توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ویژه نامه‌ی

وطن

- **وطن در برابر دیگری**
- **کشسانی و تاب‌آوری در سرزمین مادری؛**
  تحلیل تعلیق زمانی از منظر ژرار ژنت در مواجهه با فیلم «یادگاری» از کریستوفر نولان
- **گفتگو با دکتر سعید جهان پولاد، شاعر، مترجم و پژوهشگر زبان و ادبیات تطبیقی**
- **نگرشی بینا متنی بر مفهوم وطن**
- **وطن تنها مکان جغرافیایی نیست**
- **وطن دال بی مدلول**
- **هرفرد درون خود وطنی دارد**
- **شکوه مرگ در سایه پوچی زندگی؛**
  نگاهی به رمان «بیگانه» آلبر کامو

۲۶

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال چهارم، آبان ۱۴۰۳

ثوثم ۲۶

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

مدیر مسئول: مهدی طاهری
سردبیر و صاحب امتیاز: رویا مولاخواه

بخش اجتماعی و فلسفه:
دکتر ایمان نمدیان پور | محمد جانبازان
مدیران اجرایی مجله : سولماز نصرابادی | مهدی فولادوند
دبیر بخش کودک و نوجوان : سولماز نصرابادی
دستیاران رسانه‌ای: 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
پژوهش هنر: محمدهادی دانش
هنردرمانی: گروه آرت بال | شقایق بالندری
دبیر بخش هنر سینما: امیر حسین تیکنی
ویراستاران: مریم هندو زاده | شبنم شمسواری
سرویراستار و نمونه خوان: آناهیتا صادقی
صفحه آرا: سید علی موسوی
طراح پوستر و گرافیست: گروه اندریمان
طرح جلد از: وحید فاتحی
شعر جلد: شفیعی کدکنی
خطاط شعر: محسن افشارنادری

اسامی همیاران بیست‌و ششمین شماره:
دکتر رویا مولاخواه/ سولماز نصرآبادی/ سیمین بابائی/ آناهیتا صادقی/ مریم هندوزاده
شبنم شمسواری/ دکتر ایمان نمدیان‌پور/ محمد جانبازان/ هادی دانش
دکتر شیما سلطانی‌زاده/ اعظم کشاورز/ بهمن عباس‌زاده/ دکتر عباس شکری/ علی عسگر غنچه
مرتضی منادی/ دکتر سعید جهانپولاد/ دکتر کریم مبشری/ محمدرضا قائمی/ پرویز کیمیاوی
مرداد عباس‌پور/ امیرحسین تیکنی/ شهناز شهبازی/ مسعود مهرابی/ بهجت داوودی
مریم آمارلو/ مژگان شعبانی/ سپیده داداش‌زاده/ صحرا کلانتری/ شیرین صدیقی
دکتر وسعت‌اله کاظمیان دهکردی/شقایق بالندری/ دکتر الناز زاهد/ منا آقابابائی
ابوالفضل حکیمی/ مظفر امینی/ آیدا مجیدآبادی/ شهلا فرج‌زاده خوئینی
دکتر نصرت‌الله مسعودی/ اعظم کشاورز/ مهری ذبیحی/ پروانه وثوقی/ قاسم بغلانی
فرشاد حجتی/ زینب فرجی/ محمدعلی آزادوند/ آذر غلامی/ ندا پیشوا/ محسن افشارنادری
وحید خیرآبادی

فهرست

اندیشه فلسفه و اجتماعی

۴• سخن سردبیر
رؤیا مولاخواه

۶• وطن در برابر دیگری
ایمان نمدیان‌پور

۱۰• کشسانی و تاب‌آوری در سرزمین مادری
هادی دانش

۱۶• وطن دالی بی‌مدلول
شیما سلطانی‌زاده

۱۸• هر فردی در درون خود وطنی دارد
اعظم کشاورز

۲۰• نگرشی بینامتنی بر مفهومِ وطن
بهمن عباس‌زاده

۲۴• وطن تنها مکانی جغرافیایی نیست
عباس شکری

۲۶• این موجود ننگین را نابود کنید
سرفصل‌هایی شناخت‌شناسانه برای آگاهی از فضیلت‌های اخلاقی‌اجتماعی
علی‌عسگر غنچه

۳۰• اهمیت سرمایهٔ روانی در موفقیت
مرتضی منادی

خبر

۳۶• گپ‌وگفت با دکتر سعید جهان‌پولاد
شاعر، مترجم، پژوهشگر زبان و ادبیات تطبیقی
مصاحبه‌کننده: دکتر کریم مبشری

هنر

۴۶• هنر، بیان حیاتی هویت فرهنگی
گروه آرت‌بال: منا آقابابایی، الناز زاهد، شقایق بالندری

سینما

۵۰• تحلیل تعلیق زمانی از منظر ژرار ژُنت
محمدرضا قائمی

در مواجهه با فیلم یادگاری اثر نولان

۵۲• یادداشتی بر فیلم پ مثل پلیکان
اثری از پرویز کیمیاوی
مرداد عباسپور

۵۵• زخمی عمیق‌تر از انزوا
یادداشتی بر سریال خانه جنگلی (۱۹۷۱) به کارگردانی موریس پیالا
امیرحسین تیکنی

۵۹• یاداشتی بر فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی
به کارگردانی اینگمار برگمان
شهناز شهبازی

ادبیات داستانی

۶۱• شوق آگاه‌شدن
یادداشتی بر کتاب از نفس افتادگان (گزیده‌کاریکاتورهای مسعود مهرابی)
امیرحسین تیکنی

۶۵• شکوه مرگ در سایهٔ پوچی زندگی
نگاهی به رمان بیگانه از آلبرکامو
عباس شکری

داستان‌ها

۶۸• درد در خانه
بهجت داودی

۷۰• لاماسو
مریم آمارلو (مارا آمارا)

۷۳• خروج اضطراری
مژگان شعبانی

کودک و نوجوان

۷۸• آغ‌بالا
سپیده داداش‌زاده

شعر و ادب

۸۱• استبداد زبان و فراتر رفتن از آن
نگاهی به شعر «استبداد سطور» از صحرا کلانتری
عباس شکری

۸۵• نونگری در نوع نو
بازخوانی شعرهای شیرین صدیقی
وسعت‌اله کاظمیان دهکردی

۸۷• اشعار
به کوشش سیمین بابائی

سخن سردبیر

رؤیا مولاخواه

وطن چگونه شناخته می‌شود؟ آیا وطن تراکمی از ابژه‌هایی زمانمند که برهم‌سازندهٔ هویت و مقاطعی تاریخ‌دار در مکان متعین است یا می‌شود گفت وطن نوعی جهان است که متشکل از مجموعه‌ای درهم‌تنیده از منظرها، مناسبات و عاداتی متعارف که در چارچوب یک زبان، تشخیص و فهم‌پذیر می‌شود؟ مثلاً مهاجری ایرانی در کشور کانادا در محلهٔ ایرانیان هم‌زبان، وطنش را برساخت می‌کند؛ زیرا جهانی را در شبکه‌ای از عناصر متعارف و تاریخچه در بستر زبان با خود حمل کرده است و این وطن را شبیه شیئی پرتابل همواره در خود حمل می‌کند. آیت جهان نوعی ابژهٔ فضامند چیزهایی مانند اشیا، مکان و آدم‌هایی را در خود جای داده است؛ جهانی که پیوسته درحال شدن و حتی در غیاب مکانی خود، خود را با تمهیداتی مشابهت‌ساز بازآفرینی می‌نماید.

برای همین است که جهان‌های دیگر یا جغرافیایی دیگر در زبان مصطلح خارج نامیده می‌شوند و وطن و هرچه که به آن مربوط باشد امری داخلی است؛ پس از دیدگاه پدیدارشناسی وطن امکان درونی جهانی است که ابتدا در ذهن انسان تشکل یافته و بعد صورت و احوال بدنی یا مکانی یافته است. اگر این را با آموزه‌های اسپینوزا همسان‌سازی کنیم، اگر وطن چیزی شبیه جوهر و برسازندهٔ هستی فردا تلقی شود؛ پس تمام موجودات احوالی از جوهر تلقی خواهند شد و چون جوهر یگانه و دوگانگی یا چند جوهر موجودیت ندارد زین‌پس می‌شود ادعا کرد وطن ممکن است به تمام هستی اطلاق شود و مرزها تعین‌هایی‌اند که توان‌های متمرکز را زیر پرچمی متعین به‌تصرف درآورده است. ما چیزهایی را که در دسترس و مقید به حضورند عموماً درک می‌کنیم و همین‌طور فهم امکان‌ها اصولاً در دسترسی ضمنی خود باورپذیر می‌شوند.

انسان صرفاً در پیرامون هرآنچه در محیط خود به آن دست می‌یافته است شبکه‌ای خانگی و داخلی را به اصطلاح دم‌دستی درمی‌آورد تا با آن دادوستد و از درک نامتناهی گستردگی جهان فرار کند؛ زیرا شناسایی جهان دانشی بیش از تودستی کردن چیزها را طلب می‌کند. اگر وطن را به‌زعم هایدگر هستی تلقی کنیم، آن وقت چنین تعریف ساده‌ای از هستی نیاز به انکار و اثبات نخواهد داشت؛ زیرا اگر باور کنیم هستی مجموعه‌ای است از هرآنچه زمان و مکان را تعین‌پذیر می‌کند، آن وقت می‌بینیم محل‌ها از انگاره‌ای متافیزیکی سر بر می‌آورد و به ایدهٔ منطقه و حتی فراتر

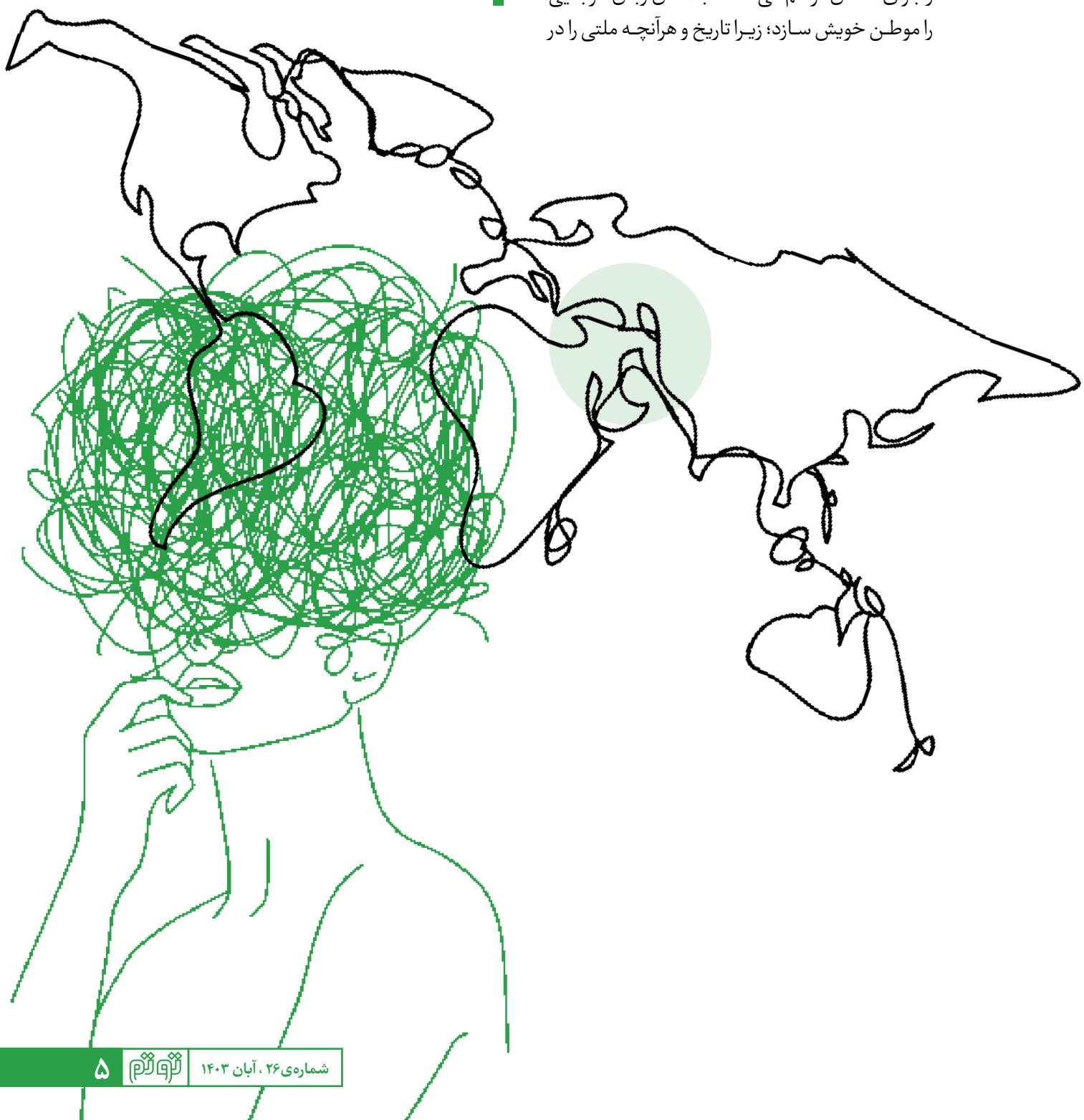
به شهر و کشورها می‌رسد که به‌قول هایدگر منطقه‌یابی گرد آمدن و باز پناه جستنی به‌منظور اتفاقی طولانی در یک اقامتگاه است.

انسان مدرن اکنون با پیش‌فرض‌هایی که دسترسی به نت فراهم آورده است، هستی را با فهم پیشین خود از داده‌هایی دیگر دست‌کاری می‌کند و اقامتگاهی دوگانه در ذهن و دیگری در بدن برمی‌سازد و در چنین ساحتی بی‌وطن کردن کلمات و متون امکانی متعالی را برای انسان فراهم می‌کند تا با امکان زبان هرجایی را موطن خویش سازد؛ زیرا تاریخ و هرآنچه ملتی را در تعینی جغرافیایی محصور می‌سازد پدید آورندهٔ تفکری ناسیونالیستی که می‌تواند فاشیسم را در فحوای وطن‌دوستی متکثّر و توان‌های بالقوهٔ آدم‌ها را در جهت قدرت سیاسی تحت لفظ وطن به حبس درآورد.

نشریه توتم در جهت هم‌افزایی توان از هر امکان زبانی و مکانی استقبال می‌کند تا دیگریِ بزرگ امکان استحالهٔ توان را به قید نکشد.

سپاس از تشریک حضور نویسندگان و مخاطبان جدی توتم.

■



وطن در برابر دیگری

ایمان نمدیان‌پور

پرسش از اینکه وطن چیست و چه نسبتی بین ایدهٔ وطن و شهروندان وجود دارد در نفس خود پرسش مهمی است؛ ولی آن چیزی که مهم‌تر و اساسی‌تر جلوه می‌کند این است که چگونه میل و خواست وطن ممکن است به ایدهٔ ضدانسانی تبدیل شود. چگونه ملتی و با چه مناسبات عقلانی و تاریخی می‌تواند وطن را در برابر انسان قرار دهد. چه چیزی یا کدام موقعیت‌ها، این امکان را برای در برابر هم قرار گرفتن انسان و وطن فراهم می‌کنند؟ شواهد و مشاهدات نشان می‌دهد که مسئلهٔ رفاه و مناسبات اقتصادی، مهاجران و پرتاب‌شدگان را در موقعیتی فرودست قرار داده است. ورود انسان‌های غریبه وقتی با مشکلات و بحران‌های اقتصادی پیوند بخورد، ممکن است عامل مهمی در مخالفت و طرد مهاجرین محسوب شود.

یکی از دلایل ضدیت و رویکرد ضدانسانی ما ایرانیان نسبت به شهروندان افغان، عامل اقتصادی است؛ گویا شهروندان ایرانی گمان می‌کنند آن‌ها هیچ سودی برای کشور ما ندارند و نیروی کار با ورود افغانی‌ها در معرض خطر قرار گرفته است. می‌شود این‌گونه فهمید که عامل اقتصادی ممکن است روحیهٔ وطن‌دوستی و ملی‌گرایی را به روحیهٔ ضدانسانی یا در برابر نوع انسان تبدیل کند؛ البته می‌شود حدس زد که اگر مهاجری از اروپای غربی وارد ایران شود، به‌دلایل سود اقتصادی مورد اقبال مردم قرار خواهد گرفت. این امر نشان از میل اقتصادی در باب پذیرش یا طرد مهاجر محسوب می‌شود. عموماً طرد و پذیرش مهاجران نسبتی با سطح اقتصادی کشور و شهروندان آن دارد.

از حیثی دیگر، چنانچه در کشورهای که مفهوم ملت به امری ایدئولوژیک تبدیل شود، شهروندان مهاجر و پرتاب‌شده گویا در طیفی دورتری نسبت به مفهوم وطن قرار می‌گیرند. آن‌ها در طیف انسان‌هایی قرار می‌گیرند که امکانات قانونی کمتر در خدمت آن‌ها قرار می‌گیرد و دولت توجه کمی به مطالبات آن‌ها خواهد داشت. آنچه در این روایت از وطن برجسته می‌شود روایتی خصمانه از من و دیگری است. در این روایت از وطن، گویا ایرانی بودن در درون خود اصالتی غیرتاریخی دارد و گویا ضرورتی تاریخی مفهوم ایرانی بودن و مرزهای تغییرناپذیر نژادی را ساخته است.

قواعدی که از دل چنین رویکردی منتج می‌شود، اساساً قوانین و قواعدی خواهد بود که به مرزبندی من و

دیگری دامن خواهند زد. در روایت ایدئولوژیک از ملیت، ملیت و وطن به تعریف اسطوره‌ای گره می‌خورد و تبدیل به امری ازلی و ابدی می‌شود. در این روایت وقتی از ایرانیت سخن می‌گویی گویا به دامان اصالتی غیرتاریخی متوسل می‌شوی. اصالتی که انگار ایرانی بودن همیشه در دل تاریخ بوده است و نبودگی آن ناممکن بود. ایرانی در این برساخت ذهنی، واجد هستی‌شناسی غیرتاریخی خواهد شد نه برساختهٔ تاریخ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی. پیامد خواسته یا ناخواستهٔ این رویکرد انسان‌شناختی، تقسیم جهان به سوژه‌های انسانی اصیل و غیراصیل، خودی و غیرخودی خواهد بود. اگر یکی از ویژگی‌های فاشیست حذف دیگری به‌واسطه مفهوم ژن و ملیت باشد، قسمتی از مای ایرانی نیز در لحظه‌ای از تاریخ اجتماعی دست‌کم در نگاه به افغان‌ها به رویکرد فاشیسمی نزدیک می‌شود.

می‌شود گفت وطن هرچند برای شهروندانش مایهٔ امید و میل به آینده است؛ برای دیگری و غریبه این امکان و استعداد را دارد که تبدیل به دشمن و ناامیدی در افق زندگی شود. عموم شهروندان افغانی در ایران هیچ افقی را برای خود متصور نیستند. مفهوم شهروندی در بسیاری از کشورهای اروپای غربی در پروسهٔ زمانی مشخص برای مهاجران محقق می‌شود و مهاجر بعد از چند سال می‌تواند به شهروند تبدیل شود و در انتخابات و مسائل سیاسی و اجتماعی مشارکت کند؛ ولی در ایران چنین افقی برای انسان‌های افغانی ناممکن است. اگر ایدهٔ مهم پذیرش دیگری و صلح جهانی مبتنی بر ایدهٔ «من دیگری است» (مقاله «من دیگری است» قبلاً در کانال تلگرامی t.me/ourproblem مسئله ما منتشر شد) نباشد، میل افراطی وطن‌دوستی در نوعی واکنش اقتصادی و ایدئولوژیک ملی، می‌تواند در برابر روح انسان دوستی و پذیرش دیگری با هر نژاد و ملیتی قرار گیرد؛ به‌تعبیری دیگر، من که همان ایدهٔ وطن‌دوستی است در برابر دیگری که انسان مهاجر یا غیرشهروند است قرار می‌گیرد. این تضادها در کشورهای با فرهنگ‌های مبتنی بر تاریخ خودشان، به‌صورت‌های متکثری ظهور می‌کند؛ مثلاً در کشور آمریکا سیاه‌پوستان، همواره در مقام فرودستان نژادی در نظر گرفته می‌شدند یا در پاره‌ای از کشورهای اروپایی ما تبعیض‌های مذهبی یا نگاه غرب به شرق مواجه می‌شویم. با همهٔ این نمونه‌ها امکان قانونی رشد مهاجران مهیا خواهد شد، هرچند نگاه فرهنگی توده مردم در غرب در بیشتر وقت‌ها رویکردی فاشیستی و مبتنی بر ژن و ملیت است.

در تمام این گستره‌های زیستی، وطن در برابر نوعی از انسان تاریخی قرار می‌گیرد، انسانی که خواسته یا ناخواسته در جغرافیای دیگری پرتاب شده است. جنگ‌ها و جدال‌های که انسان‌ها در طول تاریخ داشته‌اند همواره دوگانهٔ من و دیگری را به‌صورتی خصمانه به نمایش می‌گذارد. مرزهای جغرافیای به‌مثابهٔ خط ممیزه عینی من و دیگری، انسان‌ها را در برابر هم قرار داده است. تاریخ جنگ‌ها را اگر بتوان در کلمه‌ای به‌صورت گزاره‌ای بیان کرد، می‌شود آن‌ها را در جملهٔ زیر خلاصه کرد: مرزهای من و مرزهای تو.

از دل چنین پارادایمی، وطن و بی‌وطن، من و دیگری، شهروند و غیرشهروند و چنین دوگانه‌هایی برساخته می‌شود. هرچند ضرورت شکل‌گیری دولت‌ملت‌ها پذیرفتن مرزهای مشخص و معین است و بدون کرانمندی در پارادایم دولت، ملت، امکان زندگی دچار اختلال خواهد شد. از منظری دیگر اگرچه، جهان زندگی از حیث امنیتی، بی‌شاکله خواهد شد؛ ولی می‌شود با تمهیداتی به کمتر شدن فاصلهٔ من و دیگری کمک کرد. ایدهٔ ایجابی که می‌تواند فرای منطق قانون و قوانین رسمی متصلب دیگری را بپذیرد. ایده قرار دادن خودمان در نقش دیگریِ غریبه، مهاجر و پرتاب شده است. آنجایی که دیگری دقیقاً در آن سوی من و جهان من تصور می‌شود.

همیشه این امکان وجود داشت و دارد که من چونان غیرشهروند در جغرافیایی دیگر به غریبه یا مهاجری دست دوم تبدیل شوم. دقیقاً در این لحظه و درک وجودی این لحظه، امکان درک و فهم دیگری را ممکن خواهد کرد. لحظه‌ای که من تصور «من دیگری» را به اصلی بنیادین در نهادم تبدیل کنم، فاصله بین من و مهاجر یا هر سوژه‌ای غیر من به من درون‌باش تبدیل خواهد شد و در من حلول خواهد کرد؛ البته این امکان با استدلالی که در قسمت بالا بیان کردم، (ایدئولوژی ملی و نگاه اقتصادی) کمی دشوار خواهد بود. اساساً تاریخ، تاریخ جدایی من و دیگری و ساختن چنین

دوگانگی‌هایی است. به‌واقع ایدهٔ من دیگری را باید صرفاً افق و خیالی برای بشر تصور کرد؛ زیرا هیچ‌گاه در جهان واقعی و مناسبات کلان اجتماعی هرگز پدیدار نشده است؛ ولی عموماً انسان‌ها از آن غافل‌اند.

مسئلهٔ اقتصاد و ایدهٔ ملیت اگر به‌صورت قاعده‌ای ایدئولوژیک در ساختار نظام‌های اجتماعی باقی بماند، تاریخ با همان طرح قبلی یعنی طرد دیگری به‌پیش خواهد رفت. از منظر نظری، نگاه به مقولهٔ ملیت در نگاه انسان‌ها، ضرورتی تاریخی محسوب می‌شود نه امکان و تصادفی تاریخی. اینکه من ایرانی هستم، ضرورتی نیست؛ بلکه تصادفی پیش‌بینی‌ناپذیر تاریخی است که ما یا من را در این جغرافیا برساخته است. اساساً تاریخ برساختهٔ بسیاری از تصادفات ناخواسته زمانی است؛ ولی مردم تمایل دارند جهان را از زاویهٔ ازلی و ابدی روایت کنند.

برای تئوریزه کردن ایدهٔ من دیگری، ضرورت دارد از ایده امکان سخن گفت. از این منظر ما انسان‌ها امکانی تاریخی هستیم نه ضرورتی قطعی تاریخی که باید این‌گونه می‌شدیم. اگر جنگ هرات رخ نمی‌داد، اگر بنابر دلایل تاریخی، قرارداد گلستان و ترکمن‌چای بسته نمی‌شد، از حیث قاعدهٔ جغرافیایی عدهٔ زیادی از آن‌ها ایرانی بودند و ایرانی بودن تبدیل به ذاتی غیرتاریخی نمی‌شد. قسمتی از ذات‌پنداری ملی‌گرایی و جدا کردن من و دیگری در باب وطن، تصور ذاتی یا ساختن تصوری ذاتی و خیالی از ملت و ملیت است. اگر از حیث زمانی از صفویه به این سوی به جغرافیای مرزی خود نظری بیفکنیم، به این واقعیت نزدیک خواهیم شد که تعداد زیادی از مردم ایران از ایران جدا شدند و عده‌ای در دایره این مرز خود را ایرانی تصور کردند. می‌شود گفت انسان زادهٔ امکان‌ها و تصادف‌هایی است که خودش کمتر در آن مداخله می‌کند و عموماً عاملیت تغییرات اجتماعی، کمتر در اختیار اوست. ملیت امکان است، آنچنان که بسیاری از موقعیت‌های زندگی بر حسب تصادف نصیب ما شده است و بسیاری دیگر به دلایل فردی و استعدادهای شخصی کسب شده است. اینکه من در نقطه‌ای از دنیا پا به عرصهٔ جهان گذاشتم، دقیقاً جزء موقعیت‌هایی از هستی انسان است که او هیچ مداخله‌ای در آن نداشت.

مرزهای جغرافیای منطق شکننده‌ای برای تعیین ایرانی بودن یا نبودن انسان محسوب می‌شود؛ زیرا با این منطق پاره‌ای از کسانی که بعد از قاجار از مرزهای رسمی جدا شدند، یک‌شبه از منطق ایرانی بودن خارج شده‌اند. حذف دیگری به‌خاطر منطق مرز، رویکردی عقلانی برای مواجه با انسان و دیگری محسوب نمی‌شود. برای دست‌یابی به صلح جهانی، منطق من دیگری، می‌تواند کمی از تصلب زندگی اجتماعی را درمان کند. با این پیش‌فرض که ما امکان‌هایی هستیم که ممکن بود دیگری باشیم، می‌شود رویکرد جدیدی به مفهوم مهاجر و مهاجران داشت و قوانینی را وضع کرد که کرامت و نظام شخصیتی آن‌ها را مورد توجه قرار دهد.

با چنین رویکردی نگاه عموم ایرانیان به مهاجران افغانستانی نگاهی است که عقلانیت سودمحور در آن نهفته است. در چنین نگاهی مای ایرانی به‌دلایل متعدد، چه اقتصادی، چه رویکرد ملی‌گرایانه دست به حذف دیگری زده است. دست‌کم رویکرد زبانی ایرانیان در چند وقت اخیر نسبت به تحقیر افغان‌ها افزایش یافته است و چنین نگاهی از سنت دیگرخواهی فاصله‌ای عمیق دارد. دیگرخواهی اساساً عملی یک‌طرفه نیست و دیگری دیگر، می‌تواند با همین رویکرد و استدلالِ حذف دیگری، به مای ایرانی نگاه کند. با این استدلال باید گفت که اگر دیگری دست به حذف و تحقیر مای ایرانی زد نباید انتظاری غیر از پذیرش آن نگاه داشته باشیم.

با چنین نگاهی، غالب مهاجران ایرانی نه‌تنها سودی برای غرب ندارند؛ بلکه باری بر گردن غرب به حساب می‌آیند و بودنشان هزینه‌های اقتصادی زیادی برای غرب دارد؛ ولی آنچه به‌طور کلی از احوالات مهاجران ایرانی شنیده می‌شود رضایت زندگی در غرب است و این نشان می‌دهد که منطق دیگرپذیری در جهان غرب پذیرفته شده است. چنانچه اشاره شد از حیث فرهنگی هنوز رویکردهای راستِ افراطی در غرب، اعتقاد به مهاجرستیزی دارند و تلاش می‌کنند محدودیت‌هایی را برای مهاجران ایجاد کنند. به‌طور کلی و از منظر حقوقی و قانونی، قوانین در غرب برای مهاجران پذیرفتنی است. ■

کشسانی و تاب‌آوری در سرزمین مادری

هادی دانش

وطن یا سرزمین مادری، تعریفی کلی است از قلمرو مردمی که در تاریخ و فرهنگ خویش غوطه‌ورند و ازسویی تمایل به گسترش روابط با سایر مرزهای جغرافیایی را به‌دلیل نظریهٔ مطلوب‌پسندی، مأمنی برای فرار یا قهر می‌دانند که مورد اول و دوم منجر به دگرپذیری و آخری ضدیت و جنگ را به‌دنبال دارد.

حُسن هم‌جواری، چشمه‌های مشترک فرهنگی و حتی استیلای قهری، خاطرات تلخ و شیرین را در تاریخ رقم می‌زنند و همین امر سبب تلقی ما نسبت به جغرافیای خاصی می‌شود که آن را وطن می‌نامیم.

از نظر برخی، زادگاه فقط تعریفی تاریخی دارد. نوستالژیای کودکی و بزرگ‌سالی در شناسنامه‌ای به‌اندازهٔ خاطرات ثبت و ضبط می‌شوند. خاطرات به‌ذهن‌سپرده‌شده، منشور رفتار تاریخی انسان‌ها قرار می‌گیرند؛ سپس تاریخ‌پسندان یکدیگر را می‌یابند و بر اساس قومیت، زبان مشترک، عرف و عادت‌های همسان، محدوده‌ای برای دفاع و حتی تهاجم در عوام و خواص تعیین می‌کنند و در چنین موقعیتی، پرچم، سرود ملی، پول، ارتش و قوانین را با نظر یا بی‌نظر مردم شکل می‌دهند و کشوری تأسیس می‌کنند یا با چنین گذشته‌ای از استعمار دیگران رها شده و یا ملت دیگری را با همین تفکرات تاریخی به انقیاد خویش در می‌آورند.

منطق چنین تفکری بر اساس افتخارات تاریخی استوار است. همیشه فاتحی بزرگ وجود دارد تا تکیه‌گاهی عظیم شود و وطن تاریخی به حیات خویش ادامه دهد و شور و سرمستی بیافریند تا در سختی‌های تاریخی به کمک بیاید.

اسطوره‌ها و افتخارات اغراق‌شده، رویین‌تنان و الهگان و خدایگان تاریخی ساخته و پرداخته می‌شوند تا چیزی به نام وطن شکلی جغرافیایی به خود بگیرد، آنچه که نظریه‌پردازان تاریخ را ترغیب می‌کند وجود افسانه‌ها و داستان‌های خودساخته است تا تنها، از گذر ایام، فضیلتی به نام وطن بسازند که در آن فداکاری و گذشت، از انسان‌ها سربازانی واقعی بسازد.

با چنین تفکری فداکاران و سربازان کشته‌شده در راه وطن مقامی عظیم و قداستی بی‌کران می‌یابند. در وصفشان سرودها و ترانه‌های ملی ساخته می‌شود،

وجود میدان‌ها و ستون‌های یادبودِ سربازان گمنام با ذکر اسامی در اغلب کشورها دیده می‌شوند. حال آنکه کسی اجازه ندارد از پدیدآورندگان جنگ پرسش کند که چرا اصلاً چنین زدوخوردهایی را ساخته و پرداخته کرده‌اند. این‌گونه تاریخ‌سازان از حمله به خاک دیگران به نظریهٔ جهان‌وطنی و گشایش مرزها تا آنسوی ناکجاآباد سخن می‌گویند و اسم آن را عمق قلمرو استراتژیک می‌گذارند و دفاع از میهن به‌خودی‌خود نیاز به هیچ دلیلی ندارد، درصورتی‌که سوء مدیریت تاریخی ممکن است بیگانگان را ترغیب به تهاجم کرده باشد.

به نظر آنان وطن باید بزرگ با قلمرویی استراتژیک باشد تا، وطن بشود.

در این تعریف تاریخی، نسل‌های پیشین دارای قداستی به‌مراتب بیشتر از نسل‌های آینده‌اند و سنت‌ها وظیفهٔ سنگین‌تری را به دوش می‌کشند تا وطن تاریخی همچنان به بقای خویش ادامه دهد.

تاریخ‌ورزان معتقدند سرزمین مادری به پشتوانهٔ گذشته باید آینده را مدیریت کند. وظیفهٔ نسل‌ها این است که در دوران خویش، وطن‌باوری را چنان به آیندگان بیاموزند تا هیچ جای شبه‌ای در اذهان تاریخی باقی نماند. وطن‌پرستی، عرق ملی صفت‌هایی پسندیده می‌شوند تا میهن‌پرستان واقعی در زیر خاک خفته باشند.

: تا جست‌وجوی ایمان
تنها فضیلتمان باشد. . .

راستی این مام وطن چیست که نیازمند صدها قربانی است؛ اما خودش از خودش عاری‌ست؟ این جالب نیست که مام میهن هرگز به نیروی زنان کشور در مدیریت ساختاری نیاز نداشته است و اگر زنی هم پیدا شود او را پیوسته در پوستهٔ مردی نیرومند به تصویر می‌کشند. صفت‌هایی مردانه برای توصیف اصالت زنانه. تاجایی‌که به خاطر دارم آخرین و والاترین مقامات زن کشور مربوط به دو تَن از شاهان ساسانی در سدهٔ پنج و شش میلای می‌شوند و تمام.

این الگوی رفتاری از کجا ریشه می‌گیرد که زنان تنها باید مسئولین و مقامات را بزایند؛ اما نمی‌توانند خودشان به مقاماتی برسند که همسران و پسرانشان رسیده‌اند؟!

مام میهن عجب چهره مردانه‌ای دارد!

به خاطر داشته باشید که تاریخ نکته‌های شرمسارانه زیادی دارد که پرستندگانش، هرگز از آن سخن به میان نمی‌آورند:

: . . . به یاد آر:
تاریخ ما بی‌قراری بود
نه باوری
نه وطنی. . .

البته در اینکه هر ملتی باید تاریخ و هویت خویش را بشناسد، تردید نیست؛ اما اینکه وقایع را بدون تجزیه‌وتحلیل و به روش شمارشی (Chronometric) و بدون نقد، تاریخ‌سپاری کند اشتباه مکرری است که عملاً خود تاریخ را هم به انقیاد می‌کشد.

ناسیونالیسم کور یعنی فراگرفتن بخشی از تاریخ به‌جای نقد آن و پذیرش بی‌چون‌وچرای خون، ژن، دی‌ان‌ای (DNA) در محدودهٔ جغرافیایی و تاریخی‌ای خاص.

«بندیکت اندرسون، دانشمند علوم سیاسی ایرلندی است که بیشتر به‌خاطر آثار تأثیرگذارش دربارهٔ ریشه‌های ناسیونالیسم شناخته شده است. در فصل نهم کتابش، وطن‌پرستی و نژادپرستی اساساً دربارهٔ تأثیر متقابل پیچیده بین میهن‌پرستی و نژادپرستی صحبت و ریشه‌های ناسیونالیسم را بررسی می‌کند. احساسات و شکل‌گیری جوامع خیالی، زبان و تاریخ نقش اصلی را در شکل‌گیری ادراکات هویت در این جوامع تخیلی دارند. عشق به ملت؟

«محصولات فرهنگی ناسیونالیستی، مانند شعر و موسیقی، به‌عنوان تجلی این عشق عمل می‌کنند و وابستگی به جوامع خیالی را تقویت می‌کنند.»

ملت‌های تخیلی، چنگ‌زده به تاریخ گذشته و بدون تفکر انتقادی چرایی آن، در نهایت به نژادپرستی و ستیزه با بیگانگان غیرهم‌نژاد روی می‌آورند و از هم‌گرایی و تعامل با ملت‌های دیگر، سر باز می‌زنند. وجود احزاب افراطی علیه گروه‌های نژادی، مذهبی و سیاسی دیگر محصول چنین تفکراتی است. خارجی‌ستیزی و درعین‌حال بهره‌مندی از خدمات علمی، نیروی کار و...از اتباع، گروه‌های منفور می‌سازد. فضای تخیلی خودساخته، مسیری جز سقوط در پستوهای تاریخی و اجتماعی و درنهایت اقتصادی

ندارد. جنگ‌های طولانی عالم‌گیر چون جنگ‌های صلیبی و جنگ‌های جهانی اول و دوم، و جنگ‌های قومی و قبیله‌ای نتیجهٔ روشنی از چنین اندیشه‌هاست. این جوامع سعی در گسترش و تحمیل آرا و نظرات خود بر نظرات و آرا دیگران به هر وسیله‌ای دارند. بدیهی است که ملیت‌پرستی با میهن‌پرستی تفاوت‌های اساسی دارد؛ اما همان‌طور که هر اندیشه‌ای، کج‌راهه و بی‌راهه دارد، انتهای ملیت‌پرستی در جوامع توسعه‌نیافته به‌نوعی برتری‌جویی بدون داشتن فضیلت‌های انسانی است.

میهن‌پرستی:

میهن‌پرستی اصولاً با ملی‌گرایی اشتباه می‌شود یا باهم یکی پنداشته می‌شود. میهن‌پرستی یا میهن‌دوستی مفهومی است در عرض ملی‌گرایی و حاکی از عشق و علاقهٔ مردم به میهن (وطن) و آمادگی برای هرگونه فداکاری و پاسداری از استقلال سیاسی و اقتصادی کشور و همچنین دفاع از هویت ملی‌فرهنگی آن سرزمین.

میهن‌پرستی در حوزهٔ افراطی خود شوونیسم نامیده می‌شود که به‌معنی ایمان و غیرتی کورکورانه و غیرعقلانی نسبت به شکوه و افتخارات ملی و میهنی و نفرت از رقبای سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و. . .است. اینجا این مهم اهمیت دارد تا بتوانیم فرق بین میهن‌پرستی و ملی‌گرایی را متوجه شویم.

وطن ایدئولوژیک:

ناسیونالیسم مذهبی رابطهٔ ناسیونالیسم با باوری مذهبی، کلیسا یا وابستگی خاص است. این رابطه را می‌شود به دو جنبه تقسیم کرد: سیاسی شدن دین و تأثیر معکوس دین بر سیاست. در جنبهٔ قبلی، می‌شود دین مشترکی را در ایجاد احساس وحدت ملی، پیوند مشترک بین شهروندان ملت، ملاحظه کرد. جنبهٔ سیاسی دیگر دین، حمایت از هویت ملی، مشابه قومیت، زبان یا فرهنگ مشترک است. تأثیر دین بر سیاست بیشتر ایدئولوژیک است. جایی که تفسیرهای کنونی از ایده‌های دینی به فعالیت و کنش سیاسی الهام می‌بخشد؛ به‌عنوان مثال، قوانینی تصویب می‌شود تا پایبندی مذهبی شدیدتری ایجاد شود.

وطن‌گریزی:

وطن‌گریزی به قصد ایجاد امنیت روانی و اقتصادی، حفظ ویژگی‌های فردی و افزایش امید به زندگی ایجاد می‌شود. نتیجهٔ این وطن‌گریزی ممکن است مهاجرت‌های گسترده باشد.

وطن بایولوژیک:

وطن بایولوژیک دقیقاً به طول و عرض و زاویه و ساعت جغرافیایی گفته می‌شود که فرد در آن زاده می‌شود. روشن است که وطن بایولوژیک نیز حق انتخابی برای ما نگذاشته و نخواهد گذاشت؛ پس فضیلتی ذاتی در زادگاه‌پرستی نهفته نیست.

نظریهٔ جهان‌وطنی (Cosmopolitanism):

جهان‌وطنی یا جهان‌میهنی یعنی کل بشریت به یک جامعهٔ جهانی واحد تعلق دارند. این اصطلاح از دو واژهٔ یونانی تشکیل شده است: «cosmos» به معنای «جهان» «polis» مترادف با «شهر».

این دو کلمه در کنار هم یعنی «شهروند جهانی». پیروان این نظریه معتقدند که هر انسانی بدون توجه به نَسَب و نژاد، شهروند جهانی است. جهان‌میهنی با برقراری حکومتی جهانی یا در حالت ساده‌تر با تقویت روابط اخلاقی، اقتصادی یا سیاسی میان ملت‌های مختلف و شهروندان آن‌ها ایجاد می‌شود. کسی که به نظریهٔ جهان‌وطنی اعتقاد دارد، «جهان‌وطن‌گرا» نامیده می‌شود.

نظریهٔ جهان‌میهنی از قرن پنجم پیش از میلاد شروع شد و در قرون وسطی و تسلط کلیسا معنایی مذهبی‌سیاسی به خود گرفت و از نظر تعاریف کلی، در عصر رنسانس تا دوران روشنگری دائماً درحال تغییر و تحول بوده است.

امانوئل کانت، فیلسوف آلمانی، اعتقاد داشت که جهان‌وطنی ممکن است به بشر برای پایان همیشگی جنگ‌ها و رسیدن به خوشبختی کمک کند. او در مقاله‌ای که در سال ۱۷۹۵ میلادی با عنوان «صلح همیشگی» نوشت، از حق جهان‌میهنی نام برد. کانت

در این مقاله توضیح داد که حق کوزموپولیتیسم در حقیقت، اصلی راهنما برای محافظت از مردم در برابر جنگ است.

جهان‌وطنی مدرن:

جهان‌وطن‌گرای مدرن کسی است که خود را از تمام مرزهای سرزمینی، فرهنگی و سیاسی رها می‌داند و به ارزش‌های والای آزادی و برابری تمام شهروندان کرهٔ زمین اعتقاد دارد.

رضایت فرد جهان‌وطن‌گرا زمانی حاصل می‌شود که برای کسب منافع تمام نسل بشر تلاش کند، نه یک ملت خاص. چنین فردی به‌دنبال کمک کردن به دیگران و حمایت از حقوق و آزادی‌های آن‌هاست و دوست دارد که با فرهنگ‌های دیگر آشنا شود. جهان‌وطن‌گراهای مدرن طرف‌دار دسترسی آزاد به اطلاعات و آزادی‌های اقتصادی و سیاسی‌اند. آن‌ها مشتاق سفر، یادگیری علوم گوناگون و توسعهٔ کسب‌وکار خود در سطح بین‌المللی‌اند؛ اما نظریهٔ جهان‌وطنی نیز منتقدان خویش را دارد. در اینجا به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنم:

• کمک به گسترش امپریالیسم فرهنگی: به عقیدهٔ این گروه، جهان‌میهنی گاهی اوقات ممکن است به روشی برای ترویج فرهنگ غربی یا غالب به کار رود. این کار درنهایت ممکن است به محو یا به حاشیه رانده شدن سایر فرهنگ‌ها بینجامد.

• از دست دادن هویت: تأکید بر جامعه‌ای جهانی مواقعی ممکن است منجر به از دست دادن هویت فردی یا فرهنگی به‌ویژه در جوامع حاشیه‌ای شود.

• ترویج اشرافی‌گری: گاهی جهان‌وطن‌گرایی با اشرافی‌گری یا احساس خودبرتربینی در میان کسانی که خود را شهروند جهانی می‌دانند، همراه می‌شود.

• عملی نبودن این نظریه: منتقدان در نقد جهان‌وطنی می‌گویند که این دیدگاه تنها، نظریه‌ای ایدئال فلسفی است. به عقیدهٔ این گروه نمی‌شود از این نظریه همچون راه‌حلی عملی برای مشکلات جهانی یاد کرد؛ چون ممکن است که همیشه در موقعیت‌های دنیای واقعی عملی و اجراشدنی نباشد.

• اگر به هر دو نظریهٔ جهان‌وطنی و ناسیونالیسم نگاهی خردمندانه بیاندازیم متوجه می‌شویم که هر دو به‌شدت به تاریخ و جغرافیا وابستگی دارند. یکی در ابعاد جهانی و آن دیگری در ابعاد منطقه‌ای. برتری‌جویی نژادی، نظامی، تجاری و فرهنگی، قلمروپروری برای پرداخت‌های انگیزشی به دسته‌های خودی در قالب پیمان‌نامه‌های متفاوت‌اند.

• بلوک‌بندی‌های شرق و غرب بر اساس همسان‌پرستی و ستیزه‌جویی با غیرهمسانان ازجمله شباهت‌های هر دو نوع نگاه است.

• وجود اتحادیه‌ها و پیمان‌نامه‌های جهانی همان ناسیونالیسم منطقه‌ای را در سطحی بزرگتر بین دو یا چند کشور ارتقا می‌دهد و ورود و خروج به مرزهای جغرافیایی مورد نظر در خود اتحادیه‌ها آسان می‌کند؛ اما برای دیگران (غیرخودی‌ها) بسیار سخت‌گیرانه و ناممکن است.

• وطن به معنای توسعهٔ منابع انسانی

• وطن واقعی انسان‌ها جایی است که در آن نیازهای اولیه برآورده شود؛ چراکه اگر انسان توسعه یابد هرگز ناهنجاری‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی روی نخواهد داد و موازنهٔ بین اجزا و عوامل دچار تنش نمی‌شود، دفاع از تمامیت سرزمینی، جهت‌های نظامی صرف نمی‌یابد و رقابت در عرصه‌های بین‌المللی برای سرمایه‌ای و فرهنگی، تعامل با فرهنگ‌ها و ملت‌ها شالوده‌ای پرتوان از منابع مختلف خواهد ساخت.

همان‌طور که می‌دانید توسعهٔ انسانی به عواملی نظیر: زندگی طولانی و سالم، دسترسی به دانش و معرفت و سطح زندگی مناسب (اشتغال و بیکاری)، بستگی دارد. شاخص توسعهٔ انسانی (Human Development Index (HDI))، آماری مرکب از امید به زندگی، تحصیلات (میانگین سال‌های تحصیل تکمیل‌شده و سال‌های مورد انتظار تحصیل (در هنگام ورود به سیستم آموزشی)) و شاخص‌های درآمد سرانه است که برای رتبه‌بندی کشورها در چهار سطح توسعهٔ انسانی استفاده می‌شود. زمانی که طول عمر بالاتر، سطح تحصیلات بالاتر و درآمد ناخالص ملی سرانه GNI (PPP) بالاتر باشد، یک کشور دارای سطح بالاتری از (HDI) است.

اما پرسش اینجاست که چگونه می‌شود به چنین شاخص‌هایی دست یافت؟

معمولاً، دولت‌ها برای دستیابی به موارد مورد نظر برنامه‌های بلندمدتی را مدون و با همیاری منابع انسانی متخصص و بودجه‌بندی، چشم‌انداز آن را مشخص می‌نمایند.
اما معمولاً محورهای توسعه دچار نوسان‌های تاریخی و سیاسی می‌شود. برنامه‌ها غالباً اجرا نشده و یا در دست‌یابی به اهداف مورد نظر با ناکامی مواجه می‌شوند.
این ناکارآمدی، شاخص‌های توسعه را به خطر انداخته و در نهایت مقادیر مطلوب غیرقابل‌دریافت می‌گردند. وجود عدم امنیت وعدالت اجتماعی، امید به زندگانی را تحت شعاع قرار داده و عملاً جامعه را نامتعادل و خشن می‌نماید. و تعامل را از سبد خانوار حذف می‌نماید.
هنگامی که تعامل بین اجزای جامعه از یک‌سو و فرمانروایان ازسوی‌دیگر وجود نداشته یا بسیار سطحی باشد، توسعهٔ انسانی محقق نخواهد شد. افسردگی جای امیدواری را خواهد گرفت و زندگی سالم نیز در ابعاد بهداشت روحی و جسمی از وجود خود تهی خواهد شد. اعتماد در همهٔ سطوح جامعه، راه را برای اجرای برنامه‌های گسترش هموار می‌سازد؛ اما اگر عدم‌اعتماد حاکم شود، برنامه‌ها صرفاً از حد کاغذ فراتر نخواهند رفت.

کشسانی و تاب‌آوری

اما در اینجا به بحث اصلی می‌رسیم که وجود کشسانی و انعطاف‌پذیری چه تأثیری در اجرای برنامه‌های توسعه‌ای دارد؟
پرسش این است که کشسانی و تاب‌آوری چیست؟ و چگونه در تحقق اهداف کمک چشمگیری می‌کند؟
نخست باید تعریفی از آن به دست دهیم؛
تاب‌آوری دربارهٔ کسانی به کار می‌رود که در معرض خطر قرار می‌گیرند؛ ولی دچار اختلال نمی‌شوند؛ ازاین‌رو شاید بتوان نتیجه‌گیري کرد که مواجه شدن با خطر شرط لازم براي آسیب‌پذیري است؛ اما شرط کافی نیست.
تاب‌آوری ظرفیتی براي مقاومت در برابر استرس و فاجعه است. روان‌شناسان همیشه کوشیده‌اند این قابلیت انسان را براي سازگاري و غلبه بر خطر و سختی‌ها افزایش دهند. افراد و جوامع میتوانند حتی پس از مصیبت‌هاي ویرانگر به بازسازي زندگی خود بپردازند. تاب‌آور بودن به این معنا نیست که از این راه بتوانید زندگی‌ای بدون تجربهٔ استرس و درد داشته باشید. مردم پس از گرفتار شدن در مشکلات و از دست دادن‌ها به احساس غم، اندوه و طیف وسیعی از احساسات دیگر می‌رسند.
مسیر دست‌یابی به انعطاف‌پذیري از راه کار و توجه به اثرات استرس و وقایع دردناك ایجاد می‌شود. ارتقاء تاب‌آوری منجر به رشد افراد در به دست آوردن تفکر و مهارت‌هاي خودمدیریتی بهتر و دانش بیشتر می‌شود؛ همچنین تاب‌آوری با روابط حمایتی والدین، هم‌سالان و دیگران و همچنین با باورهاي فرهنگی و سنتی به افراد براي مقابله با ضربه‌هاي اجتناب‌ناپذیر زندگی کمک می‌کند و در انواع رفتارها، افکار و اعمال ممکن است آموخته شود.

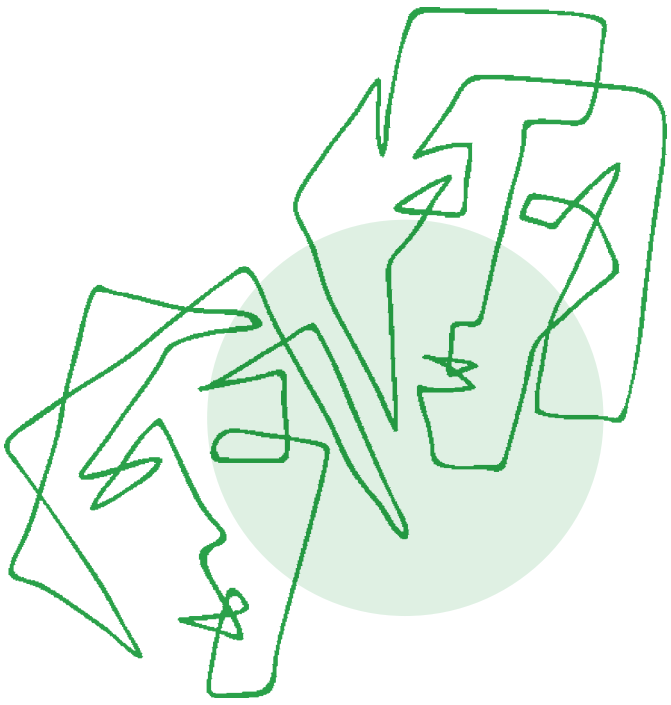
عوامل ایجاد تاب‌آوری چیست؟

از عوامل ایجاد تاب‌آوری؛ می‌شود به این نمونه‌ها اشاره کرد:
روابط نزدیک با خانواده و دوستان؛ نظر مثبت به خود و اعتماد به توانایی‌ها و نقاط قوت خود؛ توانایی مدیریت هیجانات قوي و تکانشی؛ مهارت‌هاي حس بهتر مسائل و ارتباط خوب؛ احساس کنترل؛ خود را انسان منعطف دیدن نه قربانی؛ مقابله با استرس از راه سالم؛ پرهیز از راهبردهاي مقابله‌اي مضر مانند اعتیاد به مصرف مواد و کمک به دیگران.
همان‌طورکه می‌بینید تاب‌آوری و کشسانی یا انعطاف‌پذیری رابطه‌ای مستقیم باهم دارند، مسلماً اگر همهٔ افراد جامعه دچار سردرگمی و افسردگی شوند و از بلایای طبیعی، اقتصادی و سیاسی نتوانند عبور کنند، خواه‌ناخواه جامعه در مدار توسعهٔ انسانی قرار نمی‌گیرد؛ بنابراین لازم است که افراد جامعه بر کنترل خویش در برخوردهای قهری، اجتماعی و سیاسی بیشتر توجه کنند و در تنش‌ها و تحولات عمدتاً مخرب، توان تجزیه و تحلیل داشته باشند.
یکی از راه‌های ایجاد تاب‌آوری چنانچه گفته شد، ایجاد رابطهٔ نزدیک با خانواده و دوستان است. خانواده

باید به‌عنوان نهادی آزاد و امن ارج گذاشته شود و گفتگومحور باشد تا مسائل مشکل‌زا حل یا کم‌اثر شوند.
ارزش‌گذاری بر تفاوت‌ها و تکثرپذیری در خانواده رقم می‌خورد؛ به این معنا که به رسمیت شناختن انواع تفاوت‌ها از اندیشه‌پذیری گرفته تا نوع خوراک و پوشاک، خانواده را به محلی امن برای تعامل تبدیل می‌کند و همین نکته در برخورد با دوستان و سپس عوامل محیطی دیگر می‌تواند اثرگذار باشد.
خوش‌بینی و رفتار مثبت بر اساس نظریهٔ انعطاف‌پذیری می‌تواند جامعه را دگرگون کند. جامعهٔ تاب‌آور می‌داند که در بحران‌های سیاسی و اقتصادی چگونه رفتاری متمرکز داشته باشد و هیجانات مضر خود را کنترل کند. همچنین در جامعهٔ تاب‌آور مانند خانواده و...افراد نه‌تنها خود را قربانی پیامدها نمی‌دانند؛ بلکه در برابر آن موضعی منعطف می‌گیرند و به‌اصطلاح رفتاری کششی از خود بروز می‌دهند. به چنین حرکتی، کشسانی می‌گویند. فرد منعطف برای دوری از رنج، دچار اعتیاد نمی‌شود و همواره سعی در کمک به دیگران دارد.
ممکن است این پرسش پیش بیاید که چگونه می‌شود در دل بحران‌های بنیان‌برافکن منعطف بود؟ در اینجا باید اشاره کنم که انعطاف‌پذیری آموختنی است و از راه آموزش از کوچک‌ترین نهاد اجتماعی تا بزرگ‌ترین، بر اساس نوع فعالیت می‌شود آن را یاد داد یا آموخت.
اگر افراد جامعه به قدرت تجزیه و تحلیل تنش‌ها و راه‌های مقابله با آن‌ها هرچند در مقیاس کوچک دست یابند، مسلماً آن جامعه به دلایل مدیریتی و اجرایی دچار آشوب نخواهد شد. در اینجا برمی‌گردم به تعریف اولیهٔ وطن، وطن جایی است که در آن تاب‌آوری، گفتگو و تکثرپذیری بر عملیات دستوری برتری دارد. دست‌خوش انواع ایده‌های افراط‌گرایانه و مصلحت‌بینی نمی‌شود و عمدتاً بر ساختار آینده متمرکز است تا بر شمارش تاریخ ازسرگذشته.
وطن جایی است که تعامل با خود و جهان پیرامون بر برتری‌جویی نژادی، جغرافیایی و تاریخی می‌چربد.
توسعهٔ انسانی در ابعاد متنوع خویش دارای ارزش‌های بنیادین است و به‌اصطلاح انسان‌محور است.
عدالت اجتماعی دربرگیرندهٔ همهٔ زنان و مردان بشود و برابری اجتماعی و جنسیتی در دستور کار قرار بگیرد.
تجربهٔ نسل‌ها منتقل می‌شود و تلاش‌های مستمر برای تنش‌زدایی و موفقیت‌های مربوط سرلوحهٔ تاریخ کشور باشد.
دراین‌صورت اسطوره‌ها و نمادهای گذشته ارزش‌گذاری می‌شوند و اسطوره‌ها و نمادهای جدیدی برای نسل‌های آینده بازتولید می‌شوند.
میهن‌دوستی جای آرمان‌گرایی و نژادپرستی را می‌گیرد و تنش‌های بینافرهنگی به حداقل خود می‌رسد.
سفر کردن بر مهاجرت‌های گسترده غالب می‌شود و ارتباطات بین‌المللی برای ایجاد تبادلات فرهنگی و اقتصادی، جایگزین مرزبندی‌های ستیزه‌جویانه می‌شود.
وطن جایی است که سودمندی شخصی و جمعی در یک راستا باشد و تلاش برای دیگران درواقع کمک به خود تلقی شود و قوانین شهروندی مدون، حقوق قانونی افراد را مشخص سازد. به امید داشتن وطنی توسعه‌یافته و آباد!

■

https://www.researchgate. net/publication/380397938_Imagined_Communities_Reflections_on_the_origin_and_spread_of_nationalism
https: //ehyacenter. com/treatments.v



وطن دالی بی‌مدلول

شیما سلطانی‌زاده

و چگونه است که وطن برای از مرزگریختگان کانتکستی از خاطرهٔ دوردست حوض‌خانه با آینه‌های شش‌گوش و اطلسی‌ها و نجوای شارش فواره‌ای خُرد...که همه تصاویری زیبا اما ازدست‌رفته از تخیلات شاعری نوپرداز (در زمان خود) به نام شاملو است. در انگاره‌پردازی او در این جزئیات تابلوی مینیاتوری را در برابر چشمان مخاطبش متجسم می‌کند با رنگ مسلط آبی کاشی‌ها در پس‌زمینه‌ای که در اشک چشمان یادآورندهٔ این جزئیات، خود را تکرار می‌کند. می‌شود گفت که او یعنی شاعری که در غربت ناآشنایی و عدم‌درک شدن ازسوی مردم زمان خود، نظاره‌گر تابلویی مینیاتوری با عناصری از معماری و فضایی ایرانی است یا در اصل در گذشته بوده است.
با تفسیری ساده از امیرزادهٔ کاشی‌ها تخیل پربار شاعری که در ذهن نسل‌های بعدی تنها در ادبیاتی کلاسیک و خاطره‌نما درک‌پذیر است، از او می‌خوانیم:

ترانهٔ آبی
قیلولهٔ ناگزیر
در تاق‌تاقیِ حوض‌خانه،
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی از وطن دهد.

امیرزاده‌ای تنها
با تکرارِ چشم‌های بادامِ تلخش
در هزار آینهٔ شش‌گوشِ کاشی

لالای نجواوارِ فوّاره‌ای خُرد
که بر وقفهٔ خواب‌آلودهٔ اطلسی‌ها
می‌گذشت
تا سال‌ها بعد
آبی را
مفهومی
ناگاه
از وطن دهد.

امیرزاده‌ای تنها
با تکرارِ چشم‌های بادامِ تلخش
در هزار آینهٔ شش‌گوشِ کاشی...

و مفهوم این تکرار «چشم‌های بادام تلخی» ناچار ما را با پرسش‌هایی روبه‌رو می‌کند: نخست اینکه وطن در این شعر کجاست؟! و چه نام دارد؟ و دیگر اینکه چهره یا «پروتاگونیست» درون این شعر (امیرزاده‌ای تنها با چشمان بادامی) کیست؟ چه نسبتی با این وطن دارد که خواننده باید در اندوه دوری او از خواب قیلوله‌ای در حوض‌خانهٔ این وطن شریک شود؟

شعر، خطِ یک تداعی است که از حال به گذشته کشیده شده است. نخست باید دید شاملو کیست و چگونه شاعری است که وطن را در انگاره‌پردازی با جزئیات تابلوی مینیاتوری در برابر چشمان ما متجسم می‌سازد با رنگ مسلط آبی کاشی که در پس‌زمینه‌اش اشک چشمان یادآورندهٔ این جزئیات را تکرار می‌کند. می‌شود گفت که ما نظاره‌گر تابلوی مینیاتور با عناصری از معماری و فضایی ایرانی هستیم؛ اما درست به همین دلیل این پرسش پیش می‌آید که این امیرزاده کیست؟ تشبیه چشم‌ها به بادام در ادبیات فارسی برای زن و گاهی به‌ندرت برای مرد به کار رفته است؛ اما در توصیف مردی با لقب امیرزاده به‌ویژه در این روایت مینیاتوری تأمل‌برانگیز است. این امیرزاده یکی از نوادگان مغول یا غز را در ذهن تداعی می‌کند با چشمان بادامی که اگرچه در این مجموعه بیتوته می‌کند و پس از دریافت فرهنگِ باشندگانِ واقعی در این مجموعه بدان تعلق خاطری پیدا کرده است، اما در آن بیگانه است. اینجا در اصل وطن او نبوده است.

دال‌های شکل‌گیرنده در این شعر تنها مدلولی از تهاجم‌گران چشم بادامی است:

گورستانی چندان بی‌مرز شیار کردند
که بازماندگان را
هنوز از چشم
خونابه روان است

چرا امیرزاده و چرا با چشمان بادامی و نه کسی دیگر با چشمانی دیگر با اشک‌های آبی؟... این پرسش است که بار دیگر پرسش آغازین را با شدت بیشتر فرا یاد می‌آورد: وطن در این شعر کجاست؟ آن را با چه نامی می‌شود نامید؟ این شعر را به یکی از زبان‌های اروپایی ترجمه کنید. جز تصویری اگزوتیک چه تصویر دیگری به خواننده از وطن شاعر به دست می‌دهد؟

واژهٔ وطن در شعر شاملو، دالی است بی‌مدلول که یکی از مبهمات زبان شعری اوست و در تعریفی که از مفهوم آن ارائه می‌کند، گزاره‌ای را به دست می‌دهد که فقط شامل زنجیره‌ای از «محمول»هاست بدون «موضوع»ی خاص و مشخص.

این نگرش شاملو به وطن از خود او آغاز نشده و به خود او پایان نمی‌پذیرد. باورداشت به وطنی بی‌نام و به‌فراخی کل جهان، از آموزه‌های چپ بود که در آغاز کار شاعریِ شاملو در فضای ادبیات معاصر پدیدار شد و در سال‌های بعد به‌صورت یکی از سازمایه‌های مدرنیسم ایرانی درآمده بود؛ اما امروزه بی‌شک وطنِ اشغال‌شده، مدرنیسم دیگری را از ما می‌طلبد. از اتفاق و اکنون وطنی که دارد از دست می‌رود خواهان نامیده شدن و نامیده شدن به نام خود است.

از هرچه بگذریم، نگرش شاملو به وطن همچنان‌که نگرش او به عشق بی هیچ تناقضی در خود نیست؛ مثلاً در این سطرها از شعری دیگر از او:

چه هنگام زیسته‌ام
کدام بالیدن و کاستن را من
که آسمان خودم
چترم نیست؟

اگر وطنی در کار نباشد آسمان آن نیز نمی‌تواند «چتر» انسان شود. آسمان همه‌جا آسمان است و فقط در زبان است که ما آن را جمع می‌بندیم. در زبان است که گویی واقعاً آسمان‌هایی هست... .

جهان‌بینی شاملو عاری از تأثیر ایده‌ها و آرمان‌های زمانه‌اش بود. شاملو در هر مقطعی از تاریخ که حضور داشت پایبند به آزادی و عدالت‌طلبی و پایبند به مردمی بود که شاید تا سالیان آینده نیز درک درستی از وی نداشته باشند. اومانیستی بودن شاملو نشانگر، شاعری مردم‌گرا بودن بود که بر جریان‌های سیاسی و اجتماعی عصر خویش آگاهی داشت. او اقتدارگریزی تنها بود که نه در زمین شاهان زمانه‌اش بازی کرد و نه برای فرار از حصر و تحریم ۲۲ ساله، ذره‌ای از عقاید خویش عقب نشست. هم در دورهٔ پهلوی، هم در حکومت جاری ساز او ناکوک و شعرش تحریم بود؛ چراکه «تنها قافیهٔ شعر او، انسان بود». بیم آن می‌رود که در این مطلب و در این مجال محدود، نتوانیم آن‌گونه که شایسته است شاملوی حقیقی را به تصویر بکشیم. او وطن را در دل انسان‌ها می‌جست و آنچه می‌گفت چنین بود:

تمامیِ الفاظِ جهان را در اختیار داشتیم و
آن نگفتیم
که به کار آید
چراکه تنها یک سخن
یک سخن در میانه نبود:
ـ آزادی! ■

هر فردی در درون خود وطنی دارد

اعظم کشاورز

هر فردی در درون خود وطنی دارد و در جغرافیا وطنی دیگر.

انسجام وطن درونی هر فرد مثال کنار هم نشستن رنگ و طرح قالی از خود اثری ماندگار بر جای می‌گذارد. آشفتگی احوالات درونی هر فرد از او طرح آشفته و نامتوازن به جامعه عرضه می‌کند.

چقدر آرامش جغرافیایی که در آن زیست می‌کنیم، در آرامش و درونی و خوش‌رنگی نقش‌ونگار احوالات و درون تأثیر دارد؟

چقدر داشتن چشم‌انداز در جایی که درخت وجود ریشه دوانده در شاخ‌وبرگ و حال‌وهوای بکر روان‌شناختی تأثیرگذار است؟

وطن زهدان است، مادر است و انسان تا همیشه به امنیت احساس تعلق و آرامش این زهدان نیازمند است و از آن تغذیه می‌کند و اگر وطن به‌عنوان مادر بنابر دلایل خود نتواند نیازهای فرزندش را تأمین کند، مسلماً نتیجه فرزندی خواهد بود با آسیب‌های بسیار که به‌سختی می‌تواند از عهدهٔ نیازهای خود و جامعه بر بیاید؛ درواقع، زمانی که وطن آسیب‌پذیر می‌شود، شهروندانش مستعد آسیب‌پذیری در ابعاد مختلف زیستی، عاطفی، هیجانی و اجتماعی می‌شوند؛ درست مثل بدنی ضعیف که در معرض امراض و بیماری است. همان‌طور که بدن نیازمند سیستم ایمنی قوی برای مبارزه با بیماری‌هاست، روان انسان هم نیازمند امنیت روانی بالاست. امنیتی که در بستر اجتماعی که هست، فرهنگی که در آن رشد می‌کند و می‌بالد و وطنی که این همه را در آغوش دارد.

حال آنکه وطن قدر خود را نداند به مرور تبدیل به بیماری می‌شود؛ طاعونی که دست و پای رفتن را می‌شکند، می‌خشکاند.

و این خشم و حسرت و اندوه جمعی به بار می‌آورد و چون این خشم راهی برای ابراز در بیرون جامعه ندارد به درون و حمله به خود بازمی‌گردد و این باعث ایجاد چرخهٔ خشم، غم، افسردگی و درنهایت استیصال در جامعه می‌شود و راه پیشرفت جامعه را خواهد گرفت.

هر جامعه‌ای برای اینکه عملکرد مطلوب داشته باشد، باید از دروازهٔ سلامت روان به‌سلامتی عبور کند.

تا خاطر آسوده نباشد، جان در عذاب است. داشتن تفکر نقادانه در عرصه‌های مختلف امری است ضروری برای پیشبرد اهداف.

«اما اگر قرار است از کسی گله‌مند باشیم، در وهلهٔ اوّل باید از خود باشیم. منظور آن نیست که بر افتخاراتِ بیهوده یا وطن‌خواهیِ خام تکیه شود، منظور آن است که نسبت به شناختِ آنچه مورد احترام و اعترافِ تاریخ و دنیای متمدّن است، غفلت ورزیده نشود» (ندوشن).

گذاشتن معایب و مزایای طرز فکری که ما را در جهت خاصی هدایت می‌کند و واکاوی نتیجهٔ به‌دست‌آمده نه یک‌بار بلکه بارها و بارها، نه در یک زمینه بلکه در ابعاد مختلف می‌تواند راهگشا باشد تا موجبات خوشبختی جمعی را فراهم کند.

«خوشبختی در گرو عوامل پیچیده‌ای است و به‌صرف تأمین حوائج اولیه کارش تمام‌شده نیست. آنچه درون تشنه‌کام انسان را سیراب می‌کند؛ رسیدن به موازنه‌ای دیریاب است.»

افراد برای رسیدن به تعادل روان‌شناختی، نیاز به نصیحت و تهدید و ارعاب ندارند. نیازمند امنیت و اعتمادند. چشم‌اندازی که راه رفتن را نه دلپذیر؛ اما بهبود می‌بخشد.

«ما که نه شرق را قبول داریم و نه غرب، باید در عمل نشان دهیم که راه سوم بهتری را عرضه کنیم. در این حرفی نیست که بحران دنیای امروز از فقدان موازنه در میان علم و اخلاق یا به‌عبارت‌دیگر در میان فن و فرهنگ است» (ندوشن).

و اما تغییر آسان نیست. تغییر همیشه با درد همراه بوده است و نیازمند تلاشی مستمر است که نه بر مبنای انگیزه بلکه وظیفه‌ای انسانی باشد.

آن هم برای وطنی که سینه‌اش مأمن درس‌ها و عبرت‌هاست و مالامال از اندیشمندان و فرهیختگانی که عمری را برای شناخت تکه‌های پربارش گذاشته‌اند.

«این تاریخ تمامش داستان تلاش پایان‌ناپذیری است که در پرآشوب‌ترین نقطهٔ تلاقی اقوام جهان یک قوم را با یک فرهنگ که مایه امتیاز و تعین او بوده است وحدت و قوام بخشیده است» (زرین‌کوب).

و گویی در گردابی سرگردان دوباره باید نقطه آرامش برسد. آرامشی که در کالبد روانی و انسانی جامعه تزریق شود و بستر رشد و آگاهی را فراهم کند.

«درواقع تا امروز سی قرن تقلا و تلاش مخاطره‌آمیز و پرماجرا فرهنگ و حیات این قوم و این سرزمین را در گذشته‌ها از عناصر انسانی سرشار کرده است و همین گذشته‌هاست که ریشهٔ بقای آن را در فراخنای جهان آینده هم استوار می‌سازد و از هر خطر هم ایمنش می‌دارد» (زرین‌کوب).

همهٔ افراد در جامعه به سهم خود باید چرخهٔ حیات اجتماعی را به‌سمت جلو هدایت کنند و هرکس در فضای فکری، فرهنگی، اجتماعی، پژوهشی می‌تواند در حرکت سهیم باشد و مسلماً افراد در فضا و بستر امن روانی و اجتماعی عملکرد بهتری دارند و می‌توانند مؤثرتر قدم بردارند و درواقع به مهر وطن تکیه کنند.

«خاک هرجا هست، میهن آن میهنی که لایق دلبستگی باشد، ترکیب می‌شود از فضای فکری یک دسته آدم شایسته. شایستگی هم از فهم می‌آید نه از اطاعت بی‌گفت‌وگوی هر دستور، حتی اگر دستور از روی فهم و دقت و انصاف هم باشد. حیف است آن‌چه عاطفه‌اش نام می‌دهی فدایی و قربانی خیال غلط باشد.» (ابراهیم گلستان).

گفت‌وگوی دوجانبه بین مواضع قدرت و شهروندان یک جامعه و حق اظهار وجود و تخلیه هیجانات و احساسات لزوم سلامت روانی هر جامعه است، که پیشرفت‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی را به‌دنبال دارد؛ درواقع سرکوب هیجانات باعث از بین رفتن آن نمی‌شود؛ بلکه باعث بروز آن به‌شکل زشت‌تری در جای دیگر می‌شود که عواقب آن بستگی به‌میزان سرکوب ممکن است بسیار مخرب باشد.

افراد برای همدلی با وطن نیاز به دل‌بستگی و امنیت دارند تا بتوانند در مسیر درست پیشرفت و بالندگی قرار بگیرند و به‌جای فروش هویت خود به کمترین مقدار به سرمایه‌گذاری فرهنگی و اجتماعی در خود برسند. ■

نگرشی بینامتنی بر مفهومِ وطن

بهمن عباس‌زاده

آنچه دربارهٔ مفهوم «وطن» دارای اهمّیتِ ویژه و شایستهٔ توجه شایان است، این است که مفهوم وطن نیز در سیر تاریخیِ خود با دگرگونی‌های بسیاری روبه‌رو بوده است. هرچند که به تاریخ و گذشته‌ها رجوع کنیم مفهوم وطن با تعصّبات بیشتری همراه بوده است و هرچه به تاریخِ معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، به‌رغم برخی اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های نژادپرستانه‌ای که اینجا و آنجا وجود دارد، این مفهوم دستخوش دگرگونی‌های چشمگیری شده است؛ همچنین از دیدگاه‌های گوناگونی ارزیابی شده است؛ بنابراین بهتر است مروری کنیم بر برخی از شاخص‌ترین نظریاتی که در این‌باره وجود دارد:

برای مثال امین معلوف نویسنده لبنانی وطن را در سایه‌سار «هویتِ انسانی» ارزیابی کرده است و آن را در رُمانِ التّائهون مورد تبیین قرار داده است. وی در پژوهش‌های خود، رابطهٔ بین وطن و هُویت را پژوهیده است. در نگاهِ معلوف هویت انسانی و ویژگی‌های وحدت‌بخشِ آن در رویکردهایی مانند «جهان‌وطنی»، الگوی «ملی‌گراییِ مدنی» و «کثرت‌باوریِ دینی» به‌شکل ویژه‌ای بازتاب دارد. او معتقد است که با اتخاذ چنین باورهایی ازسوی دولت‌مردان و مردم، وطن در متعالی‌ترین مفهومِ خود تعریف می‌شود و تعارض از میان برمی‌خیزد و همبستگی در کارسازترین ظرفیتِ خود میان آحاد مردم تحقق می‌یابد.

در حالی‌که وطن در تعریفی ساده در زبان فارسی به معنای محلِ زاده شدن و پناهگاهی که افراد در آن حیات خود را آغاز می‌کنند و در آن بزرگ می‌شوند، ارزیابی می‌شود.

در فرسنگ‌ها دورتر از ما ناپلئون بناپارت، سردار قدرت‌طلب، در ابتدا انقلابی‌ای بود که به انقلاب فرانسه خیانت کرد و سلطنت را به سود خود احیا. او ادعا می‌کرد که نخستین فضیلت‌ها وفاداری به وطن است. ولی در همان فرانسه، اندیشمندِ عمیقی چون آلبر کامو هم بود که بگوید: «وطنِ من زبان فرانسه است.» ازسوی دیگر اندیشمندانی نیز بودند که چشم‌انداز فراخ‌تری داشتند. کسانی که آرمان‌های واقعی و انسان‌دوستی را فراتر از «ملی‌گرایی» یا «فرهنگ‌گرایی» می‌دانستند؛ ازجملهٔ این اندیشمندان وُلتر فیلسوفِ

بزرگِ آلمانی‌ست که معتقد بود «وطن جایی است که انسان در آن خوشبخت زندگی کند.» و لامارتین، ادیب برجسته، اعتقاد داشت که «تنها خودخواهی و نفرت هستند که وطن دارند نه برادری.» در حالی‌که جبران خلیل‌جبران معتقد بود که «کرهٔ خاکی وطنِ من و انسانیت خانوادهٔ من است.»

و سرانجام آدلف هیتلر یکی از جنایتکارترین دیکتاتورهای تاریخ می‌گفت: «ما در دین خود (مسیحیت) خوش‌شانس نبودیم در حالی‌که ژاپنی‌ها بزرگ‌ترین حد فداکاری و ایثار را قربانی کردنِ خود در راه وطن می‌دانند.»

حالا باتوجه‌به فرایند جهانی شدنِ دوران‌های پیشِ رو آیا باید منتظر مفاهیم تازه‌ای از وطن باشیم؟

پاسخِ اکتاویو پاز، شاعر، نویسنده و انسان‌شناسِ برجستهٔ مکزیکی این است که «وطن ما باید سیارهٔ ما باشد.» از طرف دیگر این پرسش توجه‌برانگیز است که: «آیا در حقیقت زادبومِ هر کسی وطنِ اوست؟» یعنی آیا می‌شود زادبوم را به‌عنوان دلیلی کافی و قانع‌کننده برای «وطن بودن» بشناسیم؟ در این صورت کسی که دورانِ کودکیِ خود را در کشوری می‌گذراند و از پدر و مادری به دنیا آمده است که هرکدام به فرهنگِ متفاوتی تعلق داشته‌اند و سپس خود به کشور دیگری رفته و در آنجا با همسری از فرهنگی متفاوت ازدواج می‌کنند، خودِ این فرد یا فرزندانش، وطنشان کجاست؟ آیا آنجا که به دنیا آمده‌اند یا کرهٔ خاکی؟ برای آشنایی با گستردگیِ مفهوم وطن توصیه می‌شود که کتاب‌های ارزندهٔ امین معلوف، ادوارد سعید و دیگران خوانده شود تا دریابید که تعریف انحصاریِ وطن، به‌معنای زادگاه یا حتی محلی که کسی در آن بزرگ شده‌ایم، سطحی‌ترین نوعِ دیدگاه در این نمونه خاص است.

محمدعلی جمال‌زاده نیز فقط ۱۲-۱۰ سال از عمرِ ۱۰۵ سالهٔ خود را در ایران گذراند و بیشترِ عمر خود را در سوئیس و فرانسه و لبنان بود؛ درحالی‌که یکی از بنیان‌گذارانِ زبان و ادبیاتِ فارسیِ نوین به شمار می‌رود. آیا می‌توان وطن او را سوئیس یا لبنان یا فرانسه دانست؟ به نظر می‌رسد که مسئلهٔ وطن بسیار پیچیده‌تر و گسترده‌تر از مفاهیمِ کلاسیکِ آن باشد؛ و همین‌طور نقطهٔ مقابل جمال‌زاده، ایرانیانی بودند که در ایران به دنیا آمدند اما در کودکی یا حتی نوجوانی به اروپا و آمریکا رفتند و کاملاً در ساختار آن کشورها جای گرفتند و به مقامات بالایی در مراتب سیاسی و اقتصادی رسیده‌اند. و حال این پرسش پیش می‌آید که این نوع زندگی از آن‌ها یک «ایرانی» می‌سازد؟ همان‌گونه که گفته شد، مسئله پیچیده‌تر از این‌گونه استدلال‌های ساده‌اندیشانه است.

اما از دیدگاهی دیگر آنچه از گستردگیِ مفهوم بیشتری برخوردار است و می‌تواند جامع‌تر از عاملِ جغرافیایی به نظر برسد و در ضمن از اصالتِ بیشتری برخوردار است «وطنِ فرهنگیِ» انسان‌هاست؛ که حفظِ آن می‌تواند ویژگی آن افراد را نشان دهد؛ مثلاً بسیاری از افراد را می‌شود سراغ گرفت که هیچ‌گونه پیوندی با تاریخ و تمدن و فرهنگ و ادبیاتِ کشور خود ندارند و در همهٔ زمینه‌ها ارزش‌ها و معیارهای دنیای غرب را در اعماقِ درونِ خود پرورش می‌دهند و پاس می‌دارند. بدون آنکه در مقام ارزش‌گذاری به این یا آن نوع فرهنگ باشیم؛ آیا ممکن است چنین افرادی را در چارچوب وطنِ زادگاهشان ارزیابی کرد؟

نگاه کنید به شخصیت‌هایی چون اوژن یونسکو، ساموئل بکت، میلان کوندرا و حتی ولادیمیر ناباکوف که بیشتر «شخصیتِ» کشوری‌اند که زندگی در آن را انتخاب کردند. (آمریکا و فرانسه) درحالی‌که در چنین کشورهایی زاده نشده‌اند. بر اساس همین معیارِ فرهنگی است که می‌شود گفت جمال‌زاده و یارشاطر بسیاربسیار ایرانی‌تر از بسیاری از کسانی‌اند که در ایران زاده و بزرگ شده‌اند؛ ولی جز ضرباتی سخت بر پیکر این سرزمین، کار دیگری نکرده‌اند. باید بسیاری از مرزهایی را که «ضرورت تاریخی» یا حفظ حریمِ حکمرانانِ تاریخ بر نوع بشر تحمیل کرده‌اند را درنوردید و به این گفته اذعان کرد که: «وطن کلمهٔ زیبایی است، اما هنر، فرهنگ، عقلانیت، دگردوستی، عشق به هستی و از همه ارجح‌تر انسانیت، مفاهیم بسیار زیباتری‌اند که درعین‌حال هیچ تناقضی هم با وطن‌دوستی و عشق به میهن ندارند؛ به‌همین‌دلیل جای تأمل و توجه بسیار دارند. حال که به «هستی» به‌عنوان یکی از جانشین‌های وطن نظر داریم بهتر است این نوع وطن را در اندیشهٔ نویسندگانی نظیر میلان کوندرا

بنگریم: میلان کوندرا در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۸۴ با نیویورک تایمز گفته بود که «ایدهٔ وطن برای او چیز بسیار مهمی است»، او می‌گوید: «از خود می‌پرسم، آیا مفهوم وطن در انتها چیزی جز توهّم و یک افسانه نیست؟ و آیا ما قربانیانِ این افسانه نیستیم؟» «از خود می‌پرسم، مفهوم ریشه‌دار بودن، آیا تنها یک داستان نیست که به آن چنگ می‌زنیم؟» میلان کوندرا نویسنده‌ای رانده‌شده از کشور چک است و ۴۳ سال است که مقیم فرانسه است. تابعیتِ این کشور را دارد و به زبان فرانسه می‌نویسد؛ اما به نظر می‌رسد پرسش او به گونه‌های متفاوت و عبارت‌های گوناگون ممکن است پرسش‌های هر کسی باشد؛ به هر زبانی و مقیم هر کشوری ازجمله برای هر ایرانیِ مقیمِ وطن یا دور از آن. به‌راستی تعریف وطن چیست؟ برای ما ایرانیت به چه معناست؟ اصلاً ایران یعنی چه؟

تعریف ملیت و هویت ملی چیست؟ نسبتِ آن با قومیت در چیست؟

این‌ها پرسش‌هایی‌اند که ذهن اندیشه‌ورزان از هر طیف و با هر نگرش سیاسی یا فلسفی را به‌گونه‌ای مزمن به خود مشغول می‌کند و برخی کوشیده‌اند پاسخ‌هایی برای آن بیابند و به تعریفی از ایران و ایرانیت در ساحت‌های گوناگون برسند. ازسوی‌دیگر و در دیاری دیگر کانت است که دربارهٔ حقوقِ «جهان‌وطنی» به‌رغم کاستی‌هایش، زمینهٔ جدیدی را در تاریخِ اندیشهٔ سیاسی گشود. کانت بر این باور بود که با اعطای حق سکونت دائم (تابعیت) باید امتیازی برای جمهوری‌های خودگردان باقی بماند. پس از کانت «هانا آرنت» بود که به میراث مه‌آلودِ قانونِ جهان‌وطنی روی آورد. او قلب نظام‌های دولتِ مطلقه را نشانه رفته است. آرنت همیشه می‌گفت: یکی از دلایلِ ریشه‌ای توتالیتاریسم در اروپا، سرنگونیِ نظامِ ملت‌دولت بوده است. میلیون‌ها نفر در اروپا بی‌دولت یا ملّیتِ خود را از دست داده‌اند. از نظر آرنت این به‌مثابهٔ از دست دادنِ همهٔ حقوق بود؛ درواقع از دست دادنِ حقوقِ شهروندی معادل از دست دادن همهٔ حقوق بشری بود. آرنت می‌گوید: «چیزی در میان است اساسی‌تر از آزادی و عدالت که حقوق شهروندی نام دارد.»

وقتی دربارهٔ جامعه‌ای سخن می‌گوییم که به دنیا آمدنِ انسان در آن اهمیت ویژه‌ای ندارد و تعلق نداشتن به آن جامعه، مسئلهٔ انتخابِ فرد نیست یا رفتار با فرد ربطی به کاری که می‌کند ندارد، باید توجه داشته باشیم که این افراد به‌تمامی از حقوق بشر محروم‌اند. نه فقط از حق آزادی، بلکه از حق عمل کردن. نه‌تنها از حق اندیشیدن بلکه از حقِ بیانِ عقیده. ما متوجه حقی می‌شویم که همان «حقِ بر حقوق» است؛ یعنی قضاوت شدن بر اساس اعمال و نظراتِ فرد. میلیون‌ها نفر در جهان به‌سبب شرایط سیاسی از این حقوق محروم‌اند.

برای درکِ مفهومِ حق بر حقوق، نخست باید ایدهٔ آرنت را دربارهٔ امپریالیسم بدانیم. او آفریقا را مثال می‌زند. استعمار سیاهان ازسوی ملت‌های سپید این اجازه را صادر کرد تا دولت‌های اروپایی از مرزهای اخلاقی که به‌طور عادی قدرت را در سرزمینشان محدود می‌کرد، عبور کنند.

توتالیتاریسم در قرن بیستم دامنهٔ این ظلمت را به اروپا هم گستراند... .

از جانب دیگر فردریش هگل فیلسوف آلمانی قرار دارد که در نوشته‌هایش صرفاً به‌دلیل میهن‌دوستی و وطن‌پرستی به تعریف و تمجیدِ کشورِ خود پرداخته است و کتاب خود به‌نام فلسفهٔ حق را در دفاع از حکومت آلمان و سیاست‌های آن نوشت. او هنگام انقلاب فرانسه نوزده سال داشت. به‌نظر او انقلاب فرانسه در تاریخ جهان نمودارِ آغاز مرحله‌ای است که در آن انسان به ذهنِ خود اعتماد می‌یابد و واقعیت‌ها و امور را بر محکِ عقل می‌سنجد؛ همچنین هگل یگانگیِ زندگیِ مادی و روانیِ مردمِ یونان و روم را به این عبارت پیونده کرده است که «میهن‌دوستی و زیبایی‌پرستی در زندگیِ شهروندانِ یونانی و رومی شادمانه به‌هم آمیخته بود.» او نیروی حاکم بر این یگانگی را «روح ملی» نامید و عقیده داشت روح هر ملت از تاریخ و دین و اندازهٔ آزادیِ سیاسیِ آن، چه از لحاظ تأثیر و چه از لحاظ کیفیّت، جدایی‌ناپذیر نیست؛ بلکه این‌ها همه به‌هم پیوسته‌اند.

هگل در آثار بعدی خود بر عامل «ضرورت تاریخی» تکیه کرد. به‌نظر او ازهم‌گسیختگیِ عناصر روحِ ملی و جداییِ میان فرد و دولت به حکم همین ضرورتِ تاریخی روی

داده است. به‌طورکلی فلسفهٔ هگل به نسبت اعتقادِ آن به «اصالت روح» و «معنا»، ایدئالیستی است. این ایدئالیسم محصولِ انتقالِ ذهن از دین به فلسفه بود و آنچه در همهٔ ادیان «خدا» نام دارد در آن «روح مطلق» نامیده می‌شود.

و اما محمدرضا شفیعی‌کدکنی که ۸۳ ساله شده است، حدود پنج دهه پیش گفته بود: «ادبیات فارسی، مانند آیینه‌ای که بازتابِ همهٔ عواطفِ مردم ایران را در طولِ تاریخ در خود نشان داده است؛ از مفهوم وطن و حس قومیّت جلوه‌های گوناگونی را در خود ثبت کرده است.» او در این سال‌ها شعرهای متعددی را با مضمونِ ایران و وطن سروده است. این درحالی است که یکی از سروده‌های او: «شکوفه‌ها به باران سلام ما را برسان» که در کتاب درسی نیز بوده است در سال‌های اخیر به‌ویژه در واکنش به خبرهای مهاجرت دست‌به‌دست می‌شود. او در یکی از نوشته‌هایش با عنوانِ «تلقیِ قُدما از وطن» که در الفبا (سال ۱۳۵۲)، جلد دوم منتشر شده است می‌نویسد: «یکی از عمده‌ترین مسائل عاطفی که حوزهٔ گسترده‌ای از تأملات انسان را در دورانِ ما به خود مشغول داشته، مسئله وطن است.» دسته‌ای با شیداییِ تمام از مفهوم وطن سخن می‌گویند و جمعی نیز بر آن‌اند که وطن، حقیقتی ندارد؛ زمین است و آدمیان. همه‌جا وطن است و جهان را وطن انسان می‌شمارند.

آنچه مسلم است این است که مفهوم وطن و وطن‌دوستی در ادوار مختلفِ تاریخ بشر و در فرهنگ‌های متفاوتِ انسانی وضع و حال یکسانی ندارد. در بعضی از جوامع شکل و مفهوم خاصی دارد و در جوامع دیگر شکل و مفهوم دیگر. حتی در یک جامعه نیز در ادوار مختلف ممکن است مفهوم وطن به تناسب هیئت اجتماعی و ساختار حکومتی و بنیادهای اقتصادی و سیاسی، تغییر کند.

آنچه در مجموع به نظر می‌رسد این است که یک کرهٔ زمین هست در میانِ بی‌کرانِ کائنات و همهٔ ما انسان‌ها فرزندانِ هستیِ بی‌کرانیم و هستی، میهن و وطن همهٔ انسان‌هاست و هرگونه جدایی و تنوع فرهنگ‌ها و ملیت‌ها و قومیت‌ها نه‌تنها زیباست؛ بلکه نشان از گستردگی ستایش‌برانگیز روح انسان است؛ اما هرگونه جدایی با هر نامی از قبیل زبان، ملیت، سرزمین و انواع و اقسام گرایش‌های گوناگون که دست‌آویزی تلقی شود برای شکاف و جدایی و نفاق بین انسان‌ها ناپسند است؛ زیرا حامل تعصب‌های خاص و ایدئولوژی‌های کاذب مانند «نژاد برتر» و «قوم برتر» و انواع تعصب‌های دیگر خواهد بود. این‌ها فقط اختراعِ ذهنِ حکمرانان و مالکان و قدرت‌طلبان برای ایجاد دیوارهای جدایی، خصومت و مالکیت‌های حریصانه ازسوی همین حاکمان و فرمانروایان برای حفظ اریکهٔ قدرتِ بلامنازعشان بوده است. هیچ‌گونه ملیت و زبان و جداییِ سرزمین نمی‌تواند مانعِ انسان بودنِ بشر گردد. هیچ‌گونه نژاد برتر و آئین برتری جز آئین انسانیت و عشق به طبیعت و جانداران و عشق به زمین و کائنات وجود ندارد. «هستی» وطن همهٔ انسان‌هاست. هرگونه برتری‌طلبی اختراع دشمنان انسان و انسانیت است. تفاوت چه در سرزمین و چه در انواع سلیقه‌ها نه‌تنها بد نیست و نباید به‌عنوان برتری یا کمتری تلقی شود؛ بلکه بسیار طبیعی و پذیرفتنی و زیباست. ■

وطن تنها مکانی جغرافیایی نیست

عباس شکری

دامون هرگز قدم به خاک ایران نگذاشته بود. او در نروژ زاده و بزرگ شده بود. با آداب، رسوم و فرهنگ جایی که دور از ایران و زبان فارسی بود؛ اما چیزی در وجودش همیشه او را به ایران پیوند می‌داد، چیزی که در کلمات و توضیحات منطقی نمی‌گنجید. شاید این پیوند از طریق داستان‌هایی بود که از پدربزرگ و مادربزرگش شنیده بود یا شاید آنچه که در نگاه‌های عمیق پدرش می‌دید. نگاهی که گویی سرشار از خاطرات و نوستالژی وطن بود.

از زمانی که خودشناسی‌اش را شروع کرد؛ یعنی ۱۵ سالگی، همیشه گردنبندی به گردن داشت که نقشهٔ ایران روی آن حک شده بود. او این گردنبند را از پدرش هدیه گرفته بود. هدیه‌ای که به‌نظر ساده می‌رسید؛ اما معنای عمیقی برای دامون داشت. هر وقت این گردنبند را لمس می‌کرد، حسی عجیب به او دست می‌داد؛ گویی این نقشهٔ کوچک راهی به قلب او باز می‌کرد و او را به ریشه‌هایش پیوند می‌زد.

وقتی در مدرسه از او می‌پرسیدند این نقشهٔ چیست، او به‌سادگی می‌گفت: «نقشهٔ ایران است، جایی که اجداد من از آنجا آمده‌اند.» اما این جملهٔ ساده، برای دامون مفهومی عمیق‌تر داشت. او شاید نمی‌دانست ایران کجاست، شاید زبان و فرهنگ آن را نمی‌شناخت؛ اما در وجودش حسی بود که گویی هر لحظه او را به‌سوی این سرزمین ناشناخته می‌کشاند.

این حس زمانی برای دامون قوی‌تر شد که تصمیم گرفت نقشه ایران را روی قلبش تتو کند. تتو کردن نقشه‌ای که حتی آن را به‌خوبی نمی‌شناخت، حرکتی جسورانه بود؛ اما دامون حس می‌کرد که این نقشه باید در نزدیک‌ترین نقطه به قلبش باشد. وقتی تتو انجام شد و نقشهٔ ایران به‌طور دائمی روی پوستش نقش بست، حس کرد که حالا پیوندش با این سرزمین ناگسستنی‌تر شده است.

شبی دامون با پدرش در کنار شومینه نشسته بود. شعله‌های آتش آرام و نرم سوسو می‌زدند و سایه‌هایشان

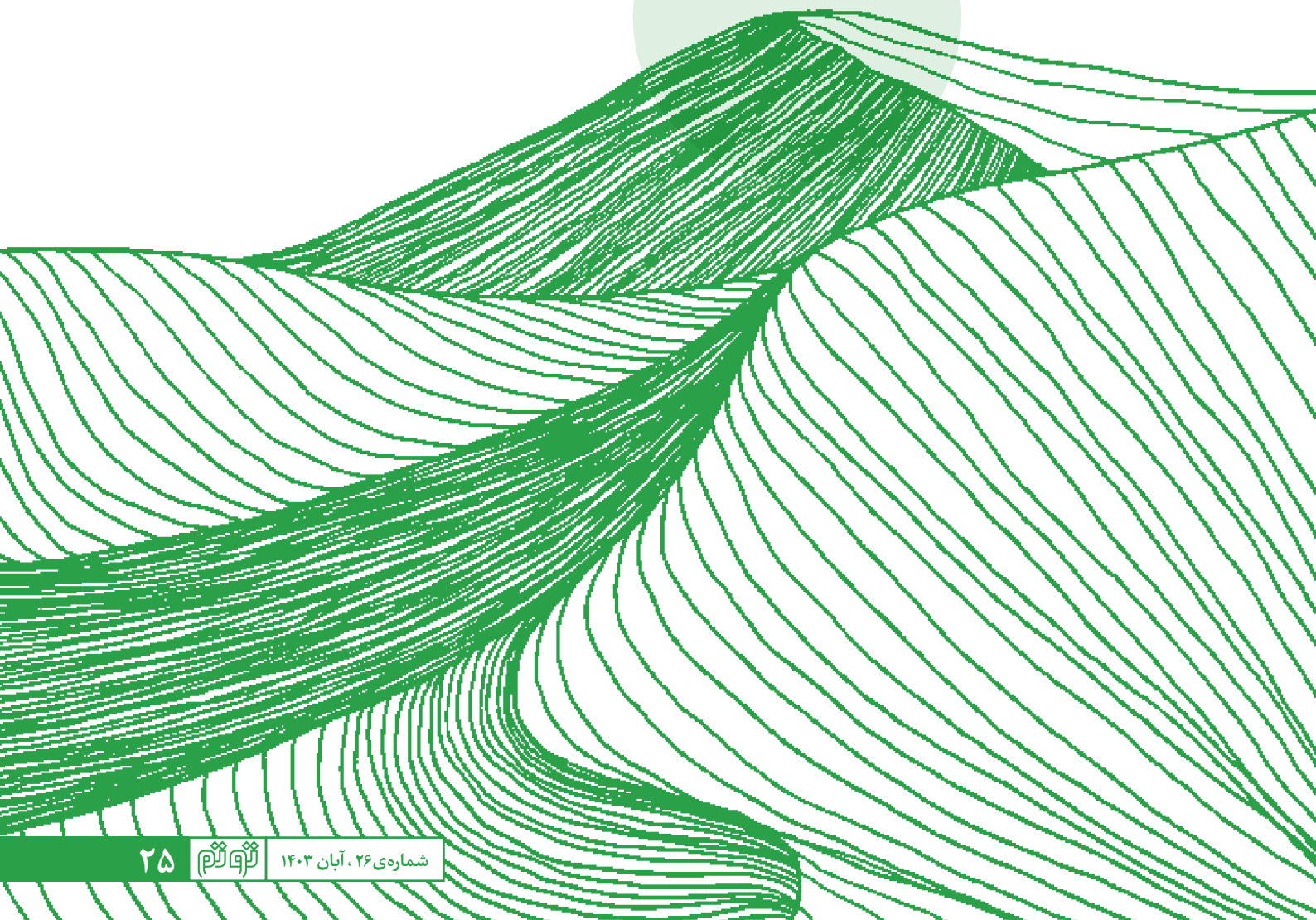
روی دیوارها رقص می‌کردند. دامون به نقش تتوشده بر سینه‌اش نگاه کرد و به پدرش گفت: «پدر، چرا من این‌قدر به ایران احساس نزدیکی می‌کنم؟ من حتی آنجا نبوده‌ام!»

پدر نگاهی عمیق به او انداخت و با صدایی آرام پاسخ داد: «دامون، ریشه‌ها همیشه در قلب ما هستند. ممکن است تو ایران را ندیده باشی، ممکن است زبان آن را کامل یاد نگرفته باشی؛ اما ریشه‌هایت در خونت جریان دارند. تو بخشی از این سرزمین هستی؛ حتی اگر از آن دور باشی. این ریشه‌ها چیزی فراتر از مکان و زبان‌اند. آن‌ها چیزی هستند که در قلب و روح تو حک شده‌اند.»

دامون به شعله‌های آتش خیره شد و احساس کرد که حرف‌های پدرش تمام سؤالات درونی‌اش را پاسخ داده‌اند. او حالا می‌فهمید که چرا همیشه حس می‌کرد به ایران تعلق دارد. چرا تصمیم گرفته بود که در صورت وقوع جنگ، برای دفاع از این سرزمین سفر کند. ایران، با تمام ناشناختگی‌اش بخشی از وجود دامون بود. بخشی که او نمی‌توانست از آن فرار کند یا آن را نادیده بگیرد.

به پدربزرگ می‌گوید: «وطن تنها مکانی جغرافیایی نیست؛ وطن چیزی است که در قلب و روح انسان حک می‌شود، چیزی که نمی‌توان آن را با مرزها یا فاصله‌ها محدود کرد. ایران برای من فقط یک کشور نیست؛ بلکه بخشی از هویتم است. بخشی که همیشه مرا به‌سوی خود می‌کشاند و در هر لحظه از زندگی‌ام همراهی می‌کند.»

دامون، اگرچه ایران را نمی‌شناخت؛ اما این سرزمین را در قلبش می‌شناخت. او حالا می‌دانست که چرا همیشه نقشهٔ ایران را به گردن داشت و چرا تصمیم گرفته بود آن را روی قلبش تتو کند. این نقشه، نماد ریشه‌هایش بود، ریشه‌هایی که هرگز نمی‌توانست از آن‌ها جدا شود. ■



این موجود ننگین را نابود کنید

سرفصل‌هایی شناخت‌شناسانه برای آگاهی از فضیلت‌های اخلاقی اجتماعی

علی‌عسگر غنچه

شاید این سرفصل‌ها که مرام‌نامه یا بسترگاهی است، زمینه‌ای را فراهم کند برای پژوهشی براساس داده‌های میدانی مقاله‌هایی که کارکردی معرفتی و شناخت‌شناسی داشته باشند یا دست‌کم در دانستن حقیقتی تعلیمی برای آگاهی یافتن از فضایل اخلاقی و اجتماعی، سودمند باشد.

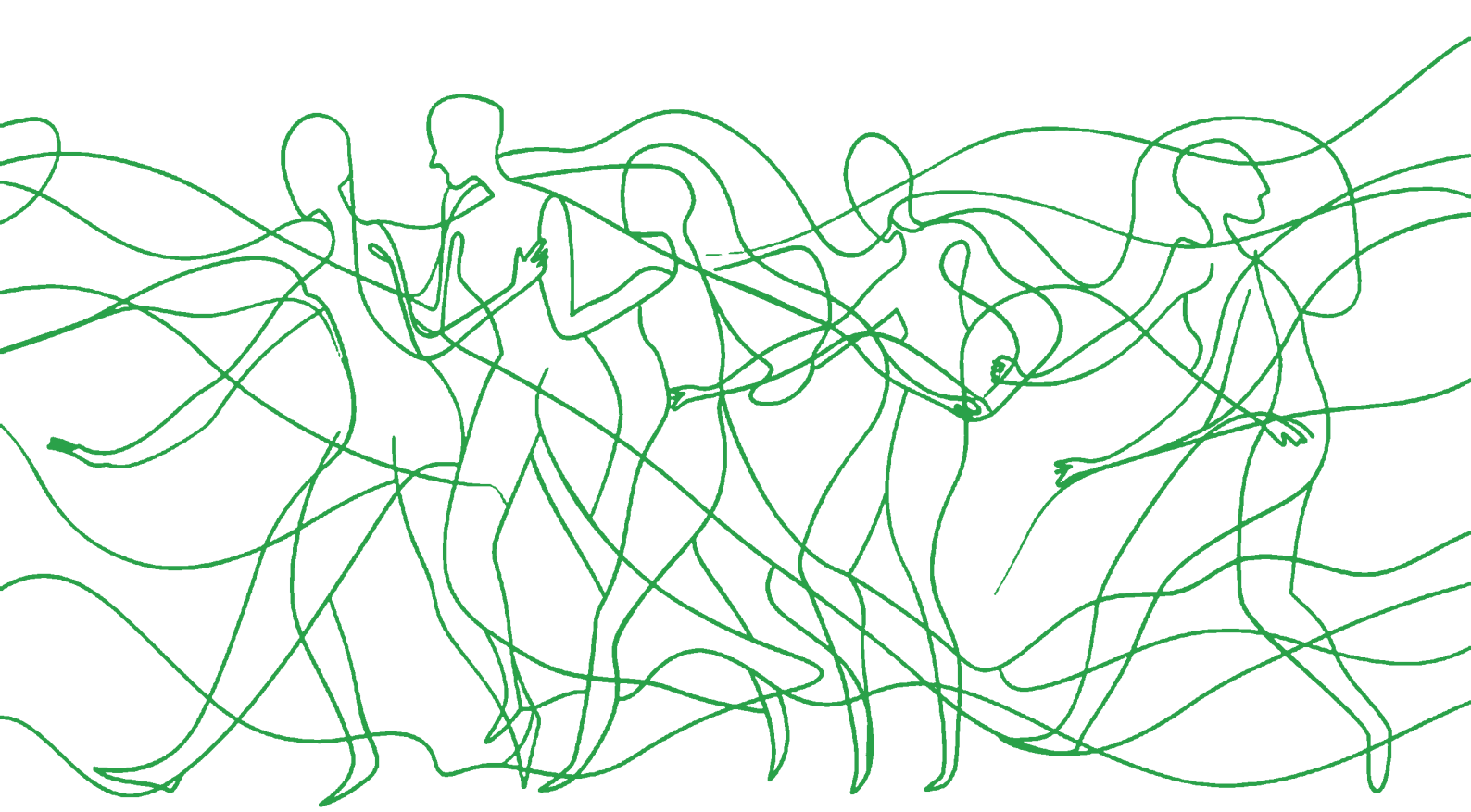
۱. اقتصاد (اکونومیسم) «economism» یا اقتصادباوری:

بنیاد این فلسفه براین است که هر ملت و هر کشوری باید بکوشد همهٔ نیازهای اقتصاد خود را تأمین و تهیه کند تاآنجایی‌که کمتر به دیگر کشورها نیازمند باشد.

اما آنچه از آغاز پیدایش بشرزیستی تاکنون همیشه در اقتصاد خرد، کلان، چه تهاتری و چه در سیستم مدرن نقش پررنگ و هژمونیکی در تمام مراحل زندگی داشته است، ترس مردم از یورش‌ها، کشتارهای بی‌رحمانه کشورگشایی‌های مهاجمان، به زنجیر کشیدن بردگی و انواع تحقیر و توهین، زندان و اعدام‌ها، توسعه‌نیافتگی و همهٔ عوامل اقتصادی بوده است.

و ازسویی پیشرفت، توسعه و ابزار تحول و ساختاری مدرن، رفاه و آسایش، تقویت بنیه‌های علوم اجتماعی، طبیعی و تسخیرکهکشان‌ها و ژرفکاوی اقیانوس‌ها همگی در پرتو اقتصاد است که پدیدآورندگان تمامیت علوم را در زیر کنف و سایه خود نگه داشته است.

گرچه همهٔ کشورها در جهان گسترده مانند زنجیر به هم متصل‌اند و مردم هریک حلقه‌ای از این زنجیره انسانی‌اند و رابطهٔ مستقیم با اندیشه و تفکر و فرهنگ انسانی دارند؛ بنابراین برخی از فیلسوفان مانند برتراند راسل در کتاب راه پیشنهادی به‌سوی آزادی می‌نویسد. برخی مانند کارل مارکس معتقد بود که همهٔ پدیده‌های بشری منشأ مادی دارند. او همین دیدگاه را نیز دربارهٔ شرایط اقتصادی دارد؛ زیرا رشد و توسعهٔ قوانین سیاسی، قوانین مدنی، مذهب، فلسفه‌ها، همه نتایج اقتصادی برآمده از رژیم اقتصادی است (۱۴۰۰: ۲۵).



۲. سکسسوالیته:

سکس‌نگاری، از نظر جنبش فمینیست‌ها در حکم شیوهٔ ستم و تعدی و اعمال قدرت ازسوی جنس قویِ نر (مذکر) تلقی شده است. از نگاه آنان زن ابزاری است که بدن و صورتش را در بخش‌های مختلف به کالایی در برابر دیدگان خیره و لذت‌جوی جنس مذکر قرار می‌دهد؛ همچنین بهره‌وری جنسی، خشونت جنسی، تبعیض جنسی، برترگرایی جنسی و تمایل به تحقیر جنس مؤنث به از بین بردن حقوق آنان مبدل شده است؛ اما نجابت و پاکدامنی در زندگی مشترک و پشتوانهٔ اخلاقی و تربیتی که زنان به عهده دارند نیز از دست می‌رود. این سیستم ستم‌گرایانه تجارت سکس زنان را موازی با دیگر امور اقتصادی می‌پندارد. در فرهنگ سرمایه‌داری تجاوز به‌زور و درگیری‌های فیزیکی، جدایی و انزواگرایی کاری بافضیلت، سودرسان، ساده و با ترفندهای روان‌شناسانه تلقی می‌شود.

۳. بی‌دردی و بی‌تفاوتی، ناشی از انحرافات اجتماعی

انسان‌ها در فراز و نشیب تاریخ همیشه از دردها و آسیب‌های اجتماعی بسیار در رنج بوده‌اند و ازسویی همواره درجست‌وجوی یافتن علل و انگیزه‌های بروز این آسیب‌ها. برای شناخت ساختار اجتماعی غالباً آن را به اجزا و نهادهای گوناگون تقسیم می‌کنند؛ زیرا هر ساختار اجتماعی دارای کارکردهای function گوناگونی است. به نتایج و آثار عینی ساختارها و پدیده‌های اجتماعی کارکرد اجتماعی می‌گویند. از نظر جامعه‌شناسان، یکی از مؤلفه‌ها و علت‌های بی‌تفاوتی جامعه را نابرابری امکانات اقتصادی می‌دانند که اسباب فروپاشی خانواده و جامعه می‌شود.

فقر مادی، محرومیت، فقر فرهنگی، طبقاتی بودن جامعه و نابرابری‌های اجتماعی، زاغه‌نشینی و مهاجرت‌ها، حاشیه‌نشینی از یک سو و بی‌دردی مسئولان و متولیان امور که در آسایش و امنیت اقتصادی و اجتماعی‌اند از سویی دیگر، موجب می‌شود که درد دردمندان را نه درک کنند، نه می‌خواهند بدانند. به‌گفتهٔ مهدی اخوان‌ثالث: خوشا بی‌دردی و شوریده‌رنگی/ که گوید خوش‌تر از او عالمی نیست.

۴. جهل و خرافات

بررسی چگونگی پیداش ریشه‌های فرهنگ‌ها و شیوهٔ رشد و توسعهٔ آن‌ها بدون شک بخشی از پژوهش‌های

انسان‌شناختی است که در شناخت فرهنگ‌های دیرینه و امروزی نقشی اساسی بر دوش دارد؛ یعنی اینکه این ریشه‌ها در چه وضعیت و بسترهایی شکل گرفته‌اند و نتایج این پژوهش‌ها در جوامعی که با بروز تحولات ناشی از مرحلهٔ گذار از سنتی به صنعتی در مرحلهٔ بازسازی فرهنگی به سر می‌برند چگونه است.

اما تعریف «خرافه»: خرافه به مفهوم امروزی آن عبارت‌اند از: باورهای بی‌پایه‌ای که درعین تأثیر در ذهن و زندگی مردم بر دلایل عقلانی و توجیه منطقی استوار نباشد؛ یعنی این باورهای بی‌پایه، مردم را به اندیشهٔ ویژه یا رفتار ویژه وادارند.

در لغت‌نامهٔ علامه دهخدا آمده است که واژهٔ خرافه مخفف سخنان خرافه است؛ به‌خاطر آنکه در روزگار گذشته مردی خرافه‌نام در عربستان بود که مدام سخنان یاوه و دروغ می‌گفت و داستان‌هایی از جن و پری نقل می‌کرد و کسی سخنان او را باور نمی‌کرد. از اینجاست که هر سخن نادرست و بی‌اساس را «سخن خرافه» نامیدند؛ چنان‌که از تعاریف خرافات برداشت می‌شود، خرافات محصول جهل و نادانی است و وقتی که خرافات و بدعت ترویج و به جامعه قبولانده شد، مانند سنت پذیرفته می‌شود و حتی به احترام و تقدیس مردم درمی‌آید. تشخیص و مبارزه با آن دشوار می‌شود؛ همانند عزاداری‌های نابخردانه، استخاره و مانند این‌ها.

بدون شک یکی از دلایل بی‌توجهی جامعه به خرافات و غفلت از مبارزه با آن، این است که جامعه از آثار زیان‌بار خرافات در تمامی جهات زندگی فردی و اجتماعی آگاه نیست و مردم جامعه توجه ندارند که تفکر خرافی اساس عقب‌ماندگی و ذلت و بدبختی جامعه است.

در طول تاریخ آنچه اندیشمندان و روشن‌فکران را با مشکل روبه‌رو کرده است. آن مشکل مهم عبارت است از جزمیت (دگماتیسم). یعنی جانب‌داری بی‌تردید از یک مکتب و باور و مخالفت با هرگونه نوآوری و تحول.

دگماتیست‌ها جامعه را به سکون و جمود دل‌خوش و خشنود ساخته بودند. وقتی ولتر فیلسوف شهیر فرانسه، (۱۶۹۴- ۱۷۷۸) بانگ برآورد که؛ این موجود ننگین را سرکوب کنید؛ منظورش این بود که تمام تلاش و کوششتان بر این پایه استوار باشد که آنچه مانع تکامل حقیقی نوع تفکر انسان می‌شود، باورمند بودن به امور واهی خرافات است و منشأ آن ترس است و مروجان و مبلغان آن ناآگاهان و منافع‌پرستان عافیت‌طلب‌اند.

علل و انگیزه‌های گرایش به خرافات از نظر جامعه‌شناسان:

۱. ساختار اجتماعی و فرهنگی متصلب (فرهنگ بسته)؛

۲. ضعف فرهنگ نقد و قوی بودن فرهنگ نقل (روایت‌های جهل و جعلی)؛

۳. بازکردن چتر تقدس بر انواع باورها و ادعاهای ساخته و پرداخته جامعه؛

۴. هزینهٔ بالای نواندیشی یا بازاندیشی در باورهای عمومی؛

۵. ترس از پیامدهای نوسازی اعتقادی؛

۶. ضعف در فرهنگ و گفت‌وگو و محدود بودن فضای دیالوگ؛

۷. تنگ‌دستی و فقر که موجب می‌شود افراد نتوانند مشکلات و مسائل خود را از راه شیوه‌های مرسوم و متعارف حل کنند؛

۸. فرار از واکنش قهرآمیز دیگران ذی‌نفوذ «صالحی امیری، رضا، خرافه‌گرایی، ص،۱۰۸-۱۰۹).

و هزاران دلیل دیگر که از بعد روان‌شناسان و فلاسفه تحلیل‌کردنی است.

۸. تسلیم‌طلبی

تسلیم در لغت به‌معنای گردن نهادن، اعطای چیزی به کسی، راضی شدن به هر موضوعی در زمینه‌های گوناگون.

سعدی می‌گوید:

سر تسلیم نهادیم به حکم و رایت
تا چه اندیشه کند رأی جهان‌آرایت

اما در علوم اجتماعی برای درک مفهوم تسلیم‌طلبی یعنی نفی «استقلال رأی و اندیشه» نخست چگونگی پیدایش حکومت‌های سلطه‌جو و سلطه‌گر را در جهان‌بینی‌های خاص بررسی و پژوهش می‌کنند تا در کنار دیگر مؤلفه‌ها، در تعیین و تشخیص عوامل روان‌شناختی‌معرفتی به بیان موضوع پرداخته شود.

از آغاز پیدایش انسان، فرد تسلیم‌پذیر تحت انقیاد، سوژه‌ای فرمانبردار شده است و ویژگی‌هایی چون

شایستگی و خوداندیشی و خود مخیر بودن را از دست می‌دهد؛ اما همین انسان از لحاظ تکانه یا تلنگری خلاف آنچه او را در بند اسارت بندگی قرار داده بودند، در گرفتن مواضع رهایی و رسیدن به غایات آزادی و آزادگی، به شیوه‌های مبارزه‌طلبی متوسل می‌شود.

آنچه به ماهیت فضای پویایی زبان معناپرداز مربوط می‌شود و در برابر کنش‌های روایی که منشأ آن‌ها بازنمودی انتزاعی و وضعیتی ایستاالگویی هستند با جستاری خاص در نقطهٔ مقابل رفتار، تأثیری به شکل یکی از تعابیر ممکن تضاد پدیدار می‌شود؛ آنچه یک انسان آزاده و تسلیم‌ناپذیر در رویارویی با سلطه‌جو و سلطه‌گر عملکرهای غیرمنتظره و پیش‌بینی‌ناپذیر را با موفقیت انجام می‌دهد. ذکاوت و هوشمندی به‌شکل اصولی و زیرکی محقق می‌شود؛ پس انسان خردمند و تسلیم‌ناپذیر در چنین وضعیتی در عمل با ایده‌های مألوف و همهٔ رخدادها به‌معنای واقعی کلمه برای آرمانی زیستن خود و برای دست یافتن به آن‌ها تلاش می‌کند و در ترجیع‌بند زندگی با ملاحظات واقع‌گرایانه برای کیفیت و پیوند با دیگر انسان‌های آزاده و رها از قیدوبند اسارت مشارکت می‌جوید تا از اخلاق جزم‌اندیشی قرون وسطایی با سپهر اندیشه به‌دور باشد. ■

اهمیت سرمایهٔ روانی در موفقیت

مرتضی منادی

اگر نگوییم همهٔ کلمات و مفاهیم، بیشتر آن‌ها تعریف و تعبیر یکسانی نزد افراد بشر و انسان امروز ندارند، مبالغه نیست. همان‌گونه که به تعبیر پدیدارشناسی اجتماعی (برجه و لوکمان، ۱۹۸۶) واقعیت‌ها، اموری‌اند که به‌صورت اجتماعی ساخته می‌شوند. کلمات و مفاهیم هم بر همین سیاق به‌شکل اجتماعی و با توافق جمعی و قرارداد ساخته و سپس تعبیر و تفسیر می‌شوند.

مفاهیم موفقیت، خوشبختی یا رضایت از زندگی، سه مفهومی‌اند که به‌نوعی هم‌پوشانی دارند یا مکمل همدیگرند یا اینکه، علت و معلول یکدیگر می‌شوند. امروزه موفقیت، مفهومی پرکاربرد چه در سطح عام، چه تخصصی، مناقشه‌برانگیز است و تعاریف، تعابیر و تفاسیر متفاوت و بعضاً متضادی از آن، چه از دید افراد جامعه، چه از منظر کلان در سطح جامعه، می‌شود.

از مصادیق عینی یا مادی تا ذهنی، عملی کردن استعدادها، رسیدن به اهداف یا آرزوها، احساس خوب داشتن، رضایت داشتن، رفاه عمومی، کیفیتِ خوب زندگی، خوشبخت بودن، پیشرفت یا توسعهٔ پایدار فرد و جامعه و...، هریک بخشی از معنای وسیع این مفهوم چندبعدی و پیچیده را می‌رساند. درهرحال این مفهوم، سوبژکتیو (Subjective) یعنی ذهنی است و برای هرکس معنایی و معیاری دارد یا مؤلفه‌ای را در نظر می‌گیرد. کلاً در هر حالتی، موفقیت امری نسبی است. بگذریم از اینکه بعضی‌ها موفقیت را در ثروت، در علم یا در هنر یا در ورزش یا در احراز مقام و موقعیت می‌دانند. (منادی، ۱۴۰۱، الف)

با نگاهی معرفت‌شناختی، از منظر سقراطی که به ماهیت مفاهیم می‌پردازد (پوپر، ۱۳۷۷:۶۱)، ماهیتِ موفقیت مطرح است و این پرسش بیان می‌شود که،

موفقیت چیست؟ از دیدگاه پدیدارشناسی اوسرلی[1] (رشیدیان، ۱۳۸۴) چگونگی شکل‌گیری هر چیزی ازجمله، موفقیت مطرح است که این پرسش پیش می‌آید، موفقیت چگونه شکل می‌گیرد؟ درحالی‌که، از منظر دورکیمی[2]، چرایی مسئله‌ای مطرح می‌شود (دورکیم، ۱۹۷۷) و این پرسش را به‌دنبال می‌آورد که، چرا و به چه دلایلی موفقیت شکل می‌گیرد و به وجود می‌آید؟ ازاین‌رو، ما با سه حالت و سه بعد «چیستی»، «چگونگی» و «چرایی» موفقیت، روبه‌رو هستیم.

این مفهوم از دیدگاه‌های گوناگون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه، حقوق، مدیریت و اقتصاد و علوم سیاسی در سطح خرد و کلان مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است؛ همچنین از نقطه‌نظر فرهنگی، موفقیت تعاریف متفاوتی از یک فرهنگ تا فرهنگ دیگر دارد. امری در جامعه‌ای و فرهنگی موفقیت محسوب می‌شود، درحالی‌که آن مؤلفه در جامعهٔ دیگر چندان اهمیت ندارد و در مواردی حتی منفی هم تلقی می‌شود.

اما پرسش کلیدی در اینجا این است که، رمز و راز موفقیت چیست؟ چرا تعدادی از افراد جامعه موفق می‌شوند؟

نخست، تعدادی داشتن شانس برای احراز موفقیت و بدشانسی را برای عدم‌موفقیت ملاک قرار می‌دهند. درصورتی‌که اگر نیک بنگریم، به‌نوعی همه، کم‌وبیش شانس دارند و همه بدشانسی هم دارند؛ ولی بعضی‌ها از شانس‌ها بهترین بهره را می‌برند و در مقابل بدشانسی‌ها، دقیق‌ترین مدیریت کنترل آن‌ها را می‌کنند؛ اما چرا تعدادی می‌توانند از شانس‌ها بهره ببرند و بدشانسی‌ها را مدیریت کنند؟

دوم، تعدادی پاسخ این پرسش را که به پرسش قبلی هم منجر می‌شود، هوش می‌دانند و آن را ملاک موفقیت و استفاده از شانس قرار می‌دهند. منظور از هوش می‌شود چنین گفت: «هوش عبارت از مجموع یا کل استعداد فرد است که او را به انجام کار با هدف، به تفکر عقلانی و به برخورد مؤثر با محیط خود قادر می‌سازد. هوش، کل استعداد فرد است؛ زیرا رفتار فرد را به‌طور کل مشخص می‌سازد و به‌عنوان مجموعه‌ای بیان می‌شود؛ چون مرکب از عناصر یا استعدادهایی است که کاملاً مستقل نیستند؛ ولی از نظر کیفیت با هم اختلاف دارند.» (شریعتمداری، ۱۳۶۷: ۴۲۱) ازاین‌رو، غالباً فرد باهوش باید موفق‌تر از افراد دیگر باشد.

سوم، اما تعدادی از افراد با هوشِ مشابه، موفقیت یکسانی نداشته‌اند و تعدادی از افراد موفق، از هوش‌بهر یکسانی برخوردار نبوده‌اند. چرا چنین اتفاقی رخ می‌دهد؟ پاسخ این پرسش را نیز دانیل گلمن این‌گونه توضیح می‌دهد که، هوش هیجانی مهم‌تر از هوش ادراکی است؛ درواقع نقش هوش هیجانی مهم‌تر و تأثیرگذارتر از هوش ادراکی است. در این رابطه گلمن پرسشی را مطرح می‌کند و در پاسخ اهمیت هوش هیجانی را نشان می‌دهد. «چه عواملی دست‌اندرکارند که برخی افراد دارای هوش بالا، در زندگی ضعیف عمل می‌کنند و کسانی که هوش‌بهر متوسطی دارند، در کمال تعجب به‌خوبی عمل می‌کنند. به اعتقاد من در غالب موارد، تفاوت در توانایی‌هایی نهفته است که هوش هیجانی نامیده می‌شوند که شامل خویشتن‌داری، شوق و ذوق، پایداری و توانایی انگیزاندن خودند و چنانچه خواهیم دید، این مهارت‌ها را می‌توان به کودکان آموخت، به این صورت که برای آن‌ها فرصت بهتری فراهم کنیم تا هوش بالقوه‌ای را که قریحهٔ ژنتیک به آنان عطا کرده است به کار بیندازند.» (گلمن،۱۳۸۰: ۱۸).

وی در ادامه می‌افزاید که «بحث بر سر اهمیت هوش هیجانی در اینجا، پیوند میان عاطفه، شخصیت و غرایز اخلاقی را شامل می‌شود.» (همان: ۱۹) وی در اهمیت هوش هیجانی می‌افزاید: «در بهترین حالت، هوش‌بهر (هوش ادراکی) حداکثر حدود بیست‌درصد در پیش‌بینی موفقیت در زندگی سهم دارد، درحالی‌که هشتاددرصد باقی‌مانده به نیروهای دیگر مربوط می‌شود» (همان، ۶۲).

اکبرزاده به نقل از سالوی و مایر معتقد است که «هوش هیجانی عبارت است از توانایی نظارت بر احساسات و هیجانات خود و دیگران، توانایی تشخیص و تفکیک احساسات خود و دیگران و استفاده از دانش هیجانی

1. Husserl Edmund
2. Durkheim Emile

در جهت هدایت تفکر و ارتباطات خود و دیگران» (اکبرزاده، ۱۳۸۳: ۲۳). ازاین‌رو، هوش هیجانی مهم‌تر از هوش ادراکی در احراز موفقیت نقش دارد؛ اما چگونه هوش هیجانی نقش ایفا می‌کند؟

چهارم، در پاسخ پرسش به نظر می‌رسد، سطح سرمایهٔ فرهنگی (بوردیو، ۱۹۹۶) در شکل‌گیری و هدایت هوش هیجانی مهم است. منظور بوردیو در آغاز بحث از سرمایهٔ فرهنگی، سطح بالای زبان دانش‌آموزان از نظر مخزن لغات و ساختار درست جملات است که از خانواده آموخته و به ارث برده و به‌همراه خود به مدرسه می‌آورند، که هماهنگی این زبان با زبان مدرسه باعث پیشرفت بهتر آنان در تحصیلات می‌شود. سرمایهٔ فرهنگی شامل: نخست، سطح تحصیلات؛ دوم، داشتن کالاهای فرهنگی مانند کتابخانه و تابلو و غیره؛ سوم، داشتن فعالیت‌های فرهنگی است. این سرمایه مهم‌ترین، پیچیده‌ترین و شاید بشود گفت پنهان‌ترین و تأثیرگذارترین بخش داشتنی‌های انسان‌ها در کنار ثروت و روابط اجتماعی است. درهرحال، «سرمایهٔ فرهنگی داشتنی‌های (امکانات) فرهنگی است که توسط کنش‌های آموزشی خانوادگی به فرزندان انتقال پیدا می‌کند.» (بوردیو، ۱۹۷۱: ۴۶). پس اگر افرادی که سرمایهٔ فرهنگی بالایی دارند، هوش هیجانی خوبی هم دارند و از هوش اداراکی خود استفاده کرده و مدیریت شانس و بدشانسی را می‌کنند. اما باز شاهد هستیم افرادی با سرمایهٔ فرهنگی بالایی که دارند؛ اما موفقیت چندان خوبی ندارند و افراد موفقی، سرمایهٔ فرهنگی معمولی داشته‌اند. پس علت چیست؟

پنجم، در پژوهشی متوجه شدیم (منادی، ۱۴۰۱، ب) که سلامت روان یا سرمایهٔ روانی (Capital Mental) نقش کلیدی در امر موفقیت دارد. به اعتقاد فروم، «اصطلاح بهنجار یا سالم را می‌توان به دو راه تعریف کرد. از نظر اجتماعی که به انجام وظایف اشتغال دارد، آدم بهنجار یا سالم کسی است که می‌تواند نقشی را که باید در آن اجتماع داشته باشد به خوبی انجام دهد، یعنی می‌تواند به‌طرزی که اجتماع مقرر می‌دارد کار کند و به‌اضافه می‌تواند در امر تولیدمثل در اجتماع سهمی داشته باشد، یا به عبارت دیگر صاحب خانواده‌ای گردد. از نظر فردی، شخص وقتی سالم یا بهنجار است که بتواند به بهترین وجه رشد کند و شادمان باشد» (فروم، ۱۳۹۳: ۱۵۱).

منظور از ناسلامتی روان، «غیرعادی بودن به‌معنی جنون داشتن» نیست و معانی متنوع و پیچیده‌ای دارد. رفتار غیرعادی ممکن است ذهنی یا عینی و شدید یا خفیف باشد. به‌صورت اختلال در فعالیت‌های شناختی یا کنش‌های عاطفی ظاهر گردد یا نابه‌هنجارهایی در سیستم ادراکی، انگیزشی، حسی و حرکتی، کلامی و روابط بین فردی و اجتماعی را شامل شود» (شاملو، ۱۳۷۵: ۹). ولی در حالت کلی، از دیدگاه افراد جامعه می‌توان گفت، افرادی دارای شاخصه‌های سلامت روان‌اند که ملاک سازگاری با وقایع پیش رو و مقابله با استرس و اضطراب را داشته باشند. ضمناً با چالش‌های زندگی روزمره به‌خوبی روبه‌رو شوند و قدرت مدیریت و حل آن‌ها را داشته باشند و بتوانند از تنش‌ها دوری کنند؛ البته از دید جامعه، سلامت روان بستگی به این دارد که جامعه تا چه اندازه نیازهای اساسی افراد جامعه را برآورده می‌کند و خود را با امیال افراد سازگار می‌کند، نه اینکه فرد تا چه حد خود را با جامعه سازگار می‌سازد؛ به زبان دیگر جامعهٔ ناسالم در بین اعضای خود رقابت نادرست، دشمنی، بدگمانی و بی‌اعتمادی و فردگرایی مفرط می‌آفریند که این رفتارها مانع از رشد و پیشرفت کامل آن‌ها می‌شود؛ در مقابل، جامعهٔ سالم به اعضای خود امکان می‌دهد که به یکدیگر عشق بورزند، رقابت سالم داشته باشند، بارور، کارآمد، خلاق و مسئولیت‌پذیر باشند، به‌تعبیر تری یاندیس (۱۳۸۳) جمع‌گرا باشند و همکاری و تعاون در بین آنان تقویت بشود؛ و بدین ترتیب سلامت روان آن‌ها تقویت می‌شود. از دیدگاهی دیگر، در تعریف لکان افراد نرمال کسانی هستند که هیچ چیز در این دنیا قادر نیست خوابشان را آشفته کند. لکان می‌گوید: «نرمال بودن پارادایم آسیب‌شناسی روانی است؛ زیرا که به‌طور بنیادی غیرقابل درمان است» (کدیور، ۱۳۸۱: ۳۷). سلامت روان بیش از آن که امری فردی باشد، مسئلهٔ اجتماعی است؛ ازاین‌رو، سلامت روان امری اکتسابی است و نه ذاتی. می‌توان مدعی شد که باتوجه‌به اندیشهٔ فروید (۱۹۸۹) که شخصیت انسان در کودکی شکل می‌گیرد و در قالب ضمیر (اعم

از خودآگاه و ناخودآگاه) متبلور می‌شود، سلامت روان یا ناسلامتی روان نیز اکتسابی است. به‌هرروی، داشتن سلامت روان که مؤلفه‌ای است تغییردادنی و قابل اندازه‌گیری، اندازه‌های مختلف دارد که به آن سرمایهٔ روانی می‌گوییم؛ درنتیجه، سرمایهٔ روانی مهم‌تر از سرمایهٔ فرهنگی است یا به‌نوعی هم‌پوشانی دارد؛ به‌عبارتی ارتباط دوسویه یا تعاملی دارند. به‌طوری‌که به‌شکل هم‌زمان، یکی باعث رشد دیگری می‌شود؛ اما چگونه سلامت روان را دارا خواهیم بود؟

در پاسخ می‌توان گفت، بر اساس روان‌کاوی فروید، تعدادی از انسان‌ها در دوران کودکی محرومیت‌هایی داشته‌اند که به عقده تبدیل می‌شود. برای تعدادی از افراد امکان این‌که تروماهایی کوچک و بزرگ را تجربه کرده باشند وجود دارد؛ لذا این‌گونه افراد اندکی با سلامت روان فاصله می‌گیرند و دچار اختلالات روانی (کم تا زیاد) می‌شوند؛ بنابراین ازسویی داشتن سلامت روان، یعنی نداشتن مشکلات و محرومیت‌ها و تروماهای مختلف در طول زندگی به‌خصوص در دوران کودکی است. ازسوی‌دیگر، امکان تخلیهٔ روانی به تعبیر فروید (۱۹۸۹) مد نظر است. بهترین و عالی‌ترین تخلیهٔ روانی به تعبیر فروید خلاقیت است؛ مانند نقاشی یا نوشتن یا خلق هنری مانند موسیقی یا خواندن از هر نوعی و سپس داشتن ارتباطات و محبت کردن و محبت دیدن. این عناصر و عوامل، بهترین‌ها برای صعود به سلامت روان‌اند.

در این میان، نخست تعدادی از افراد، محرومیت‌ها و تروماها آزارشان می‌دهد که باید راه‌حل آن‌ها را به کمک مشاور بیابند. دوم، امکان برقراری روابط انسانی و عاطفی درست با اطرافیان ندارند، که آن هم قابل بهبودی است. سوم، راه درست تخلیهٔ روانی نظیر نقاشی و در کل خلاقیت را ندارند، که آن هم اکتسابی و آموختنی است. حال تعدادی از افراد به‌شکل نادرست این کمبودها را یا تخلیهٔ روانی نادرست انجام می‌دهند؛ مانند پرخاشگری، یا انزواطلبی، یا افسردگی، یا پناه بردن به اعتیاد، یا امروزه نگه‌داری حیواناتی مانند سگ و گربه که هم مونس آن‌ها می‌شود، هم ارتباط با اطرافیان را کاهش و جایگزین می‌کند و هم محبتشان را به‌جای محبت به همسر یا فرزندان یا به اطرافیان یا به انسان‌های دیگر، به حیوان انتقال می‌دهند. ظاهراً بهبود می‌یابند، ولی در باطن بیمارتر، رنجورتر، حساس‌تر و تنهاتر می‌شوند. به‌گفتهٔ دی نای مثلاً، «آرزوی مرگ، این غریزه (سائق) دارای انرژی است و این نیروی مخرب به‌طور کامل در درون شخص پنهان نمی‌ماند. به عبارت دیگر، انرژی مخرب مفری لازم دارد. فروید بر این باور بود که حبس این انرژی در حقیقت کار نادرستی است و درصورتی‌که پرخاشگری چه مستقیم، چه غیرمستقیم بروز نکند، بیماری حتمی است. انرژی را می‌توان ازطریق جابه‌جایی یعنی هدایت آن به سمت خارج و در جهت اشیا یا اشخاص حاضر در محیط رها ساخت.» (دی نای، ۱۳۸۱: ۲۴). یا همان‌گونه که بیان شد در قالب فعالیت‌های خلاقانهٔ هنری، ورزشی و غیره تخلیهٔ روانی صورت پذیرد. بنابراین، سلامت روان مهم‌ترین عامل موفقیت هر انسانی است. به قول سروان (۲۰۰۸: ۱۴)، بزرگانی در رشته‌های مختلف، هنرمندی مانند مرلین مونرو، خواننده‌ای مانند کورت کوبن، نویسنده‌ای مانند همینگوی، یا حتی مارگریت دوراس نویسندهٔ فرانسوی، به‌رغم موفقیت‌ها و مشهورشدن‌ها در رشته‌های خود، به‌دلیل ناسلامتی روانی یا خودکشی می‌کنند یا به واسطهٔ اعتیاد به الکل یا مواد مخدر می‌میرند.

نتیجه‌گیری:

جامعهٔ امروز ما بیمار است. «بر اساس پاره‌ای تحقیقات، حدود بیست‌درصد افراد دچار مشکلات روحی و روانی هستند.» (فراستخواه ۱۳۹۴: ۱۹۶)

یعنی حدود شانزده‌میلیون در سال ۱۳۹۴، اختلال روانی داشته‌اند؛ درحالی‌که، طبق آخرین آمارهای رسمی به قول ریاست انجمن مشاوره و روان‌شناسی ایران (الهیاری، ۱۳۹۵)، حدود بیست و پنج میلیون ایرانی از اختلالات روانی مختلف (از روان‌نژندی‌ها شامل وسواس، اضطراب و افسردگی تا روان‌پریشی‌ها نظیر پارانوئیدها و دوقطبی‌ها و اسکیزوفرنی) رنج می‌برند که برای جامعه پیامدهای ناگواری را به‌دنبال خواهد داشت. طبق گفته‌های (پائیز ۱۴۰۰) مسئول ستاد کرونا در کشور، این رقم به سی درصد افزایش یافته است که همچنان در حال افزایش است. ناامنی در حال افزایش

است. اختلافات و خشونت بین مردم در حال افزایش است. اعتیاد در حال افزایش است. خودکشی (منادی، ۱۴۰۲) نیز در حال افزایش است. کاهش ازدواج، افزایش سن ازدواج و کاهش فرزندآوری و سالمند شدن جامعه و افزایش بیماری آلزایمر (منادی، ۱۳۹۹) همه گسل‌های خطرناک جامعهٔ فعلی است. ازاین‌رو، افراد جامعه به موفقیت‌هایی که در توانشان است، دست نمی‌یابند. باید افراد جامعه برای کسب سلامت روان راه‌های صحیح تخلیهٔ روانی را یاد بگیرند. ارتباطات و همچنین فعالیت‌های هنری، فکری و ورزشی خود را افزایش دهند تا مسیر سلامت روان را طی کنند، تا سطح سرمایهٔ فرهنگی‌شان افزایش یابد و نهایتاً به موفقیت‌هایی که مستحق آن هستند، برسند. به‌عبارتی، در مسیرِ «سرمایهٔ روانی»، گام بردارند که باعث افزایش «سرمایهٔ فرهنگی»، و سپس افزایش «هوش هیجانی» است و برای استفادهٔ بهتر از «هوش ادراکی» و برای بهره‌برداری درست از «شانس‌ها و کنترل بدشانسی‌ها» در مسیر «موفقیت» واقعی قرار بگیرند. شاید بتوان راحت‌ترین و دردسترس‌ترین عامل را، مطالعه از هر نوعی (روزنامه، مجله، کتاب) دانست که بهترین درمان است (منادی، ۱۴۰۱، ج). برای رسیدن به موفقیت، می‌توان از هر ژانری (رمان، شعر، تاریخ، مذهب، علمی) که تمایل به کسب آن وجود دارد مطالعه کرد. مطالعه، هم سرگرمی است، هم آگاهی‌بخش است، هم بنیهٔ فکری و ذهنی را افزایش می‌دهد که انسان بتواند در ارتباطاتش از آن‌ها استفاده بکند. ■

فهرست منابع

- اکبرزاده نسرین (۱۳۸۳). هوش هیجانی، دیدگاه سالوی و دیگران، تهران، انتشارات فارابی.
- الهیاری عباس (۱۳۹۵). همایش بین المللی روانشناسی، سه شنبه ۲۶ بهمن ماه، دانشگاه الزهرا.
- پوپر کارل (۱۳۷۷). جامعهٔ باز و دشمنان آن، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران، انتشارات خوارزمی.
- تري ياندیس هري س. (۱۳۸۳). فرهنگ و رفتار اجتماعي، ترجمة نصرت فتي، تهران، نشر رسانش.
- دي. ناي رابرت (۱۳۸۱). سه مکتب روانشناسي، ديدگاههاي فرويد، اسکينر و راجرز. ترجمة: سيد احمد جلالي، تهران، انتشارات پادرا.
- رشیدیان عبدالکریم (۱۳۸۴). هوسرل در متن آثارش، تهران، نشر نی.
- شاملو سعید (۱۳۷۵). آسیب‌شناسی روانی، تهران، انتشارات رشد.
- شريعتمداري علي (۱۳۶۷). روان‌شناسي تربيتي، تهران، انتشارات اميركبير.
- فراستخواه مقصود (۱۳۹۴). ما ایرانیان، زمینه‌کاوی تاریخی و اجتماعی خلقیات ایرانی، تهران، نشر نی.
- فروم اريك (۱۳۹۳). گریز از آزادی، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران، انتشارات مروارید، چاپ شانزدهم.
- کدیور میترا (۱۳۸۱). مکتب لکان، روانکاوي در قرن بیست و یکم، تهران، انتشارات اطلاعات.
- گلمن دانیل (۱۳۸۰). هوش هيجاني، توانائي‌هاي محبت کردن و محبت دیدن، ترجمة نسرین پارسا، تهران، انتشارات رشد.
- منادی مرتضی (۱۳۹۹). شناخت و مهار آلزایمر. بررسی جامعه‌شناختی، تهران، نشر آوای نور.
- منادی مرتضی (۱۴۰۱). الف، اهمیت آگاهی در امر موفقیت (مطالعه موردی). در پژوهش‌های کیفی در علوم رفتاری، شماره ۱.
- منادی مرتضی (۱۴۰۱). ب. انسان سوژه‌گونه. بررسی جامعه‌شناسی روانی. تهران، انتشارات اندیشهٔ احسان.
- منادی مرتضی (۱۴۰۱). ج. از جادودرمانی تا

کتاب‌درمانی، روزنامۀ اطلاعات، سال نود و ششم، یکشنبه، یکم خرداد، شمارۀ ۲۸۱۱۷، صفحه ۷.
- منادی مرتضی (۱۴۰۲). ملاحظاتی پیرامون تخلیۀ روانی دهۀ شصت تا نودی‌ها، روزنامه اطلاعات، ۲ آذر، صفحه ۷.

- Berger Peter et Thomas Luckmann (۱۹۸۶). La construction sociale de la réalité. Paris، Meridiens Klincksieck.
- Bourdieu Pierre et Passeron Jean-Claud (۱۹۷۱). La Reproduction، élément pour une théorie du système d'enseignement. Paris، Les Editions de Minuit. Le sens commun.
- Bourdieu Pierre (۱۹۹۶). La distinction، critique sociale du jugement. Paris، Les éditions de Minuits.
- Durkheim Emile (۱۹۸۷). Les règles de la méthode sociologique. Paris، PUF.
- Freud Sigmund (۱۹۸۹). Introduction à la Psychanalyse. Paris، Petit Bibliothèque Payot.
- Servan-Schreiber David، (۲۰۰۸). Guérir le stress، l'anxiété et la dépression. Sans médicaments ni psychanalyse. Edi: Pocket Evolution.

گپ‌وگفت با دکتر سعید جهان‌پولاد

• مصاحبه‌کننده: دکتر کریم مبشری

شاعر، مترجم،
پژوهشگر زبان و ادبیات تطبیقی

پیش از هر پرسشی باید گفت این گفت‌وگو دربارهٔ شعر معاصر و گونه‌های نوپدید و نونویسشی شعر حجم، شعر فراحجم، فراسپید، متن سیاه، شعر فراگفتار، شعر متفاوط و فرازبان و فراحسی و پسا و متامدرن... است؛ همچنین طرح پرسش‌هایی دربارهٔ تبعید زبانی، جنون و فاشیسم زبانی، زیست دوگانه و تجاوز زبانی در حاکمیت‌های تمامیت‌خواه، فرهنگ زبانی و ادبی معاصر است.

۱. جناب دکتر جهان‌پولاد، مخاطب فعال و جامعهٔ ادبی، کتاب‌ها و آثار قلمی شما را در زمینه‌های گفتمان‌های انتقادی و نظریه‌های فلسفی و زبان‌شناسی پی می‌گیرد و همچنان کتاب‌های ترجمهٔ شعر شاعران جهان که ازسوی شما تألیف یا ترجمه و معرفی شده است، دنبال می‌کنند و اینکه ارتباط مؤثری با بدنه جامعه ادبی دارید و پژوهش‌ها و مقاله‌های انتقادی و تحلیلی مؤثری در این حوزه‌ها نوشته‌اید، دربارهٔ شعر حجم در این روزها و ابقاگران آن که معمولاً آن را نوحجم‌گرا، فراحجم می‌نامند یا متأثر از آن ایده‌ها و مانیفست‌نویسان با اسم‌های من‌درآوردی در فضای مجازی و در صفحه‌ها و سایت‌های ادبی و شعری یا در بعضی از نشریه‌ها منتشر می‌شود، چه نظری دارید؟

این‌ها یعنی سروده‌ها و بیانات شاعرانش مثل آخرین ناله‌ها و هذیان‌های بیمار شعر حجم درحال احتضار است. صدای خاموش و درونی (تو بخوان حدیث نفس) که نه جنبشی و تحرکی در بر دارد و نه میلی به‌سمت رشد و بالندگی فرهنگ و خرد جمعی. روزنه‌ها و منافذ این شاعران یک‌سر بسته و مسدود شده است. نوعی انقباض عضلات ذهنی (به‌قول یدالله رؤیایی) و حسی و بدنی به‌زعم من در شاعر و شعرش نمایان است.

واقعیت‌ها و حقایق نمی‌تواند در این منافذ نفوذ کنند. این‌ها منفذهایشان را در برابر واقعیت‌ها بسته‌اند و در برابرش با کثافت کلمات و تصورات استعمال‌شده

و به‌طور مکرر مصرف‌شده مثل سیمان سختی آن را محکم بسته‌اند. برخی از شاعران و حتی مردم عادی هم چنین‌اند. برای کنار کشیدن از گردش زمان، خود را در پس این موانع پنهان می‌کنند. شبیه کیش مذهبی‌ها و رواقی‌ها و فرقه‌ای‌ها. به‌همین‌جهت لفاظی این شبه‌شاعران مستحکم‌ترین باروی خیالی و انتزاعی شَر آن‌هاست. یک‌سر مثل «عارف بزدلی»[1] که از رویارویی با واقعیت و حقیقت زیستن در روزگار نزاع‌ها خود را به خلوتی و انزوایی می‌کشاند و در برابر «دریایی سهمناک از مصائب و شدائد»[2]، پشت به دریا می‌کند و در ساحل گوشش را به لاک صدف ناچیزی می‌بندد و با خودش زمزمه می‌کند و مکرراً نجوا می‌کند: «این دریای بزرگ است!»

گویا مرسوم شده است در این نسل و نسل‌های بعدی که در کثافت کلمات و توهمات مستعمل و لفاظی‌های غیرواقعی و خالی از تجربهٔ زیسته و در معنا که شبه‌واقعیت می‌سازد، خود را خالی کنند. وجود چنین لفاظی‌ها حکم باروی و قلعهٔ انتزاعی را دارد برای پنهان کردن نوعی ناتوانی از درک و فهم این واقعیت نهفته در درون ما. شاید برای آن‌ها بادوام‌ترین محافظ هر شور و هر حماقت ممکنی. تصویر آسمان در یک قطره، تصویری است که با لرزشی، بی‌شکل و آلوده می‌شود. ابتذال و شَری که دامن کلمات بی‌مصرف و تجربه‌ناشده و غیرملموس، پویایی این‌گونه شعرها را و سرایندگان آن‌ها را گرفته است؛ مثل نوعی «دیفی‌قونس» دریدایی و وضعیت به تعویق و تأخیر

۱. از نمایش هملت ویلیام شکسپیر.

۲. این عبارت از جبران خلیل جبران است.

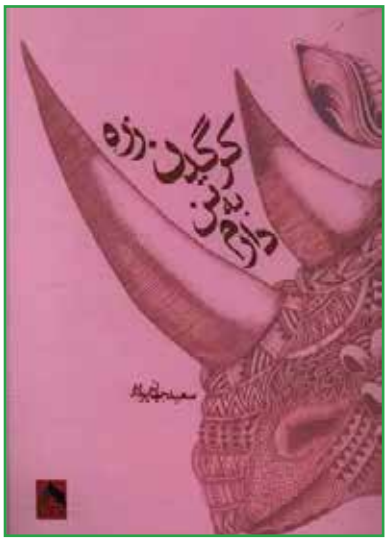
انداختن روند فرهنگی و خرد جمعی مردمی است که زیر چنگال خفقان و سلطهٔ غالب فرهنگ حاکمیت‌ها با باورهای ایدئولوژیکی و فرقه‌ای به بازتولید همین وقفه‌ها تن داده‌اند. و مسئولیت فردی، اجتماعی و حتی فرهنگی برای خود قائل نیستند؛ بی‌آنکه بدانند به سوژه‌ای برای «زیست قدرت» و «زیست سیاست» از دیدگاه فوکویی تبدیل شده‌اند؛ درواقع حاکمیت‌های توتالیتر با ملغمهٔ ایدئولوژیکی از چنین سوژه‌هایی در جهت بازدارندگی جریان اصیل و تاریخی ادبی و فرهنگی استفاده و سوءاستفاده می‌کند.

زبان در این حالت کم‌تحرک، کم‌کنش و افسرده و در حال موت است. در نظر بگیرید که شور و هیجان و شتاب و گردش زمانی و تنش و تحولات زمانی، تاریخی، دوره‌ای و گفتمانی نسلی و بینانسلی در این قبیل اشعار کجاست؟ و درواقع ادامه همان روند حُزن و چس‌نالهٔ فرهنگ غالب سوگ در ادبیات پس از اسلام است. نه شور و نشاط زندگی را نمایندگی می‌کند و نه حضور قاطع اشیا و جانداران و گونه‌ها را.

یدالله رؤیایی شعری دارد؛ گمان می‌کنم در کتاب لبریخته‌هایش:

بین من و تو تا بینی باشد
و بین تپیدن‌های تو یعنی
در فاصله‌های بین تو و من... الخ

یا در بسیار اشعار دیگرش از بین و میان و فاصله و حد و ارتفاع و... این‌ها مکرراً استفاده می‌کند؛ درواقع لفاظی می‌کند و مثل بعضی حشرات در مرحلهٔ شفیرگی هی دور خودش پیله می‌تند و خودش را در آنجا پنهان می‌کند؛ البته بعضی حشرات دیگر بدون این پوشش هم این مرحله را می‌گذرانند. من مشکل اصلی‌ام با کلیت رویکرد انسان‌گرایانه و رویکرد استعماری در این اشعار با هر نوع اسم و برچسبی است.



ابتدا اینکه دوران «من» و «تو» و این حدها با دیدگاه غلبگی انسان بر طبیعت و بر هستی و جهان پایان یافته است. همین آقایان بروند یک‌بار دقیق‌تر اشعار ماخ اولا نیما را بخوانند. شعرهای شب‌پره، داروگ، سیلویشه، کتاب ارزش احساسات و... تا دقیق‌تر منظورم را بدانند. زیست تجربی و هم‌سطحی و درهم‌تنیدگی در محیط، در اکولوژی با پدیده‌ها و ناپدیده‌ها با دیگر گونه‌ها، در جامعه و در جهان. یعنی درواقع مشکل این نگاه از بالابه‌پایین انسانی است که مدت‌هاست به پایان رسیده است و حتی زبانی که گویا انسان از کثافت واژگان و تصورات موهومش در قبال معنایی و ارزشی و در بسط تسلط زبانی بر جهان و پدیده‌ها هم در این نوع زبان‌شناسی سوسوری و چامسکی هم که بر مبنای اومانیست و انسان‌محوری بنا شده بود، به پایان محتومش رسیده است.

درواقع زبان‌شناسی پساانسان‌گرا از درون و مبدأ چنین زبان‌شناسی عبور کرده است و به‌سمت نوعی هم‌سطحی و فرایند فضایی و درهم‌پیوندی توسعه یافته است. زبان دیگر در ید و دهان و ذهن انسان نیست؛ بلکه سیالیت و شناوری فضایی دارد. یعنی با دیگر پدیده‌ها، جانوران، ماده، اشیا و غیرانسانی و دگرانسانی به‌صورت فضایی و اسپیشال هم‌سطح و درهم‌تنیده و اینترسکشوال است. رابطهٔ هم‌پیوندی جنسی و جنسیتی و درگیرانه دارد؛ پس درواقع این من و توهایی انسانی و نداهای درونی یا درون‌ذهنی، رابطهٔ یک‌طرفه اومانیستی و صد البته استعماری‌انسانی است نسبت به خودش، محیط جانوری و گیاهی و اشیا و ماده و دیگر انسانی. حتی نسبت به زن و زنانگی و اتصال و جنبهٔ ارتباطی و درهم‌تنیدگی با دیگر گونه‌های جانداری و غیریت‌ها ندارد.

می‌بینید؛ در همین شعر که فرستادید از علی مؤمنی: «ماه و گوزن»، به‌صورت استعاره‌ای و حتی نمادین حضور ظاهری دارد و حضور معنادار و زیسته و نفس‌زده و تجربه‌شده ندارد. تصویر تزئینی است و از دیدگاه ریچاردز جزو استعاره‌های مرده است و از بس مصرف شده و مستعمل است که از نیروی حیات و زیستاری

تخلیه شده است.

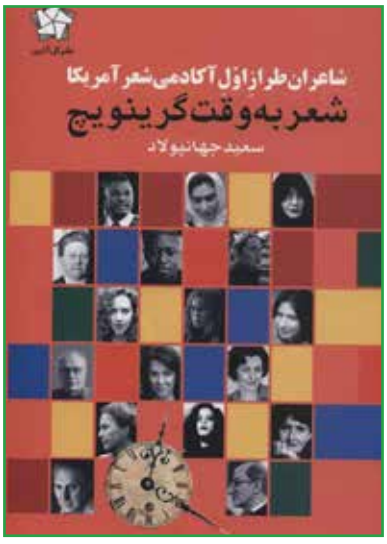
این‌ها در ادامه همان رویکرد غالب انسان‌گرایی در حاکمیت و زیست ایدئولوژیکی در یک سرزمین است که باعث شده است شاعر در گوشه‌ای پنهان و وازده و فروخورده، پشت به جهان و واقعیت کند. نه توان رویارویی با واقعیت‌ها و حقایق سهمناک زندگی و امواج مهیب و مصائب آن را دارد، نه رنج زیستن در چنین جوامعی را تجربه کرده است و نه کلام و زبانش اتصال و هم‌پیوندی افقی بیناگونه‌ای با دیگر پدیده‌ها دارد. به‌ناچار به‌سوی معنویت مصنوع و خودساخته یا حتی برساخته ایدئولوژی‌های حاکمیتی (بخوانید فرضاً عرفان) یا انگارهٔ مذهب و آیین، گام برمی‌دارد یا در درون آن می‌خزد.

یادم می‌آید همین نظر را در نقد لب‌ریخته‌های رؤیایی هم داشتم. پرسش من این بود؛ مگر کم در این سرزمین باستانی و از پس هزار و اندی سال ورود اسلام و جریان عرفان و بعدش صوفی‌گری و فلان و بهمان در حاکمیت دینی و مذهبی چنین وضعیت بازدارنده در فرهنگ ایرانی داشته‌ایم. وقتی متذکر شدم در پس کثافت کلمات و تصورات موهوم از رویارویی با واقعیت‌ها و حقایق زندگی، پنهان شده‌اند و لفاظی می‌کنند؛ یعنی درواقع عمق این تجربهٔ زیسته در میان مردمی با چنین بحران‌ها و ابربحران‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی و فرهنگی را نداشته‌اند.

در «بین» و «میان» و «حد» و «فاصله» و «از دور» و «از پشت» شیشه و از اتاق و از پیلهٔ آنجا تنها توان توصیف «محدودهٔ «وسطی» و «بین» (من و تو) را دارند که هر دو در سمت درون ذهن و در انتزاع است و ادامهٔ همان حزن و ملال و مفعولیت تاریخی و فرهنگ سوگ و تعزیتی در ادبیات ماست.

۲. درباره شعر و شاعران دورازوطن، چه آن‌ها که مهاجرت کرده‌اند، چه آن‌ها که به هر دلیلی تبعید یا در آنجا سکونت دارند چه نظری دارید؟ پیش از این مقاله‌ای را از شما دربارهٔ «جنون زبانی» و «تبعید زبانی» خواندم و دلایل و مستنداتی از نویسندگان و شاعران مطرح جهانی ارائه کردید که بیانگر نظرات شما دربارهٔ «استحالهٔ زبانی» «تبعید زبانی» و «زیست دوگانه» زبان بود. شعر و متون شاعران و نویسندگان دورازوطن و تبعیدشده در چه وضعیتی است؟

معمولاً شاعران و نویسندگان و اهل قلمی که به‌طور فیزیکی و بنا به‌دلایلی از وطن و زیست اجتماعی، روزمرگی و تجارب در زمانی و محیطی آن دور می‌مانند، به‌طور طبیعی در محدودهٔ میانی دو فرهنگ و دومکانی و دوزبانی درحال رفت و برگشت‌اند. بیشتر این تجربه زیست دوگانه در زبان و احوالات آنان و آثاری که می‌نویسند نمایان می‌شود. گویا به‌نوعی تبعید زبانی و فرهنگی دچار شده‌اند؛ یعنی بین دو زبان و دو فرهنگ گیر کرده‌اند. زبان شعر آنان روزبه‌روز و با هر بار رفتن درون گنجینه و میراث ذهنی و زبانی فارسی، مقدار ناچیزی به‌ظاهر گوهر، گیرشان می‌آید که درواقع گوهر هم نیستند؛ مثل نوعی بدلیجات در شکل و شمایل زیورآلات گرانبهاست و معمولاً مثل کسی است که شش‌هایش دیگر توان ندارد اکسیژن مورد نیاز برای غواصی و شیرجه درون اعماق آب را ذخیره کند و خیلی زود خسته و ناتوان باید به سطح آب بیاید و معمولاً اگر هر بار بخواهد زیادی به اعماق و قعر آب برای صید صدف و مروارید برود وسط کار کم می‌آورد و دست‌وپا زنان باید به سطح بیرونی برگردد. حکایت بیشتر شاعرانی که مهاجرت، تبعید خودخواسته، فرار و غیره را گزیدند چنین است. اگر بررسی پژوهشی کنیم می‌بینیم بسیار کم و انگشت‌شمارند شاعران و نویسندگانی که توانسته‌اند آثار قابل‌توجه و عمیق بیافرینند؛ چون اکثراً رابطه ذهنی و انتزاعی با واقعیت‌های درحال زیست در وطن دارند. اشارهٔ ریزی هم می‌کنم به انفصال و گسست از زبان مادری‌شان و حتی بریدگی از ناخودآگاه زبانی فارسی. رابطهٔ آنان با زبان و فرهنگ زیست اجتماعی و درزمانی، گسسته و پاره شده است. در نظر بگیرید که زبان هر ملت در زیست طبیعی، عینی، ملموس و تجربه‌شده درحال



پویایی و رشد و اعتلاست؛ برای همین با همان نوستالژیا، با همان خاطرات و گذشتهٔ متوهمانه و خیالات و رؤیاها و همان زبان در گذشته و روبه‌عقب‌برگشته سروکار دارند؛ البته تأثیر زبان و فرهنگ کشور میزبان هم چشمگیر است.

یعنی طرف از صبح تا شب در میان مردم و فرهنگ و زبانی دیگر با جنبه‌های متنوع و واقعی زندگی مدرن زیست و تأمین معاش می‌کند و خوراک فکری و ذهنی و روحی دارد و مواجههٔ مستقیم با زندگی مدرن در مکانی دیگر به غیر مکان اول و زندگی اولش. درواقع دچار زندگی دوم شده است که نه هنوز تجربهٔ ملموسی از آن دارد، نه زبان و فرهنگ و تاریخ آن را به‌درستی درک کرده و شناخته و درونی کرده است؛ از طرفی زبان مبدأ و مادری خود که جزو هویتش است را در مکان و فرهنگ و زبان اجتماعی دیگر مخفی می‌کند؛ یعنی دچار استحاله می‌شود و رفته‌رفته بیگانه از خود و از محیطش. این است که از دور، از طریق فضای مجازی و اخبار و گزارش‌های معمولاً شبه‌واقعی و نازیسته و تجربه ناکرده به وطن نظر دارد. به‌طور کلی بیشتر اوقات آن‌ها به دنبال کردن گزارش‌ها و اخبارهای ضد و نقیض و حجم وسیعی از اطلاعات رسانه‌ای تلف می‌شود.

کافی است صفحه‌های فیس‌بوک و توییتر و صفحه‌های دیگرشان را مرور کنید. می‌بینید اوضاع مشوش و پرآشوبی دارند و به‌قول «براهنی» در شعر «اسماعیل» که از تعبیر «ای گنجشک دربه‌در در خانه‌های اجاره‌ای» استفاده می‌کند از این شاخه به آن شاخه می‌پرند. در اوضاعی این‌چنین، دوستان اهل قلم معمولاً خبرزده‌اند. اشباع شدگی گزارش‌های رسانه‌ای جهت‌دار، آنان را دچار توهم و تصور شبه‌واقعی کرده است. رسانه‌هایی که معمولاً به‌طور عمد حقیقت را ناحقیقت و دروغ را واقعی جلوه می‌دهند و شبه‌واقعیت می‌سازند. در چنین اوضاع مشوشی، اینان تحلیلگر سیاسی و اجتماعی و فرهنگی می‌شوند و عقده‌گشایی می‌کنند و دربارهٔ هر خوراک تبلیغاتی و گزارش رسانه و خبری شروع به واکنش هیجانی می‌کنند.

در شعرها و کتاب‌ها و یادداشت‌های تاریخ‌مصرف‌گذشته دنبال کلیدواژه‌هایی دربارهٔ آن چالش، آن معضل فرهنگی، آن اتفاق و آن خبر می‌گردند و آن را منتشر می‌کنند. شعر اینان نیز محصول چنین فرایندی است؛ یعنی زبان کم‌تحرک و کم‌بنیه است و بی آنکه از محوریت اندیشه‌ورزی عاریه داشته باشد با رشته‌ای از هیجانات آنی و لحظه‌ای در رویارویی با اخبار که معمولاً نگران‌کننده و مأیوس‌کننده است، تقلا برای دیده شدن دارند و می‌کوشند که نشان بدهند ما درحال مبارزه‌ای فرهنگی و در جبهه و پشت سنگر ادبیات ایستاده‌ایم. این کلیت رفتارشناسی ادبی آن‌هاست. خب، این‌ها برای بخشی از توده‌ها و عوام شاید امیدبخش و هیجان‌انگیز باشد؛ اما همین امر هم نشان می‌دهد چقدر جایگاه شاعر و روشن‌فکر ما تقلیل یافته و از معنا تهی شده است؛ مثلاً همین شعر و ویدئویی که برایم فرستادید. «اتاق و شب و گودال و حفره و پنجره» در این شعر و شعر ایران، از اشباع‌شدگی استعاره‌ای دارد عق می‌زند؛ درواقع جایگاه شاعر همیشه بیرون از دایره و محدوده ارزشی و ایدئولوژیکی و حاکمیتی است؛ چون نظر به آینده دارد. تمامی سیستم‌ها ارزشی و نظام‌ها در نزد شاعر تنها بازی‌های بازیگران سیاسی است. برای سرپوش گذاشتن بر واقعیت‌ها و حقایق. ویدئو دومی از شمس زنده‌یاد بود. تفاوت کاملاً مشخص است. شمس اینجا ماند و زیست و نوشت و موضع‌گیری فرهنگی و اجتماعی و مدنی داشت. شعر شمس بازخورد و بازنمایی زبانِ درحال پویایی و اندیشه‌ورزی مردم و نخبگان فرهنگی است. دارای پرستیژ و کلاس اجتماعی و نمود زبان مدنی است در بازپس‌گیری قدرت زبان از سلطه و گفتمان‌های مسلط فرهنگی و ایدئولوژیکی حاکمیت.

در مقابل شعر به‌ظاهر دوست ما که از قضا چند کتاب شعر و چند تألیف هم دارد مصداق بارز شاعران

دوزیست است که نه در آب، نه در خشکی توان تحمل رنج زیستن روشنگرانه را ندارند. تک‌گو، تصنعی و زبانی انتزاعی و در حد گفتارهای شبه‌روشن‌فکری، دماگوژی و عوام‌فریبانه است.

گاهی در آب و گاهی در خشکی، گاهی در سایه، گاهی در روشنی و ابژه‌ها عینی و زنده نیستند. از نفس زندگی خالی شده‌اند. برای شاعر این ابژه‌ها فقط ابزار و وسیله‌ای برای پیشبرد موضوعیتی مجهول و گمراه‌کننده و مبهم است. برای همین هم برای سرپوش گذاشتن بر ناتوانی از شناخت و درک حقیقت در پشت گزارش نمادین و القای استعاره‌ای پنهان می‌شوند، رفتار دیکتاتوری شاعرانی است که از مدنیت زبانی سال‌ها و قرن‌ها دور مانده‌اند و تکلیفشان برای بقیه معلوم ولی برای خودشان نامعلوم است، نظرم این است که این دوستان ما باید از محیط‌های دانشگاهی و علمی و کتابخانه‌های غنی آنان بهترین بهره را ببرند و به تحقیق و تفحص و تطبیق و ترجمه و تألیف مقالات و آثار انتقادی و تحلیلی آن محیط و کشور دوم همت وافر کنند. به‌جای اینکه در فضای امن و امنیت کشور دوم نسخه برای مردم جان‌به‌سرآمده‌مان در داخل بپیچند، دست‌کم بکوشند برای فرهنگ و ادبیات ما نقش مفیدی بازی کنند.

۳. دربارهٔ شعر به‌اصطلاح متن سیاه، شعر فراسپید و دیگر گونه‌های نویسشی با انواع اسم و برچسب‌های این روزها که دارای مانیفست‌اند یا اینجا و آنجا به‌طور پراکنده نظراتی را به‌طور شفاهی دارند و آثاری را منتشر می‌کنند، نگاهتان چگونه است؟ شعرهایی با عناوینی چون فراحجم، فراگفتار، فرازبان و متفاوط و فلان و بهمان که بیشتر شبیه تبی و موجی است که عده‌ای را درگیر می‌کند و بعد از مدتی بی‌سروصدا خاموش می‌شود و نه انگار چیزی آمده و رفته است یا تأثیری در روند رشد و اعتلای فرهنگ زبانی و ادبی معاصر داشته. از نظر پیامدهایی که ناآگاهانه این وضعیت و تأثیراتش بر زبان و فرهنگ ما می‌گذارد نظرتان چیست؟

شاید پُربی‌راه نباشد که بخواهیم چنین وضعیتی در شعر و ادبیاتمان را با جریانات و تنوع گفتمان‌ها و ضدگفتمان‌های رایج شبکهٔ بازیگران و بازیگردانان اجتماعی و سیاسی ایران امروزمان تطبیق دهیم و به‌واقع بازتاب و انعکاس نوعی آشوب و بی‌نظمی و هرج‌ومرج و آنارشیست‌گرایی را در تمامی حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی ببینیم. من معتقدم وضعیت آشفته و بی‌نظمی و آنارشی‌گری ما و دوستان ما با هر اسم و برچسب فرا و متا و پس و پسا و موج و جریان و فلان، عمیقاً ریشه در وضعیت زیست دوگانه و شاید چندگانهٔ ما دارد؛ یعنی این آنارشیگری شده است؛ نوعی آوانگاردیسم. گونه‌های نویسشی دودهه گذشتهٔ ما محصول پارادیم‌ها و گفتمان‌های مسلط جامعه و زیست جغرافیایی و منطقه‌ای و اگر به‌صورت کلان‌تر ببینیم نتیجهٔ اسف‌بار انقطاع و انزوا و اضطرارزدهٔ ما در جهان است.

یعنی ازآنجاکه حاکمیت و به‌طبع کشور ما در جهان منزوی شده و تنها صدای جنبش‌های اعتراضی و مدنی ما در گوش جهان طنین‌انداز شده است و سهم بسیار ناچیزی در تولید علم و فناوری و دانش و فرهنگ و ادبیات و فلسفه در جهان داریم و عملاً جریانات فعال در داخل نیز نه‌تنها با گفتمان مسلط و حاکمیت ایدئولوژیکی آن همراهی نمی‌کنند و حتی در تقابل با آن هستند. وضعیت آشفته و آنارشیگری روزبه‌روز افزون‌تر می‌شود و این انزوا و انقطاع از جریان جهانی و زیست واقعی در جهانی چنان وضعیت اسف‌باری به وجود آورده است که تنها اتصال ما با جهان از راه فضای مجازی و جریان رسانه‌ای آن است.

دقت کنید گفتمان‌های انتقادی و ترمیکی فرهنگ ادبی و فلسفی غرب از راه ترجمه و تألیفات کم‌وبیش ناقص و غیرروشمند وارد فرهنگ ما می‌شود که آن فرهنگ گفتمانی و ضدگفتمانی را نزیسته‌ایم و درونی نکرده‌ایم. تنها سطح و پوسته‌ای را دریافت کرده‌ایم که به‌زور می‌خواهیم منطبق با خودمان و احوالاتمان و زیست ادبی‌مان کنیم؛ مثلاً با خواندن دو کتاب و یکی‌دو تألیف تکه‌پاره و قطعه‌قطعه‌شده تصور می‌کنیم از نظریات و اندیشه‌های فکری، فلسفی و انتقادی فلان فیلسوف سر درآورده‌ایم.

این تصور کذب و جعلی ماست و با آنچه در نظام فکری و فلسفی غرب موجود است تفاوت‌های بسیار عمیقی دارد. چند باری در برنامه‌های زنده و لایو مجازی

دوستان شرکت کردم. متعجب بودم که این‌همه فرهنگ اصطلاحی و واژگان ترکیبی و جابه‌جاشده در هر دوسه‌جمله و ارجاع به فلان فیلسوف و اندیشمند بنام، چگونه نشان فرهیختگی و فضل و پُردانشی گوینده شده است و چطور توانسته مخاطب و بینندگان را اقناع کند. ناگهان از دوسه فیلسوف در یک موضوع حرف زده می‌شود و ارجاع‌های بدون مرجع کتاب و مقاله و سخن‌رانی و سرفصل و... آخر مگر می‌شود! همین وضعیت در متون ادبی ما و حتی در زیست ما کاملاً خودش را به رخ می‌کشد؛ مثلاً وقتی از فرهنگ حرف می‌زنیم باید به‌شکل وسیعی آن را در دیگر حوزه‌ها هم در نظر داشته باشیم و وقتی از گفتمان حرف می‌زنیم نسبتش با فرهنگ را بشناسیم و در تمامی ابعاد آن را بررسی کرده باشیم. این است که فقط پوسته‌ای خالی از معنا و شکل جابه‌جاشده در زبان و مفاهیم را مصرف می‌کنیم و همین هم در متون ما انتشار و بازتولید می‌شود.

گونه‌های نویسشی از بالابه‌پایین یا افقی‌نویسی یا عمودی یا معکوس‌نویسی منقطع و کانکریتی و انضمامی یا متکثرنویسی و هر ترفند تکنیکی دیگر ابقا و بازتولید روش‌های منسوخ گذشته است. برهم زدن نحوی و جابه‌جایی گرامری یا تولید استعاره و پرش تصویری، گسست روایی و عدم‌علامت‌گذاری یا عدم‌نقطه‌گذاری، عدم‌پایان‌بندی و همهٔ این‌ها در سرتاسر ادبیات دو هزار و اندی سال ما به‌فراوانی هست و در بهترین ریختش تولید و ماندگار شده است و بهره‌گیری از این امکانات و ظرفیت‌ها نه‌تنها بد نیست؛ بلکه به فربهی زبان و غنای فرهنگ ادبی ما می‌افزاید؛ اما همهٔ این‌ها ذهنی اندیشمندانه و رویکردهای فکری و فلسفی منطبق بر زیست واقعی، اولویت‌ها و خواست‌ها، خاستگاه‌ها و غایت‌های سرزمینی و فرهنگی ما را توأمان و باهم می‌خواهد.

این آزمون‌ها در نوع سرایش شعر و نوشتن متن در حالت کلی نشان نفسیدن‌های پی‌درپی زیست زبانی و فرهنگی ماست؛ یعنی زبان و ادبیات غیر از گفتمان و فرهنگ مسلط دارد پویا و سرزنده راه خودش را به‌صورت موازی در جامعه و در قبال اتفاقات و تحولات بنیادی جامعه نوین ایران پی می‌گیرد. نفس هر ابداعی در جوامع شرقی معمولاً با هجمه‌ها و انتقادات و ابطال و انکار بخش افراطی جامعه ادبی مواجه می‌شود. اگر آن ابداع و خلاقیت ریشه‌ای باشد و از نظرگاه بنیادی، علمی، تخصصی، پژوهشی و جنبهٔ کاربردی‌اش با زیست واقعی هم‌خوان باشد، به‌تدریج و در طول زمان جا باز می‌کند و جریانی تأثیرگذار در فرهنگ می‌گذارد؛ یعنی بر پشتوانهٔ فکری و فلسفی و مراتب تاریخی و تکوینی و سیر تطورش منطبق باشد، ولی اگر غیر از این باشد؛ مثل امواجی است در کنار ساحل که تنها حباب و کفی لحظه‌ای به جا می‌گذارد. زود خروش می‌گیرد و زودتر پس می‌نشیند.

عدم‌اقبال به چنین گونه‌های نویسشی ازسوی جامعهٔ ادبی و شعری ما برای زیاده‌فرمیکی و لفاظی‌زدگی آن و از همه مهم‌تر آشفتگی ریختی و عدم‌موازنه اندیشگی آن‌هاست. و دیگر نوعی کلونی‌شدگی و محفلی و تفکرات فرقه‌ای بازیگرانش. یکی دو نفری که جلوترند پیوسته درحال صادر کردن نظریات و ترکیب ایده‌ها به‌صورت سطحی و ظاهری‌اند و سرمشق می‌دهند و باقی اعضا بی‌چون‌وچرا همان شکل و ریخت را بازتولید می‌کنند که آسیبش این است که روند زوال و انحطاط فکری و ابتذال شکلی و ریختی و حتی ساختار فکری ایده‌ها را تسریع می‌کنند. ما در گفتمان‌های انتقادی آن را با اصطلاح «آلودگی نظری» و «خشونت نظری» بررسی می‌کنیم. این آلودگی و انحراف نظری باعث خشونت نظری و آنارشی‌گرایی نسبت به ایده‌های نوین و همچنان تجاوز و فاشیسم زبانی می‌شود.

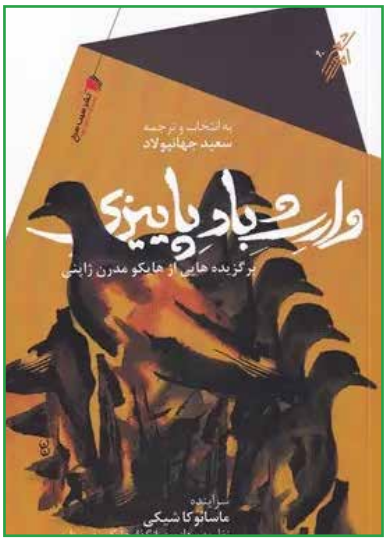
تصور کنید چه فاجعهٔ فرهنگی و ادبی در حال وقوع است. یک تجاوز زبانی داریم که از راه زبان انگلیسی و زبان تکنولوژی دارد زبان فارسی را می‌خورد و به آن ضربه‌های جبران‌ناپذیری می‌زند که گویا زبان فارسی را آهسته‌آهسته استحاله کرده است و آن را به مرگ زبانی یا زبان در احتضار تبدیل می‌کند. طرف دیگر تراریختگی زبانی است از راه محصولات و تولیدات صنعتی که بنیان زبان ما را متزلزل می‌کند. طرف دیگر ما و اهل قلم و این دوستان ما هستند که ناآگاهانه یا به‌صورت عمدی به این فاشیسم زبانی دامن می‌زنند. فاشیسم زبانی، به زبان مادری که بن‌مایهٔ زبان معیار و تولیدات ادبی فاخر است تجاوز می‌کند و آن را به‌شکلی غریبانه

به خاموشی و مرگ می‌کشاند. پیامد اسف‌بارش زوال و ابتذال و دیوانگی زبانی و فرهنگ زبانی فارسی است؛ یعنی این انحراف و آلودگی باعث خاموشی و انقراض زبانی و خرده‌زبان‌ها و گویش‌ها در سرزمینی می‌شود. من در این‌باره مقاله‌ای پژوهشی و مفصل دارم. رابطه بین جامعه و توده‌ها با چنین تجاوزها و استحاله درون‌زبانی، گسسته و تکه‌پاره می‌شود. غنای زبانی ما از امکانات نهفته درون‌زبانی کم‌کم خالی می‌شود. بهره‌وری از زبان در سطح ظاهری و فرمیکی چیزی شبیه لفاظی‌های ظاهری و کم‌بهرگی از آن است. اگر به‌فرض بعد از نیما، شاملو با آن ترکیب‌های بدیع و بهره‌گیری از زبان فاخر و عمق اندیشگی اومانیستی و رویکردهای اجتماعی و سیاسی در جریان تغییرات و تحولات میدانی حاکمیت و یکپارچگی سرزمینی با آن قدمت چند هزارهٔ ادبی و باستانی مورد اقبال طیف‌های متنوع طبقاتی و اجتماعی ایران قرار می‌گیرد، چون به زبان مادری و زبان باستانی و تاریخی و ادبی وفادار است و سعی وافر دارد که این نظام زبانی فاخر و غنای آن را با ساختار نو و بدیع درهم بیامیزد و آن را رشد و اعتلا بخشد و به فربهی زبان و فرهنگ فارسی غنا و عمق دهد.

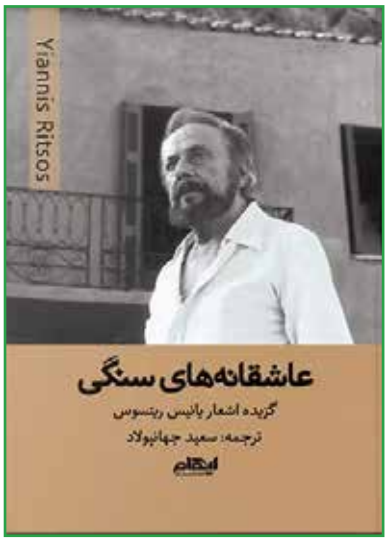
کاری که حتی نیما و اخوان و دیگران تا امروز کسی از عهده‌اش برنیامده‌اند نه رؤیایی نه اردبیلی و نه موج نو و موج نابی برآمده و نه حتی شاعران دهه هفتادی و زبانی و این فرا و بعد از زبان و پس و پساها. پس درواقع مسئله رشد و اعتلا و بسط فرهنگی‌ادبی سرزمینی در جهان امروز باید اولویت تمامی دوستان ما باشد. جای پازل شعر و ادبیات معاصر ما در جهان خالی است. چرا کشوری مثل ترکیه نویسنده و شاعرش در جهان جایی و جایگاهی مثلا در نوبل دارد. چرا شاعران و نویسندگان عربی جای و جایگاهی در جهان ادبیات امروز دارند. چرا جوایزی مثل بوکر، پولیتزر، نوبل آمریکایی و نوبل سوئد و جوایز دیگر مورد اقبال این کشورها و زبان‌ها و فرهنگ‌ها هستند. جوابش را در همین گفتار می‌توان یافت.

وقتی رویه محفلی و فرقه‌ای و روابط مراد و مریدی یا نوچه‌پروری در حوزه ادبیات و روشن‌فکری ما بازار داغی دارد و تولیدات چنین فرقه‌ای تنها با اغماض به‌اندازه انگشتان دست و چند نفر هست و به‌قول حافظ «در این دایره سرگردانند» خودشان برای خودشان تعارف به‌جای نقد تکه‌پاره می‌کنند و گونه متفاوت یا متفاوط نویسی ژست فرزانگی شده است و در این رفتار تا مرز فاشیسم و آنارشیگری و مرزهای جنون و دیوانگی زبانی را درمی‌نوردند و خود را آوانگارد می‌دانند. موضوع دیگر که به‌نظرم باید بررسی انتقادی و پژوهشی شود، مسئله اقلیمی و منطقه‌ای، محیطی و خرده‌فرهنگی و زبانی ادبیات معاصر ایران است. منظورم این است که امروز هر منطقه‌ای و استانی برای خودشان اسمی و نامی گذاشته‌اند که بیشتر نمود ظاهری مرز جغرافیایی است؛ مثلاً شعر گیلان، شعر مازندران، شعر جنوب، شعر کرمانشاه، شعر کرج، شعر تهران که درواقع نه از خصوصیات و ویژگی‌های اقلیمی، زبانی، فرهنگی و محیطی آن مکانیت و فضای محیطی و زیستی بهره برده است؛ بلکه فقط نشان این است که عده‌ای در آن منطقه جغرافیایی و ایالتی و استانی دارند شعر می‌گویند. با کمترین حضور از عناصر بومی، زیست‌محیطی، فرهنگی و زبانی و گویشی و لهجه‌ای و لحنی آنجا.

یعنی تفاوت چندانی بین فلان شاعر جنوبی با شمالی یا مرکزی یا شرقی و غربی در فضای یک سرزمین نیست؛ درواقع همه و اکثریت دارند به یک شکل و ریختار زبانی و حتی با ساختاری واحد و یکپارچه‌شده می‌نویسند؛ البته فهم اینکه این‌ها دارند به گفتمان و فرهنگ مسلط حاکمیت مشروعیت می‌دهند و از الگو و پارادیم نظری و حتی ایدئولوژیکی حاکمیت تمکین می‌کنند کار سختی نیست؛ درواقع این شاعران کارگزاران ادبی حاکمیت‌اند، هرچند خودشان باور نداشته باشند؛ مثلاً همین بروبچه‌های کانون نویسندگان به چنین وضعیتی تمکین زبانی و فرهنگی می‌کنند. حال



بیاییم نگاهی به ادبیات و شعر غرب بیندازیم؛ مثلاً شعر آمریکای لاتین که شاعران و نویسندگانش اغلب به زبان‌های پرتغالی، ماپوچه، ناهواتل، کچوا، مازاتک، زاپ وتک، لادینو، انگلیسی و اسپانیایی می‌نویسند.
تنوعات اقلیمی، بومی و عناصر فرهنگی، محیطی و زیستی و نیز خرده‌زبان‌ها و گویشوران و فرهنگ‌ها دست‌مایه بهترین و تأثیرگذارترین ادبیات و متون جهانی است؛ مثلاً شعر معاصر آمریکای شمالی با آمریکای جنوبی و مناطق دیگر با تنوعات و تفاوت‌های چشمگیری قابل مشاهده است. شعر آمریکایی، آفریقایی‌تبارها، شعر آفریقایی موسوم به شعر سیاه یا شعر شاعران جنبش‌های بیت و هیپ با شاعران مدارس و مکتب‌های نیویورک یا فرانسیسکویی، شعر زنان مدارس و مکتب زبانی با پسازبانی و همین‌طور شعر بومیان ابتدایی که شعر سرخ‌پوستان و شاعران جریان استعماری و پسااستعماری و... درواقع متوجه می‌شدیم شعر هر منطقه و اقلیم و ایالت‌ها شمالی یا جنوبی، شرقی و غربی ویژگی‌های منحصربه‌فرد و زیستی، زبانی و محیطی خود را دارد.
اما شعر مثلاً بروبچه‌های کرمانشاه با شاعران جنوب و لرستان یا کرجی و مرکزی و پایتخت چه عناصر و ویژگی‌های مستقل و منحصری دارد؟ هیچ! همه از یک الگوی ذهنی و عینی و حتی اندیشه‌محوری و از یک سویه‌نگری و روان‌رنجوری تاریخی منتج شده است. این است که آسیب‌شناسی و تبارشناسی و گونه‌شناسی چنین رویکردهایی امروز لازم و ضروری است. زیاد نباید در دام تبلیغات و پروپاگاندا و قیل‌وقال فضای مجازی گم شد. حضور میدانی و متنی این گونه‌های مدعی نوآوری و آوانگاردی در فضای ادبی و فرهنگی جامعه ما نزدیک به صفر است؛ یعنی دست‌وپا زدن برای بقا.
اما گونه‌های اصیلی هم هستند که اعتلا و توسعه و بالندگی زبانی و ادبی و ارتباطات فرهنگ مدرنی زبانی را با متون و لایه‌های متنوع اجتماعی برقرار کرده‌اند و توقعات مخاطب فعال ادبی و فرهیخته را بالا برده‌اند. دربارهٔ متن سیاه یا فراسپید و نام‌های دیگر شعر معاصر ما، همه در حال آزمون و تجربهٔ زبانی و زبان‌ورزی‌اند و کم‌اقبالی از این‌گونه نویسش‌ها و فرقه‌ای و محفلی شدن آن‌ها نشان کم‌اثری آن‌ها در جریان تاریخی شعر و فرهنگ ادبی و زبانی ماست. شاعران و منتقدان آگاه و خوبی‌اند؛ ولی زیست غیرواقعی و غیرتجربی آن‌ها در جامعه و سطوح متنوع توده‌ها باعث شده است در انزوا بمانند. گویا خوش دارند در شبه‌واقعیت برساختهٔ حاکمیت بیشتر به بازتولید همان گفتمان غالب و فرهنگ مسلط تن دهند و از تجاوز زبانی و جابه‌جا کردن مفاهیم ایدئولوژیکی تمکین زبانی کنند. روزگار زیست دوگانه زبانی‌ذهنی دوستان ما چنین است. مشکلی که این دوستان ما دارند، ریختارنویسی، یک‌جورنویسی و ازروی‌هم‌نویسی است.



۴. پرسشی که این روزها مطرح است دربارهٔ ترجمه شعر جهان است، اینکه مترجمان ما چقدر بضاعت ترجمهٔ شعر دارند که لطمه‌ای به اثر اصلی وارد نشود. آیا ترجمهٔ شعر شاعران برون‌مرزی ازسوی مترجمان توانمند توانسته است به بینش و شعور شعر شاعران معاصر کمک کند تا به دیدگاه‌های مدرنیته شعر معاصر جهان برسند؟

ترجمه شعر و متن ادبی نیاز به هوش و دریافت و شناخت ذهن غربی دارد. وقتی می‌گویم ذهن غربی یعنی شناخت زبان، فرهنگ و تاریخمندی متون آن‌ها. درواقع شناخت زبان و ذهنیت و تاریخ ادبی و فرهنگی، گفتمان‌ها و پارادیم‌های نظری و فلسفی آن‌ها. نمی‌شود به‌صرف آموختن زبان و حتی سخن گفتن یا مکالمه آن زبان یا زبان‌ها نام خود را مترجم بگذاریم. ترجمه شعر هم نیاز به آگاهی و شناخت و ذخیرهٔ تجربه‌ای و دایرهٔ وسیع واژگان و اصطلاحات دارد. نیاز دارد به دقت و بررسی مفاهیم و الگوهای ذهنی و زبانی هر شاعر، زیباشناسی، نشانه‌شناسی، شناخت و آگاهی از عناصر فرهنگی و بومی و محیطی هر شاعر، نیاز به سبک‌شناسی و گونه‌شناسی جریانی آن و

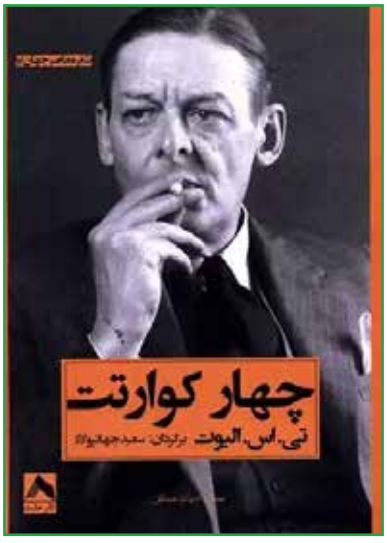
حتی مکتب نظری و فکری که آن‌ها در آن دوره‌های اجتماعی‌فرهنگی و سیاسی‌تاریخی داشته‌اند و نیاز به دانشی گسترده در بینافرهنگ‌ها و بینازبانی آن‌ها. پس درواقع فن و هنر ترجمیک روابط دوطرفه‌ای بین دو فرهنگ گفتمانی و بین دو زبان مبدأ و مقصد است و مترجم می‌بایست هر دوی این دو جهان زبانی و جهان متنی را بشناسد و دریافت و فهم کند. در حوزهٔ ترجمهٔ شعر و متن ادبی که ادبیات داستانی و...را در بر می‌گیرد آثار موفقی ازسوی مترجمان زبده انجام شده است و شاعران خوب و تأثیرگذاری به شعر و ادبیات ما معرفی شده‌اند؛ اما این‌ها کم و انگشت‌شمارند.

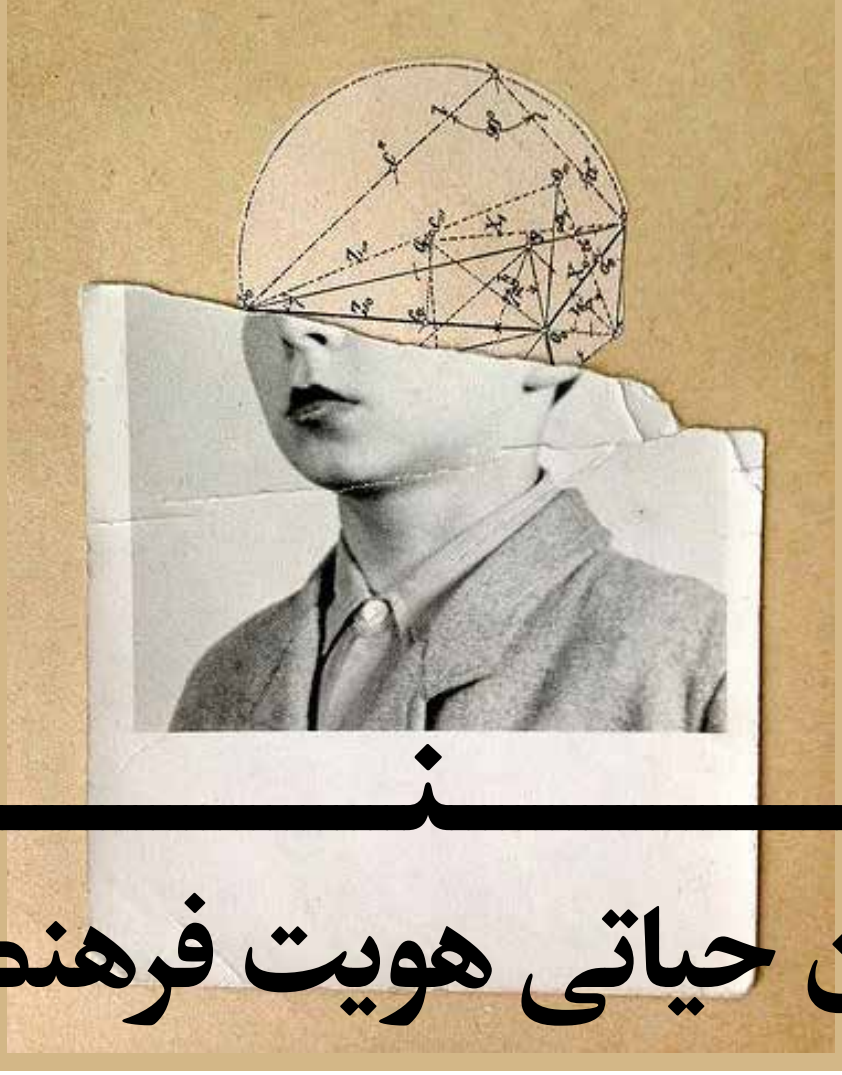
یکی از آسیب‌های جدی در ترجمه شعر غرب و اروپا و حتی شعر آسیا این است که مترجمان معمولاً به گلچین کردن اشعار شاعر مشغول‌اند و آن را در قالب کتاب با عناوینی غیر کتاب‌های مرجع و اصلی شاعر موردنظر منتشر می‌کنند یا تنها یک کتاب از یک شاعر را. خودم هم متأسفانه درگیر چنین وضعیتی شده‌ام. نبود امکان تهیه و خریداری کتاب‌های مربوطه و کتاب‌شناسی شاعر مشکلی به وجود می‌آورد که دریافت و شناخت و فهم زبانی و ذهنی و شاعرانگی‌اش را در زبان مقصد هم برای مترجم و هم برای مخاطب ایرانی با چالش‌های جدی مواجه می‌کند.

اگر تا حدودی از آثار شاعری که در دوره‌های مختلف تاریخی و اجتماعی و فرهنگی سرزمینش ترجمه کنیم می‌توانیم سیر تحولات فکری و فرهنگ زبانی و ذهنی‌اش را بهتر درک و متعاقباً بهتر ترجمان نماییم. این یکی از مشکلات اصلی ما مترجمان ایرانی است و سپس یافتن زبانی درخور ذهن و زبان و شاعرانگی‌اش در زبان فارسی. در چند گفت‌وگو و مصاحبه دربارهٔ این آسیب توضیحاتی دادم و با ذکر چند نمونه از آثار مترجمان نقص‌های آنان را یادآوری کردم. در بررسی ترجمه‌های مقایسه‌ای دریافتم مترجم مثلاً زبان ترکی که از ده‌ها شاعر معاصر ترکیه آثاری منتشر کرده است همهٔ اشعار را با یک زبان فرضاً معیار ترجمه کرده است؛ یعنی این‌طور است که ناظم حکمت و جمال ثریا و بهجت و اوکتای رفعت و فلان شاعر در ترجمه فارسی یک سنخ زبانی دارند و این اشتباه و نقصی فاحش در اصول ترجمه است؛ درصورتی‌که هرکدام از این‌ها دارای سنخ‌های زبانی متفاوت و لحن و لهجه و ویژگی‌های زبانی و شاعرانگی خود را دارند. مثال دیگر بزنم که موضوع بهتر برای مخاطب فهم شود.

مثلاً نمی‌شود زبان شعر و شاعرانگی گارسیا لورکا را در ترجمه با زبان شعر و شاعرانگی اوکتاویو پاز یا زبان شعر و شاعرانگی تی‌اس الیوت را با پابلو نرودا یا لنگستن هیوز یا امیلی دیکنسون را مثلاً با پلات یا آنه‌سکستون در زبان فارسی یک‌جور ترجمه کرد. اگر با یک زبان فرضاً معیار و یک سنخ زبانی آن را ترجمه کنیم؛ یعنی بخش عمده‌ای از متن، زبان، زبان حسی و عاطفی و فرهنگ زبانی و ذهنی و شاعرانگی شاعرش را نادیده گرفته‌ایم؛ یعنی بخش عمدهٔ جریان تاریخمند بودن زبانی و فرهنگ ادبی و دانش بینامتنی آن‌ها و نیز عناصر و ویژگی‌های سبکی و زبانی آن‌ها را نفهمیده و نتوانسته‌ایم انتقال بدهیم و این فاجعه است!

آنچه در ترجمهٔ معاصر ما از شعر جهان درحال وقوع است، بخشی ترجمه‌های سفارشی است و نوعی رونویسی و ترجمهٔ مکانیکی، صرفاً لفظی و بدون درک و شناخت جهان اندیشگی و شاعرانگی شاعر است و این روند با وجود نرم‌افزارهای ترجمه و جست‌وجو در فضای دیکشنری‌های آنلاین و مترجم آنلاین و با قدری زبان‌آموزی درحال گسترش است. مشکل چنین ترجمه‌هایی این است که از روح و نفس و بینش و هوشمندی و دانش تجربه‌ای و زیست شاعرانه و انسانی خالی است و کمکی به اعتلا و توسعه‌یافتگی فرهنگی و ادبی نمی‌کند. ■





هنر، بیان حیاتی هویت فرهنگی

گروه آرت‌بال: منا آقابابایی، الناز زاهد، شقایق بالندری

مفهوم «وطن» اغلب احساسات عمیق هویت، تعلق و میراث فرهنگی را برمی‌انگیزد. این مکانی است که نه‌تنها مرزهای جغرافیایی، بلکه تاریخ، سنت‌ها و ارزش‌های مشترک را نیز نشان می‌دهد. برای بسیاری، این امر به خاطرات شخصی و احساس جامعه گره خورده است.

وطن نقش مهمی در شکل‌گیری هویت فردی و فرهنگی دارد. مردم اغلب احساس خود را از پیشینهٔ ملی، قومی یا فرهنگی خود می‌گیرند که می‌تواند بر ارزش‌ها، باورها و رفتارهای آن‌ها تأثیر بگذارد.

ارتباط با وطن، حس تعلق و اجتماع را پرورش می‌دهد. این ممکن است رفاه ذهنی را افزایش دهد و شبکه‌های حمایتی و زمینهٔ فرهنگی مشترک را برای افراد فراهم کند؛ همچنین سرزمین‌های گوناگون دارای ارزش‌های فرهنگی و هنجارهای اجتماعی منحصربه‌فردی‌اند که رفتار و فرایندهای فکری را هدایت می‌کنند. این ممکن است دیدگاه افراد دربارهٔ زندگی، روابط و نقش‌های اجتماعی را تحت‌تأثیر قرار دهد.

تجربیات مربوط به وطن مانند درگیری، جابه‌جایی یا از دست دادن شاید منجر به آسیب روانی شود. بااین‌حال، پیوندهای قوی با میهن نیز ممکن است انعطاف‌پذیری و احساس هدف را در غلبه بر ناملایمات تقویت کند. برای کسانی که مهاجرت می‌کنند، رابطه با وطن ممکن است بر سلامت روان آن‌ها تأثیر بگذارد. احساس دل‌تنگی یا از دست دادن فرهنگی ممکن است منجر به چالش‌هایی شود؛ درحالی‌که حفظ ارتباط با وطن شاید آسایش و تداوم احساسات را فراهم کند. خاطرات مشترک و روایت‌های تاریخی دربارهٔ یک میهن می‌تواند هویت اجتماعی را شکل دهد و بر رفتارهای جمعی و سلامت روان در سطح فردی و اجتماعی تأثیر بگذارد.

هنر بازتاب‌دهنده هویت فرهنگی، سنت‌ها و ارزش‌های میهن است. این به‌عنوان رسانه‌ای عمل می‌کند که ازطریق آن جوامع، میراث منحصر به‌فرد خود را بیان می‌کنند. آثار هنری می‌توانند رویدادهای تاریخی، تغییرات اجتماعی و تحولات جامعه را به تصویر بکشند

و بینش‌هایی را دربارهٔ گذشتهٔ میهن ارائه دهند.
بسیاری از آثار هنری، نمادها و نقش‌های خاص منطقه‌ای را در خود جای می‌دهند که نمایانگر منظره، فولکلور و روایت‌های فرهنگی آن منطقه است؛ همچنین هنر می‌تواند حس تعلق و اجتماع را در میان مردم یک وطن و تجربیات مشترک و حافظهٔ جمعی را تقویت کند. هنرمندان اغلب از آثار خود برای اظهار نظر دربارهٔ مسائل مختلف مؤثر بر سرزمین خود استفاده می‌کنند و به موضوعات ملی‌گرایی، هویت و عدالت اجتماعی می‌پردازند و احساسات خود را به‌وسیله هنر برای وطنشان منتقل می‌کنند. هنر به‌عنوان بیانی حیاتی از هویت فرهنگی و ارزش‌های اجتماعی عمل می‌کند.
هنر می‌تواند نقش مهمی در کمک به افرادی که احساس می‌کنند از وطن خود دورند برای التیام احساس غربت ایفا کند. در اینجا چند راه وجود دارد که احتمالاً کمک‌کننده باشد:
بیان احساسات: هنر وسیله‌ای برای بیان احساس از دست دادن، دل‌تنگی و اشتیاق فراهم می‌کند و به افراد اجازه می‌دهد تا احساسات مربوط به جابه‌جایی خود را پردازش کنند.
ارتباط فرهنگی: درگیر شدن با هنر وطن خود، حس پیوند با ریشه‌های فرهنگی را تقویت می‌کند و به افراد کمک می‌کند بیشتر احساس نزدیکی و کمتر احساس انزوا کنند.
جامعه‌سازی: هنر می‌تواند مردم را گرد هم آورد و گروه‌هایی را از میان کسانی که تجربیات مشابهی دربارهٔ جابه‌جایی دارند ایجاد کند و حمایت و تفاهم را تقویت می‌کند.
داستان سرایی: ازطریق اشکال مختلف هنری، افراد می‌توانند داستان‌های خود را به اشتراک بگذارند، که شاید تجارب آن‌ها را اعتبار و ازطریق روایت‌های مشترک، تسکین را ارتقا بخشد.
فواید درمانی: هنردرمانی به‌دلیل مزایای روان‌شناختی آن شناخته شده است و به افراد کمک می‌کند تا با تروما و استرس مرتبط با جابه‌جایی کنار بیایند.
تجسم مجدد هویت: خلق کردن و درگیر شدن با هنر به افراد این امکان را می‌دهد تا هویت خود را در زمینهٔ جدید کشف و بازتعریف کنند و به آن‌ها کمک می‌کند تا احساس تعلق پیدا کنند.
به‌طور کلی، هنر به‌عنوان ابزاری قدرتمند برای درمان و اتصال مجدد برای کسانی است که در پیچیدگی‌های احساس غربت و دور شدن از هویت اصلی‌شان هستند.

روایت یک هنردرمانگر از خانه سالمندان

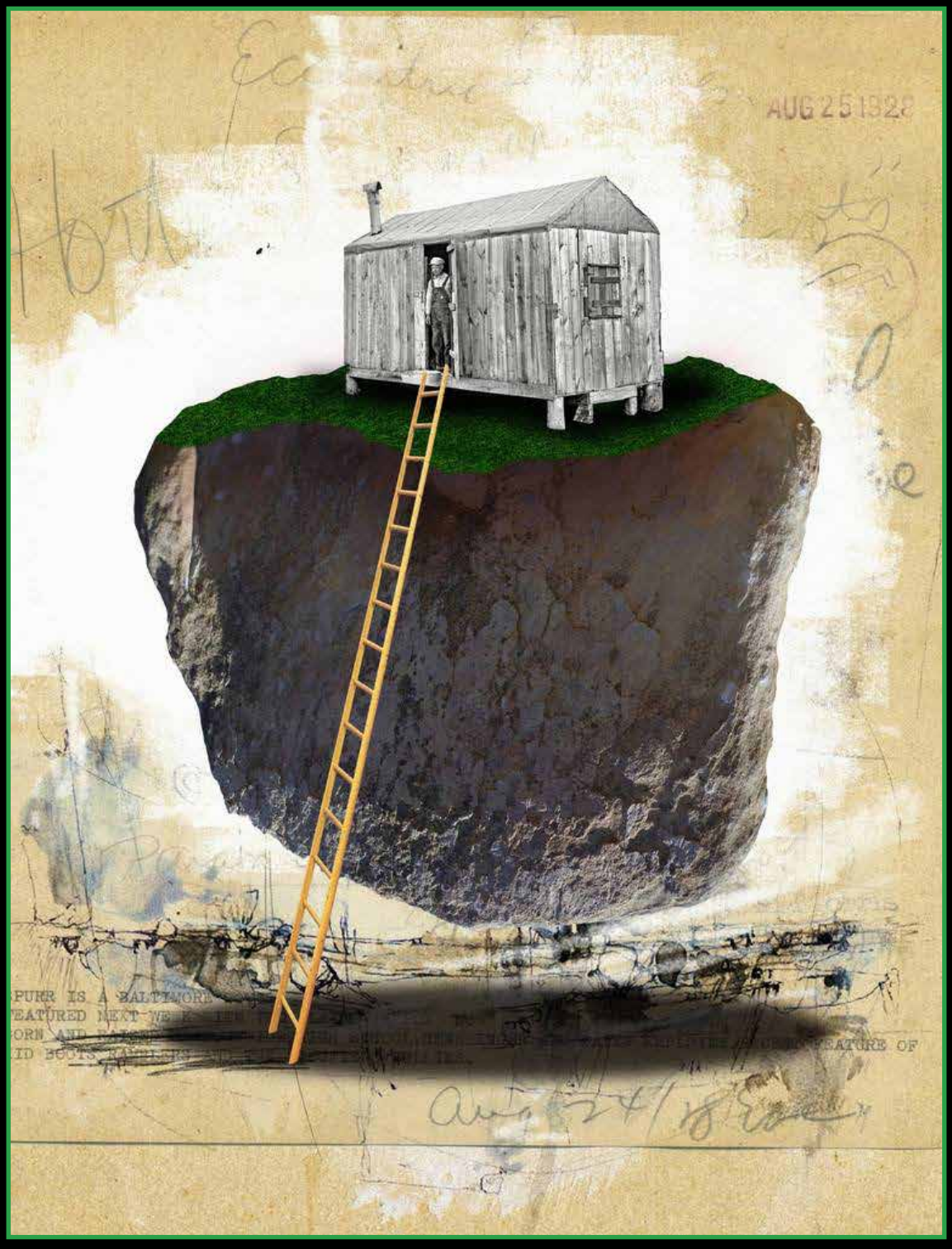
خانم دکتر مونا آقابابایی از فرانسه دربارهٔ تأثیر وطن در زندگی افراد سالمند در غربت می‌گوید: حتی در اروپا هم با وجود نزدیکی کشورها از نظر زبانی و دینی، تفاوت‌های فرهنگی وجود دارد. در نشست‌های گروهی گاهی هرکسی با زبان مادری خود و دست‌وپاشکسته پاسخ می‌دهد و خاطرات و آیین‌های زمان کودکی خود را به خاطر می‌آورد. نه فقط افرادی که با بیماری آلزایمر درگیر بودند؛ بلکه کسانی هم که کسی را برای نگه‌داری ندارند دربارهٔ وطنشان، جشن‌هایشان و حتی دستورهای آشپزی مادربزرگشان می‌گویند و این نکتهٔ جالبی است که نشان می‌دهد؛ حتی با گذشت سال‌ها، وطن واژهٔ پررنگی در ذهن افراد است.
خانم سالمندی را به‌خاطر دارم که پسرش در ایتالیا مشغول به کار بود و خودش در خانهٔ سالمندان فرانسه بستری بود و تنها راه ارتباطی‌اش با پسرش به‌صورت آنلاین بود که هفته‌ای یک‌بار به کمک من با اسکایپ برایش برقرار می‌شد. باآنکه علاقه‌ای به شرکت در نشست‌های گروهی و هنر نداشت، این کمک‌رسانی به او (برقراری ارتباط با عزیزش)، مقدمه‌ای شد برای آغاز گفت‌وگوهای بیشتر و صحبت‌های او دربارهٔ تابلوهای نقاشی خانه‌شان در دوران کودکی‌اش، مراسم‌های دینی متفاوتشان و... .
نکتهٔ جالب دربارهٔ استفاده از هنر به‌عنوان ابزار این است که نیاز نیست لزوماً هنرمند باشید. شما با استفاده از هنر هم می‌توانید حال متفاوتی را تجربه کنید و به خاطرات گذشته و حتی وطن خود متصل شوید. در یونانی واژه‌ای وجود دارد به نام «کاتارسیس» که به‌معنای پالایش احساسات است. این واژه نشان می‌دهد فرد با مشاهدهٔ تابلوهای نقاشی و شنیدن موسیقی هم می‌تواند یادآوری خاطرات را تجربه کند و به احساساتی که حتی در پستوی ذهنش خاک می‌خورد، بازگردد و آن‌ها را از نو بیابد.
در خانهٔ سالمندان در فرانسه، علاوه بر نقاشی و رقص که در کارگاه‌های گروهی انجام می‌شود، ابزار هنری خاصی برای یادآوری این خاطرات و تسکین به‌وسیله هنر وجود دارد. یکی از این ابزارها، روزنامهٔ داخلی است به نام «Gazette» که هر فرد می‌تواند، عکس‌هایی که

خانواده‌اش می‌فرستند همراه با توضیحات در این گزت اختصاصی به‌صورت هفتگی در اتاقش دریافت کند. دومین ابزار، دستگاه بزرگ پخش موسیقی به همراه کامپیوتر سرخود است که به طبقات مختلف برده می‌شود و موسیقی‌هایی از آن زمان را برای افراد پخش و خاطرات گذشته را برایشان تداعی می‌کند.

سالمندی و غربت

سالمندان اغلب مفهوم وطن را در غربت از راه تعامل پیچیده‌ای از حافظه، هویت و اجتماع پیش می‌برند. در این مطالب چند راه کلیدی معرفی کردیم که آن‌ها چگونه می‌توانند با این موضوع کنار بیایند. بسیاری از افراد مسن، خاطرات وطن خود را حفظ می‌کنند که ممکن است باعث آرامش و احساس هویت شود. آن‌ها ممکن است داستان‌ها، سنت‌ها و شیوه‌های فرهنگی را به اشتراک بگذارند که ارتباط آن‌ها را زنده نگه می‌دارد. درگیر شدن در فعالیت‌های فرهنگی، مانند پختن غذاهای سنتی، شرکت در جشن‌ها یا انجام مراسم مذهبی، به حفظ احساس تعلق و تداوم با وطن برای آن‌ها کمک می‌کند. جوامع خارج‌نشین اغلب شبکهٔ پشتیبانی ارائه می‌دهند که به افراد مسن اجازه می‌دهد با کسانی که تجربه‌ها و پیشینه‌های مشابهی دارند ارتباط برقرار کنند. این ممکن است احساس انزوا را کاهش دهد و روابط اجتماعی را تقویت کند.

ادامه صحبت کردن به زبان مادری آن‌ها می‌تواند پیوندی قدرتمند به سرزمین مادری آن‌ها باشد و حس هویت و تعلق را تقویت کند؛ علاوه بر این، بسیاری از افراد مسن احساسات خود را نسبت به وطن خود از طریق هنر، موسیقی یا نوشتن بیان می‌کنند که ممکن است هم به‌عنوان خروجیِ درمان و هم وسیله‌ای برای حفظ فرهنگ آن‌ها باشد. به اشتراک گذاشتن تجربه‌ها و میراث خود با نسل‌های جوان‌تر هم ازجمله روش‌هایی است که شاید به افراد سالمند کمک کند تا احساس ارزشمندی و ارتباط بیشتری داشته باشند و هویت آن‌ها را در عین انتقال دانش فرهنگی تقویت کند. درحالی‌که ممکن است در سوگ وطن ازدست‌رفته خود بنشینند، بسیاری از افراد سالمند راه‌هایی برای سازگاری با محیط جدید خود پیدا می‌کنند و هویت ترکیبی را ایجاد می‌کنند که عناصری از وطن و بافت فعلی آن‌ها را در بر می‌گیرد؛ حتی برخی ممکن است به فعالیت یا دفاع از وطن خود بپردازند و برای بالا بردن آگاهی دربارهٔ مسائلی که کشور مبدأ آن‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، تلاش می‌کنند، که می‌تواند حس هدفمند بودن را ایجاد کند.


AUG 25 1928

تحلیل تعلیق زمانی از منظر ژرار ژُنت

در مواجهه با فیلم یادگاری اثر نولان

محمدرضا قائمی

شاید بتوان ژرار ژنت را از باقی منتقدان حوزهٔ ساختارگرا و پساساختارگرائی به‌دلیل پرداختن به امر زمانی متمایز کرد. ژنت در جست‌وجوی امر زمانی معنای بینامتنیت را به چالش کشیده است و در نهایت امر، روایت جستاری را بیان نمود. هرچند که ژنت در بیان روائی خود از فردینادو سوسور تأثیر گرفته است؛ اما در مواجهه با بینامتنیت نیم‌نگاهی به ژولیا کریستوا نیز داشته است. در طرف مقابل، ژنت در برخورد با متن از نظریهٔ رولان بارت نیز بی‌بهره نبوده است؛ وی معتقد بود در برخورد با متن تمام عوامل فرهنگی و زبانی را نیز باید مد نظر داشت.

هرچند که ژنت از ساختارگراهای هم‌نسل خود بهره جسته است؛ اما در نهایت با تعلیق زمانی خود را از ساختارگراهای ابتدائی جدا کرده است؛ درواقع بینامتنیت در زبان پساساختارگراها بدین‌گونه تعبیر می‌شود که هر متن از متنی دیگر تأثیر می‌گیرد؛ یعنی نگارنده پیش از آنکه به نگارش متنی جدید بپردازد با پیش‌زمینه ذهنی (حاصل از خواندن متنی دیگر) که در خود ایجاد کرده است مبادرت به نگارش متنی جدید می‌کند؛ حال آنکه زمان نگارش متن جدید خود در جستار متن مذکور تأثیر می‌پذیرد.

دومین فیلم بلند نولان را شاید بشود مهم‌ترین اثر وی (از نظر خودم بهترین اثر او) دانست. شخصیت اصلی داستان (لئو) درگیر چیدن پازل‌هایی از گذشته خود برای رسیدن به حقیقت است، حال آنکه رسیدن به معنا بدون یادآوری امکان‌پذیر نیست. لئو مرتباً با نشانه‌هایی سعی به یادآوری امری واقع دارد. اگر بتوان بینامتنیت لئو را بین یادآوری گذشته و رسیدن به امر واقع دانست، زمان ژرار ژنت به‌طور متناوب در متن داستان رواج دارد. از لحاظ زمانی فیلم حالت انتها به ابتدائی به خود گرفته است (که در اصطلاح به آن ریورز گفته می‌شود)؛ که از خلال تصاویر سیاه و سفید عبور می‌کند و پازل‌ها همچون قطعات سرامیک کنار هم به‌صورت نامنظم در امر زمانی چیده می‌شود و

تیزهوشی کارگردان به سمبلیست سرنخ‌های داستان بازمی‌گردد.

درواقع لئو با بازخوانی خالکوبی‌های بدنش زمان ژُنتی را بسان موزاییکی در بینامتنیت رولان بارت قرار می‌دهد. حال آنکه چیدمان موزاییک‌ها به‌صورت خطی نیست و مخاطب در قفس زمانی ژنت اسیر می‌شود. پازل نخست را لئو با تتوی روی دستش در مقابل دیدگان مخاطب قرار می‌دهد؛ «سمی جنکیز را به‌یاد آور!» حال آنکه مخاطب در تمام طول فیلم دنبال جنکیز می‌گردد. ژنت معتقد است تعلیق زمانی می‌تواند اثر ساختارگرایی سوسوری را در هم ریزد و آنرا مبدل به امری بینامتنی کند. اگر در نظر بگیریم لئو دنبال یادآوری وقایع گذشته است و هم‌زمان از گذشته خود فرار می‌کند تا انتهای فیلم این پازل و تضاد ممتد، لئو و مخاطب را دنبال می‌کند.

حلقهٔ گمشدهٔ بعدی نیز همسر لئو است. این مسئله بینامتنیت رولان بارت را به‌هم می‌ریزد؛ اما در طرف مقابل به مفهوم زمانی ژنت جانی تازه می‌بخشد. نمائی از همسر فیلم را نولان به تصویر می‌کشد که گویایی حوادثی از گذشته لئو است. حال آنکه زمان گذشته برای لئو تا چه اندازه امرواقع است را مخاطب باتوجه‌به بینامتنیت اثر درک می‌کند. مخاطب در تمام طول فیلم این سؤال را از خود می‌پرسد که چه بلائی سر همسر لئو آمده است، حال آنکه چشمانش را به پرده نقره‌ای دوخته است؛ اثر زمانی ژرار ژنتی مرتباً در ذهن مخاطب می‌چرخد. مخاطب متن درهم‌ریخته روایت را در ذهن خود بازنگری می‌کند؛ اما زمان را به یاد نمی‌آورد. این همان اثری است که ژنت تمایزش را با آنچه امبرتو اکو و رولان بارت مطرح کرده‌اند، بازگو می‌کند.

در چیدمان موزاییک بعدی تیزهوشی کارگردان بارز می‌شود. نولان پازلی مبهم را ارائه می‌دهد و آن‌هم حضور تدی است. تدی عنصری است که تعلیق زمانی را کندتر می‌کند؛ درواقع همانند دارویی به بدن مخاطب وارد می‌شود. ما هیچ‌چیز از تدی نمی‌دانیم، نه اثر زمانی ژنتی و نه بینامتنیتی کریستوا و بارت. در ادامه فرایند موزاییک‌چینی نولان مخاطب را در عنصر زمانی ژنتی به دوراهی می‌رساند. مسیر اول تدی پلیسی است که سعی می‌کند عنصر زمانی را کنار هم قرار دهد و لئو را به امرواقع برساند. (درواقع عنصر ژنتی در تعلیق زمانی) و مسیر دوم لئو را با پلیسی فاسد روبه‌رو می‌کند؛ (امر بینامتنیت رولان بارت). در تمام مسیر پازلی فیلم یک دیالوگ همواره در ذهن مخاطب می‌چرخد: «یادم می‌ره که فراموشت کنم.» این جملهٔ کلیدی رسیدن مخاطب به امر واقع است؛ درواقع اگر بگوییم اثر کشمکش بین دو تئوری بارت و ژنت می‌چرخد؛ عنصر زمان به عنصر بینامتنیت غلبه دارد؛ چراکه با تعلیق زمان، نولان بینامتنیت را تحت‌تأثیر قرار داده است. (نولان آثار بسیاری از این دست در کارنامه خود دارد)؛ به‌عنوان مثال عنصر انتقام (که لئو از قاتل همسرش گرفته است) آلوده زمان شده است؛ بدان معنی که مخاطب پیش از هرچیزی خود انتقام را به‌یاد نمی‌آورد، اما زمان تعلیق‌شده را به‌یاد می‌آورد؛ بنابراین نولان برای رسیدن به بینامتنیت (رولان بارت و ژولیا کریستوا به معنای پست‌مدرن آن) مدام به خالکوبی‌های لئو فلش‌بک می‌زند؛ یعنی همان خالکوبی که نوشته «انجامش دادم» در سکانسی حیرت‌انگیز ناتالی به خانه برمی‌گردد و لئو برای به یاد آوردن او مرتباً در جست‌وجوی عکس‌های گذشته است. اینجا نقطه‌عطفی برای تئوری‌های ژنت است؛ (چه تئوری زمانی و چه تئوری مؤلف).

درواقع این ناتالی است که تئوری به‌هم‌ریختگی زمانی ژنت و ارکان آن را به دست گرفته است و مدام در فیلم سرک می‌کشد. به بیان ساده‌تر لئو و تدی بازیگران صحنه‌ای‌اند که ناتالی در تعلیق زمان ژنتی برای آن‌ها تدارک دیده است. موزاییک‌های درهم‌آمیختهٔ تدی، جیمی، ناتالی و البته لئو ذهن مخاطب را چنان درهم می‌ریزد که مخاطب بعد از خروج از درهای سینما در تعلیق زمانی و هویت‌شناسی نولان گم می‌شود و احتمالاً مخاطب عامه‌پسند سینما جمله همیشگی‌اش را بر زبان جاری می‌سازد: «چه فیلم مزخرفی بود.»

اما این نکته برای سینه‌فیل‌های حرفه‌ای سینما بارز است که ممنتو یک شاهکار است. قله‌ای است که هیچ‌گاه ازسوی هیچ کارگردان دیگری فتح نمی‌شود. تابلوی نقاشی است که هیچ نقاشی نمی‌تواند همانند او را ترسیم کند و درنهایت خیلی سخت است. ■

یادداشتی بر فیلم

پ مثل پلیکان

مرداد عباسپور

اثری از پرویز کیمیاوی

وقتی در ابتدای فیلم شخصیت اصلی فیلم یعنی آسیدعلی‌میرزا به‌شیوهٔ خاص خودش شروع می‌کند به آموزش الفبا، به کودکانی که روی دیوارهای نیمه‌خراب ارگ نشسته‌اند، به سیاق همهٔ معلم‌ها از الف شروع می‌کند. می‌گوید الف مثل من، آمیرزا و راست می‌ایستد. باقی حرف‌ها همه خمیده و کج‌اند یا تاحدی خمیده‌اند و او مجبور می‌شود برای فهم بهتر بچه‌ها خم شود و شکل همان حرف‌ها را به خود بگیرد و برای بعضی حرف‌ها روی زمین دراز بکشد؛ مثل حرف کاف.
او احتمالاً سال‌های سال این حرف‌ها را به‌همین شیوه به بچه‌ها آموخته است. همیشه از الف شروع کرده است تا برسد به حرف ب و خاطرهٔ مسخره کردن بچه‌ها به یادش بیاید؛ بگوید مثل بچه‌های بد طبس و برسد به حرف دال و بچه‌ها دسته‌جمعی بگویند دیوانه و او بگوید: «من دیوانه نیستم! این مردم بدجنس طبس به زبان اسم مرا گذاشته‌اند دیوانه!» و باز ادامه دهد تا برسد به پ و قبل از اینکه مثال بزند، بچه‌ها بگویند پدرسگ و به او سنگ پرتاب کنند و کلاس درس را پیش از اینکه زنگ زده شود ترک کنند.

اگر هم آسیدعلی‌میرزا چنان‌که خودش می‌گوید دیوانه نباشد و این فقط برداشت مردم طبس باشد، غیر از دیگران است و یکی مثل همه نیست. همچنان‌که وقتی درحال آموزش حروف الفبا است، در حالتی نمادین می‌بینیم او با بقیه فرق می‌کند. او راست است و دیگران کج‌اند. بچه‌های طبس، اهالی طبس و عموهایش. او الف است و راست است، دیگران الف نیستند و کج‌اند یا تاحدی کج‌اند، به‌صرف الف نبودن. به‌صرف آمیرزا نبودن.
او در طول این چهل سال از همهٔ آدم‌ها آزار دیده است و انسان و دنیای واقعی در ذهن او یادآور چیزی جز آزار دادن نیست. به‌همین‌خاطر است که وقتی پسرک داخل فیلم برای حرف پ، پلیکان را مثال می‌آورد، او تعجب می‌کند؛ چون تابه‌حال این کلمه را نشنیده است؛ چون در همهٔ آن سال‌ها پایش را از خرابه‌های ارگ بیرون نگذاشته است و اگر هم به‌ندرت بیرون رفته، گذرش به باغ گلشن نیفتاده است. پسرک در توصیف پلیکان به‌جای‌اینکه بگویند پرنده‌ای است که... می‌گوید: «رنگش سفیده مثل برف، نرمه مثل پر» و در

ادامه می‌گوید: «طبس مثل چهل سال پیش نیست. یه پلیکان اومده، پلیکان خنکه، پلیکان مهربونه.» آسیدعلی‌میرزا می‌گوید: «مثل انسانی که با انسان دیگه مهربانه؟» و بعد می‌گوید: «نه خیر! نمی‌خوام، من دوست ندارم، اونکه مال من نیست.»

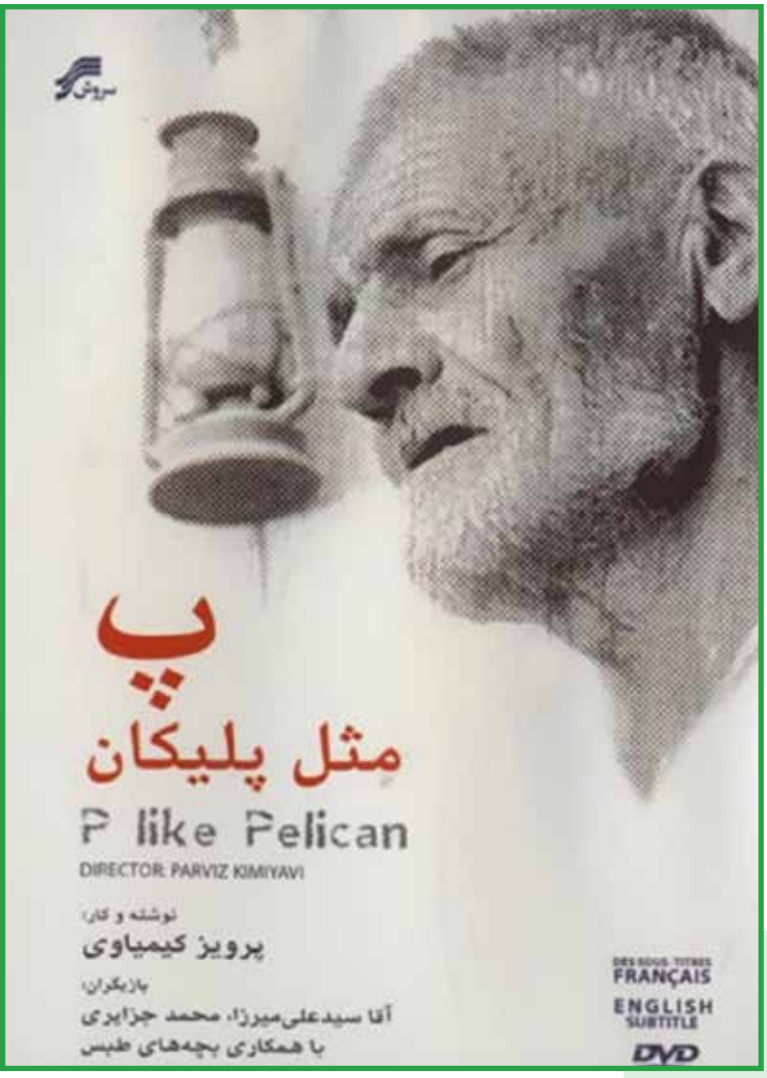
وقتی پسر از پلیکان حرف می‌زند که، خنکه، مهربانه، سفیده؛ این‌ها نقطهٔ مقابل آن چیزی است که از طبس در ذهن آسیدعلی‌میرزا شکل گرفته است. می‌گوید: «پس خوابه.» چون فکر نمی‌کند در دنیای واقعی موجودی باشد که آزارش به کسی نرسد. انگار هرکسی که به دنیا آمده است جز برای این به دنیا نیامده که دیگری را آزار دهد. مضمون رمانِ طوری که هست از ساموئل بکت هم چیزی جز این نیست.

بعد از پسر می‌پرسد: «این بچه‌ها پلیکان تو را دیده‌اند؟» پسر می‌گوید: «آره که دیده‌اند. همهٔ اهل طبس اون‌و دیدند.» آسیدعلی‌میرزا می‌گوید: «دیدن و باز به من این‌طور سنگ می‌زنند و فحش می‌دهند؟ به درسشون گوش نمی‌دهند؟»

پلیکان همهٔ آن چیزی است که او در مدت آن چهل سال به آن فکر کرده است و احتمالاً در رؤیاهایش بارها تن او را لمس کرده است. او و پلیکان از یک جنس‌اند، طبس و بقیهٔ مردم جهان از جنسی دیگر. وجه اشتراک آن‌ها همان است که در نقدهای گوناگون به آن اشاره شده است. پلیکان هم مثل آسیدعلی‌میرزا از جامعهٔ طردشده و تک‌افتاده است؛ اما وجه اشتراک بزرگ‌تر این دو، این است که هر دو بی‌آنکه بخواهند تبدیل به ابژه شده‌اند و وسیله‌ای برای سرگرمی دیگران و به‌طورخاص، وسیله‌ای برای جذب گردشگران. پلیکان باعث شده است گردشگران باغ گلشن چند برابر شوند و آسیدعلی‌میرزا باعث شده گردشگران خرابه‌های ارگ بیشتر و بیشتر شوند. درحالی‌که نه پلیکان و نه آسیدعلی‌میرزا چیزی غیر از پلیکان و انسان نیستند و فرقی با دیگر هم‌نوعانشان ندارند. دست‌کم در ظاهر فرقی ندارند؛ اما دیگری و دیگران خواسته‌اند آن‌ها این‌گونه باشند. خواسته‌اند و اراده کرده‌اند که آن‌ها سر از باغ گلشن و خرابه‌های ارگ طبس در بیاورند.

مشابه همین حالت یعنی ابژه‌شدگی را در رمان نام‌ناپذیر بکت هم می‌بینیم. آنجا هم نام‌ناپذیر ازسوی زن صاحب کباب‌خانه درون بشکه یا کوزهٔ بزرگ قرار گرفته است و تبدیل به نشان تجاری برای رستوران او شده است برای جذب هرچه بیشتر مشتریان. همیشه باید چیزی باشد که دیگران سرگرم شوند و فلسفهٔ به‌دنیا آمدن انسان انگار چیزی جز این نیست که هم‌نوعانش را به شیوه‌های مختلف سرگرم کند.

حالا او یعنی آسیدعلی‌میرزا به اصرار پسر تصمیم می‌گیرد به دیدن پلیکان برود. این ملاقاتی ساده نیست. بزرگ‌ترین تصمیم زندگی اوست؛ چراکه در همهٔ آن سال‌ها به‌ندرت بیرون رفته است. صورتش را اصلاح می‌کند. در آینه به خودش لبخند می‌زند. لباس سفید می‌پوشد و در انتظار رسیدن درشکه می‌ماند. انتظاری در دل آن‌همه سال انتظار، از همان جنس. تلفیق ترس، اضطراب، امید و ناامیدی. پسر، هرچند با تأخیر همراه با درشکه بر درگاه خرابه ظاهر می‌شود.



آسیدعلی‌میرزا از ساعت‌ها قبل آماده شده است و هنوز تردید دارد. به‌خصوص وقتی درشکه‌چی را می‌بیند؛ چون می‌داند او هم یکی از اهالی طبس، یکی از اهالی جهان است و تنها زمانی به رفتن متقاعد می‌شود که پسر به او می‌گوید: «این نمی‌شنوه. حرف نمی‌زنه. فقط بلده درشکه را ببره باغ گلشن.» هنگامی هم که در حال رفتن به‌سمت باغ گلشن هستند با ذوقی کودکانه می‌پرسد: «از اون مردمای مردم‌آزار هیچ‌کس تو خیابون نیست؟ تو جاده نیست؟»

اما چگونه می‌شود در بازنویسی این کلمات ذوق آسیدعلی‌میرزا را هم در نوشته گنجاند؟ ذوق‌زدگی او از غیاب مردمان مردم‌آزار طبس. احتمالاً اگر از آسیدعلی‌میرزا می‌پرسیدند جهان اگر چگونه می‌بود بهتر بود، بدون کمترین مکث جواب می‌داد: «در غیاب آدم‌ها.»

درهرحال کمی بعد، آن‌ها به باغ گلشن می‌رسند. با دیدن پلیکان شوقی کودکانه سراپای وجودش را فرامی‌گیرد. پلیکان همان چیزی است که پسر توصیف کرده بود. همان چیزی که آسیدعلی‌میرزا در آن چهل سال چشم‌به‌راه دیدنش بوده است. چیزی کم ندارد. سفید است و خنک برخلاف طبس و نرم مثل پر. انگار با بودن پلیکان نه‌تنها چیزی به‌نام آزار دادن باید از جهان رخت بربندد؛ بلکه خرابه‌ها هم که جای آدم‌های طردشده‌اند باید ویران شوند. اتفاقی که در انتهای فیلم به‌شکلی رؤیاگون و شاعرانه رخ می‌دهد. این پایان خوبی برای فیلم است؛ به‌ویژه اینکه در سکوت رخ می‌دهد. به‌دور از هیاهوی جهان واقعی. اما به نظر می‌رسد هرجور دیگری هم اگر تمام می‌شد، پ مثل پلیکان در بین همهٔ مستندها یگانه بود و چیزی کم نداشت. شبیه آسیدعلی‌میرزا که چیزی کم ندارد. شبیه چهره و صدای او که یکسان جذاب هستند. شبیه چهرهٔ او قبل و بعد از اصلاح. شبیه پلیکانی که سفید، نرم و خنک است و چیزی کم ندارد.

احتمالاً هیچ‌کس دیگری غیر از پرویز کیمیاوی نمی‌توانست بهتر از این فیلمی دربارهٔ زندگی آدمی تنها بسازد و البته اسم آن را به‌جای آنکه آسیدعلی‌میرزا یا هرچیز دیگری بگذارد، پ مثل پلیکان می‌گذارد. انگار با انتخاب این نام بخواهد به مخاطب بگوید ساختن این فیلم چیزی بیشتر از مستندی خام دربارهٔ آدمی تنهاست، هرچند اسم این آدم آسیدعلی‌میرزا باشد و دیوانه نباشد و شعور داشته باشد و شاعر باشد و قرار باشد چند سال بعد در زلزله طبس همراه با هزاران آدم دیگر بمیرد. ■

زخمی عمیق‌تر از انزوا

امیرحسین تیکنی

یادداشتی بر سریال خانه جنگلی[1] (۱۹۷۱) به کارگردانی موریس پیالا[2]

از آن هنگام که بشر به زندگی جمعی روی آورد، درگیر شدن و جنگیدن با جمعیت‌های دیگر به یکی از مهم‌ترین مقولات اجتماعی بدل گردید. آدمی هرگز به آنچه طبیعت برای او گذاشته است، قانع نبوده است، گاهی به‌خاطر محدودیت منابع و گاه به آز بهره بردن و لذت بیشتر، کوشیده است به هر قیمتی، سرزمین‌های دیگر و منابع آن را به چنگ آورد. با بزرگ‌تر شدن جمعیت‌های بشری، نیازها افزایش یافت و مسئله جنگیدن برای به‌دست آوردن منابع بیشتر، پررنگ‌تر شد.

تشکیل حکومت‌ها، نیاز حاکمان به ثروت بیشتر برای قدرت بخشیدن به پایه‌های حکومت به این مقوله شکل حیاتی‌تر، تهاجمی‌تر و وسیع‌تر داد. حاکمان برای حفظ ارکان قدرت خود نیاز به ثروت بیشتری داشتند. شهوتی که ناگهان لگام‌گسسته، زندگی بشر را راهی و مسیری غیرانسانی و در تضاد و با تفسیر و تأویل دیالکتیکی آفرینش کشاند؛ یعنی زورآزمایی فیزیکی و جنگیدن به قصد کشتار و چپاول. به‌دست آوردن باج و خراج بیشتر، مهم‌ترین دلیل برای دست یازیدن به سرزمین‌های دیگر بوده است. با نزدیک شدن تاریخ زندگی بشر به دنیای صنعتی و مدرن، مفاهیمی همچون مرز و کشور نیز خلق شدند که تأثیر مستقیم بر مقوله جنگ گذاشتند. اگر بخواهیم به جنگ از زاویه یک مقوله انسانی نگاه کنیم، آنچه که رسالت هنر و پاسداری از فرهنگ ما را مجاب به آن می‌کند، این ابژه هیچ جلوه‌ای جز جلوهٔ غیرانسانی ندارد.

انسان در مسیری نادرست، تجربه‌هایی تلخ را پیوسته تکرار کرده است؛ میلیون‌ها زندگی‌های ناکرده، به سوگ نشستن‌های فراوان، عذاب‌های هولناک، آوارگی‌های همیشگی، عشق‌های تباه‌شدهٔ بی‌شمار و هر آنچه می‌توانست برای بشر در طول تاریخ رخ ندهد و نباید رخ می‌داد اما به موجب جنگ، متأسفانه رقم خورده است. نیاز بشر به یافتن پاسخ‌هایی برای پرسش‌های همیشگی‌اش درباره هستی، او را به‌سمت ایدئولوژی، طرز تفکر جمعی و بنیان‌های عقیدتی کشاند. این مسئله همواره دستاویز بسیاری از صاحبان قدرت برای رسمیت بخشیدن و موجه کردن جنگ بوده است؛ ازسویی نیروی انسانی مورد نیاز برای جنگ، هیچ بهره‌ای از ثروتی که پیروز جنگ، به چنگ می‌آورد، نمی‌بردند. به همین سبب در تبیین دلایل هر جنگ به انگیزهٔ جمعی مبتنی بر یک ساختار فکری نیاز بود که صاحب قدرت از آن برای موجه نمودن دلایل خود

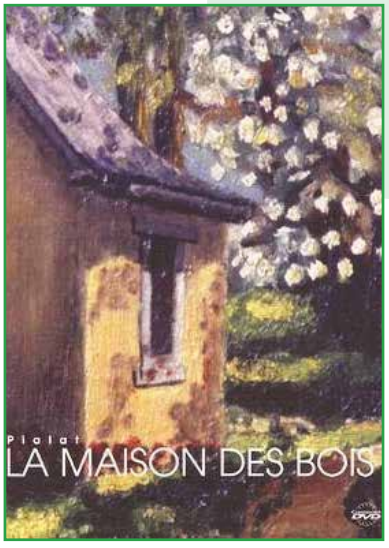
1. La maison des bois
2. Maurice Pialat

برای آغاز یک جنگ استفاده کنند. در برابر این مسئله، مفهوم دفاع و جنگ برای پاسداری به وجود می‌آید. جنگی تحمیلی و ناگزیر به هدف حفظ سرزمین، منابع و عزیزان که شمار قربانیان آن به‌طور معمول از کسانی که آغازگر جنگ هستند، بیشتر است.

جنگ، همواره از موضوع‌های مهم سینمای جهان بوده است و سینماگران بسیاری با رویکردهای متفاوت به این موضوع پرداخته‌اند. هیجان‌ها و چالش‌های موقعیتی و به تصویر کشیدن حماسه‌های فردی و جمعی ازجمله معمول‌ترین و کلیشه‌ای‌ترین موضوعات سینمایی مرتبط با جنگ بوده است که در بُعد تجاری نیز فرازهای بسیاری برای غالب دست‌اندرکاران آن داشته است. با وجود این مسئله، موضوع جنگ و عواقب آن برای دسته‌ای از سینماگران که به جنگ از دید انسانی نگاه می‌کنند، بارها مسیری بوده است که بتوانند تماشاگر را با حقیقت خشن جنگ بیشتر آشنا کنند. سینمایی که هدفش از پرداختن به این مقوله، موضوعیت نگاه یک‌سویه به واقعیت جنگ نیست؛ بلکه به آن پرداخته است تا نشان دهد چگونه جنگ می‌تواند در هر لحظه سرنوشت انسان را به مخاطره بیندازد.

مینی سریال فرانسوی خانه جنگلی (۱۹۷۱) ساخته کارگردان نام آشنا و روشنفکر موج نو سینمای فرانسه، موریس پیالا که در هفت قسمت حدود پنجاه‌دقیقه‌ای ساخته شد، یکی از مهم‌ترین آثار ساخته‌شده در مقوله شرایط زندگی انسان‌ها در هنگام جنگ است. سریالی که در زمان پخش خود تأثیر بسیاری بر جامعهٔ روز فرانسه گذاشته است. این سریال حدود سه سال پس از خیزش انقلابی ۱۹۶۸ پاریس ساخته شده است، اعتراضاتی که جبهه روشنفکر سینمای فرانسه از جمله گدار و تروفو به‌شدت از آن حمایت کرده بودند و اگرچه در کوتاه‌مدت به پیروزی نرسید؛ اما در بلندمدت توانست تأثیرات خود را بر بستر سیاسی فرهنگی فرانسه بگذارد. خانه جنگلی با داستان و خط روایی ساده خود، ساخته‌ای رئالیسم به حساب می‌آید که نقطه‌قوت آن در تمرکز کارگردان بر تأثیر مستقیم جنگ بر روح زندگی معمولی‌ترین انسان‌هاست؛ یعنی کسانی که در جنگ فقط قربانی می‌شوند، نه آغازگر جنگ هستند و نه از نتیجهٔ آن سهمی می‌برند. این سریال که غالب تصاویرش در روستایی سرسبز اتفاق می‌افتد، هم‌زمان با سال‌های پایانی جنگ جهانی دوم است. دنیایی به‌ظاهر دور از جنگ که وقایع آن تحت‌تأثیر میدان‌های نبرد است. نگهبان جنگلی همراه همسر، یک پسر و دختر جوانش در کلبه‌ای میانه جنگل زندگی می‌کنند که در مجاورت یک روستا قرار دارد. سه پسربچه از خانواده‌های پاریسی، فرزندانشان را به آن‌ها سپرده‌اند تا در زمان جنگ از آن‌ها مراقبت کنند. سریال با محوریت شخصیتی یکی از این پسربچه‌ها به نام هِرو[1] است، که پس از اعزام پدرش به جبهه، مادرش او را نزد خانواده نگهبان جنگل آورده است و پس آن، دیگر از مادر خبری نبوده است. به‌نظر می‌رسد مادر هرو زندگی دیگری را برگزیده باشد.

سریال خانه جنگلی با نگاه مینی‌مال به شخصیت‌هایش، به‌خوبی می‌تواند آن‌ها را به تماشگر معرفی کند. داستان سریال، بیش از آنچه متکی بر گفت‌وگوها یا تصاویر پرکشش باشد با تمرکز بر تصاویر، کلوزآپ‌ها، برخوردها و بُعد بخشیدن به حوادث با نشان دادن بازتاب آن‌ها در رفتار شخصیت‌ها، پیش می‌رود؛ ازاین‌رو رویکرد مینی‌مالیستی به‌خوبی از همان قسمت نخست، بیننده را با فضا و شخصیت‌های آن صمیمی می‌کند تا در قسمت‌های بعدی به‌مراتب بهتر بتواند به آنچه در پس اندیشه پیالا بوده است، پی ببرد. به‌طور مثال کارگردان وقتی می‌خواهد به وضعیت روحی پسری بپردازد که مادرش به او سر نمی‌زند؛ اما شاهد سرزدن مادرهای دیگر به پسرانشان است، آن را با بازتاب این مسئله در رفتارهای پسر و بدون هرگونه گفت‌وگویی که نشان از اصرار بر تفسیر موقعیت داشته باشد، انجام می‌دهد. شخصیت هرو به‌عنوان پسربچه‌ای باهوش وکنجکاو به‌شدت درگیر شرایط جدید زندگی و تناقضات محیطی با دیگران است، او در اصل ماجرا قرار دارد. مرد جنگلبان و همسرش ژان نیز به این



1. Hervé

موضوع واقف هستند. ژان شخصیت محبوب سریال است. او زنی فداکار و باگذشت است که هرو را بسیار دوست دارد. نگران جوانی دخترش است و در تلخ‌ترین و تاثیرگذارترین سکانس خبر کشته شدن پسرش را در جنگ می‌شنود. او نمونهٔ زن و مادری فداکار است که نه آن چنان با دنیای جدید و اتفاقاتی که رخ می‌دهد سنخیت دارد و نه به سنت‌های قدیمی‌تر. نمی‌توان جز راحتی و سلامتی کسانی که دوستشان دارد، آرزو و رؤیایی برای او در ذهنش متصور بود؛ آرزویی که با کشته شدن پسرش و بعد با پایان گرفتن جنگ و رفتن هرو، آن نیز از بین می‌رود تا ژان در بستر بیماری گرفتار عقوبتی شود که سزاوارش نبوده است و تمام این، بخش کوچکی از هولناکی جنگ است که پیالا کوشیده است در سریال خانه جنگلی آن را به تصویر بکشد. ژان به‌سبب سرسختی شکننده‌ای که دارد در این سریال بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد. او پاسدار اصلی خانواده است. از رسیدگی به همسرش در دوران نقاهت گرفته تا در رفتار میان فرزندان و پسرانی که به او سپرده شده‌اند، ژان را شخصیتی کوشا و جدی و درعین‌حال مهربان به بیننده معرفی می‌کند. شخصیتی که به‌خاطر وقار و مسئولیت‌پذیری توأمان، قابل اعتماد و احترام همگان است. این اعتمادپذیری در سکانس‌های گوناگونی از سریال به بیننده منتقل می‌شود؛ به‌همین سبب بیننده به او علاقه‌مند می‌شود و سرنوشت ژان در دو قسمت پایانی تأثیر عمیقی بر احساساتش می‌گذارد و او را وادار می‌کند به خواستهٔ کارگردان از ساخت این فیلم بیندیشد؛ یعنی دقیقاً همان چیزی که هدف سازنده از خلق چنین شخصیتی بوده است.

آلبرت، نگهبان جنگل و پدر خانواده، یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی این سریال است. آلبرت مردی مهربان، شوخ‌طبع و احساساتی است. شخصیتی که می‌شود آن را نمادی از محیطی دانست که در آن زندگی کرده است. اگرچه شخصیتی همچون آلبرت چه از نظر موقعیت اجتماعی، چه از منظر نگاه ناسیونالیستی حاکم بر دوران جنگ، فردی تأثیرگذار به حساب نمی‌آید؛ اما حضور چنین فردی که از هر نظر در ضدیت با فضای خشن حاکم در زمان جنگ است می‌تواند به‌خوبی برای بیننده بیانگر شکافی در بافت جامعه باشد که جنگ بر فرانسه آن زمان، موجب شده است.

در نمایی از فیلم، آلبرت برای تأمین غذای بهتر پسرها به انباری دستبرد می‌زند که نگهبان به‌سمت او در تاریکی شلیک می‌کند و نشیمنگاهش مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد. ازآنجایی‌که روستا کوچک است و همه هم را می‌شناسند به خواست مارکوس، اربابی که آلبرت برای او کار می‌کند، ماجرا فیصله می‌یابد. مارکوس مرد میانسالِ سرمایه‌داری است که همچون نظاره‌گری بر وقایع روستا است. شروع سریال با تصادف اتومبیل او و مرگ زن بسیار جوانش آغاز می‌شود که برای مردم روستا شبه‌انگیز است. عده‌ای از جوانان روستا که تحت مارکسیسم هستند، مارکوس را در مرگ زنش دخیل می‌دانند؛ اما بافت قدیمی روستا احترامی همراه با وابستگی به مارکوس دارند و به نظر می‌رسد هرگز تمایلی ندارند که مارکوس در مرگ همسر جوانش

دخیل بوده باشد. با شدت گرفتن جنگ، موضوع مرگ همسر مارکوس به‌کل فراموش می‌شود.

مارکوس که متوجه هوش و کنجکاوی هرو شده است، به او اجازه می‌دهد به خانه‌اش رفت و آمد کند و به او حس اعتماد می‌دهد. اعتمادی که یک نظام سرمایه‌داری نیاز دارد به نسل‌های جوان بدهد تا به سمت گرایشات ضد سرمایه‌داری نروند؛ یعنی دقیقاً آنچه که در میخانهٔ روستا دربارهٔ آن صحبت می‌شود. بخش‌هایی از سریال در نمای مدرسه است یا در بخش اداری اعزام سربازها به جبهه‌های جنگ که رویکردهای ناسیونالیستی سریال در جنبه‌های مثبت و منفی تامل‌برانگیز است. فرانسه در جنگ جهانی دوم مورد تهاجم قرار گرفته است و این در شرایطی است که جامعه در همان مقطع در حال پوست‌اندازی فرهنگی است. از این لحاظ به نظر می‌رسد فرانسه چند قدم جلوتر از آلمان هم‌دوره خود بوده است. باوجود این جنگ، اتفاقی آن‌چنان دهشتناک است که به یک‌باره همه‌چیز را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد و بررسی شرایط جامعه در زمان جنگ، نیاز به تحلیلی دقیق پس از آن دارد. کاری که پیالا و کارگردان دیگری همچون او در حوزه سینما به آن پرداخته‌اند، نیازی که کمک می‌کند تا جامعه در حوادث بعدی به رشد فکری و خرد جمعی مناسبی رسیده باشد.

سریال کلبه جنگلی را باید شروع جدی موریس پیالا در دنیای تصویر و هنر دانست، هرچند که او پیش‌تر نیز آثاری در کارنامه‌اش دارد؛ اما پس از این سریال است که به سینمای روز فرانسه معرفی می‌شود و پس از آن با ساخت فیلم‌های سینمایی دیگر که تعداد آن‌ها چندان زیاد نیست به شهرتی جهانی می‌رسد. از بهترین فیلم‌های او می‌توان به ما باهم پیر نمی‌شویم (۱۹۷۲)، لولو (۱۹۸۰)، به عشق‌هایمان (۱۹۸۳) و زیر آفتاب شیطان (۱۹۸۷) اشاره کرد. ■

*عنوان برگرفته از شعری از پل الوار است.

یاداشتی بر فیلم

توت‌فرنگی‌های وحشی

به کارگردانی اینگمار برگمان

شهناز شهبازی

اینگمار برگمان کارگردانی است که بیزاری و نفرت از جنگ، مرگ، تنهایی و انزوا را در پردهٔ سینما نقش بسته است و صلح، دوستی و زندگی اجتماعیِ توأم با مهر را ترویج می‌دهد. او هنرمندی است که می‌خواهد از لنز دوربین دنیایی را ببینند که بودن در آن به نفعِ بشر نیست و موجب گسترش نفرت و کینه می‌شود.

سه فیلمِ او (مهر هفتم، نور زمستانی) و این بار توت‌فرنگی‌های وحشی طعم و بوی یکسان دارند. هرسه دارای یک محتوا هستند و در ساخت آن‌ها از علم و دانش و خواب بهره برده است. سوئد محلِ رویش توت‌فرنگی است نه خودِ او. میوه‌ای است که هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید آن را دوست ندارم؛ مثلِ زندگی که همه از بودن در آن تلاشِ وافر و طاقت‌فرسایی می‌کنند.

شاعران، نویسندگان، فیلم‌سازان، نقاشان و دیگر هنرمندان بشردوست در لابه‌لای هنر خود سرنوشت‌های غیرمعمول را برای انسان روا ندانسته و برای بهبود و سروسامان دادن به آن قدم‌های مثبت به قیمتِ عمرِ خود برمی‌دارند.

تاریخ بشریت حافظهٔ قوی دارد و هرگز آن‌ها را فراموش نخواهد کرد. دوست دارم نگاهی متفاوت و دور از کلیشه به این فیلم بیندازم. انسان‌های پابه‌سن‌گذاشته هیچ‌وقت کهولت و پیری خود را قبول ندارند. اگر کسی آن‌ها را پیر خطاب کند، واکنشی منفی نشان می‌دهند و از حریم اختصاصی خود دفاع می‌کند.

آنجاکه عروس، آینه را جلوی صورت ایزاک می‌گیرد و چهرهٔ چروک و موهای به‌سفیدی‌نشسته‌اش را به او گوشزد می‌کند، سکوت می‌کند؛ زیرا دل و روحِ او هنوز جوان است و در باغِ پرطراوت عشق و اشتیاق سِیر می‌کند. فیلم مثل فیلمِ کوری ژوزه ساراماگو، جهانی است و حرف دل برآمده از دلِ مردمِ دنیاست؛ بی‌سبب نیست که در سال ۱۹۵۸ برندهٔ جایزهٔ خرس طلایی در جشنوارهٔ فیلم برلین شده است. توت‌فرنگی‌های وحشی، فیلمی برخاسته از کشور سوئد و در ژانرِ درام و عاشقانه است.

ایزاک بورگ پزشکی است که در خدمتِ مردم است و حالا در سن هشتادسالگی برای دریافت دکترای افتخاری، سفری به شهرِ لوند می‌کند.

ایزاک نقاب به چهره دارد! ظاهراً با همه ارتباط خوب و صحیح دارد. در باطن به هیچ‌کس علاقهٔ واقعی ندارد و اعضای خانواده‌اش را قلباً دوست ندارد. وی به‌اجبار در کنار آن‌هاست؛ برعکس در روابط اجتماعی بسی محبوب‌القلوب است. نمونه خوب رابطه‌اش با کارگر پمپ بنزین.

همسرش چند سال پیش فوت کرده است و یک پسر بیشتر ندارد و عروسی که آن‌ها را سال‌به‌سال نمی‌بیند. او برای سفر به لوند برخلافِ نظر کدبانوی خانه که

می‌خواهد همراهِ او باشد مسافرتِ زمینی را انتخاب می‌کند. او باید در جلسه‌ای حضور یابد که دکترای افتخاری برایش خواهند داد.

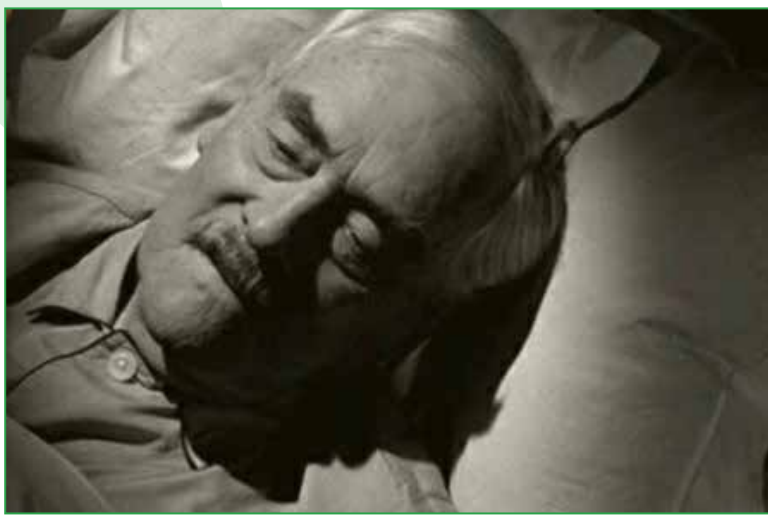
ایزاک در سن هشتادسالگی پوزخندی به مدرکش می‌زند؛ مثلِ تمامِ انسان‌های کهن‌سال که عقیده دارند دنیا محلی بی‌ارزش است و تلاش و فعالیت فایدهٔ چندانی ندارد، سال‌خوردگی و تنهایی یک‌جا به سراغ انسان می‌آید و پوچی و افسردگی را به ارمغان می‌آورد.

ایزاک رابطهٔ خوبی با همسر، خدمتکار، پسر و عروسش ندارد و با رؤیای عشقِ ساراکه عشق ناکام جوانی اوست روزگار می‌گذراند.

سارا با برادر ایزاک، زیگفرید ازدواج کرده است. چه دردِ بزرگی است عشق و محبوبِ دورانِ سراسر هیجان زندگی‌ات را پیش رو داشته باشی!

برای همهٔ انسان‌ها که آخرین قدم‌های زندگی را به‌سختی برمی‌دارند، زیستن در دورهٔ جوانی و کودکی بسیار جالب و خوشایند است. آن‌ها به‌قدری از آن دوران فراموش‌نشدنی حرف می‌زنند و ذکرخیر می‌کنند و لذت می‌برند که مستمعان فکر می‌کنند او عقلش را از دست داده و هذیان می‌گوید. ایزاک رؤیاهای عجیبی می‌بیند! رؤیاهایی که او را به تفکر وامی‌دارد؛ مثل دیدنِ خود در کوچهٔ خلوتِ بدون عابر و وسیلهٔ نقلیه؛ دیدن ساعتی که عقربه ندارد؛ دیدن درشکه‌ای بدون درشکه‌چی و افتادن تابوتی ازآن؛ بیرون بودن دستِ جسد و دیدن جسد خودش در تابوت.

نویسنده برای جذاب و توجه‌برانگیز کردنِ داستان از رؤیا و خواب که بین تمام مردم دنیا وجه مشترک است، استفاده می‌کند.



رؤیاها می‌تواند رهایی‌بخش باشد یا به‌نوعی فلسفهٔ مرگ را بازگو کند و انسان‌ها را برای این فرایند ناشناخته آماده می‌کند.

مرگ در خواب و حضور در رؤیای ایزاک به سراغ او می‌آید و او را به وحشت می‌اندازد؛ وحشتی که قادر به سهیم شدنِ آن با دیگران نیست. در دیالوگی می‌گوید: «در خواب چیزی را می‌خوام بگم که در بیداری توانِ شنیدنش را ندارم.»

آنچه که به ایزاک فشار افزون دیگری می‌آورد دنیای جنگِ سرد بینِ بلوک شرق و غرب است و رقابت دو طرف جنگ است؛ آنجاکه می‌گوید: «انسانِ امروز در برابر نیستی قرار گرفته.»

این فیلم دوازده ساعت از زندگی دکتری را به تصویر کشیده است که درحینِ زنده بودن، مرده است. فیلم فقط نود و یک دقیقه صبر و تحمل می‌خواهد و اندیشیدن به یک عمر زندگی. فیلم به‌خاطر کاربرد مفاهیم اگزیستانسیال، فیلم بسیار غنی است. اضطراب حاصل از زندگی، مرگ و ترس انکارناپذیر، مسئولیت، معنای واقعی و جانبی آن، روی آوردن به انزوا و ستودن تنهایی و انتخابِ آن از روی اجبار.

ایزاک از زندگی اکنونی خود هیچ خشنودی ندارد. علاقه‌ای به اطرافیانش ندارد؛ ولی وانمود می‌کند که همه‌چیز عالی است و اعضای خانواده‌اش برای او محبوب و مطلوب‌اند؛ آنجاکه با دیالوگ پرمعنا و فلسفی می‌گوید: «دکترای افتخاری! چه چیز احمقانه‌ای؟! آن‌ها می‌توانستند به‌همین‌راحتی به من دکترای حماقت بدهند!»

توت‌فرنگی های وحشی، اثری روان‌شناختی و فلسفی است. ساعت‌های بدون عقربه در رؤیای ایزاک معنا و مفهوم خاصی دارد! روزگار بی‌چرخش عقربه‌ها نیز درحال گذر است و هیچ‌وقت انگشتِ اجازهٔ خود را بالا نبرده است و رخصتِ عبور از هیچ‌کس نمی‌خواهد.

رؤیای ایزاک، رؤیای کارگردان فیلم، برگمان، نیز هست. رؤیاها تکرار فیلم زندگی گذشته هر فرد است؛ دورانی که شخصیت انسان‌ها درحال تشکیل، شکل‌گیری و بالندگی است و تأثیراتِ مستقیم آن در تمامِ طول زندگی. رؤیا در این فیلم مانند این است که زندگی چندین‌سالهٔ انسان در اندک زمان از جلوی چشم او عبور داده می‌شود و این تنها به ایزاک در فیلم توت‌فرنگی های وحشی اختصاص ندارد. ■

شوق آگاه‌شدن

امیرحسین تیکنی

یادداشتی بر کتاب از نفس افتادگان (گزیده‌کاریکاتورهای مسعود مهرابی)

زنده‌یاد مسعود مهرابی برای اهالی فرهنگ، هنر و رسانه چهرهٔ شناخته‌شده‌ای است. مؤسس و صاحب‌امتیاز قدیمی‌ترین مجلهٔ در حال انتشار کشور که پس از فوت این فقید همچنان به همت فرزند فرهیخته‌اش با تلاش بسیار در حال انتشار است. زنده‌یاد مسعود مهرابی در عرصهٔ گرافیک و کاریکاتور یکی از هنرمندان خاص و تأثیرگذار معاصر به حساب می‌آید. انتشار آثاری چند از او در حوزهٔ کتاب در داخل و خارج از ایران و برگزاری نمایشگاه‌های متعدد کاریکاتور، نشان از تأثیرگذاری این چهره در عرصه گرافیک و کاریکاتور دارد که بُعد دیگری از زندگی حرفه‌ای او را در کنار حوزهٔ رسانه، سینما در بر می‌گیرد. آثار او در بسیاری از نمایشگاه‌های بین‌المللی به نمایش درآمده است و تحسین شده است که مهم‌ترین آن‌ها، نمایشگاه جهانی برلین ۱۳۵۴ و نیز حضور در نمایشگاه یومیر شیمبون ژاپن به سال‌های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۰ است که برای این هنرمند لوح افتخار و جایزه‌های باارزشی را نیز به ارمغان آورده است. در این میان دوستی او با کاریکاتوریست شهیر و شهید فلسطینی ناجی العلی و تأثیرگذاری این دو بر هم نیز در سبک هاشور و سایه‌روشن که از ابداعات تأمل‌برانگیز تکنیک مسعود مهرابی است منجر به شکل‌گیری جریانی بسیار جدی در حوزهٔ طراحی و کاریکاتور به حساب می‌آید. نکته‌ای که مرتبط با طرز تفکر و جهان‌بینی او نیز هست و می‌تواند به مخاطبانِ کارهای او کمک کند تا با دیدگاه‌های او بتوانند بهتر ارتباط برقرار کنند، هرچند آثار او به‌تنهایی برای مخاطبان جدی رسانه‌های فرهنگی گویای این مسئله اساسی نیز هست.

برگزیده‌ای از آثار کاریکاتور مسعود مهرابی که در دوره‌های گوناگون فعالیتش در رسانه‌ها و نمایشگاه‌ها منتشر شده است، به‌تازگی به همت نشر وزین نظر به چاپ دوباره رسیده است که اثری درخور و بررسی‌شونده است. آثار وی جدا از نگاه طنازانه به مسائل و معضلات، دارای پیش‌زمینه‌ای

روشن‌فکرانه و منتقدانـه اسـت به‌طوری که بیشـتر آثار وی فاقـد قیـد و بنـد زمانه‌انـد و می‌توان آن‌هـا را از یک جامعه به وضعیت زندگی بشر در چند عصر اخیر تعمیم داد. در آثـار ایـن کاریکاتوریسـت فقیـد، نگاهـی نافـذ به رفتارهـای اجتماعـی وجـود دارد کـه به‌صورت مشـهود ریشـه‌یابی معضـلات جامعـه ازسـوی آرتیسـت در آن دیده شـده اسـت. یکـی از ویژگی‌های بارز ایـن آثار نگاه منتقدانه و گزنده‌ای است که در کاریکاتورها وجود دارد و ممکن است به طبع بسیاری از افرادی که به کاریکاتور نگاهی فکاهانه دارند، خوش نیاید یا کسـانی باشـند که در عرصه‌هـای مورد نقد، موضـوع را تعبیر کنایه به خود کنند. به‌واقع آنچه در آثار ایشـان دیده می‌شـود برگرفته از نـگاه اگزیستانسیالیسـتی اسـت کـه می‌گویـد هـرگاه فـرد و در نـگاه تعمیم‌یافته‌تر جامعه، خـود به نقد خود برنخیـزد، دیگـری او را نقد خواهد کـرد. فرد یا جامعه‌ای که خود سختگیرترین منتقد خود است، به این توانایی تجهیز می‌شـود که بتواند میان نقد درسـت و نادرسـتِ دیگـران تمایـز قائـل شـود و ازسـویی راه را نیـز بـر نقـد غیردلسـوزانه ببنـدد. این دیدگاه بسـیار قـوی را به‌واقع در نـگاه جناب مهرابی فقید در کتـاب گزیده‌کاریکاتورها به‌وضـوح می‌توان دید. آثاری کـه هرچند، چندین دهه از بعضـی از آن‌ها می‌گـذرد؛ اما همچنان به‌صورت کامل درک‌شـدنی، تأمل‌کردنـی و اسـتنباط‌پذیر بـرای ظرافت مطلب‌اند.

بخشـی از ایـن کاریکاتورهـا بـه حـوزهٔ رسـانه‌های سـینمایی برمی‌گردنـد کـه همـه می‌دانیـم مهم‌تریـن سـطح فعالیـت هنرمند در ایـن عرصـه بـوده اسـت، کاریکاتورهایـی که ایشان در طول چهار دهه کشیده است نشان از وابسـتگی ذهنـی وی بـه جریان‌هـای نـو سـینمای جهـان و ایـران و اهمیتـی کـه ایشـان برای این جریان‌های روشن‌فکرانه داشته است، دارنـد. آثـاری چندوجهـی کـه نشـان از منفعـل نبـودن ایـن کاریکاتوریسـت در برابـر معضـلات اجتماعـی دارد. درعین‌حـال ایـن آثار صادقانـه و دلسـوزانه آن‌چنان که از یـک هنرمند دغدغه‌مند انتظـار می‌رود، بار معضلات را بـر دوش یـک فرد یا سـمت خاص نکشـانده اسـت. او در آثـار گوناگونـش، از زوایـای مختلـف بـه یـک معضـل نـگاه کـرده و بـه آن‌ها پرداخته اسـت؛ چراکـه حقیقت و واقعیـت همواره منطبق بر هم نیسـتند. برای پی بردن بـه حقیقت به‌عنوان روح راسـتین واقعیت، باید آن‌ها را از زاویه‌هـای متفاوت دید. به‌هرحـال آنچه بر اهمیت و قدرت تأثیرگذاری کاریکاتورهای زنده‌یاد مسعود مهرابی می‌افزاید جدیتی اسـت که او در خلق آثار داشـته است. عدم‌پرهیـز از هرگونـه محافظـه‌کاری بـرای بـه چالـش کشـیدن موضوعـات که به‌عنـوان وظیفه و رسـالت یک هنرمند امر بسـیار مهمی به حسـاب می‌آیـد در این آثار به چشم می‌خورد.

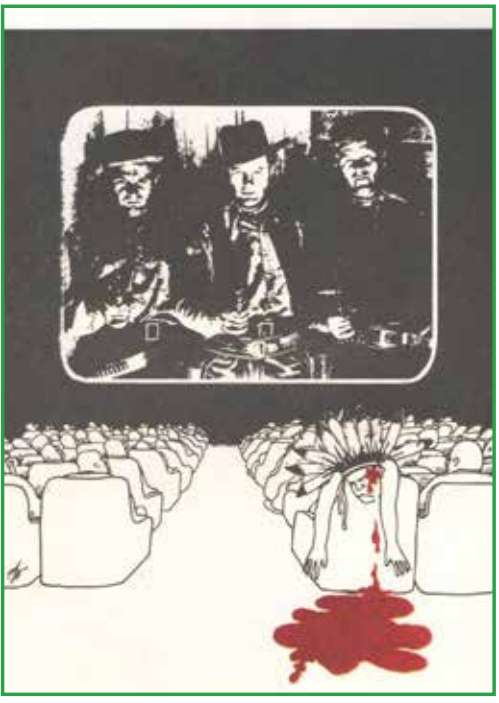
در بررسـی ایـن دسـته از کاریکاتورهـا و به‌عنـوان مثـال در صفحـهٔ ۲۲ و ۲۱ کتـاب، دو کاریکاتـور بـا مضمـون نزدیـک بـه هم می‌بینیم که در هـر دو فیلمی با موضوع وسـترن در حـال اکـران اسـت. در نخسـتین کاریکاتـور و درحالی‌کـه تماشـاگران غـرق در تماشـای تصاویـر به‌اصطلاح هفت‌تیرکشی‌اند، در ردیف آخر سالن سینما سرخ‌پوسـتی کشته شده اسـت. در اثر دوم، تماشاگران در حال رفتن به سـالن سـینمایی‌اند که فیلمی وسترن در آن اکـران شـده اسـت و درحالـی درِ سـالن گشـوده شـده اسـت که درِ دیگر از پشـت قفل خورده اسـت و از زیرِ درِ بسـته، موجی از خون در حال بیرون زدن اسـت. در ایـن کاریکاتور، قربانیان روح تماشـاگران قبلی‌اند که مورد تهاجم پیامی نادرست شده‌اند که در باور هنرمند خالق، قدرت کشـندگی آن بسـیار خونین بوده است. او همـان لحظـه را، به‌عنـوان لحظـهٔ وقوع جـرم ثبت کرده اسـت. ایـن ضدیـت بـا حقیقـت مخـدوش و نهفتـه در جذبهٔ خشـونت عامه‌پسـند، بی‌شـک به تیزبینی و نگاه درسـت هنـری و انسـانی زنده‌یاد مهرابـی بازمی‌گردد که باوجودآنکـه خـود در عرصـهٔ سـینما فعالیـت حرفـه‌ای می‌کنـد، نسـبت بـه مقولـهٔ سـینما از بُعـد فرهنگـی و آفت‌هـای تجـاری آن بـر فرهنـگ، هوشـیار بوده اسـت،

امری که او با خط‌مشی کاری‌اش همواره در دوران تصدی‌های فرهنگی نیز بر آن تأکید داشته است. در کاریکاتور منتشرشده در صفحه ۲۹ نیز که باز موضوعی سینمایی دارد، نگاتیوی بلند به‌مثابهٔ ساختمانی کج بالا رفته است و فردی شاقولی از بالا، پایین انداخته است که برخلاف جریان طبیعی جاذبه به‌صورت کج و به موازات نگاتیو کج پایین آمده است، می‌بینیم که چگونه کاریکاتور به ما دربارهٔ انکار نادرست یک امر درست ازطریق نقد نادرست آن، هشدار می‌دهد.

این کتاب با حدود ۱۲۰ کاریکاتور، موضوعات متفاوت اجتماعی، هنری، فرهنگی و سیاسی را به تصویر کشیده است. در خلق این آثار از هرگونه سانتی‌مانتالیسم پرهیز شده و به‌صورت کلی طراحی‌ها، ظاهری ساده اما خلاقانه‌ای دارند که بر پایهٔ حجم‌دهی با هاشورهای سیاه هستند. رنگ در آثار مسعود مهرابی تنها در زمانی مورد استفاده قرار گرفته است که به شکل دادنِ کاریکاتور با روح آن رنگ نیاز بوده است. به همین جهت بسیاری از آثار او سیاه و سفید هستند؛ اما هرجا نیز از رنگ استفاده شده است، حتماً در قاعده‌ای مینی‌مالیستی و مفهومی بوده است که بر تأثیرگذاری آن رنگ بر معنا افزوده است و به آن ماهیتی اُبژه‌ای‌کاربردی داده است.

کتاب از نفس افتادگان یا همان گزیده‌کاریکاتورهای مسعود مهرابی درحالی چاپ می‌شود که هادی حیدری، کاریکاتوریست نام‌آشنای سال‌های اخیر حوزهٔ رسانه بر آن مقدمهٔ تأمل‌برانگیزی نوشته است. در این مقدمه وی به شناخت هنرمند از مسیر بررسی آثارش اشاره می‌کند و همچنین از چارچوب فکری و نگاه روشن‌بینانه‌ای که در پس خلق این کاریکاتورها وجود داشته است، سخن به زبان می‌آورد. وی در بخشی از این مقدمه خصیصهٔ مشهودی از آثار این کاریکاتوریست را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ یعنی خلق پیامی ورای مرزهای جغرافیایی که از آن می‌توان به‌عنوان یکی از ویژگی‌های مهم یک اثر با کاربرد جهانی نام برد. بدون شرح بودن تمام آثار که ایدهٔ آن نخستین‌بار ازسوی همین هنرمند ابداع و بعدها میان کاریکاتوریست‌ها به فرمی باب بدل گردیده نیز گواه این مطلب است که هیچ‌یک از این آثار با نگاهی مقطعی تصویر نشده‌اند و خیال‌پردازی ذهن گرافیست، او را از زمرهٔ کسانی که از کاریکاتور جهت تلنگرهای مفهومی در مقاطع زمانی و متناسب با اخبار و شرایط روز استفاده می‌کنند، جدا می‌کند و وی را به سمت جریان فکری‌ای سوق می‌دهد که برای تغییرات فرهنگی در بازه‌های زمانی بلندتری فعالیت می‌کنند و نگاهشان به کاریکاتور به‌گونه‌ای است که یک تصویر بدون هرگونه شرحی بر متن، باید خود گویای حقیقتی که می‌خواهد بیان کند، باشد. هرچند بر این نکته نیز باید اذعان داشت که از دید جامعه‌شناسی، هر دوی این رویکرد در کنار هم می‌توانند به رشد جامعه کمک کنند و جامعه در کوتاه‌مدت و بلندمدت نیاز به آگاه‌سازی‌هایی از جنس متفاوت دارد.

یکی از تأثیرگذارترین کاریکاتورهای این مجموعه را می‌توان در صفحه ۸۱ دید، جایی‌که مردی نابینا به کمک عصای خود در حال راه رفتن است و عقب‌تر از او فردی بینا می‌کوشد بسیار بادقت، ردپای نابینا را دنبال کند. طنزی تلخ که رویکردهای عامیانهٔ زندگی امروز را به چالش می‌کشد. در تصویر صفحه ۸۳ نیز تصویر مردی ژنده‌پوش روبه‌روی آفتاب دیده می‌شود که از روی سایهٔ افتاده‌برزمین او می‌توان فهمید که نور خورشید از وصله‌های لباس و کوله‌بارش عبور کرده است. در این اثر نیز گرافیست فقر فرهنگی را در برابر آگاهی به تصویر می‌کشد و اینکه فقرِ مقطعی ترمیم‌شدنی نیست و نیاز به جدیت و ترمیم دقیق‌تر و جامع‌تری دارد وگرنه در برابر روشنایی روز، رخنه‌هایش هویدا می‌شود.



نیچه می‌گوید: «اگر مدتی طولانی به پرتگاهی بنگری، پرتگاه نیز به تو چشم می‌دوزد.» به‌واقع نخستین‌گام برای رشد، مبارزه با از بین نرفتنِ

شوقِ آگاه شدن است. مسخ شدن در نخوتِ روزمرگی می‌تواند به شوق جامعه در راستای آگاهی ضربهٔ مهلکی بزند و کاریکاتور همچون هر امر فرهنگی‌هنری دیگر، هرگاه توانسته است از پیلهٔ مخاطب‌پسندی خود به‌سمت اندیشه‌پروری و تبیین رسالت آگاه‌سازی قدم بردارد، به‌سبب ماهیت خاصش بسیار موفق بوده است و از آنجایی‌که رندی و ظرافت بیان چه در واژه و چه در تصویر از دیرباز در فرهنگ ایران‌زمین پذیرفتنی بوده است، این مسئله در جریان فرهنگ‌سازی می‌تواند بسیار به رشد جامعه کمک کند. موضوعاتی همچون اهمیت کتاب‌خوانی، تفاوت فردی که مطالعه می‌کند با کسی که صرفاً مقلد است، فردی که به آزادی اندیشه اهمیت می‌دهد و بالعکس، موضوعاتی‌اند که در کاریکاتورهای زنده‌یاد مسعود مهرابی بارها به آن‌ها پرداخته شده است.

از آثار دیگر مسعود مهرابی در حوزهٔ گرافیک و کاریکاتور، می‌شود به کتاب‌های نردبان‌های بی‌بام (۱۳۵۵)، کاریکاتورهای سیاه (۱۳۵۸)، دندان (۱۳۵۹) و میان سایه‌روشن به انتخاب آیدین آغداشلو و با مقدمهٔ میروسلاو بارتاك، کاریکاتوریست نامدار اهل چك (۱۳۷۱) اشاره کرد. در بخشی از مقدمهٔ بارتاک بر کتاب میان سایه‌روشن آمده است: «خنده، این انسانی‌ترین حالت بشری را نمی‌توان با زور و تصنع بر لب‌ها نشاند، درست به‌همین خاطر است که کاریکاتوریست‌ها را قاصدان خبر خوش می‌دانم. آن‌ها به ظاهر آکنده از خشم، ولی در باطن با مهر بسیار می‌کوشند ما را متقاعد کنند که وجوه پیوند ما به‌مراتب بیش‌تر از موارد اختلاف ماست. کسانی هستند که می‌گویند: «زماني كه ما جوان بوديم، اوضاع این‌طوري نبود.» آن‌ها می‌خواهند این را بگویند که معلوم نیست آخر و عاقبت تحول و پیشرفت چه خواهد بود. بیایید نگذاریم چنین افرادی با این گفته‌ها ما را گمراه کنند. پیشرفت قطعاً وجود دارد و به این شکل خود را می‌نمایاند که آنچه از کتاب کاریکاتوریست می‌آموزیم برایمان مهم‌تر از تکه‌ای گوشت و تکه‌ای ذغال است.» ■

شکوه مرگ در سایهٔ پوچی زندگی

نگاهی به رمان بیگانه[1] از آلبرکامو

• عباس شکری

کتاب بیگانه اثری مشهور از آلبر کامو، نویسنده و فیلسوف فرانسوی‌الجزایری است. این رمان که در سال ۱۹۴۲ منتشر شد، یکی از برجسته‌ترین آثار کامو به‌شمار می‌آید و نمونه‌ای است از فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و ابسوردیسم (فلسفه‌ای مبتنی بر این باور که جهان غیرمنطقی و بی‌معنی است). داستان کتاب دربارهٔ مردی به نام مورسو است که نسبت به زندگی و ارزش‌های اجتماعی بی‌تفاوت است و درنهایت به‌دلیل قتل مردی عرب محاکمه و محکوم به اعدام می‌شود. این رمان به بررسی موضوع‌هایی مانند بی‌معنایی زندگی، مرگ و طغیان در برابر جبرگرایی می‌پردازد.

چنانچه یادآور شد؛ بیگانه به درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی و پوچ‌گرای رایج در ادبیات فرانسه می‌پردازد که در پس‌زمینه الجزایر استعماری می‌گذرد. کامو ازطریق قهرمان داستان، مورسو، اعماق بیگانگی را بررسی می‌کند و مردی را به تصویر می‌کشد که از هنجارهای اجتماعی و قوانین اخلاقی متعارف جدا شده است. مورسو مظهر بی‌تفاوتی، مواجهه با زندگی با حس پوچ‌گرایی و عدم‌همدلی نسبت به دیگران است. وجود او با انزوا مشخص شده است که بازتاب ایده اگزیستانسیالیستی پوچی و بی‌معنی بودن زندگی است.

روایت، چرخشی فلسفی می‌یابد؛ زیرا مورسو با مرگ و اجتناب‌ناپذیری مرگ‌ومیر روبه‌رو می‌شود و منجر به یک دادگاه نمایشی می‌شود که در آن عدم‌واکنش عاطفی او مورد بررسی دقیق قرار می‌گیرد. فقدان قطب‌نمای اخلاقی‌سنتی و بی‌توجهی به انتظارات اجتماعی، داستان را به جلو می‌برد و در بررسی قدرتمند وجود انسان به اوج خود می‌رسد. این رمان که در الجزایر مستعمره می‌گذرد، مضامین جنایت و فلسفه وجودی را در هم می‌آمیزد و تصویری قانع‌کننده از مردی ایجاد می‌کند که در جهان عاری از معنای ذاتی حرکت می‌کند. بیگانه به‌عنوان شاهدی بر کاوش کامو دربارهٔ شرایط انسانی است و سنگ بنای ادبیات اگزیستانسیالیستی باقی مانده است.

۱. تحلیل ادبی

• ساختار و سبک

رمان بیگانه با سبک نوشتاری ساده و مستقیم نوشته شد ه است. زبان کتاب بی‌پیرایه و بسیار موجز است که بی‌تفاوتی شخصیت اصلی، مورسو را به‌خوبی نشان می‌دهد. کامو از جمله‌های کوتاه و دقیق بهره می‌برد تا حالت‌های احساسی و افکار مورسو را به تصویر بکشد.

۱. ترجمهٔ علی‌اصغر خبره‌زاده و ویرایش جلال آل‌احمد

- **شخصیت‌پردازی**

مورسو شخصیتی است که به نظر می‌رسد از ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی فاصله گرفته است. او به مرگ مادرش واکنش خاصی نشان نمی‌دهد و به‌دلیل همین بی‌تفاوتی، دیگران او را قضاوت می‌کنند. شخصیت‌های فرعی نیز به‌نوعی نمادهایی از جامعه و نگاه آن به مورسو هستند؛ مانند ماری که نماد عشق و لذت‌های جسمانی است و رئیس زندان که نماد اقتدار و قانون است.

- **مضمون**

مضمون اصلی رمان بیگانه بی‌معنایی زندگی و بی‌تفاوتی نسبت به ارزش‌های اجتماعی است. مورسو با تصمیمات و اعمالش، به‌چالش کشیدن هنجارهای اخلاقی و اجتماعی را نشان می‌دهد. این رمان به‌خوبی فلسفه ابزورد کامو را به‌تصویر می‌کشد که در آن انسان در جهانی بی‌معنا زندگی می‌کند.

۲. تحلیل روان‌شناسی

- **شخصیت مورسو**

مورسو از منظر روان‌شناسی، شخصیتی با ویژگی‌های آلکسیتیمیا (ناتوانی در بیان احساسات) و نوعی از عدم‌همدلی به نظر می‌رسد. او در طول رمان به‌ندرت احساسات خود را بیان می‌کند و در مواجهه با رویدادهای زندگی واکنش‌های غیرمعمولی نشان می‌دهد.

- **روند تحول شخصیت**

در طول رمان، مورسو به‌تدریج به پذیرش بی‌معنایی زندگی می‌رسد. در آغاز به نظر می‌رسد که بی‌توجه به پیامدهای اعمالش زندگی می‌کند؛ اما در پایان زمانی که با مرگ مواجه می‌شود، به این آگاهی می‌رسد که زندگی بدون معناست و انسان باید این بی‌معنایی را بپذیرد.

۳. تحلیل جامعه‌شناسی

- **نقد هنجارهای اجتماعی**

بیگانه، نقدی بر هنجارها و ارزش‌های اجتماعی است. جامعه مورسو را به‌دلیل عدم‌تطابق با انتظارات و هنجارهای اجتماعی قضاوت می‌کند. رفتارها و واکنش‌های او به‌عنوان نوعی طغیان در برابر جامعه و ارزش‌های آن تفسیر می‌شود.

- **نقش سیستم قضایی**

محاکمه مورسو به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه سیستم قضایی و جامعه به‌دنبال تحمیل ارزش‌ها و هنجارهای خود بر فرد هستند. در دادگاه، مورسو نه‌تنها برای قتل بلکه برای بی‌تفاوتی نسبت به مرگ مادرش نیز قضاوت می‌شود. این نشان می‌دهد که جامعه به‌دنبال کنترل و انطباق افراد با معیارهای خود است.

- **مفهوم طردشدگی**

مورسو به‌عنوان بیگانه‌ای در جامعه، نماد از فردی است که به‌دلیل عدم‌تطابق با هنجارها و ارزش‌های اجتماعی، طرد شده است. این طردشدگی نشان‌دهنده تنهایی و جدایی فرد از جامعه و نیاز به پذیرش و درک متقابل است.

۴. نتیجه‌گیری

رمان بیگانه با ساختاری ساده و بی‌پیرایه، مضامین عمیق فلسفی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی را به تصویر می‌کشد. این رمان با بررسی بی‌معنایی زندگی، نقد هنجارهای اجتماعی و نمایش طردشدگی فرد از جامعه، به یکی از آثار برجسته در ادبیات قرن بیستم تبدیل شده است.

۵. نمادهای به‌کارگرفته‌شده در رمان بیگانه

رمان که تمام می‌شود، چشم‌ها را که بر هم می‌نهیم یکی از پرسش‌هایی که افزون بر موارد بالا در ذهن می‌نشیند این است که چه نمادهایی در رمان بیگانه، به‌کار برده شده‌اند؟ این نمادها کدام‌اند و چگونه می‌شود توضیحشان داد؟ مثلاً گریه ریموند بعد از گم شدن سگش و یادآوری قهرمان داستان.

باتوجه‌به متن داستان می‌شود در کوتاه‌ترین شکل گفت رمان بیگانه، یکی از مهم‌ترین آثار ادبیات قرن بیستم است که با استفاده از نمادها و سمبل‌های مختلف به بررسی موضوع‌هایی مانند بیگانگی، پوچی و وضعیت انسانی می‌پردازد. در ادامه به برخی از این نمادها و معانی آن‌ها اشاره می‌کنم:

۱. خورشید

خورشید یکی از مهم‌ترین نمادهای رمان بیگانه است. حضور و تأثیر خورشید در بسیاری از صحنه‌های مهم داستان، به‌ویژه در صحنه قتل، تأثیرگذار است. نور خورشید به‌عنوان عاملی خفه‌کننده و آزاردهنده توصیف می‌شود که بر شخصیت مورسو تأثیر می‌گذارد و او را به‌سوی اعمالش سوق می‌دهد. این نماد می‌تواند نشان‌دهنده نیرویی بی‌رحم و بی‌تفاوت در جهان باشد که به‌نوعی با فلسفه «پوچی» کامو مرتبط است.

۲. گریه ریموند بعد از گم شدن سگش

سگ ریموند نمادی از پیوندها و تعلقات انسانی است. وقتی سگ او گم می‌شود، گریه کردن او نشان‌دهنده احساس تنهایی و از دست دادن پیوندهای عاطفی است. این صحنه ممکن است نمایانگر این باشد که انسان‌ها حتی در دنیایی بی‌معنی و پوچ نیز به‌دنبال معنا و تعلق‌اند، هرچند که این تعلقات نیز ممکن است موقتی و ناپایدار باشند.

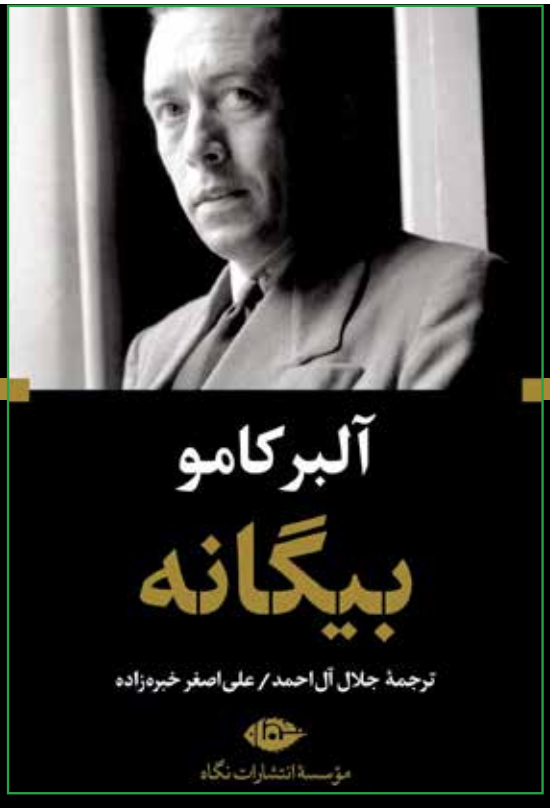
۳. دریا

دریا در رمان مانند نمادی دوگانه حضور دارد؛ هم منبع آرامش است، هم مکانی خطرناک و پیش‌بینی‌ناشدنی. دریا ممکن است نماد ناپایداری و تغییرات کنترل‌ناشدنی در زندگی باشد، همان‌طور که مورسو به‌نوعی با طبیعت و محیط خود در تعامل است؛ اما درنهایت تحت‌تأثیر آن قرار می‌گیرد.

۴. بی‌احساسی مورسو

بی‌احساسی مورسو، به‌ویژه در مواجهه با مرگ مادرش و همچنین قتل مرد عرب، نمادی از بیگانگی و عدم‌تعلق به هنجارهای اجتماعی است. این بی‌احساسی و بی‌تفاوتی نسبت به زندگی و مرگ، بازتابی از فلسفه پوچی کامو است که باور دارد زندگی به‌خودی‌خود معنایی ندارد و انسان باید این پوچی را بپذیرد.

این نمادها در کنار یکدیگر فضای بی‌اعتنایی و پوچی حاکم بر داستان را تقویت می‌کنند و به‌نوعی فلسفهٔ پوچی کامو را به‌تصویر می‌کشند؛ جایی که انسان در جهانی بی‌معنی زندگی می‌کند و مجبور است با این بی‌معنایی کنار بیاید. ■



درد در خانه

بهجت داودی

هوای آخر تابستان در شب، با خنکا، نیمه‌جانی می‌گرفت. در روز گرمایش در گل‌اندام هر روز بیشتر احساس می‌شد. نفس‌نفس می‌زد. شکمش بالا آمده بود، وقتی می‌خواست قدم بردارد انگار هیکل ورم‌کرده‌اش کوه را جابه‌جا می‌کرد. پاهایش را در عرض شانه باز می‌کرد تا ستونی شود و بتواند بایستد. شکمش طوری بالا آمده بود که انگار جزئی جداشده از خودش را در خودش پرورش می‌داد. آن روز حالش عوض شده بود. عرق بر پیشانی‌اش به سردی می‌نشست. با دست‌هایش که در عقب کمرش نگه می‌داشت، در حیاط شروع کرد آرام به راه رفتن. شب را نخوابیده بود. صدای در بلند شد. گل‌اندام آرام به طرف در رفت. با خودش فکر کرد حتماً مادر است، همیشه این وقت صبح می‌آمد و حالش را می‌پرسید و چایی را با او می‌خورد و بعد از آن به باغ می‌رفت. همیشه آخر تابستان کارهایش زیاد می‌شد. چیدن انار و درست کردن شیرهٔ انگور، کار هر سالش بود. انگار قرار کرده بود کل میوه‌های باغ را برای زمستان، یک‌جا در قوطی جمع کند. در را باز می‌کند. مادرش کبری‌خاتون با آن چادر گلدار سفید وارد می‌شود. مادر چشم‌هایش را تنگ می‌کند و در صورت گل‌اندام دقیق می‌شود. ترس و حال بد گل‌اندام در چشم‌هایش موج می‌زند. مادر چادرش را کنار تخت می‌گذارد و روی تخت آهنی می‌نشیند. گل‌اندام از جایش بلند می‌شود. در دلش آشوبی حس می‌کند. سرش گیج می‌رود و لبهٔ تخت را می‌چسبد. کبری‌خاتون دست گل‌اندام را می‌گیرد. او را بر روی لبهٔ تخت می‌نشاند.

ـ همین‌جا بشین، چیزی نیست دختر، ترسیدی مادر.

گرمای دست‌های ترک‌خورده‌اش گل‌اندام را آرام می‌کند.

ـ برم گل‌گاوزبون دم کنم، هنوز زوده، دو ماه دیگه مونده بچه به دنیا بیاد.

مادر در آشپزخانه کیسه‌های روی طاقچه را می‌گردد. صدای گل‌اندام از حیاط بلند می‌شود: «تو سبو، پشت کیسهٔ گندماست.»

مادر صدای نفس زدن گل‌اندام را از توی مطبخ می‌شنود. .گل‌اندام در فکر ماشین کربلایی‌علی بود. اگر او می‌خواست از کاخک برود، تازگی کربلایی‌علی در شهر گناباد، کار نان‌وآب‌داری پیدا کرده بود. مادر آب‌جوش را توی لیوان می‌ریزد. فکر می‌کند نکند مثل شکم اول خودش، بچهٔ گل‌اندام هم دو ماه زودتر مرده به دنیا بیاید. کبری‌خاتون با لیوان شیشه‌ای بنفش‌رنگ گلِ‌گاوزبان برمی‌گردد و کنار گل‌اندام می‌نشیند.

ـ تا تو این رو تموم کنی، کربلایی‌علی رو خبر می‌کنم بیاد ببردت شهر خونهٔ خواهرت. یه سر بری دکتر خیالمون راحت شه.

کبری خاتون چادرش را دور کمرش گره می‌زند. به‌سمت در می‌رود. در را نیمه‌باز می‌گذارد. گل‌اندام چشمش به بادگیرهای خانهٔ مادرش می‌افتد که از حیاط خانه‌اش پیداست.

کربلایی‌علی با هول وارد می‌شود. به‌سمت گل‌اندام می‌رود.

ـ چی شده هم‌شیره؟ رنگ به رو نداری! بلند شو ببرمت گناباد. توی راه بابای بچه رو هم برمی‌داریم.

ـ از دیشب بدجوری درد دارم. صدای خفیفی از گل‌اندام بلند می‌شود و صورت ورم‌کرده‌اش گر می‌گیرد.

کبری خاتون در میانهٔ در با نگرانی نگاهی به گل‌اندام می‌کند.

ـ چیزی نیست نگران نباش، زن حامله است و کلی درد. به کربلایی‌علی نگاهی می‌اندازد.

ـ منم می‌آم باهاتون.

ـ نه مادرجان، الان می‌ریم دنبال حسن، با هم می‌بریمش، تو بمون پیش ایاز.

مادر دست گل‌اندام را می‌گیرد. آرام او را به‌طرف ماشین می‌برد. گل‌اندام سعی می‌کند صورت پر از دردش را پنهان کند.

ـ مادرجان تو بمون، من با علی می‌رم، شب برمی‌گردم.

مادر چشم‌های گل‌اندام را نگاه می‌کند و سری به نشانهٔ رضایت تکان می‌دهد و در ماشین را می‌بندد. سرش را از شیشهٔ ماشین می‌برد تو و نگاهی به کربلایی‌علی می‌کند.

ـ سپردمش به تو پسرم! من برم که این گاو صداش دراومد. از صبح هیچی بهش ندادم، حیوونکی گشنه‌ست. ایاز از دیشب پاهاش باز شروع کرده به خارش و درد. بچه‌م موقعی که پا داشت مثل قرقی از کوه بالا می‌رفت. اونم که خدا نخواست، ازش گرفت.

ماشین کربلایی‌علی که راه می‌افتد کبری‌خاتون وارد خانه‌اش می‌شود. به‌سمت طویله می‌رود. طویله پایین خانهٔ کاه‌گلی گوشهٔ حیاط است. علوفه را جلوی گاو می‌ریزد و پله‌ها را بالا می‌رود. ایاز بر روی تشک دراز کشیده و به در نگاه می‌کند. مادر به‌سویش می‌رود. بلندش می‌کند تا بنشیند. صدای منوچ و مصطفی در حیاط شنیده می‌شود که دارند بلندبلند با هم حرف می‌زنند. مادر از پنجره نگاهشان می‌کند. صندوق‌های انار را کنار دیوار روی هم می‌گذارند. مادر سرش را از پنجره بیرون می‌آورد.

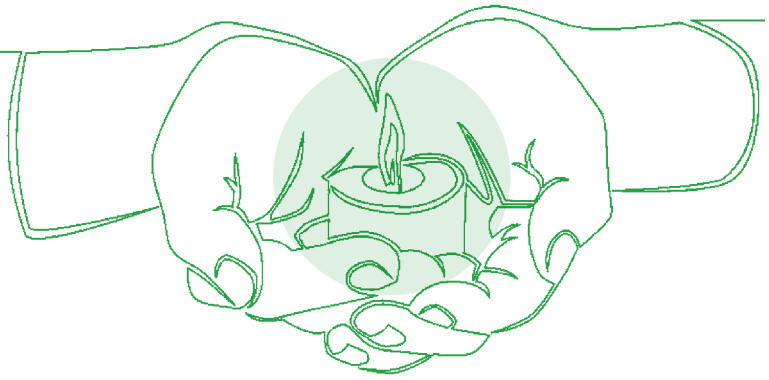
ـ انارهای ترکیده رو قاتی سالم‌ها نکنید! سرشبی باید با زهراخانوم دون کنیم... بیایین بالا!

هر دو برادر دست‌هایشان را توی جوی آب خانه فرومی‌برند. لباس‌هایشان را می‌تکانند و پله‌ها را بالا می‌روند. منوچ کنار سفره می‌نشیند. مادر به آشپزخانه می‌رود. مصطفی به پاهای ایاز روغن نباتی می‌زند و او را تا کنار سفر می‌کشاند. ایاز ابرو درهم می‌کشد و تکه‌ای نان برمی‌دارد. مادر سینی چای به‌دست وارد می‌شود. استکان‌ها در سینی می‌لرزند. مادر خشکش می‌زند. منوچ با ترس داد می زند: «زلزله!»

زمین آرام می‌گیرد. مادر نفس راحتی می‌کشد. چای را روی سفره می‌گذارد و می‌نشیند. سرش را که بالا می‌آورد، دوباره صدای به‌هم خوردن استکان‌ها بلند می‌شود. لامپ آویزان از سقف هم شروع به رقصیدن می‌کند. مادر بلند می‌شود با منوچ و مصطفی به‌سمت در می‌دوند. مادر می‌خواهد پله‌ها را پائین برود که ایاز را از گوشهٔ پنجره می‌بیند. ویرانی به‌سرعت به‌سمت خانه‌ها یورش می‌برد. منوچ و مصطفی به کوچه می‌رسند. مادر نگاهی به آن‌ها می‌کند و نگاهی به ایاز که وحشت‌زده و زمین‌گیر او را می‌بیند. برمی‌گردد. پله را آرام بالا می‌رود. در را باز می‌کند و در کنار ایاز می‌نشیند. دست پسرش را محکم می‌گیرد.

گل‌اندام از پنجرهٔ ماشین کربلایی‌علی صدای مهیب ریزش خانه‌ها را می‌شنود. کربلایی‌علی ماشین را نگه می‌دارد. گل‌اندام دست به شکمش می‌گیرد و به‌سوی کاخک می‌دود.

زلزله در شهریور سال ۱۳۴۷ منطقهٔ دشت بیاض و کاخک را لرزاند. این داستان واقعی است. ■



لاماسو

مریم آمارلو (مارا آمارا)

در نور زمستانیِ بیرونِ پنجرهٔ آن اتاقک طبقهٔ بالایی کافه، دیوارهای ساختمان‌های روبه‌رویی همین‌طور روبه‌بالا ادامه داشتند، رو به آسمانی که به رنگ یخ‌زدهٔ سپیده‌دم بود. بااینکه هنوز نیمه‌های شب بود و آن خیابان‌های خیس که انگار تویش را آب‌وجارو کرده بودند، انبوه آدم‌های توی کافه هنوز خالی نشده بودند که خودم را از پلهٔ سمت راست پشتی کافه به اتاقک بالای کافه رساندم و یک‌راست به‌سمت پنجرهٔ نیمه‌باز رفتم. زنان و مردان توی کافه را درحالی ترک می‌کنم و به اتاقک بالایی کافه خودم را می‌رسانم که چهره‌هایی گرفته داشتند و از خستگی منقبض شده بودند و خروج مرا با چشم‌های نیمه‌بازشان از کافه بدرقه کردند. در این وقت مشتری میز کناری با آن موهای تاب‌دار سفیدش هنوز دارد راجع به زن کافه‌چی و پدر حرف می‌زند.

دو ردیف پله را که با موکت خاکستری پوشانده شده‌اند رد می‌کنم، به راهرویی رسیده‌ام که در ابتدای آن پنجره‌ای با قاب چوبی آبی در سمت راستش قرار گرفته است؛ پنجره دو لت دارد که هر دو چفت بسته شده‌اند. با شیشه‌های خاک‌گرفته یا شاید بخارگرفته‌ای که از ورودی پله‌ها به بالا راه پیدا کرده است. لرزشی خفیف در تنم احساس می‌کنم از هوای گرم توی کافه و یکهویی هوای سرد روی پله‌ها. در آن راهرو منتهی به راه‌پله دو اطاق در دو طرف راهرو با درهایی چوبی همین‌طور سرپا ایستاده اند. بوی نم و کهنگی سراسر راهرو را گرفته است؛ زن کافه‌چی کلید اتاق سمت راستی را به من داد؛ وقتی از کنار اتاقک سمت چپی رد می‌شوم بی‌آنکه گوش کنم، از داخلش صداهای خش‌خشی می‌شنوم. کلید را درون مغزی کهنهٔ در چوبی می‌اندازم و یک دور می‌چرخانم. در با صدای قریچی باز می‌شود؛ طوری‌که انگار از اول قفلی هم نداشت. با یک تکان، در اتاق به‌صورت کامل باز شد، بوی رنگ و رطوبت یکهویی از توی اتاقک توی صورتم می‌پاشد؛ انگار که اتاقک همین چندوقت پیش رنگ شده باشد تا نیمه‌های دیوار اتاقک رنگ خورده است؛ رنگ آبی کم‌رنگ مثل همان رنگی که تا نیمه‌های دیوارهای کافه، بالا آمده است. در را که می‌بندم و کوله‌ام را که در همان ورودی اتاق بر زمین می‌گذارم، تنها جایی‌که به نظرم می‌رسد همان تختخواب چوبی گوشهٔ اتاق است که با رواندازِ حوله‌ای مرتب شده است؛ ولی به نزدیکی تخت که می‌رسم پنجرهٔ اتاق برایم خودنمایی می‌کند. دقیقاً از جنس همان پنجره‌ای که توی راهرو ورودی از کنارش

گذشتم. کنار پنجره می‌ایستم قبل از اینکه در آن تاریکی به بیرون از پنجره نگاه کنم، چشمانم را دورتادور اتاق می‌گردانم. شمعدانی خاموشی با یک شمع تمام‌شده روی میز گرد کوچک پشت در ورودی اتاق گذاشته شده با نیمکتی از جنس مخمل رنگ‌ورورفته. آن‌طرف‌ترش که به‌دلیل کهنگی، پرزهای رویش از دست رفته و حالا بیشتر از پارچه‌ای نخ‌نما جلوه‌ای ندارد؛ غبار روی میز و نیمکت را گرفته. رو به پردهٔ خاکستری‌ای که حالا در کنارش ایستاده‌ام و بیشتر که به آن دقت می‌کنم؛ فکر کنم پنجره هم به همان رنگ خاکستری درآمده است. قفسهٔ چوبی درداری که درهایش قفل زده شده آن‌طرف‌تر از پنجره فضای بین پنجره و میز و نیمکت را پر کرده است. از لای در بسته‌شدهٔ قفسه، نیمی از کاغذی بیرون مانده که در آن نیم‌تاریکی توی اتاق معلوم نمی‌کند کاغذی جامانده از صفحات یک کتاب است یا کاغذی سفید و خالی یا تکه‌ای از روزنامه، یا شاید هم یادداشتی است برای من در آن اتاق نیمه‌روشن با سرمایی که از آن تاریکی بیرون از پنجرهٔ نیمه‌باز، به درون اتاق خیز برداشته است با نور مهتاب نیمه‌روشن که حالا روشنایی‌اش روی هرهٔ پنجره افتاده است؛ همان‌طور که چشم‌هام را توی اتاق می‌گردانم، بیرون پنجره، ساختمان‌ها و خیابان‌های آن‌طرفی را از جلوی چشم می‌گذرانم. در آن نور کم ساختمان‌های بلند روبه‌رویی، آن‌طرف خیابان به‌شکل درهم و برهمی با میدانی که آن وسط در چهارراه بالایی به چشم می‌خورد با مجسمه‌ای در وسطش که هر زمستان در این وقت شب معلوم نمی‌کرد که مجسمهٔ آدمی‌زاد است یا حیوان. انگار ترکیبی است از مجسمه‌های مختلف؛ ترکیبی از جانوری شبیه به انسان و خود انسان؛ چیزی شبیه به لاماسو، شبیه به اسم من. در آن تاریکی چه فرق می‌کرد انسان یا حیوان بودن آن مجسمه، آن ترکیبی که در آن تاریکی از او به چشم می‌آمد مهم بود؛ به‌هرصورت چه فرق می‌کرد کار من یک چیز دیگر بود؛ همان‌طور که زن کافه‌چی شرط مرا برای ماندن در آن اتاقک، این گذاشته بود که ساعت‌ها پای آن پنجره بنشینم و کمترین تغییرات را ثبت کنم و به اطلاعش برسانم؛ همان‌طور که به مجسمهٔ وسط میدان زل زده‌ام متوجه گذر زمان نشده‌ام. احساس می‌کنم پاهایم از آن‌همه ایستادن خواب رفته است. به‌طرف دیگر اتاق می‌روم. نیمکت کوچک مخملی را برمی‌دارم تا در کنار پنجره بگذارم. روی آن دوربین کوچک منظره‌یاب را می‌بینم؛ دوربین را هم به همراه نیمکت برمی‌دارم و در کنار پنجره همان‌طور که روی نیمکت می‌نشینم و نیم‌تنه‌ام به چهارچوب پنجره تکیه داده شده است؛ با دوربین به اطراف خیابان چشم می‌گردانم. از ساختمان متروکهٔ روبه‌رویی که رد می‌شوم روی مجسمهٔ وسط میدان می‌ایستم. دوربین با آن شیشه‌های کدر و خاکستری‌اش چیز زیادی را نشان نمی‌دهد. همان ترکیب چند جانور با پیکرهٔ انسانی را بیشتر نمی‌بینم. تصمیم می‌گیرم یواشکی و از در خروجی دیگر که مشترک هم نیست تا نزدیکی‌های میدان بروم تا آن دوبینی یا شک و شبههٔ خودم را از بین ببرم. از پله‌ها که پایین می‌روم هنوز صدای شلوغی و به هم خوردن ظرف‌ها و فنجان‌های توی کافه را می‌شنوم. مهم نیست که چقدر یواشکی از آن دو ردیف پله‌ای که با موکت خاکستری فرش شده‌اند خودم را به پایین برسانم؛ چون آن‌قدر سر و صدا توی کافه هست که صدایی از من شنیده نمی‌شود. از پله‌ها به راهروی کوچک چندمتری منتهی به در فلزی یک‌لت‌دار که می‌رسم، روی در قفلی کوچک را می‌بینم؛ جوری که معلوم می‌کند اصلاً از این در پشتی سال‌ها و ماه‌هاست که هیچ ورود و خروجی صورت نگرفته است. به‌نظر باید در فلزی چوبی کوچک همان در کوچهٔ پشتی باشد که کوچه‌ای بن‌بست است و عملاً بدون هیچ رفت‌وآمدی؛ چون درهای پشتی مغازه‌های دیگر آن‌طور که به نظر می‌رسد به آن باز می‌شوند که هیچ رفت‌وآمدی از آن‌ها صورت نمی‌گیرد. صداهای توی کافه همچنان توی آن راه‌پلهٔ دنج پیچیده می‌شود. دستم را به نردهٔ راه‌پله می‌گیرم و با همان شمع نیم‌سوخته‌ای که از شمعدان برداشته بودم، کورمال‌کورمال با همان نور خاکستری از چهارچوب شیشه‌ای کوچک بالای پله‌های مشرف به کافه، از پله‌ها بالا می‌روم. کورمال‌کورمال از دو ردیف پله‌های مفروش به موکت خاکستری خودم را به اتاقکم می‌رسانم. در اتاقک نیمه‌باز است و اتاقک با همان نور کم مهتاب روی هرهٔ پنجره، روشنایی اندکی دارد. در این وقت همان‌طور که هنوز رو به در نیمه‌باز اتاق

هستم، خش‌خش مشکوکی همراه با صدای قریچی از پشت سرم می‌شنوم. خطوط نورهای عمودی که همین‌طور عریض‌تر می‌شوند. روی دیوار مقابلم و در نیمه‌باز پهن می‌شوند. سرم را به‌آرامی به‌سمت چپ می‌گردانم و با سیاهی گوشهٔ چشمانم پشت سرم را دید می‌زنم. در اتاقک روبه‌رویی به حالت نیمه، باز شده و از شکاف آن زن کافه‌چی با شمعی‌دردست با چشمانی خیره و موهای پریشان به من چشم دوخت که وحشتی از آن نگاه سراسر تنم را می‌گیرد؛ شمع را جوری مقابل خودش نگه داشته که تمام پیراهن نیمه‌بازش و آن اندام برجسته‌اش در آن مشخص باشد. در لحظه با دیدن بدن عریانش در آن لباس و شب‌کلاه، یاد هیکل لاماسو می‌افتم؛ همان مجسمه‌های ترکیب جانوران مختلف. ناگهان در محکم به‌هم کوبیده می‌شود و زن کافه‌چی با لباس نیمه‌بازش از جلوی چشم‌هایم محو می‌شود؛ طوری که من فکر کنم آن تصویر دیده‌شده خیالی بیشتر نبوده است. عقب‌عقبی به داخل اتاقم می‌روم و در نور لرزان شمع توی اتاق با تردید به کنار پنجره می‌روم؛ درحالی‌که در اتاق قریچی پشت سرم خودش بسته می‌شود. دوباره مجسمهٔ وسط میدان شهر را زیر نظر می‌گیرم. به نظرم می‌رسد مجسمه با چشم‌های بازباز به‌سمت پنجره خیره شده است. سردم می‌شود. پالتوی انداخته روی دوشم را محکم‌تر به دور خودم می‌پیچم. همین‌طور که به چشم‌های مجسمهٔ وسط میدان زل زده‌ام که مرا به یاد تن برهنهٔ چند لحظه پیش می‌اندازد... .■

خـــروج اضـــطـــراری

مژگان شعبانی

هواپیما از زمین کنده شد و من از پنجرهٔ کوچک آن، شهر خواب‌زده‌ای را تماشا کردم که انگار هزار سال بود گرد مرگ بر سر مردمانش پاشیده بودند. هرچه بالاتر رفت خانه‌ها و خیابان‌ها و پس‌کوچه‌ها کوچک و کوچک‌تر شدند. هواپیما اوج گرفت و برای آخرین‌بار بالای شهرِ گورهای به‌هم‌پیوسته طواف کرد، مردگانی که حتی تاریخ هم دیگر نامشان را به‌یاد نمی‌آورد. بعد ناگهان آخرین گسل زمین در میانهٔ سینهٔ شهر باز شد. زمین به لرزه افتاد. نعره زد. دهان باز کرد و همچون آخرالزمان همه‌چیز را بلعید. شهر ویران شد. آوار شد. در خود فروریخت و من از فراز آسمان غم‌زده، خانه‌ام را دیدم که چگونه تبدیل به تلی از خاک شد. بعد در تاریکی شب از زادگاه ویران‌شده‌ام دور شدم.

با صدای زنگِ ساعت از آن کابوس هولناک بیدار می‌شوم. همه‌چیز را همان دیشب جمع کرده‌ام. مدارکم را توی کوله‌پشتی و چمدانم را دمِ در خروجی خانه گذاشته‌ام. پیش از رفتن، به درگاهی اتاق‌خواب مادرم تکیه می‌دهم. کاش یک‌بار دیگر چشمانش را باز کند و برای آخرین بار نگاهم کند؛ حتی اگر باز هم مرا نشناسد؛ حتی اگر همچون غریبه‌ای به من خیره بماند یا دوباره مرا با جوانی خاله‌ام اشتباه بگیرد. شال مشکی‌ام را روی سرم می‌کشم. کوله‌پشتی‌ام را روی دوشم می‌اندازم و توی کوچه، جلوی در خانه منتظر تاکسی فرودگاه می‌ایستم؛ مثل همان صبح‌هایی که کوله‌پشتی به‌دست، منتظر رسیدن سرویس مدرسه می‌ماندم و پیش از اینکه سوار آن مینی‌بوس قراضهٔ آبی بشوم سر می‌چرخاندم و مادرم را می‌دیدم که از پشت پنجرهٔ خانه برایم دست تکان می‌داد و بدرقه‌ام می‌کرد. حالا سر می‌چرخانم، چراغ‌های خانه خاموش‌اند و این‌بار کسی نیست تا پشت سرم آب بریزد.

بار اول مادرم پشت سرم آب ریخته بود. همان زمان که داشت کم‌کم همه‌چیز را فراموش می‌کرد. خودش را، خاطراتش را، روزمره‌اش را و حتی راه بازگشت به خانه را. اما هنوز یادش نرفته بود که اگر پشت سر مسافری آب بریزد حتماً بازمی‌گردد. من چمدان به‌دست راهی شده بودم تا شاید بتوانم خوشبختی را با مترِ دیگری اندازه بگیرم. شاید هم خیال می‌کردم که یک روز یک جای دنیا پدرم را پیدا می‌کنم و از او می‌پرسم که چرا دیگر هیچ سراغی از ما نگرفت؟ چرا فقط همان سال اول برایم کادوی تولد فرستاد، چه شد که سال‌های بعد فراموشم کرد؟ چطور توانست آن همه بی‌هم‌زبانی را تاب بیاورد؟ من که از ترجمهٔ هرلحظهٔ خودم، حتی در هماغوشیِ یک بستر شبانه خسته شدم. سعی کردم خودم را متعلق به آن جای دیگر بدانم اما بازهم

مدام در خواب‌هایم رؤیای خانه را دیدم. غروب جمعه که جغرافیا سرش نمی‌شود؛ حتی توی غربت هم کار خودش را می‌کند و تعطیلی یکشنبه، هیچ‌وقت آخر هفته محسوب نمی‌شود. من تسلیم خاطرات شدم و دل‌تنگی مرا به خانه‌ای بازگرداند که حالا دوباره دارم از آن فرار می‌کنم.

سرم را به شیشهٔ نیمه‌باز تاکسی فرودگاه تکیه می‌دهم و به سیاهی شب خیره می‌مانم. مسیر فرودگاه از کنار بهشت‌زهرا می‌گذرد. انگار هرکه بخواهد از اینجا برود باید اول اهل قبور را زیارت کند و شاخ‌وبرگ درختان، همچون دست‌های از گور بیرون‌مانده، مسافران را بدرقه می‌کنند. کلاغ‌ها در آسمان دل‌گیر شب پر می‌کشند و تاریکی تنشان در سیاهی شب گم می‌شود. فرودگاه شلوغ و بی‌نظم است. بااینکه انگار همه در صف ایستاده‌اند؛ اما بازهم مثل صبحگاه حیاطِ مدرسه آشفته و بلاتکلیف است. کاش کسی فریاد بزند «از جلو نظام» شاید این همهمه آرام بگیرد. تمام زندگی من در این صف‌ها حرام شده است. صف نفت، صف نان، صف انتخابات. بازرسی اول را رد می‌کنم و در صف تحویلِ چمدان‌ها می‌ایستم. زنی که در صف، جلوتر از من ایستاده است دستش را زیر شکمِ کمی‌بالاآمده‌اش نگه داشته و مدام به شوهرش لبخند می‌زند. انگار نطفه‌ای که در رحمش بسته‌شده قرار است ضامن اقامت آن‌ها در کشور مقصد باشد. چمدانم را روی ریل می‌گذارم و بلیتم را تحویل متصدی پشت پیشخان می‌دهم. وزن چمدان کمی بیشتر از حد مجاز است. زیپش را که باز می‌کنم بوی ناهار ظهر جمعه از همهٔ سوراخ‌سنبه‌هایش بیرون می‌زند. آلبوم قدیمی خانوادگی و بستهٔ کادوپیچ‌شده‌ای را که خاله در آخرین لحظه روی چمدانم گذاشته بود توی کوله‌پشتی‌ام می‌چپانم و بسته‌های یخ‌زدهٔ سبزی سرخ‌شده و لواشک آلو را پیشکش سطل زباله می‌کنم. کاش می‌توانستم بخشی از خاطراتم را هم دور بریزم و وزنشان را سبک کنم. کاش من هم نطفه‌ای بودم در رحم زنی و قرار بود زندگی را در جای دیگری آغاز کنم. جایی که نه خاطرات این شهر را داشته باشد و نه کوچه‌پس‌کوچه‌هایش را. کاش این‌همه تردید نداشتم؛ اما دیگر دیر شده است و کار از کار گذشته.

کارت پروازم را تحویل گرفته‌ام. مُهر خروج بر سفیدیِ صفحهٔ پاسپورتم حک شده است. من از آن خط فرضی گذشته‌ام و حالا انگار آن‌طرف مرز ایستاده‌ام.

تابلوی اعلان تنها برای یک پرواز، تأخیر اعلام کرده است. لیوانی چای سفارش می‌دهم و پشت یکی از میزهای کافهٔ فرودگاه، به انتظار می‌نشینم. چای کیسه‌ای از عطر دشت‌های چای‌کاری هیچ بویی نبرده است. طعم مقوای بدبوی لیوانِ کاغذی دهانم را پر می‌کند. بستهٔ کادوپیچ‌شده را از توی کوله‌پشتی‌ام بیرون می‌آورم و بازش می‌کنم. پلیور دست‌بافت است، سفید و جودانه. این را مادرم بافته است برای من، منتهی یادش رفته که من حالا سال‌هاست بزرگ‌شده‌ام. قد کشیده‌ام و دیگر آن دختربچه‌ای که او به یاد می‌آورد نیستم. ذهن او در همان سال‌ها متوقف شده است. همان سال‌های خوشِ آخرین سفر سه‌نفره‌مان. سفری که از آن تنها یک عکس توی آلبوم خانوادگی باقی مانده است.

پدرم کنار ساحل پشت‌به‌تصویر، روی زمین نشسته است و دارد تلاش می‌کند تا با بیل و سطل پلاستیکی برای من قلعه‌ای شنی درست کند. من به دستان مهربان او خیره شده‌ام و به قصری که تنها برای برآورده شدن رؤیاهای من ساخته شده است. آلبوم قدیمی را ورق می‌زنم و عکسی از خودم را می‌بینم که پلیوری سفید و جودانه به تن دارم. جلوی کیک خامه‌ای نشسته‌ام و چشم دوخته‌ام به جعبهٔ کادویی که پدرم برای تولدم فرستاده بود. کیک تولدم شبیه علامت ماه اسفند است. دو ماهی سرگردان که انگار یکی هستند. همان‌که مثل من هرگز نفهمیده است می‌خواهد برود یا بازگردد. باقی عکس‌های آلبوم مشتی تصویر سیاه‌وسفید است که هیچ‌کدام از آدم‌هایش را نمی‌شناسم. آن‌ها همگی سال‌هاست که مرده‌اند. کاش می‌توانستم آن‌قدر به عقب بازگردم تا جد اولیه‌ام را ببینم. همان انسان ترسویی که از نبرد با حیوان درنده‌خو شانه خالی کرد و پا به فرار گذاشت. من از نسل آن غارنشین فراری‌ام. آن‌هایی که ایستادند و جنگیدند همگی منقرض شدند؛ اما او نجات یافت و بعد روی دیوارهای سنگی پناهگاهش نقشی از دلاوری‌های ساختگی‌اش کشید.

دختربچه‌ای همراه پدر و مادرش پشت میز مجاورم در کافهٔ فرودگاه نشسته است. او همان‌طور که روی تکه‌ای کاغذ، نقاشی می‌کشد با دندان لق‌شده‌اش بازی می‌کند. تأخیر پرواز همه را کلافه کرده است. یکی از یخ زدن باند فرودگاه می‌گوید و دیگری از نقص فنی هواپیما. اما پدر دخترک، داستان دیگری می‌گوید. انگار یک نفر توی هواپیما مرده و حالا پیاده کردن جنازه، مراحلی دارد که کمی وقت‌گیر است. همان‌وقت دخترک دندان لق‌شده‌اش را از جا می‌کند و چند قطره خون، روی سفیدیِ کاغذ نقاشی‌اش چکه می‌کند. مادرش در بطری کوچک آب را باز می‌کند و به‌زور به خوردش می‌دهد و دندان افتاده را لای دستمال‌کاغذی پنهان می‌کند.

من دندان تازه‌افتاده‌ام را در مشت گره‌کرده‌ام پنهان کرده بودم. وقتی آن را به مادرم نشان دادم گفت که اگر اولین دندان شیری‌ام را خاک کنم، هر آرزویی داشته باشم برآورده می‌شود. من آن زمان تنها یک خواسته داشتم. آن‌هم دیدن دوبارهٔ پدرم بود. مدتی از رفتنش گذشته بود و هنوز هیچ خبری از او نشده بود. پدرم از مرز رفته بود. زمینی. شبانه. آن‌هم درحالی‌که خودش را توی پوست گوسفند پنهان کرده بود. من همهٔ این‌ها را از پچ‌پچ‌های درگوشی مادرم با خاله‌ام فهمیده بودم. از آن روز به بعد هر وقت کسی توی محل گوسفندی را زمین می‌زد تا قربانی‌اش کند ترس به جانم می‌افتاد که نکند سر حیوان زبان‌بسته را ببرند و پدرم از توی پوستش بیرون بیفتد. دندان شیری‌ام را زیر درخت انجیرِ وسط حیاط خانه خاکش کردم و همان‌وقت در دلم آرزو کردم که من هم مثل ماهی سرگردان اسفند دوپاره شوم. یکی بماند پیش مادرم و تا ابد با بچه‌های کوچه بازی کند و آن دیگری برود آن‌طرف دنیا و دنبال پدرم بگردد. پدری که کم‌کم داشتم صورتش را هم فراموش می‌کردم؛ اما آرزویش را نه. انگار خواسته‌ها و آرزوهای ما از نسلی به نسل دیگر ارث می‌رسند. درست شبیه حافظهٔ پرستوهای مهاجری که مدام مسیر کوچِ اجدادشان را می‌روند و بازمی‌گردند.

چای کیسه‌ای دیگر از دهان افتاده اما وضعیت تابلوی اعلان هیچ فرقی با قبل نکرده است. همان‌طور که پله‌ها را به‌سمت سرویس بهداشتی پایین می‌روم شوهر زنِ باردار را می‌بینم که دم در دست‌شویی زنانه ایستاده است، بی‌قراری می‌کند و مدام به داخل سرویس زنانه سرک می‌کشد. زن باردار رنگ به صورتش نمانده، انگار ترسیده است. روی صندلی چرمی نظافتچی ولو شده و باقی زن‌ها دورش حلقه زده‌اند. یکی او را باد می‌زند و دیگری شکلات در دهانش می‌گذارد. زن نظافتچی همان‌طور که سرخی خونابه را از تنِ چرک‌مردهٔ کاشی‌ها پاک می‌کند زیر لب می‌گوید: «این هواپیما اصلاً نقص فنی ندارد، بارش را زمین بگذارد راهی می‌شود.» اما انگار هیچ‌کس کوچک‌ترین توجهی به او ندارد؛ حتی مادرِ نطفه‌مرده‌ای که قرار بود جای دیگری متولد شود. کمی پول از توی کوله‌پشتی‌ام بیرون می‌آورم و به‌سمت او می‌گیرم. وقتی زن اسکناس‌ها را در کیف پولش می‌چپاند، چشمم به عکس دختربچه‌ای می‌افتد که از پشت قاب پلاستیکی کیف به من لبخند می‌زند. چند اسکناس دیگر هم به زن می‌دهم و او انگار که بخواهد لطفی که در حقش شده را جبران کند، آنچه نباید بگوید را به زبان می‌آورد: «آدم توی کار این جماعت می‌ماند. یک روز توی پوست گوسفند از مرز فرار می‌کنند و بعد پایشان به آن‌طرف نرسیده وصیت می‌کنند که جنازه‌شان را اینجا خاک کنند.»

گیج‌وگنگ توی سالن فرودگاه قدم می‌زنم و مسافران را نگاه می‌کنم. انگار همه‌شان پوست گوسفند پوشیده‌اند. چهاردست‌وپا راه می‌روند و بَع‌بَع می‌کنند. یکی‌شان که لاغر و مردنی‌ست سرش را در صفحات روزنامه فروکرده و اخبار می‌خواند و آن یکی که پروارتر است پیش از جلای وطن، گز و سوهان می‌خرد و مشت‌مشت نقل می‌لمباند. از این‌همه شهد و شیرینی سوغاتی‌های پیشکشی، تنها تلخی بادام زیر دندانمان مانده است و از تمامِ فیروزه‌ای و اخرایی نخ‌های ابریشمی، فقط سرخیِ فرش لاکی به بختمان گره‌خورده. تن ما هزار سال است که بوی حلوا می‌دهد. من از دیدن آن‌همه رنگ و نقش پوشالی سرم گیج می‌رود و میان پس‌مانده‌های رنگارنگ آن تاریخ بی‌فروغ چشمم به قاب عکس خاتم‌کاری کوچکی می‌افتد که روی کاغذِ سفید پشت شیشه‌اش، طرح یک پرستوی مهاجر نقاشی شده است. این تنها یادگاری‌ست که من را به یاد خانه می‌اندازد. هویتی که در کوچ خلاصه می‌شود.

دیگر به هیچ‌کدام از عکس‌های سیاه و سفید آلبوم خانوادگی احتیاجی ندارم. من دیگر نمی‌خواهم که بیش از این، بار مردگان را به دوش بکشم.

وقتی بلندگوی فرودگاه بالاخره شمارهٔ پرواز من را اعلام می‌کند و همسفرانم را به‌سمت آخرین خروجی فرامی‌خواند من پله‌ها را دوباره دوتایکی پایین می‌روم و وارد سرویس بهداشتی زنانه می‌شوم. کسی آنجا نیست حتی زن نظافتچی. همان‌جا روبه‌روی آینه می‌ایستم و تلاش می‌کنم تا آن پلیور دست‌باف بچگانه را بپوشم؛ اما کش‌باف یقهٔ تنگش دور گردنم را سفت می‌گیرد و درست مثل دروغی که تمام عمر باورش کرده و با آن بزرگ شده‌ام، خرخره‌ام را فشار می‌دهد. همان رازی که به‌تازگی فهمیده بودم. آن روز مادرم بازهم به من خیره شد و با تصویرِ جوانی خاله‌ام حرف زد. پلیوری که داشت دوباره و دوباره برای تولدم می‌بافت را نشان داد و گفت: «یک کادو هم از طرف پدرش برای او خریده‌ام.» نخ سفید کاموا دور انگشت مادرم و خاطرات کودکی‌ام دور سر من چرخیده بود. او آخرین رجِ بافتنی را کور کرده بود و از دعوت مهمان‌ها، کیک تولد، بچه‌های کوچه و چیزهای دیگری گفته بود که من همه‌اش را نصفه‌ونیمه شنیده بودم. نشنیده بودم. کر بودم. تنم یخ‌کرده بود. زانوهایم بی‌رمق شده بود. انگار موجی بلند از میانهٔ دریا به‌سمت ساحل تاخته بود، قلعهٔ شنی‌ام را ویران کرده بود و رؤیاهای دخترکی که آن زمان بودم را میان خرابه‌های قصری فروریخته دفن کرده بود. همان دخترکی که رؤیاها و آرزوهایش تمام این سال‌ها همراه من بوده و حتی حالا هم از توی آینهٔ دست‌شویی فرودگاه به من خیره شده است؛ اما تن‌پوشِ سفید او دیگر اندازهٔ تنِ من نیست. پلیور بچگانه را همان‌جا روی صندلی چرمی سرویس زنانه رها می‌کنم و درحالی‌که بوی تندِ فاضلاب شهری مشامم را پرکرده است کنار رد محو خونابهٔ نطفهٔ تازه سقط‌شده، به چیزی که هستم خیره می‌مانم. انگار دارم پوست می‌اندازم و تصویر دخترک دارد آرام‌آرام از توی آینه محو می‌شود.

بلندگوی فرودگاه برای آخرین‌بار مسافران شمارهٔ پرواز من را به‌سمت خروجی فرامی‌خواند. من از پشت شیشه‌های سالن انتظار فرودگاه، مینی‌بوس قراضهٔ سرویسِ مدرسه را می‌بینم که انگار خیلی وقت است منتظر من ایستاده. بچه‌ها برایم دست تکان می‌دهند و با من خداحافظی می‌کنند. صورتم را به شیشه نزدیک‌تر می‌کنم و گرمای بخار دهانم را به تن صیقلی‌اش می‌دهم. بعد با سر انگشت چیزی روی شیشه می‌نویسم و همان‌طور که اسمم دارد آرام‌آرام از تن صیقلیِ شیشه محو می‌شود به‌سمت آخرین خروجی می‌دوم.

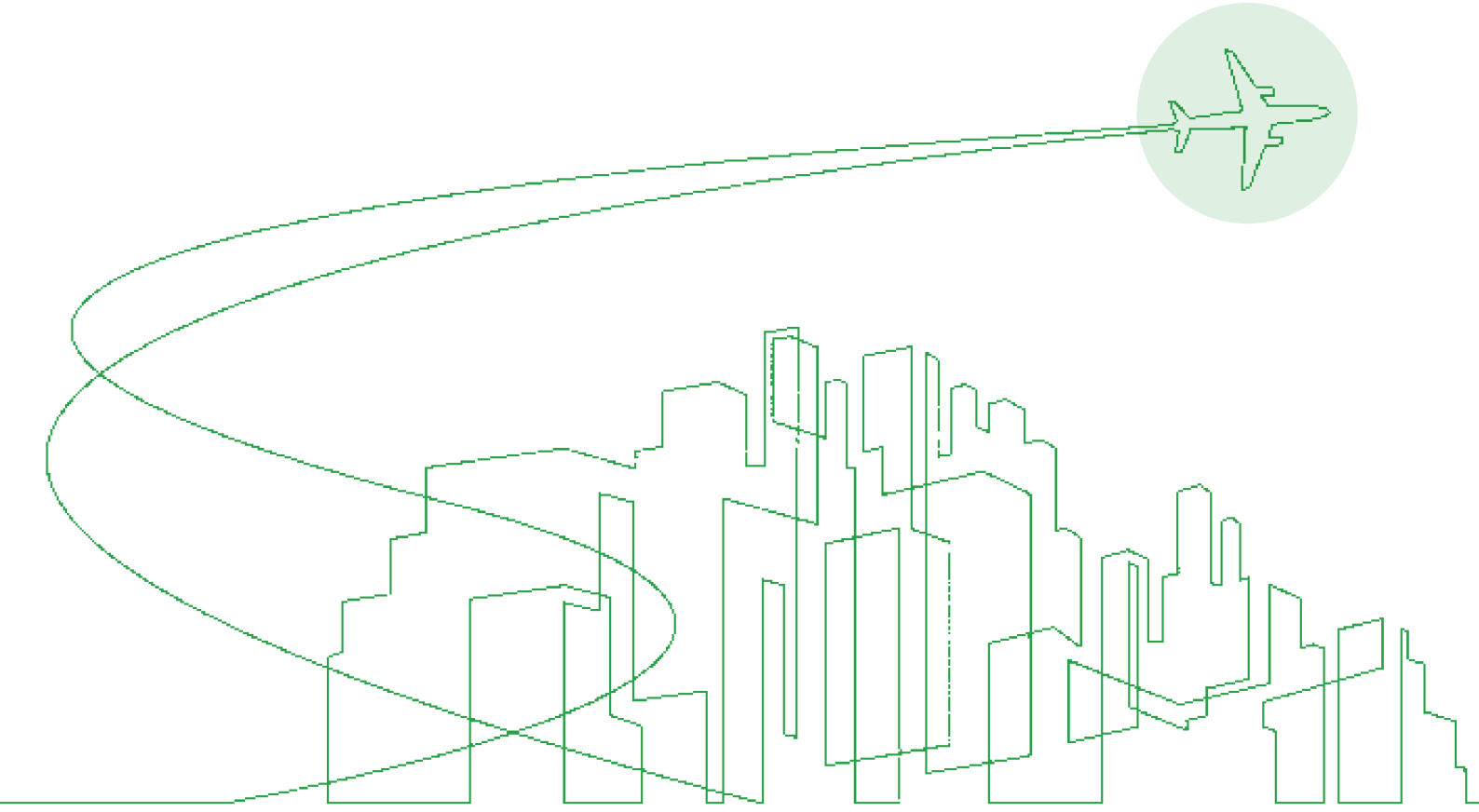
من دویدم. توی سالن فرودگاه دویدم. از کنار صندلی‌های انتظار دویدم. توی حیاط مدرسه دویدم. توی کوچه با بچه‌های محل دویدم. دور میدان آزادی دویدم. از میدان انقلاب تا چهارراه ولی‌عصر دویدم و دست‌آخر نفس‌نفس‌زنان و ازپاافتاده در یکی از پس‌کوچه‌های شهر متوقف شدم. درست شبیه همان روزی که ناظم مدرسه من را از صف صبحگاه بیرون کشید و به دفتر مدرسه فراخواند. دستی یغور شانه‌ام را فشار داد و من را به‌زور روی صندلی نشاند. چراغی کم‌سو بالای سرم روشن شد و کسی برگهٔ اعتراف را جلوی من گذاشت. انگار که وسط برنامه کودک برق رفته باشد و کسی زیر نور کم‌جان چراغ گازسوز به من دیکته گفته باشد. من نوشتم و نوشتم و مشق کردم. سی‌ودو حرف الفبا را از برکردم. جدول‌ضرب را از برکردم. مرزهای جغرافیا را از برکردم. جایگاهم در چرخهٔ تکامل را از برکردم. ترجمهٔ بع‌بع گوسفندان را یاد گرفتم و بعد به تمام کارهایی که کرده بودم اعتراف کردم. به همهٔ آنچه نکرده بودم اعتراف کردم. به عقاید پدرم اعتراف کردم. به فرار گوسفندها اعتراف کردم. به تقلب در امتحان مدرسه اعتراف کردم. به هماغوشی به زبان غیرمادری اعتراف کردم و حتی به گناهان جد غارنشینم هم اعتراف کردم.

نفس‌نفس‌زنان خودم را به آخرین خروجی می‌رسانم. کارت پروازم را تحویل متصدی می‌دهم و او لبخندزنان عبارت تکراری «سفر خوبی داشته باشید» را غرغره می‌کند و تکهٔ بریدهٔ شمارهٔ صندلی‌ام را تحویلم می‌دهد. کمی مکث می‌کنم و پیش از رفتن بالاخره آن سؤال کذایی را از او می‌پرسم: «جنازهٔ توی هواپیما، زن بود یا مرد؟» لبخند مصنوعی روی صورت متصدی می‌ماسد و او بی‌آنکه من را نگاه کند می‌گوید: «مشکل تنها یک

نقص فنی بی‌اهمیت در سیستم تهویهٔ هواپیما بود که آن‌هم کاملاً برطرف شده است.»

وارد تونلی می‌شوم که انتهایش به ورودی هواپیما ختم می‌شود. پایان این راه آغاز یک فرصت دوباره است. هر قدمی که برمی‌دارم بیشتر شبیه پناهگاه جد غارنشینم می‌شود. کاش من هم می‌توانستم پیش از رفتن، تصویرِ شکست‌هایم را بر دیوار خالی این تونل نقش کنم و ردی از خودم را به یادگار بگذارم. تصویرِ تمام نشدن‌ها و نرسیدن‌هایم را. نقشِ همهٔ سرخوردگی‌ها و کم‌آوردن‌هایم را. یک قدم دیگر برمی‌دارم و نفسم به شماره می‌افتد، تنم یخ می‌زند و ترس تمام وجودم را در بر می‌گیرد. ترسی نه از جنس درس خواندنِ شب امتحان؛ بلکه شبیه روز امتحانِ تجدیدی خردادماه. فرصت دوباره‌ای که می‌تواند تنها تلاشی مذبوحانه برای تکرار مجدد یک شکست باشد. این بار حتی بزرگ‌تر و کامل‌تر از بار اول. باختی تمام‌عیار، بی‌هیچ کم و کاستی. وقتی قدم بعدی را برمی‌دارم تنم با چیزی برخورد می‌کند. سر می‌چرخانم و دخترک بی‌دندان را می‌بینم که روی زمین ولو شده و بطری نصفهٔ آبش را پشت سر من خالی کرده است.

روی صندلی هواپیما می‌نشینم. یکی از مهمان‌دارها آب‌نبات تعارف می‌کند و دیگری راه‌های خروج اضطراری را نشان می‌دهد. وقتی هواپیما از زمین کنده می‌شود از پنجره تو را تماشا می‌کنم. خانه‌ها و خیابان‌هایت هرلحظه کوچک و کوچک‌تر می‌شوند؛ اما همچنان استوار سر جایشان ایستاده‌اند. هواپیما اوج می‌گیرد و برای آخرین‌بار دور سر تو طواف می‌کند. بعد ناگهان آخرین گسل زمین در میانهٔ سینهٔ من باز می‌شود. تنم به لرزه می‌افتد و با دهانی بسته، بی‌صدا فریاد می‌زنم. من در خود فرومی‌ریزم، ویران می‌شوم و تلی از خاطرات کهنه در من آوار می‌شود. آفتاب روز بعد رو به طلوع است و فردا دیگر کسی نام مرا به یاد نخواهد آورد. چشمانم را می‌بندم و در تاریکی، اسمِ تو را هجی می‌کنم، نامِ زادگاه مادری‌ام را. ■



آغ بالا

سپیده داداش‌زاده

وقتی تخم کبوتر ترک برداشت درخت‌ها شکوفه داده بودند و آفتاب به بامی که مامان کبوتر روی آن لانه درست کرده بود، می‌تابید. بام کوتاهی که در نزدیکی کوه سهند قرار داشت. تخم کبوتر قل خورد. کمی لرزید؛ اما سعی کرد طوری بشکند که خانهٔ مورچه‌ها را خراب نکند. از توی همین تخم، کبوتر سفیدی به دنیا آمد. این کبوتر آن‌قدر سفید بود که مامان کبوتر اسم او را آغ‌بالا گذاشت؛ سپس بال‌هایش را گهواره کرد و برای آغ‌بالا لالایی خواند.

لای‌لای چالام یاتار سان
قیزیل گوله باتارسان[1]

آغ‌بالا در لانهٔ مامان کبوتر قد می‌کشید. از این بام به آن بام می‌رفت. میوه‌های درختان را می‌شمرد. پشت سر سنجاقک‌ها پرواز می‌کرد و می‌خندید. در یکی از روزهای گرم تابستان مامان کبوتر قصهٔ شنگول و منگول را برای آغ‌بالا تعریف کرد. شمردن از یک تا ده را به آغ‌بالا یاد داد و سفارش کرد، شمارهٔ بامی که روی آن لانه درست کرده است فراموش نکند و آدرس را به غریبه‌ها نشان ندهد. مامان کبوتر صورت تپل آغ‌بالا را بوسید و رفت تا دانهٔ گندم بیاورد. آغ‌بالا کسل شد. سیب قرمزی روی بام افتاده بود. تصمیم گرفت با سیب بازی کند؛ اما همین که خواست با پایش به سیب لگد بزند هیولای بزرگی سرش را از زیر زمین بلند کرد. زیر پای آغ‌بالا لرزید. هول هولکی بالا پرید. هیولا محکم داد زد: «آخی! خسته شدم. از بس زیر زمین ماندم. بروید کنار تا بیشتر از این عصبانی نشده‌ام.»

مردم حرف هیولا را جدی نگرفتند و فکر کردند چوپان دروغگوست که خبر آمدن گرگ را می‌دهد. هیولا خشمگین شد. نعره کشید. دمش را توی کوچه‌های ده کش داد و محکم به تیرهای برق زد. این دفعه مردم باور کردند که گاوهای ده واقعاً ماع‌ماع می‌کنند، گوسفندها بع‌بع، مرغ‌ها قدقد. مردم جیغ کشیدند و از خانه‌هایشان بیرون ریختند. آغ‌بالا در آسمان بود. اصلاً سر در نمی‌آورد. همهٔ بام‌ها، حتی بام‌های بلندی که آغ‌بالا آرزو داشت روی آن‌ها لانه درست کند، خراب شدند. هیولا به خودش افتخار می‌کرد. توی کوچه‌های ده می‌خزید. با دهان گودی‌اش که مثل تنور ترک برداشته بود، همه‌چیز را قورت می‌داد. خودش را به شکل خط شکسته درمی‌آورد. زیر دیوارها نیم‌خیز می‌شد، دیوارها می‌شکست و سقف خانه را با یک فوت

۱. برایت آن‌چنان لالایی می‌خوانم که درون گلبرگ‌های گل سرخ آرام بخوابی

زمین می‌ریخت.
آغ‌بالا طاقت نیاورد. به خودش جرئت داد و هیولا را صدا زد: «آهای...تو... تو...کی هستی که شمارهٔ همهٔ بام‌ها را پاک کردی! خانه‌ها را خراب کردی؟ چطور به خودت اجازه دادی؟!
هیولا جواب داد: «من زلزله هستم. اسم من هیولازیلی است. خانه‌ام زیر زمین قرار دارد. شمارهٔ بام‌ها؟! من فقط یاد گرفته‌ام بشمارم؛ ۱، ۲، ۳. با این سه شماره همه فرصت دارند از جلوی چشم‌هایم بروند، وگرنه خونشان به گردن خودشان است. ببینم جوجه اسم تو چیست؟ حیف که می‌توانی آن بالابالا هم زندگی کنی وگرنه تو را هم تبدیل به خاک می‌کردم.»
آغ‌بالا وحشت کرد. نگران مادرش شد. پرید پایین. زیر سنگ‌ها را نگاه کرد. زیر آجرها را، زیر پنجره‌های شکسته را و...اما ماما‌ن کبوتر را پیدا نکرد. پرواز کرد. میان ابرها قایم شد تا هیولا صدای گریه او را نشنود.
دئیین، قوی آنام گلسین
حالیما، یانان گلسین[1]
هیلکوپتری که از آن طرف می‌گذشت، صدای هق‌هق آغ‌بالا را شنید. نزدیک آغ‌بالا شد. پرهای سفیدش را ناز کرد. آغ‌بالا با تعجب به هیلکوپتر نگاه کرد و گفت: «خیلی عجیب است. چه سنجاقک بزرگی! من تا به‌حال سنجاقک به این بزرگی ندیده‌ام! تو از کجا آمده‌ای؟!»
هیلکوپتر لبخندی زد و جواب داد: «من! من که سنجاقک نیستم! ولی تو می‌توانی به من سنجاقک فلزی بگویی. من آمده‌ام به بچه‌هایی که توی ده فرفره بازی می‌کردند و حالا خانه‌هایشان خراب شده است کمک کنم.» آغ‌بالا دوباره غمگین شد و گفت: «سنجاقک فلزی! دیدی هیولازیلی چطور مادرم را گم کرد؟ حالا من تنهای تنها مانده‌ام!»
سنجاقک فلزی اخم کرد و جواب داد: «هرکس که خدا را دوست داشته باشد تنها نیست. اگر ما دست‌دردست هم بگذاریم می‌توانیم هیولازیلی را از بین ببریم.» آغ‌بالا گفت: «آخه چه جوری؟» چطوری می‌شود هیولای به این درازی و گردن‌کلفتی را از بین برد؟»
سنجاقک فلزی جواب داد: «هیچ‌چیز بزرگ‌تر از خدا نیست. اگر خدا بخواهد می‌توانیم.» آغ‌بالا روی فرفره‌های سنجاقک فلزی ایستاد. بال‌هایش را به طرف آسمان دراز کرد و از خدا کمک خواست. سنجاقک فلزی آغ‌بالا را آرام روی ابرها گذاشت و به طرف هیولازیلی رفت.
مأموریت سنجاقک فلزی این بود که حواس هیولازیلی را پرت کند و آغ‌بالا هم برود و از کوه سهند بخواهد هر چقدر برف و یخ در دیگ بزرگش جمع کرده است بریزد روی هیولازیلی تا آتش شکمش سرد شود... .
سهند تبریزه باخار
بولاغیندان سوآخار[2]
هیولازیلی وقتی خرخر هیلکوپتر را شنید، گوش‌هایش را تیز کرد و داد زد: «این چه‌جور صدایی است؟ فکر می‌کنی زرنگ هستی! من صدایم از تو بلندتر است؟ برو کنار تا تو را هم خفه نکرده‌ام؟!»
آغ‌بالا هنوز توی راه بود. در راه بچه‌هایی را می‌دید که دنبال مادرشان هستند. فقط آغ‌بالا می‌دانست که هیولازیلی چطور مادرهای مهربان را زیر دندان‌های سنگی‌اش یک لقمه کرده است. بال می‌زد و آرزو می‌کرد ای کاش همهٔ آدم‌ها پر پرواز داشتند تا موقعی که هیولازیلی خانه‌تکانی می‌کند مردم در آسمان باشند.
کوه سهند خیلی قدبلند بود و همیشه کلاه برفی بر سر داشت. وقتی سفیدی پر آغ‌بالا را در آسمان دید، قند توی دلش آب شد و از ماما‌ن کبوتر موشدولوق خواست.
محبت اولسا، آچار
هرجور قیفیلی، آچار[3]
ماما‌ن کبوتر رفت و از چشمهٔ «قوش‌گؤلی» یک فنجاق آب خنک برداشت و حبهٔ یخی هم توی آن انداخت. فنجان را لای پرهایش نگه داشت و روی شانه‌های سهند منتظر نشست. آغ‌بالا نفس‌نفس می‌زد و به‌آرامی

۱. بگویید تا مادرم بیاید همان کسی که در تمام مشکلات دل‌سوز من است.
۲. کوه سهند رو به تبریز نگاه می‌کند و از چشمهٔ آن آب روان جاری می‌شود.
۳. اگر محبت باشد، همه‌جور مشکلات حل می‌شود. محبت همه نوع قفل‌ها را باز می‌کند.

پرواز می‌کرد. به کوه سهند نزدیک‌تر می‌شد. مامان کبوتر دستهٔ فنجان را با منقارش گرفت و به طرف آغ‌بالا رفت. آغ‌بالا تا مامان کبوتر را دید چشم‌هایش را دایره کرد.

تندتند بال زد و خودش را به آغوش مادر انداخت.

ننه، تئلینه قوربان

شیرین، دیلینه قوربان[1]

آغ‌بالا نوک منقارش را توی آب کرد و نوشید. از مامان کبوتر پرسید: «چرا تنهایم گذاشتی؟» مامان کبوتر جواب داد: «وقتی هیولازیلی به ده حمله کرد، همه‌جا خاک شد و آدرس خانه‌مان را گم کردم.

پریدم و پریدم

سر کوه سهند رسیدم.

آغ‌بالا نقشهٔ شکست هیولازیلی را برای کوه سهند و مامان کبوتر نقاشی کرد. کوه سهند آه کشید و گفت: «اتاق خواب هیولازیلی درست زیر پای من قرار دارد. هرشب سیگار می‌کشد، دود سیگارش همه جای ده پخش می‌شود و بچه‌ها را مریض می‌کند. وقتی روی تخت‌خواب لم می‌دهد کف پایم ترک برمی‌دارد و خواب از سرم می‌پرد.» سپس از مامان کبوتر خواست تا برف و یخ‌ها را از فریزر یخچالش بردارد و توی دیگ بزرگ بریزد. کوه سهند دیگ را بالای سرش گذاشت و منتظر ماند. سنجاقک فلزی هم آن‌طرف‌تر دور سر هیولازیلی می‌چرخید. عصبانی‌اش می‌کرد. نور قرمز چراغش را به چشم‌هایش می‌انداخت. هیولازیلی می‌خواست به هر قیمتی که شده است سنجاقک فلزی را بگیرد. آن‌قدر پشت سر سنجاقک فلزی خزید و خزید تا به پیش کوه سهند رسید.

سنجاقک فلزی دور سر هیولازیلی چرخید و چرخید تا اینکه هیولازیلی بالا آورد و بامب.... افتاد زمین.

کوه سهند هم هر چقدر برف و یخ داشت روی سرش ریخت.

هیولازیلی می‌لرزید. خیلی ترسیده بود. به اتاقش رفت و مثل یک طناب توی تخت‌خواب دراز کشید. و تبدیل به مار برفی یخی شد.

شب تمام شد. وقتی سپیده از پشت کوه سهند بیرون زد، صدای خروپف هیولازیلی به گوش همهٔ مردم رسید. مردم در میدان ده توی چادرهایی که ماه روی آن مهر قرمز زده بود، با چهره‌های غمگین نشسته بودند. صدا بلند و بلندتر شد. از چادرهایشان به بیرون ریختند و درگوشی با همدیگر پچ‌پچ کردند: «صدای هیولا عوض شده است. صدا مثل صدای هر روز نیست که گرگر و وحشتناک باشد.» به‌طرف صدا، کوه سهند رفتند. نه پایشان می‌لرزید، نه زمین از جایش تکان می‌خورد. وقتی به کوه سهند رسیدند، دیدند که آغ‌بالا و مامان کبوتر نقشهٔ لانهٔ جدیدشان را می‌کشند. سنجاقک فلزی هم شیشه‌هایش را پاک می‌کند. کوه سهند قصهٔ مار برفی شدن هیولازیلی را برای همه تعریف کرد. ■

ترجمهٔ کلمه‌های ترکی

آغ‌بالا: بچه سفید

قوش گؤلی: چشمهٔ کوه سهند که در قلهٔ کمال قرار دارد.

کوه سهند: از کوه‌های بلند و معروف بعد از کوه سبلان است که در آذربایجان شرقی (تبریز) قرار دارد.

چهار قله به نام‌های کمال، جام، سولطان و دمیرلی دارد.

موشدولوق، مشتُلق: مژدگانی گرفتن

۱. مادر فدای موهای سفیدت و سخنان شیرینت بشوم

استبداد زبان و فراتر رفتن از آن

عباس شکری

نگاهی به شعر «استبداد سطور» از صحرا کلانتری

استبداد سطور
و اِوین جایی میان زبان‌هاست
گوانتاناموبی در زبان مادری
الفبای اجدادی را به افسار کشید
حتی گوگل در مذاکرهٔ ترنسلیت‌ها
مهاجرتِ تحمیلی کلمات را جدی نگرفت
چه پاراگراف‌های نحیفی
چه جملات دربندی
چه اصوات اسیری که آزاد نشدند
در مهندسی کرت‌بندی‌ها
زبان تقسیم شد در فصول طبیعی
و کلماتِ پرورشی راه افتادند
ییلاق‌های مصنوعی
قشلاق‌های مصنوعی
و من چه طبیعی محبوسم
در مرکز زبانی معذور
که عشایرش را یک‌جانشینان می‌بلعند
تا فرار آشیانه کند در خوابِ کلمه‌ای لاغر
که از رژیم نگارشی می‌گریزد
دارم از مبادای جمله‌ای می‌گویم
گریخته از آلکاترازِ صفحه
که مقامِ «لال» را به ادای هجایی نمی‌دهد
تا با کوله‌ای از لینک‌های پشت سر
به اقلیم ویکی‌پدیا بپیوندد
در انقیاد شابک‌ها
شاید روزی در تراکم کیبوردها
انگشتی مرور کند
سرچِ طبیعی‌ام را
در مرورگرهای بعد از من
و هزارصفحه لود شود
با کلماتی آزاد
که از استبداد سطور گریخته‌اند

شعر «استبداد سطور» از صحرا کلانتری یکی از آثاری است که در آن شاعر با زبانی استعاری و مفهومی به رابطهٔ پیچیدهٔ زبان، جامعه و انسان می‌پردازد. این شعر را می‌شود از جنبه‌های گوناگون ادبی، اجتماعی و فلسفی تحلیل کرد.

۱. تحلیل ادبی

- **الف) زبان و فرم**

شاعر از زبانی استعاری و پیچیده استفاده می‌کند که در عین پیچیدگی، دارای وضوح و روانی خاصی است. استفاده از نمادها و تصویرسازی‌های مرتبط با مفاهیم زبانی، ادبی و اجتماعی، به شعر غنای معنایی ویژه‌ای می‌دهد. ترکیب‌هایی مثل «استبداد سطور»، «گوآنتاناموییِ در زبان مادری»، و «مهاجرتِ تحمیلی کلمات» با استفاده از زبانِ نوآورانه و خاص شاعر، به‌گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که مفاهیم انتقادی عمیقی را بیان می‌کنند.

- **ب) نقد ساختاری**

شعر به‌شکلی مدرن و غیرمحتاطانه نگاشته شده است. شاعر مرزهای سنتی بین سطرها و جملات را می‌شکند و از جریان آزاد زبانی استفاده می‌کند که به نظر می‌رسد از قوانین دستوری زبان فرار می‌کند؛ درست مانند محتوای خود شعر که به استبداد زبان و محدودیت‌های آن می‌پردازد. این انتخاب ساختاری هماهنگ با مفهوم شعر است.

- **ج) تصویرسازی**

شعر مملو از تصویرسازی‌های بدیع است که با استفاده از نمادها و استعاره‌های نوین، مفاهیمی همچون زندان، انقیاد و مبارزه برای آزادی را در حوزهٔ زبان و کلمات نشان می‌دهد؛ مثلاً «کلماتِ پرورشی» و «بیلاق‌های مصنوعی/ قشلاق‌های مصنوعی» نمایانگر کنترل و قالب‌بندی‌ای است که زبان و بیان به آن محکوم شده است.

۲. تحلیل اجتماعی

- **الف) زبان به‌عنوان ابزار استبداد**

شاعر در این شعر، زبان را به‌مثابهٔ ابزاری برای سرکوب و استبداد اجتماعی به تصویر می‌کشد. «اِوین جایی میان زبان‌هاست/ گوآنتاناموییِ در زبان مادری» نشان می‌دهد که چگونه زبان، به‌ویژه زبان مادری، می‌تواند در دست ساختارهای قدرت به ابزاری برای سرکوب و انقیاد تبدیل شود. زبان، که باید راهی برای بیان آزادی و هویت باشد، در اینجا تبدیل به زندانی برای افکار و احساسات می‌شود.

- **ب) مهاجرت و تبعید زبانی**

شاعر به معضلات مهاجرت و تبعید زبانی نیز اشاره می‌کند. «مهاجرت تحمیلی کلمات» استعاره‌ای است برای تغییرات و فشارهایی که بر زبان مادری در جریان مهاجرت یا جهانی شدن اعمال می‌شود؛ حتی تکنولوژی مانند «گوگل» هم قادر نیست این مسئله را درک یا حل کند و کلمات در این پروسه نحیف و دربند می‌شوند.

- **ج) تقسیم اجتماعی ازطریق زبان**

شعر به نقدی از نابرابری اجتماعی نیز می‌پردازد که ازطریق زبان و فرهنگ تحمیل می‌شود. «کرت‌بندی‌ها» و «تقسیم فصول طبیعی» اشاره به فرایندهای اجتماعی و سیاسی دارد که زبان و فرهنگ‌های متنوع را تحت فشار قرار داده است و به یک‌جانشینی و هژمونی فرهنگی منجر می‌شود.

۳. تحلیل فلسفی

- **الف) زبان به‌عنوان واقعیت‌ساز**

یکی از محورهای فلسفی شعر، مسئلهٔ زبان به‌عنوان واقعیتی ساختاری است. «الفبای اجدادی را به افسار کشید» نشان می‌دهد که چگونه زبان می‌تواند به‌عنوان وسیله‌ای برای کنترل و تحریف واقعیت‌ها استفاده شود. فلسفهٔ زبان، که در آثار متفکرانی مانند ویتگنشتاین و دریدا نیز دیده می‌شود، در این شعر بازتاب دارد. دریدا به تئوری ساختارشکنی معتقد است؛ یعنی زبان نه‌تنها واقعیت را می‌سازد، بلکه محدودیت‌های آن را نیز تعیین می‌کند.

- **ب) فرار از محدودیت‌های زبان**

شاعر به‌شکل عمیقی از محدودیت‌های ذاتی زبان می‌گوید و به‌دنبال فرار از این چارچوب‌هاست: «فرار آشیانه کند در خوابِ کلمه‌ای لاغر/ که از رژیم نگارشی می‌گریزد» این فرار می‌تواند به‌معنای جست‌وجوی مفاهیم و واقعیت‌های جدید باشد که زبان سنتی قادر به بیان آن‌ها نیست. ایدهٔ آزادی کلمات از استبداد سطور درواقع نشانهٔ تلاشی برای شکست دادن مرزهای زبان و دست‌یافتن به شیوه‌های بیانی جدید و آزاد است.

• **ج) پرسش از معنای وجودی زبان**

شاعر پرسش از معنای وجودی زبان را مطرح می‌کند: «دارم از مبادای جمله‌ای می‌گویم/ گریخته از آلکاترازِ صفحه» این پرسش به‌نوعی به نقش زبان در شکل‌دهی به هویت فردی و جمعی اشاره دارد. زبان نه‌تنها ابزار ارتباطی است؛ بلکه ساختاری است که ما ازطریق آن جهان را می‌فهمیم و تفسیر می‌کنیم؛ اما آیا این زبان می‌تواند ما را از قیدوبندهای خود رها کند؟

بنابراین در یک‌کلام این شعر، استبداد زبان و فراتر رفتن از آن است. در این معنا می‌توانم بگویم:
صحرا کلانتری در شعر «استبداد سطور» نقدی چندلایه از زبان به‌عنوان ابزاری برای سرکوب و کنترل ارائه می‌دهد. این اثر به مفاهیم فلسفی دربارهٔ زبان، ساختارهای اجتماعی و هویت فرهنگی می‌پردازد. شاعر با بهره‌گیری از زبان استعاری و نوآورانه، مرزهای سنتی زبان و نوشتار را درهم می‌شکند و به‌دنبال رهایی از محدودیت‌های تحمیل‌شده بر بیان انسانی است؛ در هایت، شعر به‌عنوان فراخوانی برای آزادی زبان و افکار، به‌سوی جهانی از کلمات آزاد و خلاق حرکت می‌کند.

برای شناخت بهتر این شعر به نمونه‌های جهانی و ایرانی این شعر نگاهی کوتاه می‌کنیم:

شعر «استبداد سطور» از صحرا کلانتری از نظر موضوعات محوری و استفاده از زبان استعاری، به بسیاری از آثار جهانی و ایرانی که به نقد زبان، قدرت و محدودیت‌های زبانی پرداخته‌اند، شباهت دارد. در ادامه به چند نمونه از آثار جهانی و ایرانی اشاره می‌کنم که از نظر مفهومی یا ساختاری با این شعر مرتبط هستند.

۱. نمونه‌های جهانی

• **الف)** «نامه‌ای از زندان بیرمنگام»، **مارتین لوترکینگ**

در این اثر، مارتین لوترکینگ از زندان می‌نویسد و به نقد اجتماعی و سیاسی نژادپرستی و استبداد می‌پردازد؛ مانند شعر کلانتری، او نیز از زندان به‌عنوان استعاره‌ای برای وضعیت انسان‌ها در برابر سیستم‌های ظالمانه استفاده می‌کند. او از زبانی استفاده می‌کند که به مسئلهٔ انقیاد و اسارت فیزیکی و زبانی بپردازد، مشابه با موضوعات شعری چون «اِوین جایی میان زبان‌هاست.»

• **ب)** «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته»، **مارسل پروست**

مارسل پروست در این رمان حماسی به پیچیدگی‌های زبان و حافظه می‌پردازد. پروست نیز مانند کلانتری به نقد محدودیت‌های زبانی و ساختارهای اجتماعی می‌پردازد که افراد را به‌نوعی درگیر زندانی از کلمات و مفاهیم می‌کنند. ارتباط میان حافظه، زبان و زمان، در اثر پروست با ایده «زبان به‌مثابهٔ استبداد» و محدودیت‌های بیانی که کلانتری به آن اشاره می‌کند، پیوند دارد.

• **ج)** «خدای جزئیات»، **ژاک دریدا**

ژاک دریدا، فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی، در آثارش

به‌شکلی فلسفی به مسئلهٔ زبان و محدودیت‌های آن می‌پردازد. او معتقد است که زبان، ساختاری است که ما را محدود می‌کند و همیشه فاصله‌ای بین معنای واقعی و آنچه ازطریق زبان بیان می‌شود، وجود دارد؛ مانند شعر کلانتری. دریدا نیز به انقیاد زبان و ضرورت فراتر رفتن از آن برای دستیابی به آزادی فکر و بیان اشاره می‌کند.

- **د)** «۱۹۸۴»، **جورج اورول**

در رمان معروف «۱۹۸۴»، زبان به‌عنوان ابزاری برای کنترل و سرکوب انسان‌ها به‌کار گرفته می‌شود. «زبان نو» در این رمان نوعی استبداد زبانی است که دولت برای جلوگیری از تفکر مستقل مردم استفاده می‌کند. اورول در این اثر به این موضوع می‌پردازد که چگونه تغییر زبان ممکن است به تحریف حقیقت و جلوگیری از آزادی فکری منجر شود؛ مفهومی که با «استبداد سطور» در شعر کلانتری هم‌خوانی دارد.

۲. نمونه‌های ایرانی

- **الف)** «زمستان»، **مهدی اخوان‌ثالث**

در شعر معروف «زمستان»، مهدی اخوان‌ثالث با زبانی استعاری از فضایی سرد و بی‌روح سخن می‌گوید که نماد جامعه‌ای تحت فشار و سرکوب است. اخوان ثالث از کلمات و استعاره‌هایی استفاده می‌کند که محدودیت‌های زبانی و اجتماعی را به تصویر می‌کشد. مشابه شعر کلانتری، اخوان نیز از زبان برای بیان انقیاد و محدودیت‌های تحمیلی استفاده می‌کند.

- **ب)** «از این اوستا»، **احمد شاملو**

احمد شاملو در بسیاری از اشعارش به مسئله سرکوب و انقیاد زبانی و اجتماعی پرداخته است. در مجموعهٔ از این اوستا، شاملو از زبانی ساده ولی پرقدرت استفاده می‌کند تا به نقد سیستم‌های قدرت و سرکوب بپردازد. او نیز مانند کلانتری به استفاده از زبان به‌عنوان ابزار آزادی و درعین‌حال انقیاد اشاره می‌کند. شاملو در اشعارش به شکل‌های مختلف از این موضوع استفاده می‌کند و زبانی برای بازتاب مبارزه برای آزادی می‌سازد.

- **ج)** «ققنوس در باران»، **فروغ فرخزاد**

فروغ فرخزاد در بسیاری از اشعارش به مسائلی چون هویت، انقیاد اجتماعی و زبانی پرداخته است. در ققنوس در باران، فروغ به مسئلهٔ تلاش برای شکستن مرزهای تحمیلی و جست‌وجوی معناهای جدید ازطریق زبانی استعاری و پر از احساس اشاره می‌کند. این مفهوم شبیه به «فرار آشیانه کند در خوابِ کلمه‌ای لاغر» در شعر کلانتری است که به‌دنبال آزادی در زبان و بیان است.

- **د)** «از زبان برگ»، **محمدرضا شفیعی‌کدکنی**

در این مجموعه، شفیعی‌کدکنی با استفاده از زبانی استعاری و ساده، به مسائل اجتماعی و انسانی می‌پردازد. او نیز مانند کلانتری، از محدودیت‌های زبانی و فرهنگی شکایت می‌کند و به‌دنبال زبانی است که بتواند آزادی و معنای عمیق‌تری را بیان کند. شفیعی‌کدکنی در اشعارش به شکل‌های مختلف از «زبان» به‌عنوان ابزاری برای تفکر و بیان حقیقت استفاده می‌کند.

کلام آخر این که شعر استبداد سطورِ کلانتری به‌وضوح در یک سنت جهانی و ایرانی از نقد زبان به‌عنوان ابزار کنترل و انقیاد قرار دارد. در سطح جهانی، آثاری از نویسندگان و فیلسوفان مانند جاک دریدا، جورج اورول، و مارسل پروست مشابهاتی با شعر کلانتری دارند، به‌خصوص در نحوه‌ای که زبان را به‌عنوان ابزاری برای سرکوب و کنترل اجتماعی و فردی نشان می‌دهند. در ادبیات ایرانی، شعرهای مهدی اخوان‌ثالث، احمد شاملو و فروغ فرخزاد به شیوه‌های مشابهی به مسئلهٔ انقیاد زبانی و اجتماعی می‌پردازند و در تلاش برای یافتن آزادی زبانی‌اند. ■

نونگری در نوع نو

بازخوانی شعرهای شیرین صدیقی

وسعت‌اله کاظمیان دهکردی

نوع اندیشه‌گری برای چگونگی استفاده از کلمه و ایجاد فضای تازه در عین تنوع و گستردگی روایت و معنا، از مؤلفه‌های شعر شیرین صدیقی است.؛ درواقع طرز نگرهٔ خانم صدیقی به جهان پیرامون با شعر امروز، مقداری متفاوت است.

از همین منظر نظریهٔ ژاک دریدا با بیان «تأکید بر متن» بهتر از نظریهٔ فرمالیسم است که «دقت در متن» را ارائه داده است. مُضافاً، تأکید در متن، بی‌ارتباط با دقت در متن نیست؛ مثلاً در شعر «خاطرات وینچستر» ما با روایت متعارف دوران کابویسم سینمایی روبه‌رو می‌شویم؛ اما چگونگی تلفیق آن با نگاه عاشقانه، کاری است که از ایشان برمی‌آید:

«پُر بود مغز کابوی
از خاطرات وینچستر
یکی‌دو گام برداشت
چند لحظه ایستادوُ
ناگاه کشته شد
عین کشته شدن
در دوئل با چشمان تو»

دیگرگونه نگاه کردن شاعر در شعر، همان برآورده ساختن جست‌وجوگرانهٔ چیزی دیگر، راهی دیگر و حسی دیگر در شعر امروز است. بازی‌های زبانی و زبان‌بازی که دو مقولهٔ مجزا و جدا از هم هستند از دیگر مؤلفه‌های شعر این شاعر است:

«سیگاری و گل بود
روی لب‌های پیاده‌رو
نقاش رفته بود ولی
به زندان بردند
پیاده‌رو را»

تصوری انتزاعی، اما در تموج تفکری فرامدرنیزاسیون در شعر جربان دارد با قابلیت کشش زمانی برای التذاذ. لب‌ها، جزئیات یک کل است؛ اما درواقع وجهی کلان به تصویر می‌دهد. سیگار و گل دو شیء نامتجانس برای پیاده‌رو هستند که آرایهٔ آدم‌گونگی دارند.

نقاش، شخص غایب و بانی وضعیتی نابهنجار است که کار آفریدگاری دارد؛ اما هم‌نشینی سیگار و گل که می‌تواند ایهام در گل برای کشیدن باشد، باعث توقیف پیاده‌رو که عامل پدیداری و خلقی‌ست، شده است.

ایهام‌گری، آن هم در روزگار کسادی این آرایه که از سخت‌ترین آرایه‌های ادبی است، وجهی گسترده در شعر خانم صدیقی دارد:

«جایزهٔ گِرَمی
گَرمی تو را کم است»

«و پلک‌های بی‌جوهر تاریخ...
یا جوهری سرخ
بر کف حمام...»
نگرۀ قوم‌گرایی و استفاده از ابزار حیاتی مثل تفنگ که غالباً از معشوق هم بالاتر است در شعر شیرین صدیقی بالاتر و ارجمندتر از ارتباط شاعر و شعرش نیست:
«عشقی‌ست
بین من و شعر
شکوهمندانه‌تر از برنویی
بر دوش ایل»
کاربرد واژگان بیگانۀ بسامَددار مثل «کاریزماتیک» در شعر صدیقی کم نیست؛ اما به نظر من، شعر را دچار زبان‌زدایی از زبان مادری نکرده است:
«نگاهت طعم آفتاب وُ
کلامت بوی باغچۀ ریحان.
کاریزماتیکی
حتی به وقت بانو گفتن»

«پنج‌شنبه‌ای تو می‌آیی
نگاه‌ات را می‌پاشی روی اسمم
و من زنده می‌شوم
آن‌وقت اگر
پیراهن خوشه‌گندمی
و لالایی مشهورت را برایم برقصی!...»

این‌گونه عاشقانه‌سرایی‌ها در این مجموعه، بسامددار و قابل اعتناست؛ اما شاعر نشان داده که از طرز اندیشۀ متغیری نسبت به سایر موضوعات و مضامین، برخوردار است:
«از سلول من
تا آسمان
یک پرنده کافی‌ست
اگر پلک‌هایت را تکان دهی»
توجه به طبیعت با کیفیت دیگر در این مجموعه، چشم‌نواز است:
«مگر می‌شود
قطرۀ اشکی
گریخته از کابوس مرگ باشی وُ
تگرگی شوی
به قصد لکنت رساندن شکوفه»
لکنت رساندن به شکوفه، یک تعبیر و تشبیه رفتاری است که در شعر صدیقی اتفاق توجه‌مندی دارد.
مسلماً علاوه بر چنین مضمون‌های آمده در شعر شیرین صدیقی، نباید دغدغه‌های فکری او را از زمان خود پیش چشم نگرفت:
«و ایستاده‌ایم
چشم در چشم باد.

کجاست
آن مترجم بی‌همتا
که بخواند
سلول‌به‌سلول
آرزوهای بربادرفته را»
یا این شعر:
«اگرچه دست و پای شعرم را
می‌بندد آزادی
اما بگذار
اسیر چشم‌هایت باشم»
شعر و اندیشۀ خانم شیرین صدیقی، ازآن‌جهت ارجمند است که تلاش شاعر را برای ایجاد فضایی نو نشان می‌دهد و این برهان از نمایش شعرها برمی‌آید چنان‌که وسواس و دقت شدید شاعر برای رونمایی نهایی، واگویه‌گر کارهای قابل‌اعتنا و مانای اوست:
«هجی نمی‌شود
و نمی‌گنجد روزگارم
در هیچ شعری
جز چند خط سیاه
که روزی سنگ تمام می‌گذارند
بر تمام سنگ صبوری‌هایم و
همراه با پارچه‌ای سپید
که نخ نداده می‌دوزد
روح مرا
به تن یخ‌زدۀ دلتنگی
در دل قطعه‌ای
که آخرین بیت من است» ■

اشـــــــعـــــــار

به کوشش سیمین بابائی

ساعت ۱۲

پرنده در ساعت ۱۲
لانه کرده است در
پرنده در لانه به‌ساعت ۱۲
در خواب عقربه‌ها از ثانیه
فرومي‌رود
از دست
فرومي‌رود

پرندهِ در رؤیایِ تختْ خوابِ رفته را
رفته تا سواحل آن زلف
تا پرهاي پرنده
تا پروازِ عقربه‌ها در باد را
چقدر خواندني باشد اقليم دستي بر انارها
وقتي صورت تو خواباندني‌ست
وقتي آن شراب دوساله
ميل به فروافتادنش باشد

پرنده‌ای که به ساعت لانه دارد
پرهای مفرغی‌ش را در باد می‌گشاید
و تمام عقربه‌های به‌خواب‌رفته را
رفته تا به عقربه
به پرها
به شباهتِ گلی در افق

می‌افتم به طرح خالی ساعت
که صورت دیگر پرنده بود
تصویری از پیچیدن پا
و فروشدن
به‌وقت مشاهدهٔ آن ازدحام

به‌وقتِ تراکمِ شرجی‌ها در کرانه

سبیل‌های فروافتادهٔ ساعت
و غمی ازاین‌دست
که در گلوی پرنده باشم
همچنان
به‌وقت بیرون آمدن از لانه
به‌ساعت ۱۲

حالا وقت آن است که راه رفته را
رفته تا برگردم

محمد جانبازان

در طول گم می‌شوم
و
چرخان‌ها را به یاد نمی‌آورم در صفحهٔ اول خورشید

اشاره به سیب را تکان می‌دهم
آسیب به اندام لبخند روی برگردانده به فراگیر

هیچ‌کس زیر مطلق
آفتاب نیست
زیر بلندی صدا
حتی کویر ارتباط قطع‌شده‌ای‌ست

ستاره‌ها، سرشان دنباله‌دار درد می‌کند
برای خواب کردن امنیت
روایت به کتفم ختم می‌شود
هر که سهمی برمی‌دارد از قطره‌ای که می‌ریزد
از ردی که پر می‌کشد

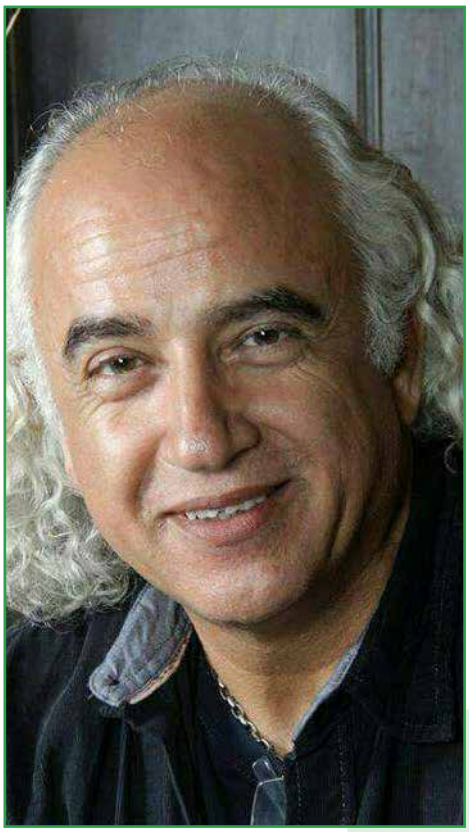
چند گل دیگر سقوط می‌کنم از پا پس کشیدن

دریا قلمرو قلاب است
و خاک خزنده‌ای در دست‌درازی
از کتفم به دهانم می‌رسد
فواره‌ای تهی‌دست

زیر زبانم
باران چوب نیم‌سوخته‌ای‌ست
عابرها پنجره‌های بسته‌اند

در طول گم می‌شوم
این اولین روز آفرینش است
تا چه شود روزهای بعد

ابوالفضل حکیمی



مرثیه‌ای برای یک رؤیا

آه ای معشوقهٔ مهربانم
برای بوسیدن تو
حنجره‌ام چقدر آوازهای غمگین خوانده است
چشم‌هایم چقدر تلخ گریسته‌اند
و من چه دردها کشیده‌ام
با هر گلوله که سربازی می‌افتاد
می‌دانستم
پشت خاک‌ریزهای دوردست
در خانه‌های انتظار
معشوقه‌ای روی بغض سکوت خود
گمنام می‌میرد.

آواز بخوان معشوقه‌ام
بگذار با صدای تو
تا پایان این جنگ زنده بمانم
من پابه‌زایِ راز ماندن انسانم
برایم آواز بخوان عشق من
با ترانهٔ بودن بر لب
برایم از آویشن و بابونه
از لالایی‌های صلح
از آرامش انسان‌های خسته بخوان
بخوان که پلک‌هایم
روی بغض زخمی شب بر هم نیایند
بخوان معشوقه‌ام
که اگر آوازهای عاشقانه نباشند
هیچ سربازی زنده به خانه برنخواهد گشت
بخوان، بخوان معشوقهٔ مهربانم

مظفر امینی (کولی)

لابد خیابان را می‌کشند
که خون شهر بند نمی‌آید
وگرنه باورم نمی‌شود که انسان
جان انسان دیگری را گرفته باشد.
کوچه‌ها خسته‌اند
کوچه‌ها داد می‌زنند
کوچه‌ها روسری از سر می‌کشند
و گیسوانشان را
رو به آیینهٔ ماه و باران، شانه می‌کنند.
دست‌های خالی از سفره‌های خالی بلند می‌شوند
و پس از جست‌وجوی ناکام روزی‌رسان بخشنده
به خود می‌پیچند
گره می‌خورند
و به‌شکل مشت
بر سر آهن‌ها و سیمان‌ها فرو می‌آیند.
تفنگ نمی‌فهمد
تفنگ نشانی آدم‌ها را بلد نیست
و تنها به رسم تفنگ، نشانه می‌رود
گلوله‌ها از دهان تو شلیک می‌شوند
از دهان تو
که انسان را
با کلمات کتاب مقدست اشتباه گرفته‌ای
و مدام می‌ریزی
می‌ریزی
می‌ریزی
که دفع بلا شود.
ولی دوباره آزادی،
سرود بلندش را خواهد خواند.

***

اینجا خاورمیانه است
و زیر چشم‌های مردم تشنه
از هفت‌تپه تا کوه‌های شنگال
تیر می‌بارد
و خدایی که در شش روز جهان را آفرید
قرن‌هاست که در روز هفتم به خواب رفته است.
اینجا خاورمیانه است

و تمام خاک‌ها دچار عادت ماهانه‌اند
و هر بار خون‌مردگی تازه‌ای
از شرمگاه معابد سقط می‌شود.
تفنگ‌ها تکبیر می‌گویند
و گلوله‌ها با ایمانی راسخ
اسلام می‌آورند

رادیو روی موج‌های سرخ تنظیم می‌شود
و اژدهای موسی
از چشم‌های زیتونی زنی بیرون می‌زند
که عشق را حتی در بستر اینترنت تجربه نکرده است.
اینجا خاورمیانه است
هر قدر هم گوش‌هایت را بگیری
دهان این زخم کهنه، بسته نمی‌شود.

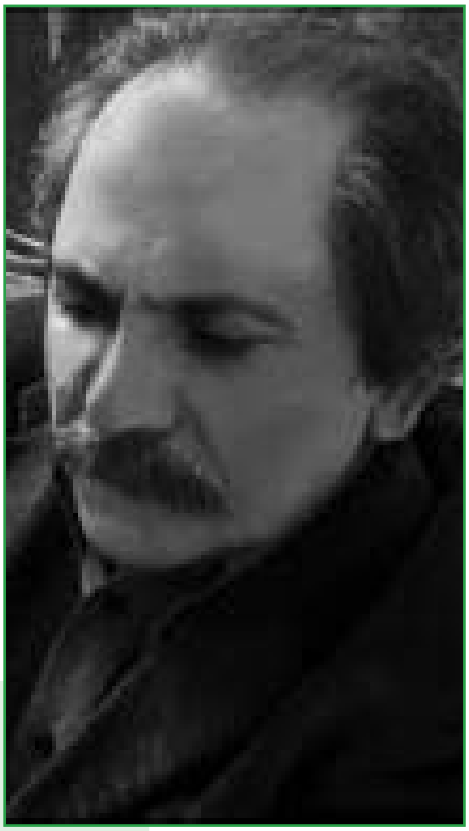
آیدا مجیدآبادی

خارج از مسیرِ عدم
طوفان بود
... و رنگ‌ها در پناهگاه
خوابیده در توزِ خود
وقتی غریبه نبودند ارواح
سیاه دیگر نمادِ مرگ نبود
اجازه می‌داد پناه بگیری در آن
ببینی هر کسی را
مثلاً:
بی‌احساسیِ سپید در محاق را
امّا سرخ
نه خشم و نه شور
نه تمنایی برای رقص
«سردرگم»
رسیده بودند به یکدیگر
-- چند «جهان»
که بیابند نور یا مثلِ نور را
امّا
باید دوباره سلام داد به سیاهی!
شاید ببینی در آن اعماق
اشکِ من
اشکِ خود را
که روشن بماند آتش
-- با شل شدنِ شال‌های کمر
رایگان نشدنِ شبنم‌های درازِ نگاه
بر رفعِ تشنگی!
رفعِ تشنگیِ کرکس
کرکس ... ...

شهلا فرج‌زاده خوئینی

از ریشه‌های تاریک

حرفش را بزنیم یا نه می‌آید!
در امتدادِ آفتاب وُ ماه با سبزینه‌ها
در آبگینهٔ زمانی
از اولین برگ تا تاریک‌ترین ریشه
با روشنیِ شکوفهٔ بادام بر سینه
می‌آید با اشتیاق رؤیای پیچک
تا هُرهٔ کبوتر وُ
تا شاه‌نشین دورترین دریا.
می‌گامد تا بافه‌بافه آفتاب را
در نگاهِ منیژه‌های عاشق بپاشد
وسطِ خدعه‌وُ نسیانِ چاه بیژن.
می‌آید با می‌دانم‌هاش
و چشم‌بند تاریکی غروب را
در همین نزدیکی‌های دور
به برگِ گل‌وُ گزنه
با صبرِ دل‌وُ دست می‌آویزاند
تا گفته باشد گردنهٔ گردون
ماها که هیچ
هیچ‌ترِ شماها را هم
با خاک می‌کشاندوُ می‌دواند
وسطِ کوری گردباد.
جهان دست روی دست نمی‌گذارد
تا این سفره‌های کوتاه‌شده از چلاندن آب
جایی برای یک سین نداشته باشندوُ
دیوارهای دمغ
سر به سینهٔ آدم بگذارند.
کمی کلاه نداشته‌ات را قاضی کن
هنوز چشم‌ها
از دوردستِ کرمان‌وُ
جنون آن خان بی‌اجاق
چگونه بر سبزه‌های شاه‌گلی
و دالاهو و دشتِ لاله و
بلندی‌های ویسیان می‌تابند.
نمی‌شود پیچِ بی‌تابی این باد
بادِ غبغبت را
به باد ندهد!



بهار را با نوکِ شاخه‌های شکستهٔ پاییز
مگر می‌توان نوشت؟!
گیرم تو با بی‌مروتی پا
بر گلوی مروت پا بفشاری
و یا با آسمان‌وُ زمین لج کرده باشی،
و یا من بر بامِ این بومِ پُر از قوس
قلم شاعرانگی‌ام در دست بلرزد.
ابرو را به هر اخمی که می‌خواهی
گره بزن
و بزن به رگانِ پای پایکوبی.
رقص در رؤیاهای من
ذاتیِ تن است
و چه می‌دانی
که چه بی‌ساز هم
کوکِ کوک است!

نصرت‌الله مسعودی

دو مقام
کول‌سواری جیب‌های وارونه
دو مدیر
لم داده به خمیدگی ذهن
دو عادل
له‌شده بین تبصره و تبار
درب
به توان بن‌بست
ضرب در خونابه و خیابان
تقسیم بر نان
نمک
نارو

اعظم کشاورز

غُنوده در نیم‌تابِ پوست
کدام پیراهن آستینش در تبعید
که تن را
به دهان می‌بری در ملاءعام
آنجا که در صدای پرتَفتِ درد
خراشِ کاهلت از تکان می‌افتد
و بیهوده بال پروانه را تاریک می‌شوم
در سایهٔ مدامت آهسته شو
بگذار رگم را
آن‌قدر که پیله به تعویق بیفتد بی‌انبانم
و در رحمِ وطن بزایانم
در ایستادگیِ خون در پلک
که از سر سُر می‌خورد
زیر پیراهنم مادر پنهان کرده‌ام
تا بشود
در سینه‌ام
پایی را که تو را رقصیده
پنهان کنم
و در لهجهٔ آینه از اشتباه نترسم

پروانه وثوقی

وطن

حرف که از تو می‌شود
تَنم تا برهنگیِ خیالم گُر می‌گیرد
باد موهایم را تا شمالی‌ترین نقطه می‌برد
و شانه‌هایم با آفتاب می‌رقصند
ماه در بیمناکیِ تاریکی
برکه‌برکه خودنمایی می‌کند
در پاشویهٔ ابر و آسمان
پرنده‌های کوچ در ناباوری
سرود رهایی می‌خوانند
لای شلال رنگ‌های افتاده‌به‌فصل
و من تمامِ تو می‌شوم
از گهواره تا گور
مقیم روزهای آمده و نیامده‌ات
شرق تا غرب نور شده و
ذره‌ذرهٔ تو را به شکوهمندی مدام می‌کوچم
که جاری در رگ‌های من هستی
منی که از دورترینِ نزدیکت
تا نزدیک‌ترین دورِ دور
پناهنده‌ام در آغوش بی‌کرانگی‌ات
و با زلال آب و آینه‌ات به سرخی صورتم
پایکوبی این‌همه سال‌های رفته را
شاباش می‌کنم در خاک تو
ای پناهگاهِ امن
ای خانهٔ مادری
که تمامِ تَنم تویی
وطنم!

مهری ذبیحی اترگله

باد آستینم را چسبیده بود
قلب پیراهنم
در سینهٔ خیابان
در بحران اقتصادی رود
نیمه‌پر
افتاده‌ام بر سایه‌ام
و تا می‌خورد
لگدمالش می‌کنم
باد آستینم را چسبیده بود
مثل پرچمم
که سربازانش
پایی برای رژه ندارند!

قاسم بغلانی

تعویذ ببندید تنش را
به گرگ‌ومیشی در اردی‌بهشت
که معبد، آوازی تُهی‌ست
در لال‌بازیِ ازیادرفته‌ها

تعویذ ببندید گناه را
ای نگهبانان کودکی
اینک که افسون‌ها نیست گشته‌اند
در ملکوت میل‌های مدفون‌شده

اینک که سپیدی
خواب تعبیرنشده‌ای
به فصلِ گرده‌افشانی بیدهاست

فرشاد حجتی

نمی‌توانم بفهمم
چرا این رنج تو
که گَله‌گَله از سرم فکر برمی‌دارد
دورشدنی نیست
و هر روز آن حس لامسه و آن حس شنوایی‌ام را
بیشتر درگیر خودش می‌کند
نمی‌توانم بفهمم
چرا این گَله‌ها از سمتی به سمت دیگر
حرکت نمی‌کنند
تا یک من
سبز و خرم بگردد ای خرمی چشم و زبان
مرا از آکندگی این دردها و حزین‌ها انباشته‌ام نکن
من سطرسطر حروف زندگی‌ام را باد برده است
و حالا در گوشه‌ای از این تن
آزادی زایمان نشده‌ام را می‌جویم
کاش از روی این مانیتور گرگی بیرون بیاید
و گَله‌هایم را بدرد
تا خون رود به مزارع شرقی‌ام
تا خون بدود به مجسمه‌های دوران باستانی‌ام
نمی‌توانم
از روی ظاهر افرادی که به خوابم تشریف می‌آورند
بفهمم
چرا کودکی، معنا و مفهوم خودش را در
مدرسه از دست داده است
که حالا بی‌کتاب و کیف به خانه برمی‌گردد
تا فکرهای آینده‌اش را که بیمار یک تختش کرده
مرور کند
و به آلزایمر ریخته روی میز دست نزند
هرچه حروف از روی تنم، وطنم بالا می‌روند
اوضاع جغرافیایی من بهتر و بهتر نمی‌شود
و هر شب هوا بارانی
و هر هنگام طوفانی
هرقدر دست‌هایم در جیب کُتم باقی می‌مانند
چرا زمستان برف‌پاک‌کن‌ها را
نمی‌گذارد
روی پنجرهٔ اتاقم بمانند
بیا در اینجا که آسمانش رنگ خواهش است
و زمینش رنگ نیاز

خیالِ خالی بودن را هُجی کنیم
که زمانش زمانهٔ زندگی نیست
قطار هفت‌دقیقهٔ بعدِ مردن

زینب فرجی

درست به‌موقع

سَلِّه از
میوهٔ درخت عبث پر
پوزه کشیده‌ای
در شوراب کدام شکاف
ای ریشهٔ عادت گریستن
در من
آب از سفال عادت می‌نوشیّ وُ
زبان به‌کام نمی‌گیری
که چرا جان خزان
به گرفتن نفس برگ‌ها بند است
در سردینهٔ زلال تأویلی از نو
پاییز را
با دیدهٔ دیگری از دیدن باید دید
چون میعادگاه باد و درخت
مختصر مجالکی ذوق‌انگیز
چون عریانیِ میان کشیدن و پوشیدن!

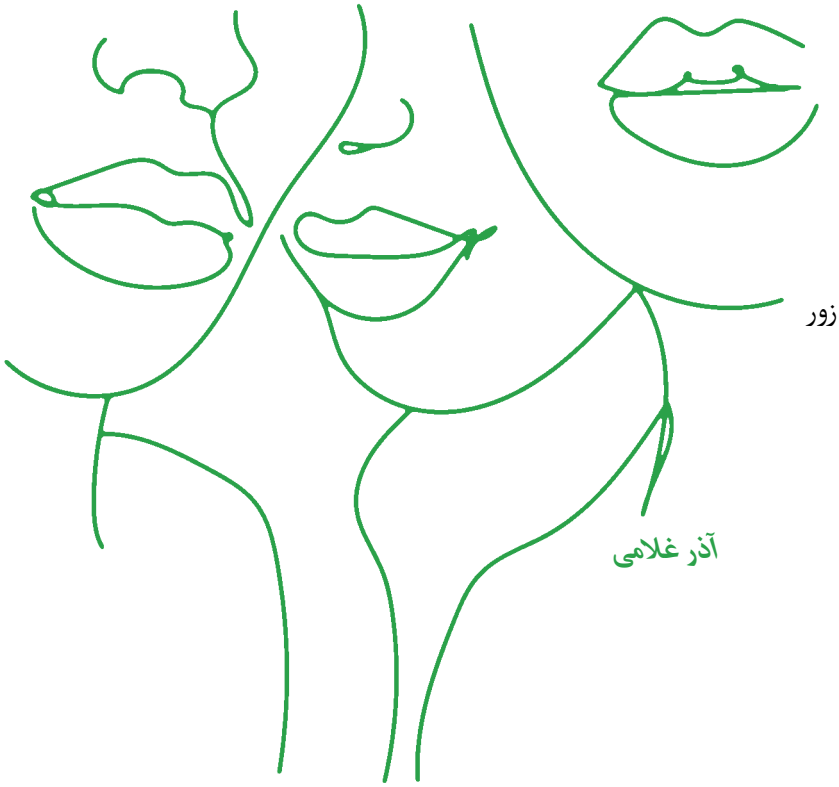
***

اغلب اوقات
وقتم را
با طرح پرسش‌هایی سپری می‌کنم
که معمولاً
پاسخی هم برای آن‌ها ندارم
مثلاً می‌پرسم
شاعران
برای بالا رفتن از آسمان
به چه راهی
جز پا گذاشتن بر شانهٔ قطره‌ها فکر می‌کنند؟!
یا چگونه می‌توان فهمید
که پرنده‌ها
یک درخت را بیشتر از درخت دیگر دوست دارند؟!
یا زن‌ها
وقتی عاشق وطن می‌شوند
چگونه آن را بغل می‌کنند؟!

محمدعلی آزادوند

بزاق خشم

از دهان‌های زخمی
بزاق خشم
فریاد می‌زند
با سوزی غریب
دود می‌شود سیگار صبر و
تَرک برمی‌دارد آبگینهٔ عمر
چنان بی‌رحمانه
بر سبز اندیشهٔ خیال
مرزهای آفتاب را می‌بندد
وقتی چگالی درد
سنگ آویخته بر پای دل است
در بُن سکوتی مرگبار
و پیکر روح، خراشیده
چیست مصلحت؟
اشکی سرخگون؟
که می‌غلتد بر پیشانی سیاه سرنوشت
آری!
حکایت غریبی است
شکایتِ افسارگسیخته‌ها
آه!
ای شب نابلد...
فانوست را کجا گم کرده‌ای؟
که لاله‌ها در دیار دردمندان
دست‌وپنجه نرم می‌کنند با تیغ زور
و پیالهٔ شوکران را
به‌دنبال آزادی
در خیابان‌های سرگردان
سرمی‌کشند



آذر غلامی

هنوز بدهکاریم
به مختصری از خودمان
که پشت سر هم خلاصه می‌شود
به حجامت شعر فکر می‌کنم
به تمایلات جنسی افعال
هر چند پرانتز بخواهید باز می‌کنم
باز می‌کنم
تا هر چقدر حرفتان قد بکشد
و قدوقواره‌اش به صدایم بخورد
حرف بزنید
ما که از ملخ‌ها کمتر نیستیم
برای انتقام گل‌ها سر به کوه بزنیم
قیافه درختچه‌های سوخته
داستان عبرت‌آموزی است
بازی را به باد و آتش بسپاریم
چراکه هنوز بدهکاریم
این‌بار پرانتز را نمی‌بندم
سر نخ را بگیرید
پایان شعر با شما..

***

گاهی به بیشترم بیا
به تناول اکسیژن شمع
در شب فریاد
یادم تو را فراموش نمی‌کند
هم سفرهٔ لعنتِ زبانم
به سپید و سیاه خوابم بریز
تنها
به آمدن فکر نمی‌کنم
وسوسهٔ سقوط
همیشه از پنجره می‌آید
از عطش گنجشکی
که فقط خیال می‌کند باران را
حالا
بیشترم را به خیابان ببر
با موهای پریشانی‌ات
و پیشانی‌ام که گرم آفتاب و سینهٔ توست

دو رویی سکه‌ها
تنها باختن نیست
با هم پیروز می‌شویم
با بیشترم بیا
با بیشترم
بیشتر
بیشتر می‌شویم

محسن افشارنادری

آیات رجیم بر سپر خسران
دولولهٔ آز/ مایش/ بی‌گاه
کندوان ترسا
محدوده ترافیکی عشق

با تو با تو عقلم ریشه می‌دواند
در استخوان گلو
ترقوه‌ام می‌شکرد

سوزی می‌افتد در چای
و قیافه‌ام قافیهٔ بی‌بته

تکریم می‌کنم اربابم را
تا رجوع کند به مخازن پوچی
برایم شنبه‌لیله بکارد

فردا همه تعطیل‌اند
دکان جفت‌گیری باز

خواهشاً ماه را بیاویزید از تاورکراین
تا نعش بپوساند
برج می‌شکفد از خاک

اسمش را به تو بگویید
تا حک کنم بر حضانت باد

می‌آیی؟
صورتم را برمی‌گردانم
صورتت برگشته است

آژیر سکوت می‌دمد
در سپر خسران
شب شب شب
شیبووو شیبووو شیبووو

***

من از تو با خیابان رد شدم
خیابان موی تو را می‌داد

بعد از تو
قبل از تو شرمگین گشت
و سرها افکنده

تو که رؤیا بافتی موهایت را
و مرگ را دست‌اندازیدی در خیابان

من از تو با خیابان رد شدم

گریستم برایت
و حراست اداره پرسید
نسبتم با تو چیست؟

هم‌خونت نبودم
هم‌خونه‌ات چرا

چشمم را برهم گذاشتم
تا لقمه‌نانم را نگیرند
چشمت را از دست داده بودی

بی‌تو حالا
از خیابان می‌گذرم
و خیابان نمی‌گذرد از من

وحید خیر آبادی

مردی کنار پنجره از ماه می‌پرسد:
ساعت به وقت وطن چند؟
ساعت؛ دقیقاً شش:
شش، وقت کودتا

زنی کنار پنجره از خاک می‌پرسد
هِی تو، وطن کجاست؟
از شاخه‌های تاک سربریده؛
از تانک‌ها بپرس
از ترکش وگلوله
از چشم‌ها بپرس

ماهِ منیر؛ افتاده در مرداب، می‌پرسد:
ساعت به وقت وطن چند؟
از کهکشانی دور،
یک کودک ۹ ساله می‌گوید:
ساعت به وقت کیان، شش
ساعت دقیقاً شش

ندا پیشوا