌وتلوق اتوبوس بیشتر شده بود. لاستیک‌ها گویی از روی سنگ‌های تیز و برجسته‌ای عبور کنند با تکان‌های غیرعادی راه می‌پیمودند. راننده سیگار برگ بزرگی گوشهٔ دهانش گذاشته بود و او می‌دید که صورت راننده از قبل هم پیرتر شده. اتوبوس با ترمز شدیدی ایستاد و گروهی نوازندهٔ دوره‌گرد با لباس‌های مندرس و سروصدای بلند ساز داخل شدند. هیچ‌کس به حضورشان واکنش نشان نداد. مرد هم‌چنان ایستاده و آویخته از میلهٔ اتوبوس به جلو خیره شده بود و سیگار برگ راننده تمام نمی‌شد. رکوئیم نوازندگان که تمام شد از پنجره‌های اتوبوس بیرون پریدند و بوی چوب سوخته را جا گذاشتند. آدم‌های نشسته بر صندلی‌ها شبیه موجودات ناشناخته چهره‌به‌چهره می‌شدند و تا می‌آمد به چهره‌های تازه خو بگیرد دوباره تغییر می‌کردند.

مرد برنمی‌گشت. به او نگاهی نمی‌کرد و گویی حتی حضور خودش را هم احساس نمی‌کرد. راننده بوق بلند کشداری زد و سکوت شب همانند شیشه‌ای نازک ترک برداشت. چهرهٔ رانندهٔ درهم شکسته و پیر با سیگار برگی که گوشهٔ دهانش بود، تنش را لرزاند. خون توی تنش منجمد شده بود و تمام آن احساس مبهم مرموز مثل کرمی بلند و داغ در تنش می‌غلتید. خود را بی‌وزن و در خلاء حس می‌کرد. زمان تا ابدیت کش آمده بود و فضا بی‌کرانه می‌نمود. اتوبوس بر بلندای کوهستانی عظیم ایستاد. پاهایش کند و منجمد به سمت بیرون هدایت می‌شد. راننده به‌محض رسیدن مثل پودر فروریخت و سیگار برگ گوشهٔ دهانش کف اتوبوس افتاد. از تمام مسافران تنها مرد باقی مانده بود و خودش. هوا، راکد و سنگین راه نفس را بسته و پاها، سنگین‌تر انگار که در ماسه‌های داغ فرو می‌رفتند. صدای ضربان نامنظم قلبش در کوهستان طنین می‌انداخت و آخرین نشانه‌های حیات را به سخره می‌گرفت. از سرش گذشت که «شاید مرده‌ام». صدای زوزهٔ گرگی احتمال مردنش را به تردید بدل کرد. به‌سمت صدا برگشت. گرگ روی تن مرد نشسته بود و چیزی از دهانش شره می‌کرد. نزدیک شد. قلب مرد در دهان گرگ نبض گرفته بود. مرد همچنان خیره به روبه‌رو با نگاهی تهی به ابدیت مثل مجسمه‌ای خشک شده بود. قدمی دیگر به‌سمت مرد برداشت. کلاغ‌هایی که در تاریکی شب دور مرد را گرفته بودند ناگهان با قارقار بلندی پر کشیدند. دست‌هایش را حایل سر و صورت کرد و به‌محض دور شدن کلاغ‌ها چشم‌هایش را باز کرد. صورت مرد را بازشناخته بود. آه عمیقی کشید و خواست قلب را از دهان گرگ بیرون بکشد. خودش را دید با قلبی که در دهانش نبض داشت و خونی که قطره‌قطره فرومی‌ریخت.

«پرتگاه»

● سپهر قنبری

با همان شالی که دور سر و صورتش می‌پیچد خزید توی صف. دیگر کسی مثل آن اوایل خیره‌اش نمی‌شد. دیگر پچ‌پچ بقیه ته کشیده بود و حضورش تعجب کسی را قلقلک نمی‌داد.

نوبتش رسید و پس از آنکه صاحب بار با خط درشت توی سررسیدش نوشت فرحان گرمسیری، رفت زیر کارتن تلویزیون و خودش را چپاند توی دسته‌ای از کول‌برها.

خیلی با کسی گرم نمی‌گرفت؛ البته که کسی هم زیاد از مهاجر ناآشنایی که یک‌باره پس از زلزله سروکله‌اش پیدا شده بود خوشش نمی‌آمد. دین و ایمانش هنوز جای شک داشت. سبیل پرپشت کشیده تا بناگوش و زبانی که واژه‌های غلیظ را نه آن‌طور که باید تلفظ می‌کرد، همه‌اش شده بود ابهام و سؤال. یک‌بار در جواب یکی از کول‌برها که پرسید:«چرا داری می‌لرزی؟ مگه تا حالا برف و بوران نخورده به تنت؟» گفت: «نه من بچهٔ گرمسیرم.» و از همان جا پسوند «گرمسیری» کوبیده شد پشت اسمش.

او دقیق نگفت کجای گرمسیر. در جاهایی آن گوشه‌هایش اهل حق و سنی و شیعه طوری درهم‌تنیده شده بودند که تنها آنجایی آشکار می‌شدند که قسَمَت می‌دادند.

او توی کوچه تنگ‌های دوروبَر مسجد جامع، زیرزمینی اجاره کرده بود و تک‌وتنها زندگی می‌کرد. صاحب‌خانه وقتی ازش پرسیده بود: «چند نفرید؟» نگاهش را از او دزدیده بود جواب داده بود: «فقط خودمم. تک‌وتنها.»

حکیم قهوه‌چی هم یک‌بار پای دخل توی کیف پولش عکس پسربچه‌ای را دیده بود و وقتی که پرسیده بود: «بچه‌ته؟» با همان حالت جواب داده بود: «آره. پسرم بود.»

او را می‌شد هر لحظه از شبانه‌روز توی جاهای شلوغ شهر دید. قبل از آنکه بازار باز شود تا نزدیک‌های ظهر توی راستهٔ دلارفروش‌ها ولو بود. و بعدش تا تنگ غروب بارفروشی راگز می‌کرد. غروب که می‌شد خودش را به قهوه‌خانه می‌رساند و تا وقتی که شاگرد قهوه‌چی می‌زد روی شانه‌اش قل‌قل قلیانش به راه بود. این‌همه حرص زدن برای میان‌سالی که زن‌وبچه نداشت هم رفته بود لای بقیهٔ ابهام‌ها و سؤال‌ها.

باد، مست و پاتیل از لای شاخه‌ها سر می‌خورد و روی صورت دلمه‌پیچ کول‌برها تگری می‌زد. آکو آرام درِ گوش سمیع گفت: «این یارو هم باهامونه»

سمیع با آن چشم‌های بی‌روح کشیده‌اش تن لاغر فرحان را وارانداز کرد:« آره نمی‌دونم چرا خوشم نمی‌آد ازش.»

آکو پوزخندی زد:«کی خوشش می‌آد حالا!»

برف تا زانو نشسته بود و مجبورشان می‌کرد به جای قدم‌زدن پاهایشان را روی زمین بکشند. صدیق که از بقیه مسن‌تر بود چند متر رفت و دیگر نتوانست. نشست روی تخته‌سنگی. کسی اعتنایی به او نکرد و همه از کنارش رد شدند. یکهو داد زد: «یواش‌تر. بذارید منم برسم بهتون.»

آکو با طعنه گفت: «کاک‌صدیق زنجیر رو بزن تا جاده رو برف نبسته.» این حرفش خندهٔ همه را درآورد. فرحان هم پوزخندی زد.

صدیق غرغرکنان خودش را از تخته‌سنگ کند و

انداخت توی رد پاها. کمی شتاب گرفت و همین که به آکو رسید با عصبانیت گفت: « چرا جلوی هرکس و ناکسی شوخی می‌کنی؟» صدایش به‌قدری بلند بود که همه شنیدند. آکو جواب داد: «کس‌وناکس چیه صدیق‌خان. مگه تو غریبه می‌بینی بینمون؟» صدیق نگاهش را انداخت روی فرحان: « معلومه که می‌بینم!» فرحان اما خودش را زد به نشنیدن و به راه‌رفتنش ادامه داد.

آکو که انگار سوژه‌اش را پیدا کرده بود دوباره رفت دم گوش سمیع و گفت: «حوصله‌ت که سر نرفته.» سمیع خنده‌ای موذیانه کرد:«چه جورم!»

کمی بعد کشان‌کشان خودش را به صدیق رساند و زد روی شانه‌اش: «کاک صدیق به خدا نخواستم ناراحتت کنم.»

صدیق با بی‌حوصلگی جواب داد:« بس‌کن آکو.»

«جان آکو بگو واسه چی آنقد بدخلقی؟»

صدیق شانه‌اش را از زیر دست آکو کشید: «یعنی ندیدی چه‌جوری داشت موذیانه می‌خندید مرتیکه.»

آکو با تعجب پرسید: «کی رو می‌گی؟ همین مرتیکهٔ سبیلو؟»

صدیق چیزی نگفت. آکو دوباره پاپیچش شد: «به جان کاک صدیق متوجه نشدم اون باهامونه. بعدشم، اصلاً ما هر حرفی هست بین خودمونه به اون هیچ ربطی نداره. بی‌خود کرده خندیده.»

«تازه بعد چی!»

«بعد چی چیه! باید یقه‌شو بگیری و شیرفهمش کنی.»

«من؟»

«معلومه دیگه. ناسلامتی به تو خندیده. اگه این‌جوری به من پوزخند می‌زد همین جا چالش می‌کردم. هرچند فرقی نداره به کی حرف بزنه. همه‌مون یکی‌یم. باید حرمت نگه‌داره.»

بعد خیلی آهسته در گوش صدیق ادامه داد:«بروی توی دلش. ما هم پشتتیم. جرئت نمی‌کنه دست از پا خطا کنه.»

وقتی پچ‌پچشان تمام شد رسیده بودند به سربالایی گردنه. آکو به صدیق علامت داد. صدیق رفت و بازوی فرحان را کشید:«اونجا به چی خندیدی؟» فرحان که جا خورده بود بعد از مکث کوتاهی گفت:«کجا؟ کدوم خنده؟» صدیق از کوره در رفت: «کدوم خنده. همون جایی که ما با هم شوخی می‌کردیم. ببین! تو حق نداری به حرفای ما بخندی.» فرحان که دنبال دردسر نبود نگاهی به جماعتی که دورشان حلقه زده بودند انداخت و گفت: «سوءتفاهم شده. من به کسی نخندیدم.» خواست به راهش ادامه بدهد که صدیق به سینه‌اش کوبید: «تو اینجا آواره‌ای، پس حد خودت رو می‌دونی. گُه‌خوری این بارت رو می‌بخشم.»

این حرف صدیق تمام صبر فرحان را جوید. چشم‌غره‌ای رفت و یقه‌اش را گرفت: «تو بی‌خود می‌کنی این‌جوری می‌زنی. آره خندیدم می‌خوای چیکار کنی حالا؟»

صدیق که انتظار این رفتار را نداشت نگاهی به آکو انداخت که آکو سری تکان داد. از آن سر تکان دادن‌ها که نشانهٔ کله توی دماغ بود. صدیق بی‌توقف اطاعت امر کرد و فرحان از شدت ضربه لیز خورد و افتاد درست لبهٔ پرتگاه. آکو دوباره اشاره کرد و صدیق با هرچه توان داشت دوید سمت فرحان. فرحان که ورزیده‌تر بود خیلی سریع جست و یقهٔ صدیق را گرفت و با هرچه توان داشت پرتش کرد، صدیق پاهایش لیز خورد و رفت و رفت تا جایی که فقط با یک دستش به لبهٔ پرتگاه وصل بود. پایین را که نگاه انداخت وحشت تمام عالم در تنش رسوخ کرد. داد زد: «یا پیغمبر! به دادم برسید!» فرحان سر جایش خشک شده بود.

برف عین بالان جفت پایش را به دندان کشیده بود و باد انگار دور تنش دوخته شده بود. بی‌حرکت فقط به صدیق نگاه می‌کرد. دیگر نه ناله‌های صدیق را می‌شنید نه داد و هوار کولبرها را. انگار روح از تنش جدا شده بود. آکو تند جستی زد و با سرعت به سمتشان دوید؛ اما سرعتش کم بود. درست به‌اندازهٔ چند قدم. ایستاد و صدیق را تا جایی که ابر و مه دامنهٔ کوه را پاره کرد نگاه کرد. برای چند دقیقه سکوت سنگینی تمام کوهستان را گرفته بود. باخشم به‌سمت فرحان برگشت. نگاهش هنوز روی جای پنجهٔ صدیق بر لبهٔ کوه قفل بود. هیچ‌چیزی نمی‌توانست فرحان را به خودش بیاورد. هیچ‌چیز به‌جز ضربهٔ مشت آکو.

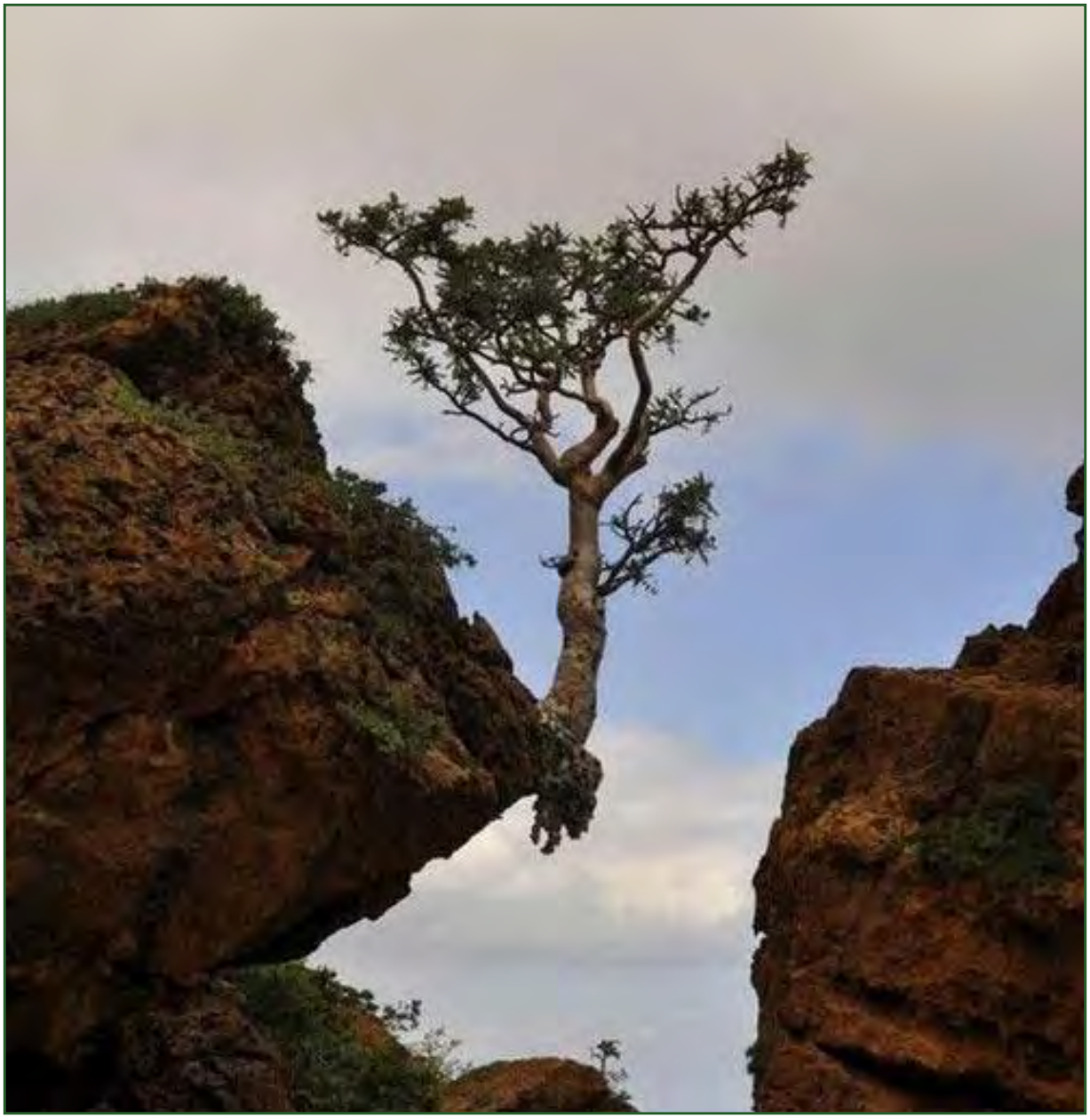
تا کول‌برها رسیدند، زیر دست آکو خونین و مالین شده بود. آکو که خشم تمام وجودش را گرفته بود لابه‌لای

نفس‌نفس‌هایش غرید: «باید همین جا چالت کنیم. تو از این کوه زنده پایین نمی‌ری.» فرحان چیزی نمی‌گفت و با اینکه خون از سر و کله‌اش می‌جوشید و جفت پاهایش قلم شده بود، باز نگاهش خیرهٔ همان نقطه بود.

کول‌برها حلقه بسته بودند و داشتند بحث می‌کردند. فرحان جسته‌گریخته حرف‌هایشان را می‌شنید؛ اما دم نمی‌زد. می‌شنید آن‌ها می‌گفتند که چرا در آن لحظه خشکش زده و نرفته دست صدیق را بگیرد. می‌خواست برایشان تعریف کند که چگونه توی حیاط مات پایین آمدن آجرهای گچ‌خورده و تیرآهن‌های سیم‌جوش‌کشیده خانه‌اش روی زن و بچه‌اش بود.

وقتی شنید که یکی‌شان گفت: «بهتره همین‌جا ولش کنیم. تا صبح دَوُوم نمی‌آره.» نگفت این که صبح زود از خانه می‌زند بیرون و تا نیمه‌شب توی خیابان‌ها تلو می‌خورد، همه‌اش از ترس تنها بودن است. نگفت وقتی تنهاست همهٔ کس‌وکارش که زیر آوار مانده دورش حلقه می‌زنند و زن و بچه‌اش با چهرهٔ خاک‌خوردهٔ تکیده‌ای عبوس و درهم نگاهش می‌کنند. نگفت ترسش این است که مبادا روزی که مرگ سراغش می‌آید تنها باشد و کسی سراغش را نگیرد تا وقتی که مورچه و مگس توی لاشه‌اش لانه کنند.

او تمام این‌ها را در جمله‌ای خلاصه کرد و با صدای خش‌دار ته‌گلویی‌اش رو به کول‌برها گفت: «هر بلایی می‌خواید سرم بیارید. فقط نذارید تنها بیفتم.»



«سلفی»

● ایوب بهرام

کنار در حیاط ایستاد. کاشی‌کار که رفته بود ریسمانش را بیاورد هنوز نیامده بود. بعد از لختی مردی با موتور کنارش ایستاد و از داخل خورجینش ریسمانی را درآورد و به‌سمت دیوار رفت. صاحب‌خانه دستی داخل موهای کم‌پشتش کرد و پشت سرش را خاراند و گفت: «چرا خودش نیامد؟»

مرد درحالی‌که مشغول اندازه‌گیری بود گفت: «خودش کیه؟!»

- همون که

قراره بیاد کار کنه؛ اوستا رو می‌گم.

- خوب من همونم.

و برگشت و نگاهی به مرد کرد. صاحب‌خانه دکه دقیق شد روی خط‌های مورب صورتش. دید که او نیست ولی انگار نه خود او بود. هم بود هم نبود؟! صدایش هم عوض شده بود و این توی ذوقّش می‌زد.

مرد جای همه‌چیز را بلد بود. زیر و بم کار را خوب می‌دانست اصلاً انگار خودِخود او بود. صاحب‌خانه رفت و روی پاکت‌های چیده‌شدهٔ سیمان نشست ودقیق شد به حرکات او.

-اوستا چطور می‌شه تو همون باشی؟ آخه زنگ صدات هم فرق کرده! صبح صدات با الان فرق داشت. واقعیتش من بیشتر به‌خاطر نرمی خاصی که توی لحن صدات بود بین اون همه کاشی‌کار انتخابت کردم.

مرد که چمباتمه زده بود گفت:

تو هم عوض شدی؛ ولی من به روت نمی‌آرم. هیچ، صبح تا حالا خودت رو تو آینه دیدی؟ بد نیست به خودت هم یه نگاهی بندازی!

مرد که جا خورده بود گفت: «چی؟ من عوض شدم؟ انگار حالت خوش نیست عمو؟

و سعی کرد به حرف کاشی‌کار اهمیت ندهد. کاشی‌کار انگار حرف‌های صاحبخانه برایش اهمیت نداشته باشد سرش گرم کارش بود.

شورشی در دل مرد افتاد. دنبال آینه گشت، اما توی خانهٔ نوساز آینه کجا گیرش می‌آمد.

:با خودش گفت طرف داره چرت می‌گه تو چرا بچه شدی؟!

دوباره رفت وگوشهٔ حیاط روی سیمان‌ها نشست. کاشی‌کار برگشت و نگاهی به مرد کرد و دوباره مشغول کار شد و آرام انگار با خودش زمزمه کرده باشد گفت:

«یه عمو داشتم می‌گفت یه رودخونه لحظه‌به‌لحظه عوض می‌شه. رودخونه‌ای که تو می‌بینی با رودخونهٔ یک ثانیه پیش فرق کرده. اصلاً اون نیست. عموم آدم خوبی بود خدابیامرزدش.» و خندید دندان‌های زردش نمایان شد. دوباره مشغول کار شد؛ همان‌طور ادامه داد:

البت ما همه‌مون داریم نقش بازی می‌کنیم؛ عین تیارت، من دارم نقش کاشی‌کار قبلی رو بازی می‌کنم، اونم نقش کاشی‌کار قبلی رو. خود تو نقش صاب‌کار قبلی رو داری بازی می‌کنی؟!

مرد صاحب‌خانه که گیج شده بود دستی داخل جیب شلوارش کرد تا پاکت سیگار را دربیاورد. فندک توی دستش لق می‌زد. دود سیگار رفت توی چشمش. کاشی‌کار برگشت و نگاهی به او کرد همان‌طور که نشسته بود کمی این پا وآن پا شد وگفت:

«آها نیگا کن! تو قبلاً سیگاری نبودی؟ بودی!

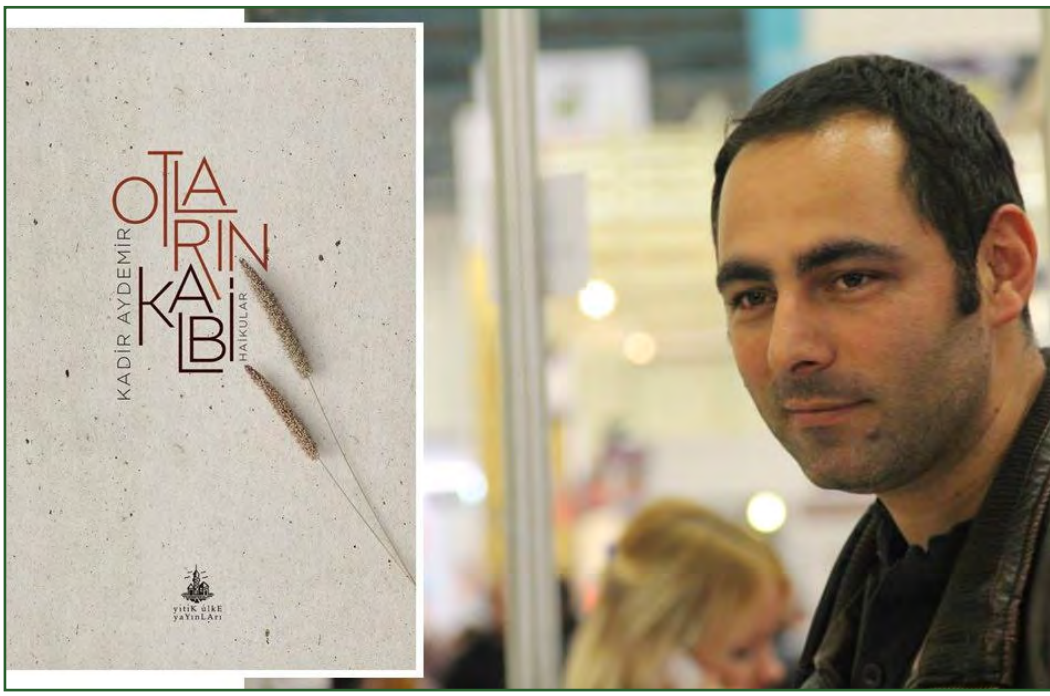
مرد بهت‌زده داشت او را نگاه می‌کرد.

-عمو فال‌گیری، چه می‌دونم رمالی؟ چه کاره‌ایی؟
کاشی‌کار همان‌طورکه کار می‌کرد سری تکان داد و جوابش را نداد. انگار چیزی نشنیده باشد.
اما به حرف آمد:
رج اول خیلی مهمه، روی رج اول باید خیلی دقت کرد و دقیق شد. اگه رج اول صاف‌صوف باشه تا قیام قیامت هم که بره تاج کار یه موکج نمی‌شه. عین رج قالی این‌و مادر خدابیامرزم می‌گفت. می‌گفت رج اول عین سرچشمه‌س باید خوب کار بشه. قالیاش توی دهمون تک بود. اما اونم نتونست تا آخر نقشش رو خوب بازی کنه کم آورد. شاید هم مشکل از نفرای بعدی بود.
مرد صاحب‌خانه پک عمیقی به سیگار زد نوک سیگار سرخ سرخ شد. کم‌کم دود را بیرون داد.
کاشی‌کار دوباره به حرف آمد:
«چند سال پیش برا یه بنده خدایی کار می‌کردم؛ عین تو همه‌چیز رو قاتی کرده بود. اون حتی زن و بچهٔ خوش رو هم نمی‌شناخت! داستانی داشت. بعدها فهمیدم که یه روز کنار شط کارون خودش رو با کس دیگه‌ای اشتباه گرفته بود که با قایق کار می‌کرد (همیشه دلش می‌خواست بلم‌رون بشه.) طرف با قایق مسافرا رو جابه‌جا می‌کرد. می‌گن قایق که حرکت کرد و رفت نعره زد قایقم رفت! چرا من این جام! من باید تو قایقم باشم و زد به دل شط. کسی جلودارش نبود. چند روز بعد بادکرده دور از جون شما لای علف‌ها پیداش کردن. می‌گن وقتی پیداش کردن یه غمی توی چهره‌ش بود که آدم رو می‌ترسوند. عین یه سؤال سخت بی‌جواب و بعضی‌ها می‌گفتن اونی که پیدا کردن همون راننده قایق بوده. هرکس یه چیزی می‌گفت.»
بعد گفت: «این رج رو که کار کنم کار قوام پیدا می‌کنه.»
صاحب‌خانه گفت: «حالا قبلی نیاد شر بشه برام؟»
مرد کاشیکار درحالی‌که داشت با الماس کاشی را برش می‌داد گفت: اولی و دومی‌کدومه؟ تو هم که عین اون بدبخت شب وروز رو گم کردی بندهٔ خدا مگه خودت نبودی که گفتی صدات شبیه زنگ صدا آقا خدابیامرزمه؟! خودت بیا حتی اگه کاره نکنی تو پیشونی خودته. دیگه اوقاتمون رو زهر مار نکن وگرنه تو کجا من کجا.
یادته گفتی آخرهفته باید کار تموم بشه؟ منم گفتم الآن آخر هفته‌س. یادته گفتی من فکر کردم امروز یکشنبه‌س؟
-آخه آون تونبودی!
باز هم برگشتیم سر جای اولمون. اصلاً من میرم شاید خود او بنده‌خدا بیاد.
تا مرد به خودش آمد کاشی‌کار سوار موتورش شد و عین باد رفت. انگار نیامده بود. وقتی می‌رفت سر تکان می‌داد. مرد صاحب‌خانه رفت گوشهٔ حیاط روی پاکت سیمان‌ها نشست. یاد حرف‌های کاشی‌کار افتاد تو خودت را هم گم کردی تو همون دیروزی نیستی؟
توی آینه به خودت نگاه کن...
دستش به جیبش رفت و گوشی موبایلش را درآورد. دوربینش را روشن کرد تا خودش را ببیند. تصویر که واضح شد تصویر مردی ناشناس ظاهر شد. تصویر غمی خاصی داشت؛ مانند یک سؤال. یک سؤال بی‌جواب.

بررسی هایکوی مدرن ترکیه؛ بر اساس من پرنده‌ها را می‌فهمم اثری از کادیر آیدمیر

● معرفی و ترجمه: سعید جهان‌پولاد

کادیر آیدمیر شاعر، هایکوسرا، نویسنده و روزنامه‌نگار ترکیه است. او عضو انجمن بین‌المللی نویسندگان P.E.N و انجمن نویسندگان ترکیه وهمچنین بنیانگذار و سردبیر انتشارات Yitik Ülke سرزمین گمشده است. او به‌عنوان سردبیر و روزنامه‌نگار در بسیاری از نشریات ادبی حال حاضر ترکیه فعال است و در استانبول زندگی می‌کند. مدیر انتشارات کتب شعر و ادبیات داستانی است. کادیر آیدمیر در ۱۳ سپتامبر ۱۹۷۷ در استانبول به دنیا آمد. فارغ‌التحصیل دبیرستان فنرباغچه ۱۹۵۵ است. چند کتاب شعر و داستان و دو مجموعه هایکو منتشر کرده است و مقاله‌ها و کتاب‌هایی درباره هایکو نوشته است. شعرهای هایکو کادیر در کتاب «نگهبان سکوت هایکو، کتابخانه شعر هرا، ۲۰۰۲» و به‌تازگی کتاب هایکو قلب علف‌ها که شامل پنجاه هایکو سروده اوست که منتشر و با استقبال خوبی مواجه شده است. کادیر آیدمیر در گفت‌وگویی دربارهٔ کتاب جدیدش قلب علف‌ها که دربردارندهٔ پنجاه هایکوی سروده اوست، معتقد است: «هایکوی او به روش سنتی و کلاسیک هایکوسرایی در ژاپن تعلق دارد» و در خصوص رکن فصل و زمان و بهره‌وری از فصل واژه‌ها که در هایکو یکی از ارکان اصلی شعر هایکونویسی است، معتقد است: «تعیین فصل یکی از قوانین اصلی در هایکو است. شما می‌توانید این کار را به روش‌های گوناگونی انجام دهید؛ درواقع، یکی از ارکان اصلی در شعر معمولی هایکو است. موضوع اصلی در هایکو سرودن شعر در بسط طبیعت و حوادث طبیعی آن است. فرد باید خود را منزوی کند و زبان جدیدی در هایکو ایجاد کند. هر فصل کلمات و مضامین منحصربه‌فرد خودش را دارد. تابستان، کلمات و تصاویر دیگری را با خود دارد و در زمستان کلمات و رنگ‌ها متفاوت است. برف همیشه مرا به یاد مرگ و جدایی می‌اندازد، درحالی‌که بهار و سبزی، زیبایی زندگی را به من یادآوری می‌کند. دنیای جذاب طبیعت به‌راحتی می‌تواند در این‌گونه شعر جایی پیدا کند. مسیر



حلزون می‌تواند به ردی از عشق تبدیل شود یا پروانهٔ مرده می‌تواند ما را به بعد دیگری برساند. هایکو نوعی شعر است که در آن تمام جزئیات به‌دقت پردازش شده و شاعر مانند کرم ابریشم با دقت و ظرافت در حال پیله‌دوزی است. این شعر است که به شما یاد می‌دهد که چطور ببینید و بفهمید.»

هایکوی کادیر آیدمیر، هایکویی اندیشمندانه و روشنگرانه است و اگرچه از روش سنتی هایکوسرایی ژاپنی بهره می‌برد، اما عمیقاً از تغییرات و تحولات اندیشگی و شاعرانگی ماسائوکاشیکی که بنیانگذار هایکوی مدرن جهان است پیروی می‌کند. هایکو کادیر آیدمیر سویهٔ اجتماعی و زیستی انسان مدرن در شهرهای صنعتی شده، رشد و توسعه شهرنشینی و به موازات آن تخریب و تهدید فضا و محیط زیست و مرگ و انقراض گیاهی، جانوری و... را در اعماق خود بازنمایی می‌کند.

کادیر آیدمیر شانس این را داشته که در کودکی در محله‌های حاشیه‌نشین و به‌اصطلاح حلبی‌آباد ترکیه زندگی کند و تجربیات زیستی در طبیعت بکر و گاه دست‌خورده را همزمان درک کند. تناقضی که با رشد روزافزون شهرسازی بتنی و فلزی و تخریب محیط طبیعی ترکیه مدرن انعکاسی حیرت‌آور و گاهی هولناک در هایکوهای او داشته. انسان تنها و سرخورده، از خود دورافتاده و سرگشته در سرزمینی گمشده در عصر مدرنیته و پساصنعتی، یکی از کانونی‌ترین مفاهیم و دغدغه‌مندی‌های هایکو کادیر آیدمیر است. هایکوی مدرن ترکیه به‌سبب نزدیکی‌های و پیوندهای فرهنگی با اروپا ازسوی شاعران و مترجمان پیشگام نسل اول ادبیات ترکیه ازطریق ترجمه به مواردی اشاره کرد که سهم به‌سزایی در معرفی و ورود این گونهٔ جهانی شعر ژاپن در ترکیه داشته است.

از نخستین کتاب‌ها و مقاله‌های مرتبط با این گونهٔ جهانی شعر و ادبیات ژاپنی در ترکیه می‌شود به ترجمه‌های سینا آکیول، کتاب تاریخ و گلچین او، با عنوان شعر ژاپنی ۱۹۶۲ اشاره کرد که ازسوی انتشارات وارلیک منتشر شده است و از نظر نظارت بر جوانه زدن و توسعهٔ هایکو در سرزمین خود به کتاب مرجعی برای شاعران و دوست‌داران شعر ترکیه تبدیل شده است؛ علاوه بر این ترجمه‌های سباحاتین ایوب‌اوغلو و چوزن چاپان، از استادان هایکو همچون ماتسئو باشو تانیگوچی بوسون، کوبایاشی ایسا، ماسائوکا شیکی و بسیاری دیگر از هایجین‌ها یا همان شاعران هایکو نمونه‌های مهمی در ادبیات ترکیه محسوب می‌شوند.

بعدها در سال ۱۹۹۳ عروج آروبا با ترجمه و گردآوری هایکو از ماتسئو باشو گام مهمی در ادبیات ترکیه برداشت. از شاعران پیشگام در هایکوسرایی و در ادبیات و شعر ترکیه می‌توان از اورهان ولی کانیک، اوکتای رفعت و ملیح جودت آندای که «جنبش غریب» را در ترکیه به راه انداختند، نام برد. جمال ثریا نیز با تأثیرپذیری از فضای بصری و تصویری هایکو سروده‌هایی در این گونه دارد. از شاعران معاصر ترکیه که در این گونه سروده‌های موفقی دارند، می‌توان به ایلهان برک، عروج آروبا، کادیر آیدمیر، برکن بره، یلدا کاراتاش، پلین اوزر و... اشاره کرد. این شاعران معاصر، گروهی تحت عنوان «هایکان» در جامعه ادبی ترکیه دارند و کسانی همچون کادیر آیدمیر و پلین اوزر، هاکان جم و... در مؤسسات آموزشی و فرهنگی مشغول تدریس، آموزش و استعدادیابی در میان دانشجویان و دانش‌آموزان مقاطع مختلف تحصیلی‌اند. در گفت‌وگوهایی که به‌تازگی با کادیر آیدمیر و پلین‌اوزر داشتم پیشنهاد همکاری در کتاب آنتولوژی هایکو معاصر ترکیه را با آنان در میان گذاشتم. با متانت و بزرگواری قبول کردند و آثار خود و این گروه فعال را در اختیارم گذاشتند.

اینک با همکاری دوست مترجم ترکی و راهنمایی‌های کادیر آیدمیر و خانم پلین‌اوزر کتاب حاضر تحت عنوان من پرنده‌ها را می‌فهمم شامل مقدمه، شرح فعالیت‌ها و معرفی بیست و چهار شاعر هایکوسرا و ترجمه هایکو معاصر ادبیات ترکیه را به پایان برده و به نوبت چاپ سپردم. باشد که این گام تازه بتواند محققان و علاقه‌مندان متخصص در شعر و ادبیات ترکیه را بر آن دارد که در این حوزه و گونهٔ جهانی شعر، آثار مهم معاصران ادبیات ترکیه را به جامعه ادبی ایران معرفی کنند.

۱۳ هایکو ترکی از کادیر آیدمیر:

۱)
بی‌خوابی از ترس
برگ‌های زرد
زیر پای طوفان

۲)
مارمولکی
بی‌دم و بی‌حال
چنبره زد، آب!

۳)
برگ‌ریزان
قلبم را نگه می‌دارم
ماه سپتامبر، یک زن؟

۴)
می‌دانم، صبح می‌گوید
آخرین برگ هم فکر کرد
باد خواهد ایستاد

۵)
ستارهٔ محوشده در آسمان
چقدر شبیه
به یکی پروانه

۶)
مهتاب
گربه‌ای روی پشت‌بام
پلک نمی‌زند

۷)
چقدر حرف زدیم
جیرجیرک
من همیشه گوش می‌دادم

۸)
قورباغهٔ موذی
ستارهٔ معلق در آسمان
خیال می‌کند مگس است.

۹)
می‌خواهد که بشکوفد
درخت خشکیدهٔ باغ
در هر تعطیلات

۱۰)
دریا را می‌فهمد
در جیغ مرغ دریایی
کجاست مرگ؟

۱۱)
در کجا خواهد مرد؟
پرندگان می‌دانند
روز به پایان می‌رسد و
دریا به آخر

۱۲)
پاخوردهٔ باد
همراه برگ‌ها
فصل خزانی

۱۳)
بر چهره‌ام
خیابان‌ها، همچون گل‌های بابونه
که نمی‌توانم تقدیمشان کنم

منبع:
کتاب من پرنده‌ها را می‌فهمم؛ آنتولوژی هایکو مدرن ترکیه، ترجمه، معرفی، گردآوری، سعید جهان‌پولاد؛ با همکاری دو شاعر معاصر ترکیه و همکار مترجم ترکی ۱۴۰۲ در دست انتشار.

اشعار

● به کوشش سیمین بابائی

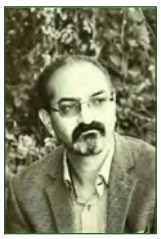
۱

«تانری»

هی
هی‌هی
هی‌هی‌هی
هی‌هی‌هی‌هی
هی‌هی‌هی‌هی...هی می‌کنم این رنگ را طاعون
این طاعون را رنگ می‌کنم به تبعید
به تفسیر خطاهای احتمالی مودم‌های وای‌مکس
از خطای علف تا لکنت اکنون لیلی

من غسل می‌کنم به تصویر متزلزل ارواحی
در اعتدال غیرمجاز مسدود
و رنگ می‌زنم باد را تا حجامت کنم سیاست هپروتی
حضرت اسب را
هی رنگ می‌کنم تجسم این طاعون شناور در بزرگ‌راه را
که اعصاب کافوری
آبستن نامریی جذامی
آبستن انگشت صدای سیگار
آبستن سنگ عصیانِ کلمات عصرگاهی‌ست

هی‌هی‌هی رنگ می‌کنم
مندرجات مقاله‌ی اساطیر پرنده‌های صنعتی
در رقابتِ جنازه‌های خیابان عنکبوت
در جمجمه‌های جیغ جهنمی
در بخار حروفات استخوانی روزهای بی‌شنبه را
و خلع سلاح می‌شود مرده‌های قلیانی
و خلع سلاح می‌شود بسته‌های شیون یک‌بارمصرف
نگاتیو اورژانسی
حالا لالا هی‌هی‌هی رنگ می‌کنم نام درختی که به
موازات افزایش انقباض روشن اسفنجی‌ست
حالا اشتهای معجزه موضوع قتل چندم حرف است از
جمعه
به شهریوری که تکرارش کابوس بنی‌عباسی‌ست
اکنون زانوی پرانتزی آب
در گلویم به زبان ترکی درد می‌کند



● کامیل قهرمان‌اوغلو

۲

رقص به توانِ آب
ناقوس، قوس بر دیوارِ کبود
پیش و نیش‌های عقل
هیزم از درختِ نان
لیتیوم از سربه‌هواییِ آب
خوفِ خفته در چخوف، بهبودیِ کور
پیوند به گذشته در امتدادِ اکنون
روشناییِ روزهای تاریک
امتدادِ بیداری، رخوتِ خواب
ثقلِ حضور پس از مرگ
(ناگهان می‌روی و دیگر برنمی‌گردی)
آغازِ تناسخِ تو در ذهنِ من، کلمه‌کلمه

آزادیِ پتانسیل زندگی در مرگ
ناگهانیِ رفتن، سنگینیِ ماندن
چه کسی مرده است ؟

● **مهری رحمانی**

۳

سیگارمان را باد روشن می‌کند
و ما از دهان درختان جنگ‌خورده
واژگانی برای خواب‌هایمان می‌چینیم
آخرین خیابان‌ها
به دست ما خودکشی می‌کنند
و ما
زخم‌های دهان‌بسته‌مان را
بر ترک‌های آسفالت می‌شماریم
تو شاخ و برگ اسارت‌کشیده را نشان می‌دهی
تمامی پرندگان کر و لال را
که خشکی دهانشان با
آفتاب پس از باران
درمان خواهد شد
و ابرها واژگانی را حمل می‌کنند
که تمام آیات نازل‌شده را
بر گوشمان زمزمه خواهند کرد
آخرین پُک سیگار،
این فصل نیز تمام می‌شود
تو می‌مانی و من
و هنوز به خاطر نمی‌آوریم
پایان قرن؛ انتهای دردهایمان نخواهد بود...

● **محمدرضا شیرین‌نیا**

۴

کورسویی بودم
از دلِ شب
افتادم
به خاک
رسیدم
عقده‌ای غول‌پیکر
کلمات را قلم کرده
و قلم‌ها را
سر بریده بود
لَخت
از همه‌جا بالا می‌رفت
سایه‌ای مرموز
بر جانم نشاند
نمی‌دانست
من؛
ذره‌ای از نورم...

● **وحید رضایی**

۵

آسمان که غرق شود
زمین پر می‌شود از ابرهای پاره‌پاره
و تا پارو بزند ماه
هیچ ستاره‌ای زنده نمی‌ماند

و بعد از هفده‌هجده سال
هیچ‌کس نه آسمانی به یاد می‌آورد و
نه ستاره‌ای را
فقط شاید اگر گاهی
به روی ابری لیزی بخورد
آرزوی باران کند
آن‌هم از کجا معلوم

باران مثل قارچ‌های وحشی
از زیر خاک
بیرون بریزد
اصلاً کسی به‌یادش مانده
آسمان را چه کسی غرق کرد؟
و ماه چه شد...!

● **شیما سلطانی زاده**

۶

بر سینه‌ام سر گذاشتی و تن
بوی خواب گرفت
عنکبوت پنهان بودن که یاد می‌تند
یار می‌تند و اندام
خالی می‌شود از شرم
از دختران سال‌های شک و اضطراب
پسران هزار و سیصد و شلاق
خون آفِرَتان[1] آب و آتش که نفس می‌گیرد
نفس می‌کشیم و زندگی کم‌کم/
کم می‌شود
محتاج دو کلمه‌ایم
در آغازِ دیدن تا ویرگول‌های پس از ویرانی
محتاج دو چشم
ببندیم و گم شویم
در لذت دستی که به سوی خود می‌کشد

وجههٔ معناگریز یاغی را
محتاج لحنی تازه
انگار پیش‌از این در گوش کسی نگفته باشد، دوستت دارم
ببین که چگونه انسانیم؟
با دو بال شکسته از سنگ‌واژگان
بی‌تابانه به سوی بتخانه‌های مدرن
با شوق حوریان تراشیده از مغزینگی
شراب‌های خالی از درک حضور سر می‌کشیم
کنار خوانندگان بوزینهٔ روز
شب را برافروخته و دور آن می‌رقصیم و می‌چرخیم و
سایه‌های بی‌سرمان را جشن می‌گیریم
باید مست شد و بر سینه‌ای سر گذاشت
شاید این‌بار خدای سرگردان معابد
خواب‌های دیگری برایمان دیده باشد...

● **حسرت محمودآبادی**

۷

اصلا چرا؟ چقدر؟ چگونه؟ کجا و کی؟
ما را سیاه‌مستی تاریخ کرده قی!

این قرن چندم است که ما قد نمی‌کشیم؟

که هیچ‌کس به بی‌کسی ما نبرده پی

ما گریه کرده‌ایم همیشه بدون چشم
به شیشه خورده‌ایم همیشه بدون می!

۱. آفِرَت در زبان کُردی: زن، آفریننده

می‌ریزد از گلوی چهل‌سالگیِ ما
بغض هزار آبان! زخم هزار دی!

ترسانده‌اند جنبش شب را، بدون هان!
هشدار می‌دهند به فردا، بدون هی!

ماییم امید ماهیگیری که محو شد
در انتهای قصهٔ تلخ همینگوی

ما از ولی‌عصر به اینجا رسیده‌ایم

از موش‌های ساکن
در متن انقلاب
از جیغ‌های سرد زنی
در تئاتر شهر
از ایست‌هایِ بازرسی
سمت هفت تیر
تا گل‌فروش‌های ترافیکِ پارک‌وی!

● پیمان سلیمانی

۸

آمده بود
باید دیر یا زود
دستم را دراز می‌کردم

صبح سردتر از همیشه
کبوتری را در خود جا داده بود
صدای چند ترس قدم می‌زد

اینجا هم شبیه همین جاست
باید باز قدم بزنم تا آقایِ صبح
نمی‌دانم باز می‌توانم یا نه؟

دست چپ که پیچیدم
باز کبوتر را در خود جا داده بود
می‌توانم اکنون
باز می‌توانم یا نه؟/ یا نمی‌توانم یا نه؟

اینجا همین جاست
و
ما باید همین‌جا باشیم
تا اکنون که می‌شود
به‌سمت چپ پیچید

● حسن سهولی

۹

در آن سال‌های دور
جای خطوط شکسته کوه
و ده‌ریالی خورشید کور دستانش لرزان و زرد
دو پنجره
یک در
چراغی آویخته گشته زرد
چند درخت چون شعلهٔ شمع

که دمی بعد سرد خواهد گشت
سنجاقک می‌کشیدم
در دفتر
و آسمان
ماه و ستارگان
نوزادان غوک گاه
در انبوه نی‌ها

که نرم می‌لغزیدند
در میان آبی‌ها
معلم نگاه کرد و گفت
آفرین
همیشه سنجاقک
امروز آبی
هفته دگر زرد

و آن ماهیان سیاه
اما چرا
در میان نرده‌ها؟!
آفرین
مرحبا
آسمان و برف

● امین پارسانیا

۱۰

«شطح‌های باعصا»

آب‌ها خشک می‌شوند
تا بر آدمیتمان تف کند
و بالا بیاورد درد را
تا قی کند
نفت را، شیشه را، کیکِ زرد را
تا کفر من را دربیاورد
و بر سطح تیتانیوم تن خود
سوار کند
و توی رگِ نت بدواند

داوری را به ازل نبرید
زمین را ناچار کنید
که لاجرم
هیچ مسکن دیگری
هبوط ما را
گردن نخواهد گرفت

داوری را به ازل نبرید
که شیطانِ به اسجدو رانده شده
زمین را هم‌دست خواهدکرد

و دیگر هیچ سرشته‌ای
سکونتمان را،
و هیچ فرشته‌ای
خلافتمان را،
کرنش نخواهد کرد

زمین را ناچار کنید
تا لاشهٔ متعفن آدمیتمان را
همچونان
با
ر
ی
گران
بر گردهٔ خویش
بکشد

داوری را به ازل نبرید
که ردای کدخدایش
و عصای دست من را،
باز خواهند گرفت

● علیرضا کاشف

۱۱

«کرگدنی»

برای«کرگدن» شدن کمی دیر اقدام کردیم
کمی دیرتر از وقتی زبان به تکلم باز
کمی تا حتا کمی عقب‌تر از زمانی که داشتیم (خیرِ
ـسرمان) آدم می‌شدیم
(ـحالا مگه فرقی هم می‌کنه؟
آدم کرگدنی یا کرگدنی آدمی‌شده؟)
(ـخب البته، بستگی به اخلاق موقعیتی دارد!
مثلاً فکر کن در مجلسِ جمهوریت
آن‌قدر بخوری و «بلموبانی» و ریخت‌وپاش کنی که
بشوی «بُوجُور»)
و دست‌هاش را تا حد صلیب عیسای مسیح باز می‌کندوُ
بعد به‌شکل شکم برآمدهٔ مریم
قوس می‌دهد
و بعدتر دستش را
تا آرنج جلوی دماغش خم
ـهمین!
از صبح تا شب
خارومار طرف را به «تیرـغیب» بدوبیراه می‌گیرند
نه انگاری که «ککش‌ـبگزد»
(ـحتماً پوست‌کلفتی ریشه در همین حالت‌ها دارد!
ندارد؟ یعنی!)

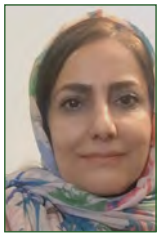
گاه می‌رود وسط پنج خانم محجبه‌ها
حواسش جمع همه
نکند مثلاً چپ‌چشمی کسی!
معمولاً همیشه کنار «خطـقرمزها»
می‌لمدوُ خرناس می‌کشد
گاه می‌لولد وسط لجن
هرچه بیشتر بوی عفن بگیرد
بهترتر است
اصلاً بهترتر است قیافه‌اش زمخت‌تر جلوه‌تر کند
با جوان‌ترها میانهٔ خوبی ندارد با پا به «سن ـرفته‌ها»
می‌پرد
به وقت خطر
به وقت «جنبش» مشکوک
«آتش‌ـبهـ اختیار» خطوط را مُوطوط می‌کندوُ می‌پرد
وسط میدان
زره کرگدنی به تن می‌کشد
مثل شوالیه‌های قرون‌وسطایی
یا همین سرداران جنگی مدرن
به خیابان می‌زند
هی می‌زند با باتومِوُ لگدوُ مشت
«خارـمار» ریخته در کف میدان را
«زنجیرـپارگی» می‌کند
(ـاین هم یه جوری‌شه خب!)
حالا طرف ما می‌گوید:
«زبان خانهٔ هستی است»
دیگری هم به افاضهٔ کلام
«قوهٔ ناطقه» را همین‌طوری
من‌که پاپتی‌تر از همه‌ام
چه فرق می‌کند چه‌وچه
کافی است کمی زیر این پوست بخزی‌وُ ببینی
«وجود» در آنجا بدجوری
سکنا گزیده است
و خیال گشایش هم ندارد که ندارد
ما که حالا «پاپتی و لختی‌م»
کجای این ماجرا را
از «بد حادثه اینجا به پناه آمده‌ایم»

● **سعید جهانپولاد** / شعرهای پسازبانی

۱۲

جگر نداشت به حضورم بنگرد
و من برای بار هزارم
در این هزارهٔ بی‌عشق و جنون
سرم را برای او بریدم
گفت نگارا!
به تو نمی‌نگرم که دیگران گریستنم را نبینند
که هرگاه تو را دیدم
از پیش، موسی را آگاه کردم که دیگران را از نیل
چشم‌هایم به در ببرد
گفت من پیامبری بلد نیستم
می‌گفت؛ اما در نی‌نی چشم‌های لامذهبش
محمد مشغول چوپانی بود
گفت رها باش
و من با تاج خاری بر سر
مصلوب چارشانه‌اش بودم
گفتم تو معبری گم‌وگوری که من دیوانهٔ راه‌گم‌کرده را به
کوی خدا می‌کشانی
دیوانه صراط مستقیم نمی‌شناسد
دیوانه آب کُر نمی‌داند
دیوانه با خون وضو می‌سازد
گفتم او را بنگارم مگر به شکرانهٔ خواندنش
مردمان گمراه بسیاری
عاقبت‌به‌خیر شوند
بلندای او را نگاشتم تا مگر از این ارتفاع
به معراج ببردم
او را می‌نویسم و فرشتگان از روی شانه‌هایم
به خدا چشمک می‌زنند
سوگند به پروردگار جنون
که رستگارم به گاهِ گفتن از او
سوگند به آفریدگار عشق
که این لرزش خفیف که در سرم افتاده
نه از سر افسوس و دریغ
که رقص نامحسوس ذرات وجود است
و دگرگونی حال‌واحوال
یا مقلب‌القلوب!

اگر تو را به این نام صدا بزنم دلت می‌لرزد؟
قلبش را متمایل به این‌سو می‌گردانی؟
به این‌سو که منم؟
یا محوّل!
به این نام چه؟
آیا با این نامت آن‌قدر حالی‌به‌حالی می‌شوی که حالش
را متحول کنی به آیندهٔ من؟
آاااای تدبیرکنندهٔ شب‌وروز
شب دیجورِ دوری و روز ناجورِ مجبوری‌ام را
تو تدبیر کرده‌ای؟!
تو خواسته‌ای که این‌چنین که منم؟
اگر برگ‌ها به اذن تو از درخت می‌افتند، آیا سر بی‌وجود
من بی اذن تو در پیشگاه عشق
قربانی می‌شود ای کردگار؟
تو در آن ظهر جنون
عشق را سر راه من نکاشتی؟!
تو کارد به دستم ندادی؟
تو زَهرهٔ کلمه در دهانم نینداختی؟
تو مرا در مراتع پر از گرگ رها نکردی؟
آگاه، نام دیگر تو نبود که پایان راه می‌دانستی و آن‌گاه
این‌چنینم رقم زدی؟
تو... همین تو در این پگاهِ کسلِ نشُسته
دو انگشت شستم را در جست‌وجوی حروف
به این‌سو و آن‌سوی گوشی نمی‌کشانی؟
ای او
ای دیگری در من
ای من در دیگری
ای من من
ای گم/ راه پانخورده
که نگرانی مبادا عشقم دگرگونه‌ات کند
عشقت دگرگونه‌ام کند
من از این‌گونه‌ام که می‌بینی
که از نگارش تو به معبود یگانه می‌رسم
معبود عزیز من...



● رضوان نوابی

۱۳

ماه می‌خرامید
بر شبِ شِنگ
ستارگان اسفند سوسو می‌زنند
بر جمهوری نگاهت
که برزن به برزن
تا کوی به کوی
تابناک
برایِ نه به هوای آلوده
به خیابان نمی‌روند
وَ تنها با جشن خانه‌شینی
بهار را بهانه

وُ ندایی نیک را به جهان مخابره کنند
و بگویند
تنها بهانهٔ بهار
شورش شکوفه‌های زرد نسترن‌هاست
روی دیوار خانه‌ها
وَ زمستان شکست وُ رفت
که مادربزرگ تکرار کند:
نگفتم روسیاهی می‌ماند به ذغال!؟
و من ببوسم
گونه‌های تکیده‌اش
و آن رنج پنهان پشت آن تبسم همیشگی...

فانوس بهادروند

۱۴

کوچه‌گردم
آدم کافه‌های ارزان
حوالی هوار دست‌فروش‌ها
آنجا که سادگی
گران‌تر از افادگی‌ست

نه ویلای ساحلی دارم
نه کلبهٔ جنگلی
دلتنگ یک صندلی‌ام
تا گاهی خودم را
از دوش تنهایی بردارم...

میزی رزرو کرده‌ام
اتاقی رو به جنگل مه و مازو
در مهمان‌خانه‌ای دنج
سپرده‌ام دسته‌گلی زیبا بسازند
هر چند ارزان
و تاکسی
رأس بی‌قراری حاضر شود

شما که غریبه نیستید
سال و ماهی اگر
این‌چنین
دست‌ودل بازی نکنم
تنهایی نیز
مرا ترک خواهد کرد.

***

در کافهٔ ساحل

حمید تیموری‌فرد

۱۵

زن که باشی
در تنهایی بغض‌آلود
آواز می‌شوی
غروب را...
در نگاه باغچه چکاوک می‌خوانی...
دستانت بوی شب‌بو،
دامانت پر از خوشه‌های گندمزار
باران را بگو ببارد
که
دهانت را می‌بندد
به آستین صبح
تا مبادا
در دهانهٔ رود
تشنگی را
فریاد کنی...
زن که باشی،
دستانت در صلابت کوه
بلوغ سرافرازی‌ست

***

در دفترم
پنگوئنی را ه می‌رود
می‌خواند
می‌نویسد
سؤال‌های لورفته را
به دریا می‌برد
می‌گویند
در عمق دریا ماهی‌هایی هستند
که دانشمندند
معادلات عشق و
ضرب را
بر درختان و
گیاهانی از جنسِ آب
می‌نویسند
دو دوتای آن‌ها چهار می‌شود
تا ضربدر پنجش
نهایت کوبندگی امواج باشد
بر سرِ پنگوئنی
که سؤالی لورفته می‌پرسد و
هر سال زوجی جدید
به تماشا می‌نشیند

● زلیخا احمدی