توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ویژه نامه ی

قدرت

- قدرت و دیگری
- یافتن نقطه‌ی تعادل قدرت به وسیله آموزش و هنر
- درآمدی در باب داوری، تأملی درباره‌ی نظام انتقادی
- گستردگی مفهوم قدرت در چند بستر
- آیا به آخرالزمان نزدیک می‌شویم؟
- یادداشتی بر فیلم مگالوپلیس به کارگردانی فرانسیس‌فورد کاپولا
- آسیب‌شناسی شعر کودک و نوجوان
- تخریب ساختارهای شخصیتی فروید در نهاد غریزه؛ با نگاهی به فیلم شهدا اثر پاسکار لوژیه
- شعر و ادبیات در پدیده محیطی متاورس؛ رویکردی بر بازنمایی شعر و ادبیات پسازبانی در پدیده محیطی متاورس

۲۷

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم

سال چهارم , دی ۱۴۰۳

توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

۲۷

مدیر مسئول :مهدی طاهری

سردبیر و صاحب امتیاز : رویامولاخواه

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 رسانه ای : کیمیا جافریان . زینب ساعدی

دبیر بخش شعر :سیمین بابائی

ادبیات داستانی : شیما سلطانی زاده . سارا محمدی نوترکی . دکتر مجتبی تجلی

دبیر بخش نقد شعر : دکتر وسعت الله کاظمیان دهکردی

پژوهش هنر : محمدهادی دانش

گروه آرت بال(هنردرمانی):شقایق بالندری ، دکتر الناز زاهد

دبیر بخش هنر سینما:امیر حسین تیکنی

ویراستاران : مریم هندو زاده . شبنم شمسواری

سر ویراستار و نمونه خوان:آناهیتا صادقی

صفحه آرا و طراح جلد :گلبرگ تجلی

طراح پوستر و گرافیست:گروه اندریمان

اسامی همیاران بیست‌و هفتمین شماره

دکتر رویا مولاخواه/ سولماز نصرآبادی/ سیمین بابائی/ آناهیتا صادقی/ مریم هندوزاده
شبنم شمسواری/ دکتر ایمان نمدیان‌پور/ محمد جانبازان/ مرتضی منادی/ دکتر عباس شکری/ هادی دانش
اعظم کشاورز/ بهمن عباس‌زاده/ دکتر الناز زاهد/ شقایق بالندری/ محمدرضا قائمی
امیرحسین تیکنی/ حسین تولایی/ صادق کیانی‌مقدم/ مرداد عباس‌پور/ آرش پورشعبان(هاشمی نسب)
احمد میرعابدینی/ مرضیه ابراهیمی/ دکتر وسعت‌اله کاظمیان دهکردی/ عطیه عطارزاده/ مهدی بیرانوند
مانیا میرزایی/ میثم موسوی/ حسین نوروزی‌پور/ دکتر سعید جهان‌پولاد/ نادر چگینی/ وحید ضیایی
شهلا فرجزاده خوئینی/ حمیدرضا مشکاتی/ دکتر مجتبی تجلی/ هوشنگ رئوف/ سیامک موسوی اسدزاده
عارف معلمی/ فانوس بهادروند/ کریم قیطانی‌فرد/ آرزو رنجبر/ فرزانه ولی‌زاده
کامیل قهرمان اوغلو/ علیرضا کاشف/ عیسی دورقی/ امیرحسین باقری/ جمشید عزیزی

عکس جلد
اندرو اسکات

فهرست

بیست و هفتمین شماره مجله‌ی ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم ویژه " قدرت "

۴ سخن سردبیر

اندیشه و فلسفه

۵ درآمدی در باب داوری،تأملی درباره نظام انتقادی محمد جانبازان
۱۰ قدرت و دیگری دکتر ایمان نمدیان پور
۱۳ دستکاری ذهن مرتضی منادی
۱۷ گستردگی مفهوم قدرت در چند بستر دکتر عباس شکری
۲۱ قدرت از منظر روانشناختی اعظم کشاورز
۲۳ قدرت‌های توتالیتر و سیاست‌های نوین امنیتی بهمن عباس‌زاده
۲۷ نمایش قدرت و قدرت نمایش با رسم شکل هادی دانش

هنر

۳۰ یافتن نقطه‌ی تعادل قدرت به وسیله آموزش و هنر گروه آرت بال
نویسندگان:دکتر الناز زاهد. شقایق بالندری

هنر سینما

۳۵ تخریب ساختارهای شخصیتی فروید در نهاد غریزه
با نگاهی به فیلم شهدا اثر پاسکال لوژیه محمدرضا قائمی
۳۷ آیا به آخرالزمان نزدیک می‌شویم؟
یادداشتی بر فیلم مگالوپلیس به کارگردانی فرانسیس فورد کاپولا امیرحسین تیکنی

ادبیات کودک و نوجوان

۴۰ آسیب شناسی شعر کودک و نوجوان حسین تولایی
۴۲ یادداشتی بر نمایش "ستاره‌ها را دنبال کن" به نویسندگی و کارگردانی احسان مجیدی صادق کیانی مقدم

ادبیات داستانی

۴۴ بررسی نشانه شناسی نقاشی‌های هانیبال الخاص با داستان‌های بهومیل هرابال مرداد عباس‌پور
مقام عشق در برابر سیاست،مرگ و زندگی
۴۷ تحلیلی بر کتاب دختر نخست‌وزیر از آرش پورشعبان(هاشمی نسب) احمد میرعابدینی

۵۲ سرخوشی وهمانه،گزاره ای بر رمان" مرگ در تختخواب دیگری " نوشته مرضیه ابراهیمی دکتر وسعت آله کاظمیان دهکردی
۵۵ یادداشتی تحلیلی بر داستان" مردن با گیاهان دارویی" نوشته عطیه عطارزاده رویامولاخواه
۵۷ یادداشتی تحلیلی بر داستان کوتاه مشنگ رویامولاخواه
۵۸ معرفی کتاب " داستان استقلال " نگاهی به تاریخ باشگاه تاج نوشته مهدی بیرانوند مانیا میرزایی

داستان

۶۰ داستان کوتاه جمع اضداد میثم موسوی
۶۲ داستان کوتاه اسرافیل در رادیو مانیا میرزایی
۶۷ داستان کوتاه "چشم‌های سیاه " حسین نوروزی‌پور

ترجمه

۶۹ درباره هانگ کانگ شاعر کره ای برنده نوبل ادبیات ۲۰۲۴ دکتر سعید جهانپولاد

شعر و ادب

۷۲ شعر و ادبیات در پدیده‌ی محیطی متاورس ،با رویکردی بر بازنمایی شعر و ادبیات پسازبانی در پدیده‌ی محیطی متاورس دکتر سعید جهان پولاد ، نادر چگینی
۷۸ چیستی سکونت انسان در شعر شهلا فرج زاده خوئینی دکتر وسعت آله کاظمیان دهکردی
۸۰ درباره‌ی افسانه نیما حمیدرضا مشکاتی
۸۳ طراشعر بینایی باستانی سروده ها مجتبی تجلی
۸۶ بازخوانی و بررسی ظرفیت‌های جهانی دوشعر از هوشنگ رئوف سیامک موسوی اسدزاده

اشعار به کوشش سیمین بابائی

۸۸ عارف معلمی
۹۰ فانوس بهادروند
۹۱ کریم قیطانی‌فرد
۹۲ آرزو رنجبر
۹۳ فرزانه ولی‌زاده
۹۴ کامیل قهرمان اوغلو
۹۶ علیرضا کاشف
۹۷ عیسی دورقی
۹۸ امیرحسین باقری
۹۹ جمشید عزیزی

سخن سردبیر

● رویا مولاخواه

«آن‌که قدرت را در اختیار دارد کارش فرمان دادن است و کسی که فرامین را صادر می‌کند، هرکه باشد و فرمان هرچه باشد و هر زمان صادر شود، آن‌ها را در قالب حرف‌هایی قلمبه‌سلمبه بیان می‌کند. همهٔ کسانی که جایشان آن بالاست، هرقدر هم دلگرم کننده باشند، فرقی نمی‌کند چه به‌خاطر منافع شخصی خودشان آن بالا می‌بودند چه به‌دلیل غیر از آن، همه‌شان عین هم جبارند.»

ماگدا سابو

مفهوم قدرت از دیرباز اعمال سرکوب یا ممانعتی است به سبب موقعیتی محلی در گروهی خاص یا فردی خاص و مطلقاً سلبی است. در چنین موقعیتی آحاد جامعه، در داستانی همیشگی، زیر چرخ‌دنده‌های قانونی نشئت‌گرفته از قدرتی ایجابی، درحال از دست رفتن‌اند. این طرح عام، پیش‌فرض روایتی است همواره از قدرت که امکان کنش و ایجاد هرگونه تأملی را در بستر آزادی و کنش‌ورزی می ستاند. در این وضعیت، مردم سوژه فلک‌زدگی خواهند بود و در گستره‌ای خیالی، اسطورهٔ قهرمان بازخوانی خواهد شد تا آزادی امری افسانه‌ای تلقی شود. ایده‌ها هم درنهایت مغلوب امر غایبِ ناتوان از سوژه شدن در بستر قدرتی اعمالگر از ابراز و بالفعل شدن، ساقط خواهند شد. و اما فوکو این تصاحب ریشه‌ای و متمرکز بودن قدرت را از یک طرف و سلبی بودن قدرت را از جانب دیگر، کنار می زند. با این نگرهٔ فوکویی، قدرت نه در دست افراد طبقه یا گروه خاصی است، نه در دست شخصی خاص متمرکز است؛ بلکه مجموعهٔ قدرت در کلونی‌های ناپایداری و نقاط بی‌نهایت اقلیت‌محور، منتشر می‌شود و درواقع می‌توان گفت سویه‌ای ایجابی دارد. طرح این ایده ازسوی فوکو تغییر منظر از تمرکزگرایی و تمامیت‌بخشی به کارکردگرایی قدرت، آن فرض همیشگی قدرت به اختیار همیشهٔ فرادستان را، از همواره چنین بودن پاک می‌کند و به این ترتیب

قدرت از مکانمند بودن، به امکان سوژه شدن در سطح، گسترده می‌شود و هر زمان قدرت شبیه ماشینی در فرایند بلعیدن توان‌های افراد، چه در کلونی‌های کوچک، چه در خانواده، چه در نهادهای مجازی شروع به تکثر و اعمال زور می‌کند، بندگی و بردگی منطبق با میل استرداد ارباب که می تواند در جایگاه حاکم، پدر خانواده، رییس اداره و حتی ادمین یک گروه مجازی باشد، سر برمی‌آورد.

و حتی انفعال تا جایی پیش می‌رود که به‌قول اسپینوزا؛ «آن قدر برای بندگی و بردگی می‌جنگند که گویی برای آزادی خود در مبارزه‌اند.»

رهایی‌بخشی در چنین وضعیتی، سویهٔ خودآگاهی اجتماعی را طلب می‌کند، کنشگر و نویسنده در جهت آگاهی از وضعیت متصلب، باید کنش آزادی و آزادی‌طلبی را از سوژه بودن به امکانِ شدن تکثر بخشد.

رسانه نیز باید با گزیدن متن‌های آزاد و نشر مستقل نوشته ها از اسم و شهرت مؤلف، بر آزادی اندیشه صحه بگذارد.

ادبیات و هنر در نقش محک، عیار نویسنده‌ای را که از قید و بند قدرت رها و پایبند آزادی اندیشه است نشان خواهد داد.

اثر به محاکات خود می‌پردازد تا بدی و خوبی نقش‌های خود را در سویهٔ دیگر نوشتار، به‌شکلی عینی بازخوانی کند. و به خوانندگان خود نشان می‌دهد چطور بر آنچه که هراس مواجهه با آن را داشتند، غلبه کنند.

ادبیات این آموزه را برای خوانندگان خود آشکار می‌سازد که بین آزادی و ویرانی، روابط غیرتشریحی وجود دارد؛ بدین سان که هیچ آزادی بدون درک معنای ویرانی میسر نیست.

باید ریزومهای سربرآورده از میل به قدرت، از امکانِ شدن، اخته گردیده و هر فردی با به خود نگریستن و توان‌ورزی و یافتن دست‌های هم‌توان، کنشی در جهت پایداری و مقاومت انجام دهد. استقلال نویسنده از این جهت که تن به بندگی قدرت‌های شبکه‌ای ندهد قابل تحسین و اثر وی واجد انتشار خواهد بود و قدرت، هرجا بازخوانی می‌شود از آن جهت که آزادی را صدا می‌زند، واجد گفتمان و اهمیت است.

در آمدی در باب داوری، تأملی درباره نظام انتقادی

محمد جانبازان

صورت غالب انسان عصری، در مواجهه با قضایا فارغ از ادراکات تحلیلی به برداشت قشری رو می‌آورد و در کنشی حسی، نمایشگر فقدان عقل دائرمدار است. این روند مضمحل که برخاسته از حسی‌سازی و عاطفه‌سالاری جوامع توده‌ای با فهم عرفی است، موجبات شناور بودن مرزهای اصیل داده‌های تاریخی و بنیادین را فراهم ساخته و با تبدیل شدن به زبان ضمیر خودعاطفی جمعی، حیات حافظهٔ ناخودآگاه قومی را به مخاطره خواهد انداخت.

شورانگیزی و فقدان حاکمیت و اراده عقل تحلیلی و داوری انتقادی در چنین بستری موجبات آنارشیسم رفتاری در ساحت فرهنگ را موجب می‌شود و در بازه‌های زمانی محدود شاهد دگرگونی‌های نامحدود، غیراصیل و مبتذل در قوای فکری و فرهنگی چنین نهادها و جوامعی خواهیم بود. در برابر استیلای نامنعطف فهم عرفی که بر پایهٔ امر همگانی و فهم همگان‌شمول استوار است و در ساحت نظام عرفی انتقادی، به وضع موجود تن داده و برسازنده مسائل و فضایای عقل معاش است چگونه باید برآمد؟ چگونه می توان به تاب‌آوری ریشه‌های ستبر سطح‌گرایی و ابتذال تن داد یا در مقابل اضمحلال فروکاهندهٔ تمام قوای معنوی انسان در مکانیسم فهم عرفی طغیان کرد؟

آزادی تنها قوام‌دهنده قوای ارادی و ادراکی آدمی است و از مسیر درافتادن با خودایستایی عقلی به دست می‌آید. استخدام مفهوم آزادی و اراده و استیفای معنای آن در مصادیقی غیر از عقل انتقادی، موجبات فروکاستن معنای فراروندهٔ و استعلایی آن را فراهم می‌سازد. گذشتن از فهم عرفی و رسیدن به فهم اصیل، تنها در سایهٔ آزادی رخ می دهد و آزادی در حاکمیت نظامی انتقادی صورت می‌بندد و نظامی انتقادی تنها به مدد عقل انتقادی و خواندن و بازخوانی فرضیه‌ها و قضایا و نفی انفعال است که می‌تواند به تحکیم و وحدت قوای باطنی متن، انسان و جامعه منجر شود.

نقش و اصالت نظام انتقادی و درعین‌حال تمرین مدارا و برتافتن آنچه مخالف‌خوانی می‌خوانمش؛ به‌منظور حصول آزادی، نشانهٔ بلوغ و رشدیافتگی و روزآمدی فرهنگ نوین در متن اجتماعات سازمان‌یافته مدرن بشری است. در ساحت تضارب عقل انتقادی، مناظر گوناگون و خاستگاه های متکثر فرصت می‌یابند تا با چنین منطقی که نظام انتقادی می‌خوانمش روند تدریجی و فرایند تکوین و تکامل شکل‌گیری شخصیت متن، انسان و جوامع پیشرو را صورت بسته، نظم و قوام دهند؛ آن‌چنان‌که فی‌المثل در باب اصالت فضیلت نظام انتقادی، داستایفسکی می‌گفت: «هرگاه تمامی ما مثل هم فکر می‌کنیم؛ درحقیقت هیچ‌کدام ما فکر نمی‌کند.»

اما در تزاحم و برخورد صداها و منطق‌های گوناگون و تکثر صورت‌های متفاوت معنوی و معنویت‌های متکثر صوری و باطنی، مکانیسم تحلیل قضایا که در نهاد عقل انتقادی نهفته است فرصت می‌یابد تا به خوانش و گزینش معطوف به اراده و انتخاب دست بزند و صورت حقیقی و مصداقی آزادی را در عمل و گزینش مهیا کند.

در این افق، تجربهٔ معرفتی هر فرد در مواجهه با سایر افراد از وضعیتی ممتاز، نامتعین و متفاوت برخوردار است و امکان زایش، روزآمدی و تداوم حیات تفکر بشری و ساخت گفتمان انتقادی در پرتو همین خوانش‌های غریب در مواجههٔ عقل انتقادی با قضایا صورت می‌پذیرد؛ آن‌چنان‌که ژان‌پل سارتر در باب فقدان مواجهه انتقادی منطق‌های گوناگون، فی‌المثل در تقلیل و حذف مارکسیسم می‌گفت: «چون معارضی نداشت زندگی را باخت. اگر پیوسته مورد حمله قرار می‌گرفت و هر دم دگرگون می‌شد تا غلبه کند و سلاح حریفان را در اختیار بگیرد؛ آنگاه با نیروی روحانی عظیم به حیات خود ادامه می‌داد.»

ضرورت و اهمیت وجود نظام انتقادی در جوامع نوین بشری و بسط دامنهٔ گسترش حدود آن تا گذشتن از امری حسانی و انضمانی و تبدیل شدن به امری ذاتی و درون‌متنی که امکان تفکیک عملی آن از بنیان فرهنگ وجود نداشته باشد تا به‌حدی است که نشانهٔ بلوغ و رشدیافتگی و ترقی معنوی کشورهای مدرن و بازشناسی فرهنگ‌های پیش رو از منطق فرادهشی، حاکمیت عقل انتقادی و مفهومی به‌نام نظام انتقادی در جهان‌بینی پیش‌رونده آنان است.

مفاهیمی همچون روشن‌فکری اصیل و نه روشن‌فکری مقلدانه! نیز در سایه عقل انتقادی شکل می‌گیرد. سخن بر سر روشن‌فکری اصیل است که به بازخوانی سنت و علل به وجودآورندهٔ آن بی حذف یا تقلیل جایگاهش در حافظهٔ فرهنگ زبانی یک قوم تجددخواه می‌پردازد؛ البته در باب روشن‌فکری و اصالت و اهلیتش وضع در جوامع توده‌ای به گونه‌ای دیگر و در بر پاشنهٔ مواج و طاغی عواطف عوامانه می‌گردد. در جوامع توده‌ای که مکانیسم دریافت معنا بر محوریت فهم عرفی استوار است شاهد حاکمیت امور همگانی بر امور عقلی هستیم که به‌جای تحلیل و بازخوانی قضایا دست به تردید و انکار انگاره‌ها یا چشم‌اندازها می زند و فی‌المثل در مواجه با سنت و نظام‌های برساخته پیشاعصر تجدد، مقابلهٔ روشن‌فکری و روشن‌فکران از چنین پارادایم رفتاری تقلیل‌یافته‌ای پیروی می‌کند.

حتی آنجاکه روشن‌فکری، وجه تمایز انسان مصلوب از عنصر اصیل انسانی است، باز با چنین پارادایم رفتاری سلبی، تک‌گفتمانی و توتالیته‌ای مواجه هستیم. بررسی تاریخ روشن‌فکری در جوامع توده‌ای به‌روشنی نشان می دهد که رادیکالیسم روشن‌فکری باز در سایهٔ مفاهیم عرفی شکل گرفته است. مطالبهٔ مفهوم فی‌المثل خواست آزادی برای روشن‌فکر توده‌ای و عرفی مصادف است با ارادهٔ بسط امر اخلاقی یا نفی امر دینی.

بدون تردید چنین هستنده‌ای بدون داشتن عوارض زیستمندی به‌زعم اعتقاد صوری به ذات اصیل روشن‌فکری که همانا پارادایم عقل انتقادی است، مدام در سیر قهقرای خود بین دو هیچ در حال دور باطل است و همواره میان افراط و تفریط تاریخی خود جان می‌دهد.

در افق مشروطه‌خواهی، امکانات شکل‌گیری نظام انتقادی به‌شکل نهادی سیاسی، بستری برای تعریف‌ناپذیری و فقدان درون‌متنی فرهنگی مشروطیت را موجب شد تا در شوری سیاسی تقویمی، به‌جای حاکمیت نظم انتقادی بر امور سیاسی با حذف نظام سیاسی به‌واسطهٔ خوانش عرفی از وضعیت گفتمان دموکراسی و مشروطیت مواجه شویم.

جست‌وجوی علل به‌وجودآورندهٔ مشروطیت را می‌بایست در خاستگاه نظام انتقادی و حاکمیت عقل خودبازخوان و منتقد دانست که به‌کل با رویکرد فهم عرفی توده‌محور به انحرافی بنیادین دچار شد و تحلیل رفت.

انسان توده‌ای تازیانهٔ کمیت به دست دارد و با تمام توان، امور را در سایه و بر یک مدار انفعالی می‌راند؛ بی‌آنکه تلاش کند از هالهٔ غیرقدسی امر حسانی به‌در آید و به واسطهٔ عقل انتقادی در ساحت امور و قضایا به خوانش و قرائت تازه‌ای دست یابد. این بحران نه‌تنها در ساحت فرهنگ، تاریخ، اقتصاد، سیاست مدون و علم‌الاجتماع جوامع عرفی حاکم است؛ بلکه در سطحی‌ترین مسائلی مانند ورزش، بازار، رسانه و...نیز خودنمایی می‌کند.

حیات انسان توده‌ای تنها به مدد حواس است و اگر فی المثل از ممتازترین برند آکادمیک فارغ‌التحصیل شود یا در فزون‌ترین مناطق پایتخت‌های اهریمنی، حیات رنجور خود را به خیال خواب‌های ابدی‌اش طی کند، باز در نهاد خود این عرفی‌انگاری را به‌شکل توده‌ای سالب حیات معنوی به همراه دارد. تفاوت انسان عرفی آکادمیک که از عقل انتقادی اصیل بی‌بهره است با فرد عامی توده‌ای و منتشر، تنها در تظاهر به خوشبختی عاریتی است که آن را به واسطهٔ سانتامنتالیسم به میراث برده است. در چنین شرایطی انسان عرفی بر اساس داوری حواس و قوای غیرمدرکه حسانی، این اجتهاد را برای خود قائل است تا دربارهٔ عمیق‌ترین و بنیادی‌ترین مسائل معرفتی و هستی شناختی داد سخن دهد، بی‌آنکه صلاحیت جواز عقل انتقادی اصیل را دارا باشد.

گاه در مقام فمنیست ظاهر می‌شود و به حکیم‌ترین فیلسوف قرن گذشته و اکنون و آتی، فردریش نیچه تنها به این دلیل که زن را خطرناک‌ترین بازی‌ها می‌داند پرخاش می‌کند و او را موجودی زن‌ستیز یا نماد فاشیسم قلمداد می کند، بی‌آنکه بکوشد در کارگاه خرد انتقادی خود رهیافتی از برخورد ابتذال‌آمیز حسی با قضایا به فضیلت انتقاد اصیل نداشته باشد.

انسان توده‌ای حتی از درک وضعیت روانی تاریخ ناتوان است و در مکانیسم دریافت رنجور او این امکان وجود ندارد تا دریابد که گاه جست‌وجویی ساده به حصول تجربهٔ دشواری منتهی می‌شود و گاه چنین دشواری بنیان‌براندازی به تشکیل نظام معرفتی در فرد منتهی می‌شود تا در عین جراحی تاریخ پارادایم‌ها و وضعیت‌ها، مورد حمله تاریخ پس‌فردایان باشد و فردریش نیچه در مواجهه‌اش با «زن» از چنین الگوی رفتاری برخوردار بود.

این قلم ناظر بر کشاکش و ستیزهٔ حکیم جان‌آگاهی است که شاید واقعیت‌ها را ژرف‌تر از آنچه می‌نمایند، روان‌کاوی می‌کرد و در پی تطهیر، تعدیل یا همه‌فهم‌نمایی منطق محوری در نهاد نمادها و امور نبود. در نظام معرفتی او پتک، ابزاری کارآمد است و طغیان و شورشی مدام برای ویرانی مناظر در سایه یا نقد منطقی مرکزی و عاطفه‌بنیان که می تواند مسیر درک تاریخ قضایا را تغییر دهد و دگرگون سازد، در افق نظام فلسفی‌اش قرار دهد؛ آن‌چنان‌که فردریش نیچه اذعان داشت: «حقیقت را باید گفت حتی اگر به ویرانی جهان تمام شود.»

نیچه یکی از شخصیت‌های معنوی قرن گذشته است که همواره در باب آرایش دربارهٔ زن (و نه زنان) در جوامع توده وار با تردید به آن نگریسته شده است و خوانش انتقادی اش در این‌باره کمتر ارزیابی، سنجش و داوری شده است. انسان توده‌ای نیچه را دربارهٔ جستارهایش در باب زن او را نفی می‌کند و گاه مرتبت او را به فاشیستی ضدِزن فرو می کاهد.

او بی‌محابا می‌گفت: «زن خطرناک‌ترین بازی‌هاست» و با تحلیل‌های روان‌کاوی شخصیت تاریخی و عملی زن، جایگاه مصداقی‌اش را (و نه ماهیتش را) در بوته نقد قرار می‌داد.

من بر این باورم نیچه صدای نسل منقلب اکنون است، پیشگویی رازورز و کاهنی خردمدار. یک قرن از زیست تقویمی نیچه و آنچه عمر انسان نامیده می‌شود گذشته است؛ اما در زمان فراتقویمی با پاگرد تفکر او پویا و اکتیو مواجه هستیم. انسان توده‌ای در مواجهه‌اش با چنین جستاری از درک و تحلیل این فرایند ناتوان است که حصول معرفت تجربی یا معرفت بالینی نسبت به شیئ مدرک (زن) در نظام فکری نیچه خاستگاهی روان‌شناختی دارد. به‌گمانم می‌بایست بعد از این خوانش نظام انتقادی نیچه نگاه ممتاز و متفاوتی داشت.

نیت از آوردن مثال‌های یادشده، تنها برای تشریح مصداقیِ انفعال فرد عرفی است که بی‌داشتن عقل انتقادی اصیل، جواز تحلیل امور را داراست؛ اما تنها در ساحت ابتذال انفعالی خویش غوطه می‌خورد.

زیستن در سایهٔ نظام معرفتیِ مکانیسم انتقادی تا چه میزان می‌تواند به‌عنوان مهم‌ترین معیار بر قوام یافتن و استعلای فرهنگ، مورد نظر و اهمیت قرار بگیرد و مسبب ایجاد کنش‌های فرهنگی شود؟ تا چه حدودی می‌شود از هنر و ادبیات به‌عنوان مهم‌ترین رسانه‌های کنشمند در استعلای فرهنگ قومی و ملی بهره‌مند شد؟ این پرسشی نابهنگام است که ممکن است پایه و اساس گونه ای بیداری فرهنگی/ ادبی در ساحت رسانه را سبب شود و در سایهٔ آن از فروشدگی و فروبستگی رهائی یافت.

مهم‌ترین نشانه فروبستگی در ساحت فرهنگ، افتراق و تبارز بین ارباب هنر و اصحاب رسانه‌های فراگیر است. عدم امتزاج و مفصل‌بندی اصیل این دو با کارکردهای مشابه و همونِد، به هم‌تافتی توده‌ها در دامنهٔ فقر فرهنگی منتهی می‌شود و رفته‌رفته بستری برای عدول و خروج از فهم مقولهٔ آزادی و اندیشه را به‌وجود خواهد آورد. در این میان داشتن نظام انتقادی بنیادین که بر پایهٔ کنش انتقادی و در ساحت عقل منتقد و در پرتو رسانهٔ هنری و نه هنر رسانه‌ای نضج یافته باشد در برون‌رفت از فروشدگی و انقباض فرهنگی می‌تواند به‌عنوان مهم‌ترین و مؤثرترین عنصر و عامل قوام‌یافتگی فرهنگ و فقرزدایی از ساحت هنر و تجلی هنر در ساحت حقیقت قومی، مؤثر واقع شود و از مکانیسم نقد و نظام انتقادی به‌عنوان فن تشخیص اصالت متن/ معنی و داوری در باب آن بهره برد و در موجودیت آن، بستری برای فراروندگی و استعلای فرهنگ، فراهم آورد. حقیقتی که خالق آن سلوک فردیت هنرمند است و آزادی برای فرد را به‌همراه دارد و توده‌ها ناقل فهم اصیل آن به تاریخ‌اند.

ابتذال مفهوم، هولناک‌ترین دستاورد ساحتی است که در آن نظام انتقادی تا حد مفهومی حرمان‌زده یا به سطحی از مصادیق انفعالی تقلیل می‌یابد و به یک‌سو گذارده می‌شود. در چنین جمودی و به‌دور از وجود افقی روشن و در خلاء پایگاه اندیشگانی فرارونده و فراگیری، خاستگاه جمعی کاربران فرهنگ، نخبگان و توده‌ها استحاله می‌شود و در ابتذال و نگرش عرفی به پدیده‌ها و مفاهیم متجلی خواهد شد. در چنین ساحت مختومی زوال‌پذیری اصول بنیادین، مقدمه‌ای است برای اضمحلال نواندیشی متن فرهنگی، عناصری که علت به‌وجودآورندهٔ هویت فرهنگ زبانی و حافظه زبان فرهنگی یک قوم به‌حساب می‌آیند و تاریخ فرهنگی آن را سبب شده‌اند. متن به‌مثابهٔ حقیقت مدون و تأویل‌پذیر انسان، پویایی خود را در کنش انتقادی می‌یابد و در سایه این کنش، مدام به بازسازی و تطهیر خود دست می‌زند. در این میان و با فقدان نظام انتقادی، غث و سمین فرهنگ و هنر در غباری اندوهناک و مهی ایستا و ازدیادیابنده فرومی‌رود و امکان تمیز و تفکیک سره از ناسره امکان‌ناپذیر نخواهد بود.

در این میان ادبیات هر قوم، تجلی حافظهٔ فرهنگ زبانی آن قوم است که در نظام هندسی الفاظ و عبارات متن و در پیکره‌ای مفهومی به‌نام زبان رخ می‌دهد و صیرورت می یابد. این حافظهٔ فرهنگ زبانی، تنها به‌واسطهٔ کنش انتقادی می‌تواند از فرو شدن در دامنهٔ ازدحام مرگ‌بار تکرار فرساینده، بجهد و نسبت خود را با مقوله هنر به‌مثابهٔ آزادی حفظ کند. آزادی که مبین فردیت زبان و متن و نشانه تشخص فرهنگ فراگیر قومی و ملی است و برساختهٔ فهم اصیل از حقیقت است؛ اما صورت غالب عدول و خروج از چنین هنجاری رفته‌رفته زبان و متن را به مقوله‌ای همگانی بدل می‌کند و معیار اصالت خود را در امر همگانی و فهم همگانی قرار می‌دهد و اصالت متن را به ورطهٔ هولناکی می کشاند. در این مرام انفعالی، تلاشی فزاینده برای تقلیل معنای فراگیر و اصیلی از عنوان هنر و ادبیات به سطح مفهومی فروکاهنده و در سطح رونده صورت می‌پذیرد؛ مفهومی که استقلال زبان و معنا را تا سطح برداشت‌های عوامانه و توده‌وار تنزل می‌دهد و زبان را از ساحت فهم اصیل تهی می‌کند. راه گریز از ساحت فروبسته ابتذال مفهوم، پیوستن به کنش انتقادی است؛ کنشی که در پرتو آن نظام اندیشگانی پدید می‌آید.

ارزیابی واقعیت و داوری انتقادی اصول در عصری که به شکلی هولناک سعی در کتمان و استحالهٔ حقیقت دارد و با تلاشی فزاینده در پی تقلیل تمام مفاهیم متعالی به سطحی فروکاهنده و مبتذل است و تمام ساحات و معیارها را به هم سطح شدن هدایت و تربیت می‌کند، می‌تواند مهم‌ترین هدف و دستاورد نظام انتقادی فراگیر، بالنده و اصیلی محسوب شود. ژان‌پل سارتر ادبیات را مشق آزادی می دانست و در این فرایند انتقادی، ادبیات می‌تواند شاخصهٔ مؤثر و برسازندهٔ دستگاه عظیم اندیشگانی فرارونده‌ای باشد که نهاد آن بر قوام نظام انتقادی و همه‌گیری بستری برای التزام فرد و جامعه به کنش عقل انتقادی بنا نهاده شده است. چه بنا به گفتهٔ شلایر ماخر، مکانیسم نقد را فن تشخیص اصالت متن و داوری در باب آن بدانیم، چه آن را ابزاری در جهت تبیین مفاهیم ضمنی واقعیت، حاصل این کنش انتقادی، تداوم حیات حقیقت فارغ از هرگونه سوگیری‌های گفتمان قدرت خواهد بود.

در باب داوری متن، منتقد اصیل در جریان شکل‌گیری و در پی دست‌یابی به نظام انتقادی تفرد می‌یابد و ضروری است در فرایند داوری انتقادی‌اش، فاقد هرگونه حس هم‌دلی و رواداری نسبت به واقعیات باشد.

نظام انتقادی از دیرباز در ادبیات فارسی بر پایهٔ سنت شفاهی نقد ادبی استوار بوده است. عدم‌وجود و بهره‌مندی از یک نظام انتقادی مدون، اصیل و فراگیر منجر به تخلیط سره با ناسره می‌شود و میزان و محک تشخیص اصالت متن را در سایه‌روشن حقیقت و رؤیا فرومی‌برد و عامل اصلیِ در محاق ماندن بخش اعظمی از ادبیات فاعل و علت وجودی ادبیات منفعل را سبب شده است؛ از طرفی زبان شفاهی نقد ادبی بر پایهٔ نظریه‌هایی استوار است که یا به گوش انسان ایرانی غریب و ناآشنا می‌نماید یا قابل فهم و پذیرش همگانی واقع نمی‌شود و با عدم‌مقبولیت عام مواجه است یا امکانِ یافتن مصادیقی برای آن در زبان و ادبیات فارسی فراهم نیست.

صورت غالب تاریخ شفاهی نقد ادبی نشان داده است که ارجاعات تئوریک به مفاهیم نقد ادبی (مفاهیمی که شرطی نشده در دامان نهضت ترجمه، سراسیمه متولد و ظهور یافته‌اند) با تخلیط نابالغ خود از برای مرعوب ساختن فهم عرفی صورت گرفته است؛ از طرفی عدم‌کارکرد یا عدم امکان کاربرد این دست از نظریه‌ها منجر به پدید آمدن انبوهی از مطالب ناکارآمد در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی شده است که برای زبان و ذهن انسان ایرانی غریب و نأمانوس است؛ درنتیجه در این موقوف، بیش از پیش ضرورت و التزام وجود نظامی انتقادی‌اندیشگانی در ساحت ادبیات احساس می‌شود؛ نظامی انتقادی که بر پایهٔ فهم اصیل استوار، و مبین فردیت و آزادی زبان و متن باشد؛ چراکه بر این باوریم تنها راه برون‌رفت از فروشد به فراشد فرهنگی پیوستن به جنبش نقد و کنش انتقادی است که البته راه را بر خود نبسته است و همواره امکان بازخوانی و خودانتقادی را نیز فراهم می‌سازد. در پرتو چنین نظام انتقادی و اندیشگانی است که افق امکان حیات فراگیر اصیل متن/ معنی فراهم می‌شود و راه گریز از ابتذال مفهوم در ساحت زبان مهیا می‌گردد؛ افقی که نظام اندیشگانی ماحصل جهد آگاهانه آن است.

تجلی نظام انتقادی در بستر مکانیزم فهم و دریافت مخاطب، همواره دو گونه رویکرد را با خود به همراه داشته است: فهمی که بر مدار زبان عقلی و عقل دائرمدار استوار است و تحلیلی برساخته فرمی مستلزم فهم تاریخی را به همراه دارد. در چنین دریافتی عقلانی، نظام معرفتیِ مکانیسم انتقادی در سایهٔ روح تحلیلگر عقلانی پدیدار می شود و در پرتو فهم شیئ اصیل از حقیقت که ورای داده‌های حسی تبین می‌شود به فردیت و آزادی هنر و حقیقت منتهی خواهد شد. نظامی معرفتی و شناخت‌شناسانه که از ورای حواس ظاهری پدیده‌ها در جست‌وجو و کاوش حقیقت محسوسات به مدد رهبری معقولات است و فردیت حاصله آن به‌دلیل تأویل نظام‌مند به آزادی و اصالت متن منجر خواهد شد.

اما در مقام نظام معرفتی مکانیسم انتقادی، نظام عرفی انتقادی بر پایهٔ فهم عرفی از رویدادها قرار دارد. فهم عرفی، شناسهٔ فهم همگانی و امر همگانی است و بر پایهٔ شور و دریافت احتسانی خارج از منطق و کاردکرد عقلی نفس و در پرتو حواس ظاهری شکل می‌یابد، نضج می‌گیرد و صورت غالب موجودیت امر واقعی را تشکیل می‌دهد.

واقعیتی که برساختهٔ انسان منتشر است و مرام صنفی و مشرب غیرعقلانی توده‌ها را برای انتفاع و بهره‌وری حسی به خود فرا می‌خواند. هنری که در سایهٔ فهم عرفی و ضرورت تقویمی توده‌ها به دست می‌آید دربرگیرندهٔ الزامات امر همگانی است و فاقد فهم اصیل از حقیقت است. در سایهٔ فهم عرفی و فهم همگانی، حقیقت به امر همگانی بدل می‌شود و نظام عرفی انتقادی شکل خواهد یافت. نظامی که در سایه سنگین آن، معنای اصیل نظام انتقادی در داوری‌های غیراصیل و عرفی، به مفهومی مبتذل، همگانی و فاقد کارکرد مؤثر بدل خواهد شد. در چنین وضعیتی هرگونه خوانش انتقادی از وضعیت واقعیت با هجمهٔ جهل جمعی مواجه می‌شود و امکان تشخیص اصالت متن حقیقت از میان برداشته خواهد شد. زبان عرفی که برساختهٔ داده‌های حسی فاقد عمل ادراکی است به‌جای زبان عقلی خواهد نشست و افق حقیقت غروب خواهد کرد.

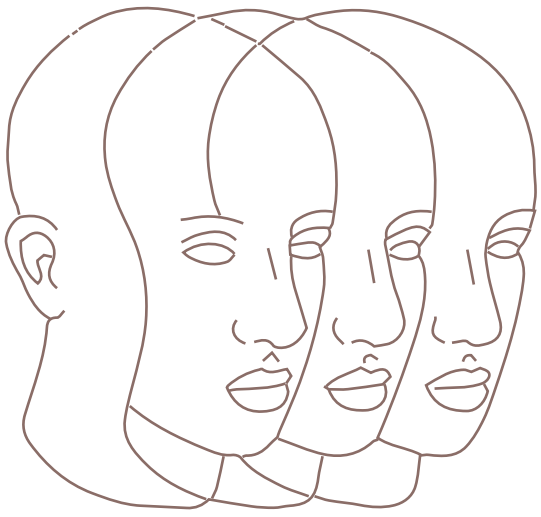
اما بررسی نقش مخرب نظام عرفی انتقادی که برساخته فهم همگانی و امر همگانی است و مولد لمپنیسم فرهنگی و سیطرهٔ آن بر فهم تاریخی توده‌هاست و نفی نظام معرفتی مکانیسم انتقادی که برسازندهٔ فهم اصیل است و بر مدار و محور فردیت و آزادی استوار است، در ادبیات ریشه در سنت شفاهی نقد از یک‌سو و فقدان نظام انتقادی و عقل دائرمدار دارد.

در یادداشت «در باب داوری» هدف، تحلیل سنت شفاهی نقد فرهنگ و ادبیات به‌عنوان مؤثرترین عنصر به وجودآورندهٔ آن است. سنتی که نه‌چندان دیرباز اما با نمودهای تاریخی کم‌فروغ مواجه است؛ اما به دلایل غیرتاریخی هیچ‌گاه به‌عنوان نظامی اصیل نتوانسته است هویت خود را تثبیت کند و از موجودیت خود در مقام نظامی ساختارمند دفاع کند. اگر غایت نبوت نظام انتقادی اصیل، تقریر و تحریر امر معنوی با غرض اظهار اصالت و نفی حرمان حقیقت باشد، ولو آنکه دیده و شنیده نشود، بسیار مغتنم است. حیات نظام انتقادی اصیل در گروِ گفتن و بازگفتن است، و نه در خموشی و خامشی.

اراده و خواست عقل انتقادی در حضوری نابهنگام از برای به‌دست دادن چنین افقی است. پافشاری روشن‌فکری اصیل در ایجاد نظامی مدون انتقادی و گریختن از سنت شفاهی نقد در ساحت فرهنگ و هنر است و در این سیر تکوینی و تکاملی، ضرورت خوانش و بازخوانی عناصر فرهنگی از وضعیتی ممتاز، نامتعین و مبسوط برخوردار خواهد بود.

توجه ویژه به این اصل از ضرورتی فهم‌بنیاد برخوردار است که کارکرد نظام انتقادی به‌عنوان مهم‌ترین و مؤثرترین کنش فرهنگی و کاربست داوری انتقادی در ساحت فرهنگ به تطور و بازرسی مناسبات متعین، غیراصیل و ضدمعنی در متن منجر می‌شود و متن را در برابر افق تازه خویش قرار خواهد داد. حیاتی که به آزادی معنای متن منتهی و از تعین و فروبستگی تاریخی خود منتزع و از وادادگی به ابتذال فراگیر که دامنه فهم عرفی از معنی متن را به امر همگانی مبدل می‌کند جلوگیری می‌نماید.

کنش انتقادی در ساحت ادبیات و داشتن گفتمانی اندیشگانی برای برون‌رفت از فروشد به فراشد فرهنگی و حصول معرفت نسبت به متن/ معنا، مهم‌ترین کاربست فرهنگی در عصر فروبستگی ارزش‌هاست. معنا به‌عنوان نظام پایدار ارزش‌ها به‌شکل هولناکی در حال فروریختن است و تاریخ قوام آن به پایان حیات خود نزدیک شده است. به‌ناچار ضرورت درک بحران معنا از احیای نابهنگام معنا عمیق‌ترین خاستگاه عقل انتقادی است. این مهم تنها در پرتو خوانش انتقادی، شورانگیز و غیرروادارانه با نظام معناشکن به دست می‌آید.



قدرت و دیگری

دکتر ایمان نمدیان پور

وقتی از قدرت سخن می‌گوییم، به چه زوایایی از قدرت معطوف می‌شویم؟ قدرت چگونه و با کدام مناسبات به دیگری یا آن فردی که در برابر اوست نگاه می‌کند؟ برای تبیین و تشریح سخن فوق باید قدرت را واکاوی کرد. به صورت کلی می‌توانیم قدرت را در دو ساحت تبیین کنیم، قدرتی که در سطح کلان امکان تحمیل خود به سوژه را دارد و قدرتی که در همه‌جا، جاری و ساری است.

باید گفت در هر دو روایت از قدرت، ما شاهد فشار آن به سوژه‌ها خواهیم بود و آن را از ابعاد متفاوت احساس می کنیم. پرسش مهمی که از دل منطق قدرت می‌تواند برساخته شود این است که قدرت چگونه می‌تواند به دیگری نگاه کند. قدرت با چه ساختارها و مناسباتی، دیگری، یعنی همان سوژه‌ای که بیرون از قدرت قرار دارد را می‌فهمد یا مشاهده می‌کند.

بگذارید کمی از مفهوم مشخص قدرت سخن بگوییم و عینیت‌های اجتماعی آن را روشن سازیم؛ برای نمونه، دولت یکی از نمادهای قدرت در عرصه و میدان زندگی است. دولت یا همان نهادی که امکان اعمال زور را بر شهروندان دارد و قرار است چنین زوری برای تنظیم ساختارهای اجتماعی و مناسبات انسان‌ها مفید باشد. در اینجا ما با دو نوع تعریف از قدرت دولت مواجه می‌شویم.

اولین بروز پدیدار قدرت، دولت یا هر نهاد کلانی است که می‌خواهد دیگری را به خواست و اراده خود درآورد. ما در این مناسبات چگونه دیگری را می‌فهمیم، دیگری از چه حقوقی برخوردار است و در کجای منطق اندام‌وار قدرت قرار دارد. برای فهم و درک دقیق‌تر مفهوم کلان قدرت و دیگری می‌توان مناسبات قدرت و مجاری ارتباط آن با سوژه و یا دیگری را مورد دقت قرار داد.

قدرت کلان یا دولت و هر نهادی که امکان تحمیل قوانین خود به دیگری را دارد، به‌طور کلی به دو وضعیت تبیین‌پذیر است. یا قدرت خود را از مردم می‌گیرد و در برابر آن‌ها پاسخ‌گو است یا قدرتی یک‌سویه دارد و به دیگری پاسخ نخواهد داد. ابتدا به قدرتی بپردازیم که قدرتی یک سویه دارد و در مناسبات تصمیم‌گیری، دیگری فاقد اهمیت است و او را نادیده می‌انگارد.

«دیگری» در قدرت یک‌سویه و به روایتی دیگر، قدرت از بالا به پایین کجاست؟ نمونه‌های تاریخی قدرت یک‌سویه و عمودی در تاریخ به‌وفور دیده می‌شود، به‌خصوص در خاورمیانهٔ امروز و حکومت‌های غربی قبل از انقلاب ۱۸۷۹ فرانسه. البته اکثر کشورهای عرب و دموکراسی‌های مبتنی بر سرمایه در پاره‌ای از کشورهای غربی را می‌توان کشورهایی نام نهاد که در آن دیگری یا حذف کامل شده است یا میدان فراخی برای ابراز بیان فاقدان قدرت وجود ندارد.

در این نمونه‌ها ما شاهد کم‌رنگ شدن حضور دیگری در مناسبات تصمیم‌گیری و قدرت‌های اجتماعی و سیاسی هستیم، به دیگر سخن، دیگری در حکومت‌های استبدادی و تک‌سویه حذف می‌شود و امکان سخن گفتن برای حاشیه های قدرت وجود ندارد. دست‌کم سخن گفتن برای دیگری بسیار با خطرِ سرکوب و حذف همراه است. مکانیزم حذف دیگری در کشورهای مبتنی‌بر سرمایه‌داری غربی، به‌واسطهٔ ساختار بیش از حد تخصصی شدنِ عرصه سیاست و فعالیت سیاسی محقق شده است. به‌تعبیری دیگر، وقتی همه افراد وظیفه تخصصی خاص خود را دارند و داده‌ها و تجربیات خود را در جهان زندگی حرفه‌ای و شغلی، مناسبات زیستی و اجتماعی خودشان منحصر و محدود می کنند، کنش‌ها نیز محدود به تخصص افراد خواهد شد؛ یعنی سیاست‌ورزی از متن جامعه زدوده خواهد شد و کُنش سیاسی به متخصصان، احزاب و ساختارهای صاحب منافع سپرده خواهد شد.

به معنای دیگر، سیاست از زندگی انسان‌ها حذف می‌شود و مردم عادی توان مداخله و نظارت سیستماتیک بر قدرت را از دست خواهند داد. در چنین روندی ما با حذف یا خاموشی دیگری در سیاست‌گذاری‌های اجتماعی مواجه خواهیم شد. به‌عنوان مثال اکثر مردم آمریکا با جنگ و مداخله آمریکا در کشورهای مختلف احساس رضایت ندارند یا مخالف‌اند، ولی سیاست خارجی آمریکا برخلاف روح جامعه آمریکایی به‌گونه‌ای متفاوت عمل می‌کند. در بسیاری از کشورهایی که نام دموکراتیک و احیاناً جمهوری را حمل و یدک می‌کشند، بسیاری از سیاست‌های داخلی و بیشتر سیاست‌های خارجی به‌دور از افکار عمومی در حال رخ دادن است؛ برای نمونه جنبش‌های ضد جنگ و ضد نژادپرستی و سیاست های مهاجرتی، عموماً در کشورهای دموکراتیک درحال رخ دادن است.

بنابراین تخصصی شدن سیاست، یکی از عوامل حذف دیگری در مداخلات اجتماعی است. من اعتقاد دارم که به جای دیگری در سیاست امروز «دیگری خاص» حضور دارد. دیگری خاص دقیقاً همان دیگری صاحبان ثروت و متخصصان سیاست در عرصه تصمیم‌گیری است. وقتی دیگری یا همان مردم در سیاست حضور ندارند، ما شاهد پیوند صاحبان صنایع، ثروتمندان و سیاست‌مداران در عرصه تصمیم‌گیری خواهیم بود.

این وضعیت برای کشورهایی که با استبداد عریان درگیرند کمی متفاوت خواهد بود؛ مثلاً ما در کشورهای صاحبان نفت و به‌طور دقیق‌تر اعراب خلیج فارس، شاهد نوعی از حکومت هستیم که هرچند عناصر رفاهی مطلوبی دارند، ولی با نوعی عدم حضور دیگری مواج هستیم. اصلاحات در کشورهایی همچون عربستان، هرچند از یک نوع سبک زندگی متفاوت در متن زندگی مردم برخاسته است؛ ولی آنچه این تغییرات را محقق کرد، به‌واسطه یک دیگری خاص محقق شد، دیگری که وابستگی تام با مناسبات قدرت دارد؛ البته دیگری خاص در کشورهای صاحبِ دولت اقتدارگرا، همان اعضای مشخص هیئت حاکمه و صورت های صاحب نفوذ در قدرت‌های اقتصادی‌اند. به‌صورت دقیق تر،کسانی که از امکانات رانتی نفت برخوردارند و می‌توانند سهم مناسبات اقتصاد نفتی را در فضایی غیررقابتی به‌نفع خود سازمان‌دهی کنند.

به‌طورکلی دیگری در هر دو ساختار حکومتی (استبداد نفتی و دموکراسی مبتنی‌بر سرمایه‌داری) کمتر امکان ظهور دارد؛ ولی در کشورهایی که مشارکت عمومی بالاست و احزاب و مطبوعات آزاد امکان سخن گفتن در میدان عمومی دارند، ما با حضور دیگری که در اینجا مردم هستند در عرصه سیاست و تصمیم‌گیری سیاسی مواجه خواهیم شد.

وقتی به پیامدهای عدم‌حضور دیگری در تاریخ و عدم امکان آن‌ها در نظام‌های تصمیم‌گیری نظری می‌افکنیم، تاریخ از شکست حاکمان در پیشبرد اهداف آن‌ها سخن می گوید. تاریخ بدون دیگری به شورش، انقلاب و تغییرات خشمگین منجر شده است.

«اعراب با تسخیر ایران با این مسئله مواجه بودند که در قلمرویی که دین زرتشتی غلبه قطعی داشت، یا باید به زور ایرانیان را مسلمان کنند، یا باید ایرانیانی را که اسلام نمی آوردند بکشند یا بپذیرند که زرتشتیان هم اهل کتاب‌اند. اما اگر مردمی در قلمرو تحت سلطه اعراب می‌خواستند دین خودشان را حفظ کنند باید مالیات اضافه‌ای به نام جزیه می دادند» (قاضی مرادی،۲۹) این نمونه تاریخی نشان می‌دهد که اعراب با منطقِ گاهی پذیرش دیگری و گاهی با منطق حذف دیگری با ایرانیان برخورد کردند. آنجایی که به حذف و تحقیر ایرانیان منجر شد ما با جنبش اعتراضی بازگشت به ایرانیت شعوبیه مواجه شده‌ایم.

حضور دیگری در ارکان تصمیم‌گیری به دوگانگی «من دیگری» پایان می‌دهد. وقتی ما در جهان جدید از مفهومی به نام جمهوریت سخن می‌گوییم، مرادمان چیست؟ غیر از حضور دیگری در ارکان و اندام ساختارهای تصمیم‌گیری است؟ به‌گمانم معنای جمهوریت و ذات تاریخی جمهوریت در بودگی و هم‌بودگی «من و دیگری» خود را به نمایش می گذارد. دوگانگی و فاصله‌گذاری بین من که قدرت نام دارد و دیگری که شهروندان محسوب می‌شوند، به زبان همایون کاتوزیان به تضاد دولت و ملت منجر خواهد شد.

قدرت از منظری خرد و از دل مناسبات زندگی در جدال با دیگری قرار دارد؛ وقتی که از حیث هستی‌شناسی به این ایده نزدیک شویم که حقیقت در یک سخن و در یک رویداد امکان بروز دارد. شاید اینجا نقطه شروع حذف دیگری از حیات و زندگی اجتماعی باشد. بگذارید فرم ایده را کمی باز کنیم و از کلاس درس یا دانشگاه آغاز کنیم که نمادهای من دیگری‌سازی در آن به‌وضوح قابل دیدن است.

پیش‌فرض معلم یا مدرس دانشگاه برای آموزش از فرم نشستن و نوع پاسخ دادن آن خود را آشکار می‌کند. وقتی نوع چینش کلاس سلسله‌مراتبی است و عده‌ای با توجه به اینکه دانش‌آموز یا دانشجو هستند باید سخنرانی طولانی و یک قرائت را گوش دهند، خودش در بنیادش، نشان از تک ساحتی بودن حقیقت در نظام دانشگاهی دارد. هیچ نیازی به قدرت کلان نیست، قدرت کلان دقیقاً از همین مناسبات و نشانه‌های قدرت خرد برساخته می‌شود یا در ساختار نوشتن رسالهٔ دانشگاهی، عموماً ایده دانشجو در ذیل سلطه مدرس دانشگاه قرار می‌گیرد و قسمت‌های مهمی از ساختار ایده‌پردازی امکان سخن گفتن نخواهد داشت. نمونه دیگر حذف دیگری در ساحت دانشگاهی، آوردن نام استاد راهنما در عنوان پژوهش است، درصورتی‌که استاد راهنما یا مشاور کمترین تلاش را در تنظیم مقاله علمی داشته‌اند.

در این نمونه‌ها قصد ندارم بگویم که معلم معلومات بیشتری از دانش‌آموز یا مدرس دانشگاه، داده‌های بیشتری دارد. به‌گمانم باید از دوگانگی سواد بیشتر و سواد کمتر خارج شد. قصه اشکال و فرم‌هایی است که سخن یکی را به وساطت قدرت در مقامی متفاوت با دیگری قرار می‌دهد و سخن دیگر را پیشاپیش در مقام فرودست‌تر معرفی می کند. چنین نظام دانشی، در بنیادهای خود به حقیقت مطلقیُ نزدیک است و امکان برساخته شدن ایده و حقایق متفاوت ناممکن خواهد شد. قصه انکار دیگری در آموزش دقیقاً در همین لحظه متولد می‌شود، لحظه‌ای که ساختار آموزشی علایق و سلایق جهان‌های دیگری را نادیده می‌گیرد و خود به‌واسطه قدرتی که ساختار نظام آموزشی پیشاپیش در اختیار او قرار داده است در مرکز دانش و ساختار آموزشی قرار می‌گیرد.

نمونه‌ای دیگر از سلطه دانش در فضاهای اجتماعی کسانی اند که در جهان دانش صاحب برتری رتوریک‌اند در برابر کسانی که کمتر و اساساً فاقد فن رتوریک هستند. رتوریک به‌صورت کلی چهار معنا را در بر می‌گیرد: خطابه، بلاغت، لفاظی، ارتباطات. ارسطو در کتاب خطابه، این فن را دربارهٔ قوهٔ ذهنی دیدن راه‌های موجود برای اقناع مخاطب در هر مورد خاص می‌نامد؛ ولی عده‌ای دیگر (کوئینتیلیان) خطابه را به‌جای تأکید بر منطق و استدلال، بر زیبایی‌شناسی سخن تأکید می‌کنند.سقراط و افلاطون رتوریک را در برابر حقیقت می‌دانستند و اعتقاد داشتند که سخن رتوریک، حقیقت را تحریف می‌کند.

مونتسکیو در کتاب روح‌القوانین رتوریک را مبالغه‌آمیز می داند. بیکن بیان می‌کند با پیدایش روحیه تحقیق علمی، رتوریک، که به سخن‌پردازی و صنعت‌پیشگی (سخن ادبی گونه) اختصاص یافته بود طرد شد. از نظر بیکن خطیبان بیشتر به لفظ فکر می‌کنند، تا به معنا (احمدی، فصل‌نامه مطالعات زبان).

جاک لاک در رسالهٔ در باب فهم بشری، بیان می‌کند رتوریک با ایجاد ابهام و ترغیب احساسات بی‌ربط، در ارتباطات انسانی اختلال ایجاد می‌کند. مرادم از چنین مثال هایی نشان دادن قدرت خطابه در جامعه ایران است. ما در عالم اندیشه، روشن‌فکران و غیرروشن‌فکرانی را در تاریخ داشته‌ایم که بیش از آنکه تولید داده‌های علمی و دقیق ارائه دهند، به‌واسطه سنت خطابه در دل مخاطبان جای باز کرده اند. برای نمونه مشخصاً می‌شود علی شریعتی را در برابر هم‌نسلانش در همان دوره مورد تأمل قرار داد.

شریعتی بیش از آنکه محتوای دقیق علمی را به مخاطب معرفی کند، خطیب و رتوریک‌گو محسوب می‌شد. اساساً سخنانش در جامعه‌ای که میل انقلابی داشت چونان امری زیباشناختی سوژه‌ها را تحریک به کُنش در برابر ساختار استبداد می‌کرد؛ اما امروز که گردوغبار تاریخ بر آرای او نشسته است و جامعه دیگر رویکرد عقلانی‌تری نسبت به گذشته دارد، سخنانش فاقد عقلانیت به نظر می‌رسد؛ البته نه تمام پروژه شریعتی، بلکه قسمت اعظم ساختار فکری او بر خطابه استوار بود. در برابر او بسیاری از اندیشمندان دیگر که توان خطابه‌گویی یا رتوریک‌گویی نداشتند، در آن دوره دیده نمی‌شدند.

اگر در اینجا رتوریک همان قدرت باشد و اندیشیدن غیررتوریکی همان دیگری فاقد قدرت تصور شود، ما شاهد آن هستیم که جهان رتوریک یا قدرت، به‌واسطهٔ تمرکز بر فن بیان، گوی سبقت را از عقلانیت و امر مکتوب گرفته است. امروز هم در ساحت دانش کسانی که یک متن و کتاب دقیق در حوزه علوم انسانی ندارند، به‌واسطه فن رتوریک قدرت و تأثیرگذاری بیشتری در جهان علوم انسانی و اجتماعی دست‌کم در بین مخاطبان عام داشته اند. به گمان من چنین رویکردی که کمتر به امر نوشتار و بیشتر بر آموزش رتوریکی تأکید دارد، به سطحی شدن و عجولانه دیدن مباحث در علوم اجتماعی دامن خواهد زد.

دستکاری ذهن

مرتضی منادی

در بین مواد غذایی مانند مربا یا ترشی، اگر قاشقی که با آن مشغول غذاخوردن هستیم یا قاشق خیس را داخل ظرفِ مربا یا ترشی کنیم، مدتی بعد در همان قسمت کپکی به وجود خواهد آمد. اگر همان قسمت کپک‌زده را برداریم، بقیهٔ خوراکی خوردنی است. در صورت عدم‌استفاده در چند روز، این کپک همهٔ سطح آن مواد خوراکی را خواهد گرفت. باز هم اگر این سطح کپک‌زده را برداریم، مابقی استفاده کردنی خواهد بود. و باز اگر از آن خوراکی استفاده نکنیم در مدت طولانی‌تر کپک به سطوح زیرین هم سرایت خواهد کرد و خوراکی تقریباً بی‌مصرف خواهد شد.

احتمالاً در اطراف خود دیده‌ایم یا شنیده‌ایم، فردی یا افرادی برای فهمِ خودشناسی یا حلِ مشکلاتشان با خواندن کتاب یا کتاب‌هایی غالباً روان‌شناسی زرد، نه‌تنها به خودشناسی و حل مشکلات نمی‌رسند؛ بلکه دچار اختلال روانی هم می‌شوند یا مدتی بعد از شرکت در کلاس‌های آموزش روان‌شناسی زرد یا کارگاه‌هایی در همین زمینه که درحال‌حاضر در جامعهٔ ما مُد شده است، ذهن و روان فرد دچار به‌هم‌ریختگی می‌شود که بعد از مدتی ناسلامتی روان در رفتار و گفتار و کردار و بیان او کاملاً مشهود و محسوس می‌شود و با چشم غیرمسلح یعنی کارشناسی هم می‌شود دید؛ درواقع عملاً شاهد بوده‌ایم که فردی نسبتاً از سلامت روان برخوردار بوده و مشکل خاصی در زندگی نداشته، با فردی که مطالبی را بدون تسلط کامل بر روان درمانی داشته باشد، با توضیح آن‌ها ذهن و روان این افراد به تعبیر هانری لوفبور (۱۹۹۹) دست‌کاری می‌شود، بدون اینکه توان کنترل ذهن فرد یا افراد مقابل را داشته باشند، آن‌ها را در میانهٔ هوا و زمین رها کرده و به مرور زمان آن‌ها دچار مشکل می‌شوند و مسیر ناسلامتی را طی می‌کنند. یا در حالت دیگر، برخورد زیاد و دائمی با فرد یا افرادی که اختلال روانی دارند یا با مشکلات زیاد دست‌وپنجه نرم می کنند، دیر یا زود متأثر از آن‌ها دچار اختلال روانی می‌شوند.

ذهن و روان هم در صورت تماس با مطالعهٔ غیرعلمی یا حتی بدون کارشناسی، برخورد با افراد مشکل‌دار یا نادرست یا حوادث ناگوار یا حتی شکل‌گیری تروما و غیره، مانند همان مواد غذایی دچار کپک (دست‌کاری) خواهد شد. با شرکت در کلاس‌های روان‌شناسی زرد یا مشاوره‌های ضعیف با نظریه‌های زرد نیز کپک‌هایی در ذهن انسان به وجود خواهد آمد و به‌مرور زمان دچار مشکل خواهد شد و ناسالم می‌شود؛ به‌عبارتی این برخوردهای نادرست و شبه علمی، مانند کپک برای ذهن عمل می‌کنند و دومینوگونه (منادی، ۱۴۰۱ ب) گام‌به‌گام، آرام‌آرام ناسلامتی روان را از ساده‌ترین (روان‌نژندی‌ها مانند وسواس و اضطراب) تا پیچیده‌ترین (روان‌پریشی‌ها مانند افسردگی و پارانوئید) برای انسان به همراه خواهد آورد؛ بنابراین، باید توجه داشته باشیم که از برخورد با انسان‌هایی که اختلال دارند اندکی فاصله بگیریم. ما مشاور نیستیم که بتوانیم خودکنترلی داشته باشیم و تازه فرد مشکل‌دار را کمک و راهنمایی کنیم. هر کتابی را نخوانیم. در هر کارگاهی شرکت نکنیم، سراغ هر مشاوری نرویم. همان‌گونه که برای خرید پوشاک یا غذا، یا حتی نیاز به متخصص پزشکی تحقیق می کنیم، جست‌وجو می‌کنیم، دربارهٔ غذای ذهن و روان خود هم دقت لازم را بکنیم؛ بنابراین مانند کپک مواد غذایی در نخستین حالات غیرطبیعی که احساس کردیم تا کپک ذهن شدیدتر و بیشتر نشده است، اقدامات لازم را انجام بدهیم. هر چقدر کپکِ ذهن بیشتر و عمیق‌تر بشود درمان آن سخت‌تر و پرهزینه‌تر و زمان‌برتر خواهد بود. بدانیم که تا حدود زیادی بر اساس نظریهٔ انتخاب، تمام برخوردهای ذکرشده با انتخاب ما عملی می‌شوند. آن‌ها ما را برنمی گزینند، این ما هستیم که‌آن‌ها را انتخاب می‌کنیم؛ درواقع، «انسان‌ها هیچ وقت فکر نمی‌کنند مصیبتی را که دارند و از آن گله‌مندند، خودشان برگزیده‌اند. تئوری انتخاب می‌گوید:

«به دلایل روشن، هر کاری را که انجام می‌دهیم انتخاب خودمان است که شامل احساس بدبختی‌مان نیز می‌شود. دیگران نه می‌توانند بدبختمان کنند و نه خوشبخت.» .. ما تمام اعمال و افکارمان و بسیاری از احساسات و حتی وضعیت فیزیولوژی خود را غیرمستقیم انتخاب می‌نماییم.» (گلاسر، ۱۳۹۱ : ١٤) بنابراین، بدون شک در کودکی و نوجوانی نقش ما در انتخاب‌ها کم و ضعیف است؛ ولی از جوانی به‌بعد، به‌ویژه در بزرگ‌سالی نقش ما در انتخاب هایمان مهم و کلیدی است. در اصل، ما شرایط و افراد و مکان‌ها و فعالیت‌هایی را انتخاب می‌کنیم که برایمان نه‌تنها مفید نیستند؛ بلکه زیان‌بارند و ما را به‌سوی ناسلامتی روان سوق می‌دهند.

در ارتباط با این موضوع ازسویی، در پی پژوهشی به‌شکل مردم‌نگارانه (منادی، ١٣٩٤) یعنی، گفت‌وگوها و پرسش های غیرمستقیم با تعدادی از افراد (حدود ۱۰ نفر)،برای شناخت وضعیت روانی‌شان و تغییرات آن بر پایهٔ گفت وگوها و رفتارشان بدون اینکه در جریان هدف پژوهشگر باشند و ازسوی دیگر، شاهد تغییرات روانی بعضی از افرادی پیرامون خود که در طی سال‌ها امکان ارتباط با آن ها داشته‌اند، متوجه تغییر وضعیت روانی آن‌ها شدیم. هرچند این تعداد اندک مُعرف کلیت افراد جامعه را نداشته و قصد تعمیم به کل افراد جامعه را نداریم؛ ولی ازجهت طرح و فهم موضوع قابل تعمق است؛ ازاین‌رو، باتوجه‌به مشاهدات خود، نکاتی کلیدی را پیشنهاد می‌کنیم:

کپک‌زدایی ذهن

برای اینکه انسان، ذهنش از این کپک‌ها دور بماند و مسیر سلامت روان را طی کند، باید ازسویی مواردی را رعایت و ازسوی دیگر، از کارهایی پرهیز کند.

نخست، مطالعه از موارد مهمی است که انسان را از بیکار بودن نجات می‌دهد و هم باعث افزایش آگاهی انسان می شود. آگاهی به انسان عزت نفس می‌دهد. می‌تواند در جمع حرفی برای گفتن داشته باشد و نهایتاً مسیر سلامت روان را طی کند؛ ولی باید با مشورت با اهل فن مطالعه کند؛ زیرا هر کتابی برای هر فردی و در هر شرایطی مناسب نیست؛ برای مثال جوانی که شکستی مانند شکست عشقی داشته است یا در تحصیلات موفق نبوده است، رمان پوچ‌گرایی برای او خطرناک است؛ ولی همین رمان برای فردی که مسیر موفقیت را طی می‌کند، مناسب و آموزنده هم هست یا مثلاً رمان زیبای مادام بوواری اثر گوستاو فلوبر که از شاهکارهای ادبی فرانسه و جهان محسوب می‌شود، در شرایطی زنی را متنفر از زندگی مشترک می‌کند و در مواردی آموزش‌دهنده و در مواردی وی را به‌سوی انحراف سوق خواهد داد. (منادی، ١٣٨٦)

دوم، ارتباطات اجتماعی از مواردی است که به انسان کمک می‌کند هم تنها نباشد و هم در حین گفت‌وگو به خودشناسی و دیگرشناسی دست یابد که هر دو شناخت برایش مفید و سازنده است؛ البته باید از ارتباط با افرادی که عادت دارند از مشکلاتشان سخن بگویند یا انحرافی دارند یا اختلال روانی هرچند اندک دارند، پرهیز کرد؛ زیرا خواه‌ناخواه به‌گفتهٔ الن گی استاد روان‌کاوی دانشگاه پاریس (۲۰۱۵) مانند ویروس سرماخوردگی (و بعدها مثال خوب دیگر، ویروس کرونا)، هر چقدر به این نوع افراد نزدیک‌تر باشیم، احتمال به‌هم‌ریختگی ما بیشتر خواهد شد.

سوم، مقایسهٔ یک‌بُعدیِ خود با آدم‌های موفق‌تر از هر نظری انسان را به‌سوی ناخوشی روان سوق خواهد داد. نخست، ما اطلاعات کافی از زندگی و از درون افراد نداریم و ظاهر افراد و زندگی‌شان ملاک اصلی نیست. دوم، ممکن است ما دارای امکانات و شرایطی باشیم و داشته‌هایی داشته باشیم که آن فرد فاقد آن‌ها باشد و خود ما هم از آن ها بی‌خبریم؛ بنابراین، با مقایسهٔ غالباً یک‌جانبه نه‌تنها به دانشی نخواهیم رسید؛ بلکه خود را ضعیف‌تر خواهیم کرد؛ مگر اینکه در مقایسه تمامی موارد را در نظر بگیریم و از این مقایسه در خودشناسی و استفادهٔ صحیح برای برنامه ریزی، بهره ببریم.

چهارم، در زندگی هر فردی نکات مثبت و منفی وجود دارد؛ به زبان دیگر، هر فردی دارای امکانات و ضعف‌ها خواهد بود. اگر بر روی مثبت‌ها و امکانات سرمایه‌گذاری کنیم، پرانرژی و سرحال به حیات خود ادامه می‌دهیم و از گزند ناسلامتی دور خواهیم شد؛ برعکس، اگر روی منفی‌ها و نداشته‌ها و ضعف‌ها تکیه کنیم انفعال ما را در بر خواهد گرفت و ما را منفعل می‌کند و از سوژه شدن (منادی، ١٤٠١،ج) که امری سازنده و مثبت است، باز خواهد داشت که ناسلامتی محصول آن خواهد شد. به‌قول معروف، بهتر است نیمهٔ پر لیوان را ببینیم.

پنجم، نهایتاً درصورتی‌که فردی خودش احساس کند که از چیزی رنج می‌برد یا مشکلی دارد یا سرحال نیست یا خود را خوب نمی‌شناسد، بهتر است تا کپکِ ذهنش وسیع نشده باشد، سراغ مشاوران دانشگاهی و باتجربه که خوشبختانه در جامعه به‌اندازهٔ کافی داریم، بروند تا هرچه زودتر سلامت روان را به دست بیاورند.

نتیجه‌گیری :

همان‌گونه که جسم انسان در مقابل بدرفتاری با آن مانند کم‌خوابی، پرکاری، کم‌تحرکی و غیره یا مصرف مواد خوراکی ناسالم امکان بیمار شدن دارد، ذهن و روانِ انسان هم حساس و ظریف و شکننده است و در برخورد با رفتارها و افراد مسئله‌دار و انتخاب‌های نادرست، نیز دچار ناخوشی روان یا اختلال روانی می‌شود؛ بنابراین، باید توجه داشته باشیم که ذهن و روان انسان مانند کپک دچار اختلالات جزیی نشود و اگر توجه نکنیم به مرور زمان عمیق‌تر شده و بهبودی آن سخت‌تر و طولانی‌تر و در مواردی غیرممکن خواهد بود.

در پی پژوهشی پیرامون بیماری آلزایمر در حدود سال ۱۳۹۵ که منجر به چاپ کتابی به نام «شناخت و مهار آلزایمر» (منادی، ۱۳۹۹) شد، در کلاس‌ها و محیط‌های خانوادگی و حتی اجتماعی سخن از این موضوع می‌کردم. دقیقاً اطلاعات دانشجویان و شنیده‌ها و مشاهدات نگارنده گویای افزایش این بیماری در جامعه بود، تاجایی‌که خانم دکتر صالحی رئیس انجمن آلزایمر ایران (سایت انجمن، ۱۴۰۳) در پیامی، هم کاهش سن ابتلا به آلزایمر، هم احتمال سونامی آلزایمر را در سال‌های آتی اعلام کرد، که مؤید برداشت‌های اینجانب بود؛ همچنین، در همایشی در سال ۱۳۹۵ در دانشگاه الزهرا رئیس وقت انجمن روان شناسی و مشاورهٔ ایران از آمار وحشتناک افرادی که اختلالات روانی از همه نوع را دارند، اعلام کرد، حدود ۲۵ میلیون ایرانی مبتلا به اختلالات روانی هستند. در حال حاضر افزایش بیش از این آمار را در سطح جامعه شاهد هستیم؛ بنابراین، اگر امروز در این زمینه اقدام نکنیم، فردا دیر خواهد شد؛ همچنین، در پی پژوهشی به‌شکل مردم نگاری (منادی، ۱۳۹۴) با گفت‌وگو با تعدادی از افراد سنین و آحاد مختلف، در حدود یک سال متوجه افزایش خودکشی در بخش‌های گوناگون جامعه شدیم که منجر به چاپ مقاله ای کوتاه در روزنامه اطلاعات شد. (منادی، ۱۴۰۲) اگر اطرافیان فردی که قصد اقدام به خودکشی به‌عنوان کپکِ ذهن را دارند، متوجه وضعیت روحی‌روانی او باشند، یقیناً می‌توانند با مراجعه به مشاوران زبردست مانع از انجام این کار ازسوی عزیزانشان بشوند. این چند مثال نمونه‌هایی از کپک ذهن و روان است که در صورت توجه دقیق و به‌موقع به آن‌ها امکان تقویت و رشد به آن‌ها نمی‌دهد؛ بنابراین، ازسویی اگر افراد جامعه اقدام به رفتارهایی که برشمردیم بکنند، و ازسوی دیگر توجه و آگاهی نسبت به مبتلا شدن به کوچکترین حالات روانی باشد تا در مسیر سلامت روان گام بردارند، سلامت روان و موفقیت محصول آن خواهد بود.

در مقیاس کلان نیز مانند جامعه، کپک‌هایی به وجود آمده و مسیر جامعه را به‌سوی نادرستی سوق می‌دهد. چند سال پیش در برنامهٔ خانواده در تلویزیون جمهوری اسلامی، روز اول ماه محرم، مجری برنامه اعلام کرد که در ایران چند برابر آمریکایی که مقام اول را در جراحی‌های زیبایی داراست، جراحی زیبایی صورت می‌گیرد یا کاشت مو و رنگ موی مردان که در حال افزایش است. به‌این‌ترتیب ما شاهد روزافزون چهره‌های تصنعی با هزینه‌های زیاد روبه‌رو هستیم. این درحالی است که، بخشی از فعالیت‌های فرهنگی مانند مطالعه (کاهش تیراژ کتاب به ۵۰ نسخه)، رفتن به سینما یا تئاتر یا موزه جایگاه مهمی در سبد خرید (منادی، ۱۴۰۱ الف) مردم ندارد. اثرات کاهش مصرف کالاهای فرهنگی، باعث افزایش اختلالات روانی ازجمله آلزایمر و غیره می‌شود. مجموع این رفتارها مانع از توسعهٔ پایدار جامعه خواهد شد؛ در نتیجه، با انتخاب‌های درست (چه در سطح فردی، چه در سطح جامعه) مانع از کپک‌زدگی روح و روان و سپس جسم خود خواهیم شد. بدانیم که سلامت روان افراد جامعه و کلاً جامعه مهم‌ترین عامل پیشرفت‌های فردی و جامعه خواهد بود. (منادی، ۱۴۰۳)

فهرست منابع

- الهیاری عباس (۱۳۹۵)، همایش بین المللی روان شناسی، سه‌شنبه ۲۶ بهمن ماه دانشگاه‌الزهرا.

- گلاسر ویلیام (۱۳۹۱)، تئوری انتخاب، ترجمهٔ نورالدین رحمانیان، تهران، انتشارات آشیان.

- منادی مرتضی (۱۳۸۶). کتاب و شناخت، روزنامه اعتماد ملی. چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت، شماره ۳۵۸، صفحه ۱۰.

- منادی مرتضی (۱۳۹۴)، روش پژوهش کیفی کاربردی در علوم اجتماعی و علوم رفتاری، با همکاری فاطمه عابدی و لیلا طالب‌زاده شوشتری، تهران، انتشارات جامعه‌شناسان.

- منادی مرتضی (۱۳۹۹)، شناخت و مهار آلزایمر، بررسی جامعه‌شناختی. تهران، نشر آوای نور.

- منادی مرتضی (۱۴۰۱)، «الف. پیدا و پنهان یک سبدِ خرید، روزنامه‌اطلاعات»، سال نود و ششم، دوشنبه ۱۳ تیر، شمارهٔ ۲۸۱۵۲، صفحه ۷.

- منادی مرتضی (۱۴۰۱)، ب. «دومینوهای موفقیت و شکست در زندگی‌های فردی و خانوادگی» روزنامه اطلاعات، سال نود و هفتم، سه شنبه ۲۰ دی، شمارهٔ ۲۸۳۰۳، صفحه ۷.

منادی مرتضی (۱۴۰۱)، ج. انسان سوژه‌گونه، بررسی جامعه‌شناسی روانی، تهران، انتشارات اندیشه احسان.
- منادی مرتضی (۱۴۰۲)، «ملاحظاتی پیرامون تخلیهٔ روانی دهه شصت تا نودی»، روزنامهٔ اطلاعات، سال نود و هفتم، دو شنبه ۲ آذر، صفحه ۷.
- منادی مرتضی (۱۴۰۳)، «اهمیت سرمایهٔ روانی در موفقیت» ماهنامه توتم، شماره ۲۶آبان.

Entretien avec Alain .(2015) Guy Alain -
Guy par le chercheur sur la notion de
.Sujet. Paris
Lefebvre Henri et Norbert Guterman -
La conscience mystifiée. Paris, .(1999)
.Edition, Syllepse

گستردگی مفهوم قدرت در چند بستر

دکتر عباس شکری

قدرت، مفهومی چندوجهی و پیچیده است که در تمامی عرصه‌های زندگی انسانی نقش کلیدی دارد. این پدیده از توانایی فردی برای تأثیرگذاری بر دیگران تا سازوکارهای گسترده در نهادهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی گسترده می‌شود. در این مقاله، قدرت را از منظر ادبی، هنری، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بررسی می‌کنیم تا نشان دهیم چگونه این مفهوم در لایه‌های مختلف زندگی بشر جاری است.

قدرت در ادبیات

ادبیات، به‌عنوان آینه‌ای از تفکرات و احساسات انسانی، بستری بی‌نظیر برای نمایش و تحلیل قدرت است. نویسندگان و شاعران اغلب از قدرت به‌عنوان موضوعی مرکزی برای کاوش روابط انسانی و جامعه استفاده می کنند.

برای مثال، در آثار شکسپیر، قدرت همواره یکی از محورهای اصلی است. مکبث ، داستان فردی است که به دلیل جاه‌طلبی و وسوسه، به نابودی خویش و دیگران کشیده می‌شود. در سوی دیگر، آثار داستایفسکی مانند برادران کارامازوف و جنایت و مکافات، عمیقاً به قدرت وجدان و تأثیر آن بر روح انسان می‌پردازد.

ادبیات فارسی نیز سرشار از تأمل در مفهوم قدرت است. در اشعار حافظ، قدرت حاکمان اغلب به سخره گرفته می شود و در مقابل، قدرت عشق و عرفان برجسته می‌شود. چنین رویکردهایی نشان می‌دهد که ادبیات چگونه می تواند ساختارهای قدرت را به چالش بکشد و پرسش‌هایی بنیادین دربارهٔ مشروعیت و محدودیت آن مطرح کند.

قدرت در ادبیات: بازتاب جامعهٔ توتالیتر ایران

ادبیات در جوامع توتالیتر نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ فشارها و نابرابری‌های موجود است؛ بلکه به بستری برای مقاومت و پرسشگری تبدیل می‌شود. در ایران، حکومت توتالیتر تلاش کرده است ادبیات را تحت کنترل بگیرد؛ اما نویسندگان و شاعران با زبان استعاری، استفاده از نمادها و گاهی سکوت، مفاهیم قدرت، ظلم و آزادی را بررسی کرده‌اند.

در حکومت‌های توتالیتر، سانسور ابزار اصلی برای محدود کردن قدرت ادبیات است. سانسور نه‌تنها مانع آزادی بیان می‌شود؛ بلکه به‌طور مستقیم به تغییر مفاهیم قدرت در ادبیات منجر می‌شود. نویسندگان در چنین شرایطی اغلب به زبان رمز و اشاره پناه می‌برند.

برای مثال، در آثار احمد شاملو، قدرت به‌عنوان ابزاری برای سرکوب و کنترل اجتماعی مطرح می‌شود. شعرهای او، مانند «شبانه‌ها»، با زبان نمادین به مقاومت در برابر ظلم و سرکوب اشاره دارند؛ همچنین در رمان‌هایی مانند کلیدر اثر محمود دولت‌آبادی، مفهوم قدرت به‌صورت تاریخی و اجتماعی به‌تصویر کشیده می‌شود، جایی که قدرت حاکمان به‌طور مداوم در تضاد با قدرت مردمی و فرهنگی قرار می گیرد.

فلسفهٔ مقاومت در ادبیات توتالیتر

فیلسوفانی مانند آلبر کامو و هانا آرنت، که دربارهٔ جوامع توتالیتر نوشته‌اند، تأثیر زیادی بر نویسندگان ایرانی گذاشته‌اند. کامو، با نظریهٔ «شورش»، مقاومت را به‌عنوان پاسخی فلسفی به قدرت سرکوبگر معرفی می‌کند. این ایده در آثار بسیاری از نویسندگان ایرانی که زیر فشار اختناق نوشته‌اند، مشاهده‌کردنی است.

برای مثال، سفر به گرای ۲۷۰ درجه اثر احمد دهقان گرچه رمانی جنگی است؛ اما مفاهیم قدرت و فردیت را در جامعه ای که آزادی شخصی را قربانی اهداف ایدئولوژیک می‌کند، بررسی می‌کند.

قدرت در هنر

هنر نیز از دیرباز ابزاری برای تجلی قدرت یا اعتراض به آن بوده است. نقاشی‌های دوران رنسانس مانند آثار میکل‌آنژ و لئوناردو داوینچی، شکوه قدرت مذهبی و دنیوی را به تصویر می‌کشند. در مقابل، جنبش‌های هنری مدرن مانند دادائیسم و اکسپرسیونیسم به‌طور مستقیم علیه ساختارهای قدرت سیاسی و اجتماعی زمان خود شورش کردند.

هنر خیابانی، به‌ویژه گرافیتی، نمونه‌ای معاصر از ابراز قدرت مردمی در برابر نهادهای رسمی است. آثار هنرمندانی مانند بنکسی نه‌تنها نقدی بر نابرابری‌های اجتماعی و سیاسی است؛ بلکه قدرت جمعی هنر در ایجاد تغییر را نشان می دهد.

در ایران، نقاشی‌ها و گرافیتی‌های مرتبط با جنبش «زن، زندگی، آزادی» نمونه‌ای برجسته از استفادهٔ هنر برای رویارویی با قدرت سرکوبگرند. این آثار، قدرت هنر در ایجاد هم‌بستگی اجتماعی و انتقال پیام‌های مقاومت را به نمایش می‌گذارند.

قدرت در سیاست

سیاست، میدان اصلی بروز و اعمال قدرت است. قدرت سیاسی می‌تواند هم عامل پیشرفت و هم عامل سرکوب باشد. تئوری‌پردازانی مانند ماکیاولی و هابز به چگونگی کسب، حفظ و استفاده از قدرت پرداخته‌اند.

قدرت در سیاست از دو جنبه قابل بررسی است: قدرت سخت و قدرت نرم. قدرت سخت، شامل استفاده از ابزارهایی مانند زور و قوانین است، درحالی‌که قدرت نرم به تأثیرگذاری از طریق فرهنگ، ارزش‌ها و دیپلماسی اشاره دارد.

در جهان معاصر، قدرت نرم به‌ویژه از طریق رسانه‌ها و فناوری اطلاعات نقشی محوری یافته است. کشورهای قدرتمند از رسانه‌ها برای کنترل افکار عمومی و پیشبرد اهداف سیاسی خود استفاده می‌کنند. این موضوع در انقلاب های اخیر در خاورمیانه و ایران نیز مشهود بوده است، جایی که قدرت شبکه‌های اجتماعی به‌عنوان ابزاری برای بسیج مردمی در برابر حکومت‌های استبدادی مورد استفاده قرار گرفت.

قدرت در سیاست: فلسفه و جامعهٔ توتالیتر ایران

قدرت در سیاست ایران، به‌ویژه در بستر حکومت توتالیتر، به‌شدت متأثر از ایدئولوژی و سرکوب سیستماتیک است. در این بخش، قدرت را با استفاده از فلسفهٔ سیاسی و اجتماعی در چنین جامعه‌ای بررسی می‌کنیم:

فلسفهٔ قدرت در جامعهٔ توتالیتر

هانا آرنت، در کتاب خاستگاه‌های توتالیتاریسم، سه ویژگی اصلی حکومت‌های توتالیتر را مطرح می‌کند:

۱. ایدئولوژی فراگیر: در ایران، ایدئولوژی مذهبی‌سیاسی به ابزاری برای مشروعیت‌بخشی به قدرت بدل شده است. حکومت با استفاده از ایدئولوژی، نه‌تنها قدرت را متمرکز کرده است، بلکه هرگونه مخالفت را «غیرمقدس» و «نامشروع» می‌نامد.

۲. سرکوب سیستماتیک: دستگاه‌های امنیتی و قضایی حکومت توتالیتر در ایران، مانند ساواک در گذشته و نهادهای امنیتی فعلی، ابزارهایی برای تثبیت قدرت سرکوبگرند. این نهادها ازطریق بازداشت، شکنجه و حذف مخالفان، ترس را در جامعه تزریق می‌کنند.

۳. فرهنگ ارعاب: در حکومت‌های توتالیتر، جامعه به دو دستهٔ فرمان‌بردار و فرمان‌ده تقسیم می‌شود. آرنت این وضعیت را «مرگ جامعهٔ مدنی» می‌نامد، وضعیتی که در آن روابط انسانی جای خود را به بی‌اعتمادی و انزوا می‌دهد.

قدرت، مشروعیت و مقاومت

فیلسوفانی مانند میشل فوکو به بررسی ماهیت قدرت در روابط انسانی و نهادها پرداخته‌اند. فوکو معتقد است که قدرت فقط از بالا به پایین اعمال نمی‌شود؛ بلکه در شبکه ای از روابط اجتماعی و فرهنگی جریان دارد. در ایران، این نظریه را می‌توان در ساختارهایی مانند مساجد، خانواده و آموزش مشاهده کرد که اغلب به ابزارهایی برای تقویت قدرت حکومتی تبدیل شده‌اند.

اما همان‌طور که فوکو نشان می‌دهد، در دل همین روابط قدرت، امکان مقاومت نیز وجود دارد. جنبش‌هایی مانند «زن، زندگی، آزادی» نمونهٔ روشنی از مقاومت در برابر سرکوب سیستماتیک‌اند. این جنبش‌ها نشان می‌دهند که قدرت همیشه مطلق نیست و می‌تواند از طریق هم‌بستگی و آگاهی مردمی به چالش کشیده شود.

فلسفه و مشروعیت قدرت دینی در ایران

قدرت سیاسی در ایران به‌شدت با قدرت دینی گره خورده است. از منظر فلسفی، این نوع قدرت بر اساس نظریهٔ «ولایت فقیه» بنا شده است که مشروعیت سیاسی را از خدا و شریعت اسلامی می‌گیرد.

مقاومت در برابر قدرت مطلق

مقاومت در برابر قدرت توتالیتر ایران، همواره از سوی نخبگان فکری و مردم عادی انجام شده است. فیلسوفانی مانند هگل و مارکس، مقاومت را به‌عنوان بخشی از دیالکتیک تاریخ می‌بینند. در ایران، این مقاومت از مشروطه تا انقلاب اسلامی و سپس جنبش‌های مدنی مانند اعتراض های سال‌های گذشته ادامه داشته است.

اگرچه حکومت‌های توتالیتر همچنان تلاش می‌کنند تا با استفاده از خشونت و سرکوب، قدرت خود را حفظ کنند، مقاومت مردم همواره یکی از ویژگی‌های مهم جوامع تحت استبداد بوده است. این مقاومت در سطوح مختلف جامعه ازجمله اعتراض‌های خیابانی، جنبش‌های مدنی و حتی فعالیت‌های فرهنگی و هنری نمود پیدا می‌کند. فلسفهٔ مقاومت در برابر قدرت توتالیتر در نظریات فیلسوفانی مانند آلبر کامو و میشل فوکو منعطف و پویاست.

کامو، در آثار خود نظیر افسانهٔ سیسیفوس، مفهوم «شورش» را معرفی می‌کند که در آن فرد یا گروهی علیه ظلم و بی‌عدالتی ایستادگی می‌کند. در ایران، این مفهوم به طور ویژه در اعتراض‌های مردمی و جنبش‌های اجتماعی مانند جنبش سبز (۲۰۰۹) و جنبش «زن، زندگی، آزادی» (۲۰۲۲) به‌روشنی دیده می‌شود. در این جنبش‌ها، افراد و گروه‌ها علیه قدرت‌های حاکم به‌طور آشکار مقاومت می‌کنند و با درک فلسفی و فرهنگی از آزادی، سعی در به چالش کشیدن ساختارهای قدرت دارند.

از سوی دیگر، فوکو با نظریه «قدرت-دانش» خود، به این نکته اشاره می‌کند که قدرت تنها از بالا به پایین جریان ندارد؛ بلکه در تمامی روابط اجتماعی و فرهنگی به‌صورت دائمی در حال تبادل و جابه‌جایی است. در ایران نیز قدرت ازطریق شبکه‌های اجتماعی، رسانه‌های دیجیتال و حتی آموزش به مردم تحمیل می‌شود؛ اما در همان جا، امکان مقاومت و نقد نیز وجود دارد. مقاومت در برابر قدرت در ایران، به‌ویژه ازطریق استفاده از ابزارهای نوین فناوری و رسانه‌های دیجیتال به امری گسترده تبدیل شده است که می‌تواند تهدیدی جدی برای مشروعیت و ثبات حکومت باشد.

بنابراین می‌شود گفت قدرت در سیاست ایران، به‌ویژه در حکومت‌های توتالیتر، نه‌تنها از راه سرکوب و کنترل اعمال می‌شود؛ بلکه از طریق ایدئولوژی و مشروعیت دینی به‌طور مؤثری تحمیل می‌گردد. در این ساختار، مقاومت، چه از طریق جنبش‌های اجتماعی و سیاسی، چه ازطریق فرهنگ و هنر، همواره به‌عنوان یک پاسخ به قدرت مستبد وجود داشته است. بااین‌حال، در شرایط حاضر پرسش‌های جدی دربارهٔ پایداری این قدرت و چگونگی تعامل آن با نسل‌های جدید و آگاهی‌های جهانی در برابر ظلم و بی‌عدالتی مطرح است.

در یک کلام؛ قدرت در حکومت توتالیتر ایران، مفهومی چندلایه است که در ادبیات، سیاست و فلسفه بازتاب یافته است. ادبیات به‌عنوان بستری برای بیان مقاومت و اعتراض، قدرت را به چالش می‌کشد و فلسفه به ما کمک می‌کند تا ماهیت آن را درک کنیم؛ درنهایت، درک قدرت و مقاومت در برابر آن نیازمند آگاهی، همبستگی و جسارت در برابر ساختارهای سرکوبگر است.

قدرت در اجتماع

قدرت در بستر اجتماعی عمدتاً به روابط میان افراد و گروه ها برمی‌گردد. این روابط می‌تواند از مناسبات خانوادگی تا ساختارهای بزرگ‌تر مانند نهادهای آموزشی و مذهبی گسترده باشد.

فیلسوفانی مانند فوکو، قدرت را نه‌تنها در نهادها بلکه در تمامی روابط انسانی مشاهده می‌کنند. او معتقد است که قدرت نه فقط سرکوبگر، بلکه سازنده است و هویت‌ها، دانش و رفتارها را شکل می‌دهد.

برای مثال، در جوامع پدرسالار، قدرت اغلب به‌صورت نابرابر میان جنسیت‌ها توزیع شده است. این موضوع باعث ایجاد جنبش‌های اجتماعی مانند فمینیسم شده است که به‌دنبال بازتعریف و توزیع عادلانه قدرت‌اند.

قدرت در اقتصاد

در بستر اقتصادی، قدرت اغلب به کنترل منابع و توانایی تأثیرگذاری بر بازارها و سیاست‌های اقتصادی اشاره دارد. در نظام‌های سرمایه‌داری، قدرت اقتصادی معمولاً در دست شرکت‌های بزرگ و نهادهای مالی متمرکز است که می توانند سیاست‌گذاری‌های دولت‌ها را نیز تحت تأثیر قرار دهند.

مارکس، قدرت اقتصادی را به‌عنوان ابزار اصلی سلطه طبقاتی می‌دید. او معتقد بود که سرمایه‌داران ازطریق کنترل ابزار تولید، طبقه کارگر را استثمار می‌کنند.

در عصر حاضر، شرکت‌های فناوری مانند آمازون، گوگل و اپل نمونه‌هایی از تمرکز قدرت اقتصادی‌اند. این شرکت‌ها نه‌تنها بر اقتصاد، بلکه بر فرهنگ و سیاست نیز تأثیرگذارند.

بخش پایانی

قدرت، مفهومی است که در تمام ابعاد زندگی انسان حضور دارد و به شکل‌های گوناگون در ادبیات، هنر، سیاست، اجتماع و اقتصاد نمود پیدا می‌کند. بررسی این مفهوم در هریک از این زمینه‌ها نشان می‌دهد که قدرت نه‌تنها می تواند عاملی برای سرکوب و تسلط باشد، بلکه بستری برای خلاقیت، اعتراض و تغییر نیز فراهم می‌آورد.

در نهایت، شناخت قدرت و درک نحوهٔ عملکرد آن به ما کمک می‌کند تا نقش خود را در مقابله با اشکال ناعادلانه آن بیابیم و به ساختارهایی انسانی‌تر و عادلانه‌تر دست یابیم.

قدرت از منظر روانشناختی

اعظم کشاورز

در این نوشتار خواهیم کوشید قدرت را از دیدگاه روان شناختی بررسی کنیم.

قدرت مانند بسیاری از مفاهیم در علم روان‌شناسی تعریف نسبی دارد؛ زیرا می‌تواند همچون چاقوی دولبه اثر کند. قدرت ابزاری است که هم می‌تواند در جهت مثبت استفاده شود و هم پتانسیل ویرانگری بالایی دارد. آیا کسی که از این ابزار استفاده می‌کند می‌خواهد عقاید و خواستش را تحمیل کند یا می‌خواهد از قدرتش برای نفوذ در آرا و افکار دیگران برای منافع همگانی استفاده کند؟

از یک‌سو انسان قدرتمند زمینهٔ سلطه‌گری بر دیگری را دارد و ازسوی دیگر انسان بدون قدرت، ناخواسته منفعلانه رفتار می‌کند؛ بنابراین تشخیص اینکه با داشتن قدرت چطور از آن استفاده کنیم خود مهارتی است. راه رفتن روی بند قدرت نیاز به بندباز ماهر دارد. همان‌طورکه آبراهام لینکلن دربارهٔ قدرت می‌گوید: «همه می‌توانند بدبختی را تحمل کنند؛ اگر می‌خواهید اخلاق کسی را امتحان کنید، به او قدرت بدهید.»

نتایج پژوهش روان‌شناسی نشان داده است که قدرت، مغز انسان را می‌خورد! اگر قدرت دارویی درمانی بود، فهرست بلندی از عوارض جانبی را با خود به همراه داشت. این دارو ممکن است شخص را از خودبی‌خود کند یا به فساد بکشاند؛ حتی ممکن است موجب شود تا هنری کیسینجر به این باور برسد که از نظر جنسی مرد جذابی است، اما آیا قدرت می‌تواند باعث آسیب مغزی شود؟

هنری آدامز، مورخ، وقتی در توصیف قدرت می‌گوید: «نوعی تومور که با کشتن حس همدلی با قربانی به کار خود پایان می‌دهد.» بیشتر معنایی استعاری در ذهن دارد تا پزشکی. اما این توصیف خیلی با آن چیزی تفاوت ندارد که داچر کلتنر، استاد روان‌شناسی در دانشگاه برکلی، پس از سال‌ها آزمایش میدانی و آزمایشگاهی به آن رسیده است. او در پژوهش‌های خود در طول دو دهه دریافت که آزمایش شوندگان تحت‌تأثیر قدرت چنان عمل می‌کنند که گویی ضربهٔ مغزی خورده‌اند. آن‌ها بیشتر تابع امیال آنی می‌شوند، ریسک آگاهیِ کمتری دارند و مهم‌تر از همه، در دیدنِ مسائل از نگاه دیگران ناتوان می‌شوند؛ بنابراین اینکه قدرت در دست چه فردی با چه جهان‌بینی و نگاهی باشد اهمیت به‌سزایی دارد.

در مجموع، بر اساس ابزارهای متفاوت اعمال قدرت، انواع قدرت را می‌شود در چهار شکل کلی دسته بندی کرد:

۱. تحمیل خواست و اراده بر دیگری از طریق سرکوب؛ ۲. دستیابی به اهداف جمعی از طریق همکاری (قدرت مشروع)؛ ۳. ترغیب فرد به سویی مشخص از راه پاداش و فعال‌سازی تعهد؛ ٤. جذب دیگری به‌سوی خود و تلاش دیگری برای همانندسازی با شخص صاحب قدرت (دلیری، ۱٤۰۱)

باری هیندس معتقد است همهٔ تعریف‌های قدرت را می‌شود زیرمجموعهٔ یکی از دو طبقهٔ قدرت به‌عنوان کمیت یا توانایی اقدام به عمل و قدرت به‌عنوان حق اعمال این توانایی قرار داد. در برداشت اول، دو گروه قدرتمند و تحت سلطهٔ قدرت وجود دارند؛ که دستهٔ اول از این توانایی برخوردار است تا آرزوهای خود را بر دستهٔ دوم غلبه دهد؛ پس رابطهٔ میان این دو دسته، رابطه‌ای نامتقارن و نابرابر است. (هیندس، ۱۳۸۰). اما به‌راستی آیا قدرت همیشه در پی سلطه‌گری است یا ممکن است برای ارتقای رشد فردی و جمعی به کار رود؟

پارسونز (در سال ۱۳۷۰م) برخلاف دیدگاه هیندس، قدرت را توانایی می‌داند؛ نوعی توانایی که دارای مشروعیت است. این دیدگاه، بر آن است که قدرت لزوماً توانایی اعمال خواست خود برخلاف منافع و خواست دیگری و ابزار سلطهٔ گروهی بر گروه دیگر نیست؛ بلکه قدرت می‌تواند تأمین‌کننده اهداف جمعی باشد.

در عصر مدرن با تغییر و گسترش تکنولوژی، مفهوم قدرت نیز تغییراتی کرد و متأسفانه نگاه سطحی و ابزاری به واسطه‌های قدرت مانند ظاهر و ثروت و جایگاه اجتماعی باعث ایجاد رقابت ناسالم و مصرف‌گرایی صرف در جامعه شده است که این امر تأثیر ویرانگری بر سلامت روان

افراد دارد.از دیدگاه روان‌شناختی نیز قدرت می‌تواند برخی از نیازهای روانی انسان را تأمین کند. و همچنین ازسویی وجود قدرت ممکن است باعث آسیب‌پذیری انسان شود. باتوجه‌به اهمیت سلامت روان همهٔ ما در ارتباطات بین فردی خود و همچنین تحمل تنهایی، نیازمند داشتن مهارت هایی هستیم تا چالش‌های زندگی را تاب بیاوریم. برای تاب‌آوری ما به جعبه‌ابزار مهارت‌های زندگی نیازمندیم.

هرچه این جعبه‌ابزار غنی‌تر باشد، قدرت این را دارد که در مواجهه با چالش‌های زندگی موفق‌تر عمل کند. ابزارهایی مانند کنترل خشم، کنترل اضطراب، مهارت‌های حل مسئله، تصمیم‌گیری و به‌کارگیری خلاقیت در مواجه با مسائل گوناگون در داشتن سلامت روانی به ما یاری می‌رسانند. توانمندی روان‌شناختی انسان در رویارویی چالش‌هایی که هرکدام می‌خواهند او را از پا دربیاورند نیاز به تاب‌آوری دارد تا فرد با تکیه بر خرد درونی خود قدرت خوب زیستن را داشته باشد. و به تعبیر نیچه انسانی قدرتمند است که بت خود را بشکند و حقیقت وجودی خود را از نو می‌سازد. و به حقیقت ابرانسان نیچه نزدیک شود؛ درواقع هر فرد قهرمان زندگی خود باشد و سقوط و هبوط خود را بر عهده بگیرد.

قهرمانی که با چالش‌ها و موانع زندگی مبارزه می‌کند و درنهایت پیروز می‌شود، همان کهن‌الگوی قهرمانِ یونگ است. این کهن‌الگو به ما نشان می‌دهد که با اتکا به نیروهای درونی خود می‌توانیم بر مشکلات غلبه کنیم و به رشد و تعالی برسیم.

تاب‌آوری نیز به توانایی فرد در مواجهه با چالش‌ها و بحران های زندگی و بازگشت به حالت طبیعی پس از آن اشاره دارد. افرادی که از تاب‌آوری بالایی برخوردارند، قادرند با استرس‌ها و مشکلات کنار بیایند و از آن‌ها به‌عنوان فرصتی برای رشد و تحول استفاده کنند؛ درواقع کهن‌الگوها همان ناخودآگاه جمعی است که به‌تعبیر یونگ بسیاری از رفتارهای افراد را جهت می‌دهد.

تاب‌آوری در افراد باعث می‌شود از لحاظ روانی قدرتمند باشند. ممکن است فردی دارای مشکلات روان‌شناختی یا حتی جسمی باشد؛ اما قدرت روانی خوبی در رویارویی با دشواری‌ها داشته باشد؛ یعنی از نظر فکری واقع‌بین و انعطاف‌پذیر باشد، درک درستی از احساسات مثبت و منفی خود داشته باشد و همچنین از نظر رفتاری، بین موقعیت و رفتار فرد تناسب باشد.

بنابراین قدرت به‌معنی نبود ضعف نیست؛ بلکه به‌معنای پذیرش نقاط مثبت و منفی و حرکت در جهت توانمندی بیشتر و در نتیجه رشد عزت نفس و احساس قدرتمندی بیشتر است.

منابع:

ک. دلیری (۱۴۰۱)، «قدرت و نفوذ اجتماعی»، فصل‌نامه امنیت ملی،۳۳_۶۶.

هیندس، باری، (۱۳۸۰)، گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو، مصطفی یونسی

پارسونز تالکوت (۱۹۶۷)، «درباره مفهوم قدرت سیاسی»، نظریهٔ جامعه‌شناختی و جامعهٔ مدرن، نیویورک، مطبوعات آزاد

)354862/1396/5/132/https://academic.oup.com/brain/article

ترجمه مقاله nu326

قدرت‌های توتالیتر و سیاست‌های نوین امنیتی

بهمن عباس‌زاده

قدرت دارای مفهومی بسیار گسترده است که در بسیاری از علوم طبیعی، فلسفی و انسانی به آن توجه شده است؛ ولی در علوم اجتماعی و به‌ویژه علوم سیاسی دارای اهمیّت و جایگاه به‌سزایی است. علما و دانشمندان هر گروه از زاویهٔ ویژه، مفهوم قدرت را بررسیده‌اند.

گروهی با دیدی طبقاتی و شماری دیگر نیز مفهوم قدرت را باتوجه‌به پیامدهایش بررسی کرده‌اند، که هرکدام محدودیت‌هایی دارد. دربارهٔ قدرت سیاسی نیز گروهی از جامعه‌شناسان سیاسی اندیشه‌های خود را در این‌باره با بیان محدودیت‌های آن یادآوری کرده‌اند.

در نگرش سیاسی معاصر، قدرت همواره برابر با حکومت تلقی می‌شود و حکومت‌ها تنها صاحب امتیاز «قدرت» به شمار می‌آیند و این مردم‌اند که قدرتی ندارند. بر پایهٔ این نگرش، کشمکش اصلی در جوامع، تضاد بین صاحبان قدرت و توده‌های بی‌قدرت است و طبیعی است که کوشش مردم برای به‌دست گرفتن تمام یا بخشی از قدرت و در پیِ آن رسیدن به رهایی و آزادی و دمکراسی است.

در این جُستار کوشیده‌ام مفهومی را بررسی کنم که بیشتر به جنبه‌های فلسفی، اجتماعی و سیاسیِ قدرت توجه کرده است؛ همان‌گونه که بسیاری از اندیشمندان سیاسی و فلسفی نیز بنا به اهمیتی که به جنبهٔ سیاسی و اجتماعیِ قدرت داده‌اند، کتاب‌های مستقلی نیز در این‌باره نوشته‌اند؛ ازجملهٔ این اندیشمندان خانم هانا آرنت، یکی از برجسته ترین متفکران سیاسی قرن بیستم است که اثر مفصلی با نامِ سرچشمه‌های توتالیتاریسم را نوشتند. او کوشیده است با کالبدشکافیِ «حکومت‌های تمامیّت‌خواه»، دلایل شکست آلمان هیتلری در جنگ جهانی دوم را روشن کند. هرچند کار او از سرشتی فلسفی برخوردار است؛ زیرا که او تحت‌تأثیر اندیشمندانی مانند امانوئل کانت، فردریش هگل، کارل مارکس و مارتین هایدگر بود و خود را به اگزیستانسیالیسم‌ها نزدیک می‌دید.

او در این کتاب، حکومتی را توصیف می‌کند که «خشونت» ماهیتِ قدرت و کارکردهای آن را تعیین می‌کند. فلسفهٔ سیاسیِ آرنت تأثیرگرفته از پُرحادثه‌ترین و خشونت بارترین دورانِ حیات بشر بود. او برای خوشبختی انسان‌ها می‌کوشید. سیاست و اخلاق را به‌هم آمیخت تا در این عرصه، آزادی و رفتار انسان‌ها را بررسی کند. جهان او جهانی است برای همهٔ انسان‌های آزاد و برابر. او در این کتاب توضیح می‌دهد که توتالیتاریسم مشکلِ دورانِ معاصر است که بر محور «فردیت» استوار است و هرگونه ایدئولوژی‌ای که داعیه‌دار آن است بر پایهٔ «وحشت» بنیان می‌پذیرد. در این نوع از حکمرانی، هیچ‌چیز قدرت دولت را محدود نمی‌کند و تقریباً همه‌چیز و همهٔ جنبه‌های زندگیِ عمومی و خصوصیِ مردم در کنترلِ حاکمیت است.

همان‌گونه که از نام این سیستم برمی‌آید آنچه در دامنهٔ قدرت و کنترلِ حاکمان قرار می‌گیرد، بسیار گسترده است و همهٔ جنبه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و حتی باورها و سبک زندگیِ مردم را نیز در بر می‌گیرد. «قدرت‌مداری» صفت رژیم‌هایی است که با بهره‌مندی از قدرت و با اصل ایجاد وحشت در جامعه، به روش‌های گوناگون، ازجمله با اعدام‌ها و تمهیدات امنیتی شدید، می‌کوشند جامعه را کنترل کنند و در همهٔ کارهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی به‌شکلی انحصاری و با ایجاد فضای خفقان، دخالت می‌کنند.

هانا آرنت که به‌خاطر آثارش در حوزهٔ سیاسی مشهور است در کتاب توتالیتاریسم باور دارد هر اندازه که حضورِ فردیِ انسان‌ها در جامعه کم‌رنگ‌تر شود، هویت و فردیت آنان نیز رنگ می‌بازد و گسترهٔ حضور آنان در اجتماع تنگ‌تر می‌شود و به‌همان میزان آزادی و برابری در برابر قانون نیز از بین می‌رود

در چنین وضعیتی است که حکومتِ تمامیت‌خواه مجال بروز و تداوم می‌یابد. در این اثر هانا آرنت ظهور و سقوط رژیم های تمامیت‌خواه و قدرت‌مدار را بررسی کرده است. محققان سیاسی نیز چند ویژگیِ مهم را برای شناساییِ نظام‌های توتالیتر برشمرده‌اند که می‌شود به نمونه‌هایی از آن در این‌باره اشاره کرد: یکی از این‌ها تبلیغات گسترده و همه‌جانبه با استفادهٔ حداکثری از پروپاگاندای حکومتی، اِعمال نظارت شدید بر رسانه‌ها و سانسور گسترده بر مطبوعات، رسانه‌ها و آثار مکتوب هنری، اقتصاد بستهٔ دولتی، سرکوب شدید مخالفان با بهانه‌های گوناگون و زیاد بودنِ شمار زندانیانِ سیاسی، حاکم بودنِ ایدئولوژی رسمی و حکومتی که معیار سنجش همه‌چیز است، سیستم اطلاعاتی و امنیتی پیچیده، نظام تک‌حزبی و سرکوب احزاب مخالف، انحصار رسانه‌ای و حذفِ کاملِ هرگونه رسانهٔ آزاد، شخصیّت‌پرستی و مقدس‌سازی سران حکومت توتالیتر و ارزش‌ها و آرمان‌های حاکمیت و سرانجام محدودیتِ شدید آزادی‌های فردی و اجتماعی.

ازسوی‌دیگر، فردریش نیچه، فیلسوفِ دیگر قرن نوزدهمی است که با اثر شاخص خود با نام ارادهٔ معطوف به قدرت دگرگونی بزرگی در مفهومِ قدرت و ارزیابی دوبارهٔ همهٔ ارزش‌های زمانِ خود را، رقم می‌زند.

ارادهٔ معطوف به قدرت یا تمایل به کسب قدرت، یکی از مفاهیم مرکزی در آثار این فیلسوف قرنِ نوزدهمی به‌شمار می‌رود. نیچه این تمایل را نیرویی غیرمنطقی در نظر می گیرد که در همهٔ افراد وجود دارد و می‌شود آن را برای رسیدن به اهدافِ گوناگون به کار گرفت. او در سراسر مسیر حرفه‌ای خود، مفهوم اراده به قدرت را کاوید و در مقاطع گوناگون آن را به‌عنوان اصل یا قاعده‌ای روان شناختی، زیست‌شناختی و متافیزیک، دسته‌بندی کرد؛ به همین‌خاطر اراده به قدرت، از ابهام‌آمیزترین ایده‌های نیچه شناخته شده است.

نیچه این اثر برجسته را تحت‌تأثیر ایده‌های کتابِ جهان همچون اراده و تصور از آرتور شوپنهاور نوشت؛ این کتاب نگرشی کاملاً بدبینانه را از زندگی نشان می‌دهد که در مرکز آن این ایده جای دارد که نیرویی کور، مستمر و غیرمنطقی به نام اراده وجود دارد که ماهیتِ سازوکارهای جهان را شکل داده است. آنچه در اندیشه نیچه در کتاب ارادهٔ معطوف به قدرت دارای اهمیت بسیار است این است که نگرشِ نیچه نسبت به مفهومِ ارادهٔ معطوف به قدرت در سال‌های بعد با تغییرات پایه‌ای روبه‌رو شد؛ اما هستهٔ مرکزیِ خود را نگه داشت.

و این هستهٔ مرکزی این است که آن نیرو، نیرویی ژرف و ناخودآگاه است که می‌شود آن را برای آفریدن زیبایی، دیگرگون کرد و به کار گرفت؛ یعنی نیرویی را که شوپنهاور آن را کور، مستمر و غیرمنتطقی می‌شمرد ازسوی نیچه به عنوان نیرویی ژرف برای آفریدن زیبایی تغییر ماهیت داد و البته این تغییری بسیار ژرف و محتوایی بود که انعکاس آن در آثار بعدیِ نیچه نیز هویداست. نیچه، در آثار نخستین خود ازجمله: انسانی زیاده انسانی و سپیده‌دمان بخش عمده از توجه خود را به روان‌شناسی معطوف می‌کند. او به شکل آشکار از اراده به قدرت، سخن نمی‌گوید؛ اما بارها و بارها جنبه‌هایی از رفتار انسان را با نام خواسته و میلی برای چیرگی بر دیگران، خویشتن یا محیطِ پیرامون در نظر می گیرد. او در کتابِ حکمت شادان کمی آشکارتر این موضوع را می‌کاود و در کتاب چنین گفت زرتشت نیز به‌کارگیری از عبارتِ اراده به قدرت، را می‌آغازد.

البته جا دارد که گوشه‌های دیگر این اصلِ اراده معطوف به قدرت را به‌طور خلاصه یادآور شویم تا تصور روشن‌تری از این اصلِ محوری، ایجاد شود.

نیچه در برخی مقاطع مفهوم اراده به قدرت را چیزی بیش از اصل روان‌شناختیِ تأثیرگذار در انگیزه‌های عمیقِ انسان ها در نظر می‌گیرد؛ برای نمونه او در کتاب چنین گفت زرتشت از زبان شخصیّت زرتشت چنین بیان می‌کند: «هرجا که موجودی زنده یافتم، اراده به قدرت را نیز در او یافتم.»

در اینجا اراده به قدرت در قلمرو زیست‌شناختی به‌کار گرفته شده است یا نیچه در کتاب حکمت شادان این موضوع را جدی می‌گرفت که اراده به قدرت، می‌تواند قاعده‌ای بنیادین باشد که در سراسر جهانِ هستی حضور فعال دارد. آخرین بخش از کتاب اراده به قدرت بینشی درخور توجه را دربارهٔ تصور نیچه از جهان نشان می‌دهد که بسیار جذاب است: «هیولایی از انرژی، بدون آغاز، بدون پایان... جهان دیونیزوسیِ من که پیوسته خود را می‌سازد و پیوسته خود را نابود می‌کند!...»

از هانا آرنت و فردریش نیچه که بگذریم، اگر نگاهی به ساختار ذهنِ حاکمان تمامیّت‌خواه بیفکنیم می‌شود دریافت که بارزترین مشخصهٔ ذهنیّت آنان دُگم‌اندیشیِ مفرط آنان است، به این معنا که توان تحمّل هیچ‌گونه اندیشه یا نظر انتقادی را نسبت به باورها و دیدگاه‌های خود ندارند و تنها راه رویارویی با تفاوت اندیشه‌ها و باورها را شیوهٔ قهرآمیز می‌دانند. انحصارطلبی، در همهٔ عرصه‌ها؛ ازآنجاکه آنان از لحاظ بینشی، فقط باورها و اندیشه‌های دگماتیکِ خود را

«برحق» می‌دانند و به نظرات و اندیشه‌های دیگران، حتی به رأی متخصصان امور با نگاه دودلی و نهایتِ بدبینی می نگرند؛ راه را بر هرگونه تعامل و تکثر در عرصهٔ اندیشه و راهکار برای رفع معضلات جامعه می‌بندند؛ ازاین‌رو تنها رسالت خود را در زندگی، حذف همهٔ انسان‌هایی می‌دانند که مانند آنان نمی‌اندیشند و این حذف در ادامهٔ رَوَند خود دربرگیرندهٔ حذف فیزیکیِ دگراندیشان نیز می‌شود، و براساس نظریهٔ بی‌ارزش «هدف، وسیله را توجیه می‌کند» هر کاری برای به کار بردنِ این نظر به کار می‌گیرند. خودی و غیرخودی نیز یکی دیگر از انواع خشونت‌هایی است که در بینشِ قدرت‌طلبان جلوه‌گر است؛ در این نوع بینش اصولاً و اساساً هیچ‌گونه تعامل و تعدیل و هم‌زیستی مسالمت‌آمیزی با غیرخودی‌ها و به‌ویژه با دگراندیشان مُجاز نیست؛ تاآنجاکه چنین خشونتی خود را به‌عنوانِ فرهنگ بر جامعه تحمیل می‌کند. ازسوی‌دیگر در همین راستا با گونهٔ دیگری از خشونت روبه‌رو هستیم که بسیار گسترده‌تر و درعین‌حال بسیار عمیق‌تر است و آن خشونت های به‌ظاهر پنهانی است که خود را در روابط بین انسان های معمولی نشان می‌دهد؛ یعنی خشونتی که در ساختار ذهنی و روانیِ جامعه و تک‌تک افراد جامعه نهادینه شده است؛ به‌مانند هنگامی که چنین فردی در محیط محدودِ خود به قدرت می‌رسد؛ از رئیس شرکتی گرفته تا رئیس خانواده‌ای، آن نطفه‌های موجود در روان و ذهن او آغاز به خودنمایی می‌کند و خود را در مناسبات و روابط با زیردستان نیز نشان می‌دهد.

نمونهٔ برجسته آن را می‌شود در اِعمال قدرتِ مردان برضد زنان دید؛ مانند مردان برضد همسرانِ خود یا برادران برضد خواهران و حتی پدران برضد دختران که در سطح جامعه بسیار دیده می‌شود. «کودکان کار» نیز پدیدهٔ دیگری است از اِعمالِ قدرت در حقِ گروه‌های نابرخوردار، که در جامعهٔ با مناسبات ناسالم بسیار رواج دارد. سازمان عفو بین الملل فهرست بلندبالایی از چنین خشونت‌هایی ارائه داده است که در کشورهای متعددی بر کودکانِ بی‌دفاع و زنان روا داشته می‌شود.

پرواضح است اِعمال قدرت در شکل خشونت دربرگیرندهٔ طیف بسیار گسترده‌ای از افراد جامعه می‌شود که الزاماً منحصر به افراد مستقر در رأس قدرت نیست؛ بلکه جزء جداناشدنی از ساختار ذهنِ بسته و مناسبات ناعادلانه‌ای است که بر همهٔ ساختار جامعه حاکم است.

توده‌های مردم معمولی هیچ شناختی از ساختار و فرایندِ چگونگیِ شکل‌گیریِ آن ندارند؛ اما سطح عمیق‌ترِ اِعمال قدرت مربوط به میراث کهنی است که از دیرباز در ذهن انسان ماندگار شده است و به جزئی از ذهنِ شرطی‌شدهٔ آنان تبدیل شده است؛ آن‌گونه که این مناسبات را طبیعی می‌دانند و به همین دلیل برضد چنین مناسباتی واکنش نشان نمی‌دهند.

دربارهٔ اثرگذاری‌های منفیِ قدرت‌های مطلقه بر جامعه، می شود به فاصله‌هایِ فاحشِ طبقاتی بین اقشار گوناگون اشاره کرد و دید که افراد و گروه‌های نزدیک به قدرت از امتیازات خاصی برخوردارند و در دستگاه‌های گوناگون اداره جامعه فسادهای گوناگونی رواج دارد.

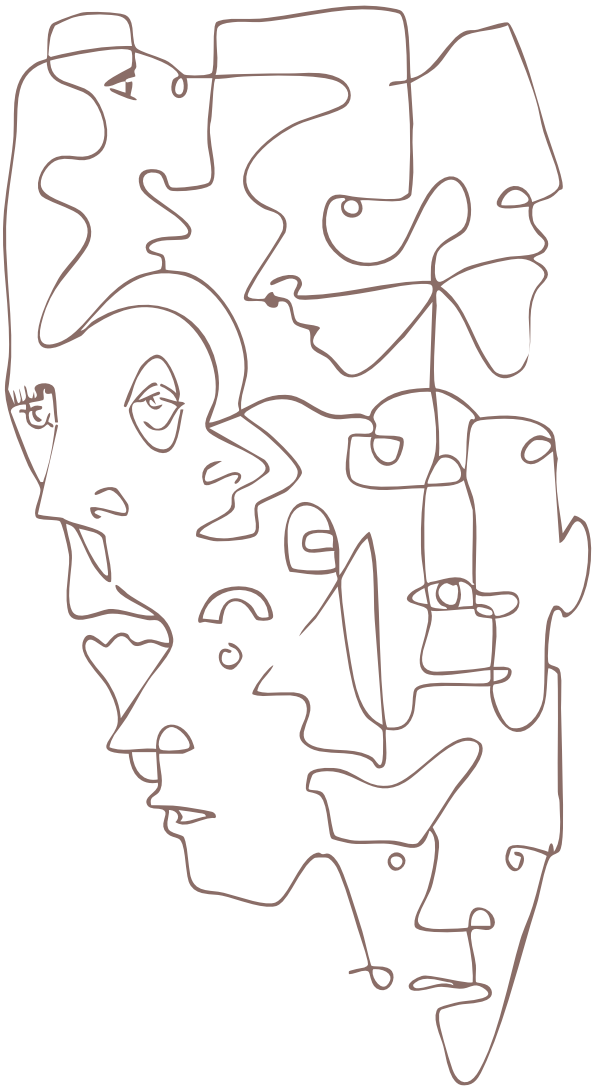
دربارهٔ قدرت سیاسی نیز می‌شود گفت قدرتِ سیاسی نوعی از قدرت است که ازسوی فرد یا گروهی در درونِ جامعه برای تأثیرگذاری و کنترلِ زندگیِ دیگر افراد و گروه‌ها به‌کار برده می‌شود که به‌طور عمده از راه پُست‌هایی چون ریاست‌جمهوری یا نخست‌وزیری، شاه یا امپراطور و دیگر پُست‌های مشابه اِعمال می‌شود؛ البته پُست‌هایی چون رؤسای قوای سه‌گانه نیز جزو مقام‌های سیاسی محسوب می‌شوند؛ مانند رؤسای قوای مقننه، قضاییه و مجریه. البته قدرت‌های سیاسی محدود به سران دولت‌ها و رؤسای قوا نیست و حیطهٔ آن به نفوذ اجتماعیِ فرد یا گروهِ دارندهٔ قدرت نیز گسترش می‌یابد.

قدرت‌های سیاسی به‌ویژه قدرت‌هایی که در رأس حاکمیت های توتالیتر حضور دارند با گذشت زمان و پیشرفت تکنولوژی از ترفندهای ظریف‌تری برای نگه‌داشت اقتدار خود بهره می‌برند. یکی از این شگردها، بهره‌برداری از مفهومِ «قدرت هوشمند» و نقش آن در سیاست‌های نوین امنیتی است. بررسی و تجزیه‌وتحلیلِ مفهوم قدرتِ هوشمند از موضوعات اساسی و دل‌خواه اندیشمندانِ حوزهٔ علوم سیاسی و علوم اجتماعی است. تحلیل مفهوم قدرت هوشمند و نقش آن در شکل‌گیری راهبرد سیاست، امروزه موضوع اصلی و مورد توجه سیاستمداران رژیم‌های توتالیتر است. آنان در نظر دارند از این نوع قدرت بیشترین استفاده را در کنترل و تحمیل ارادهٔ خود بر توده‌ها به کار بگیرند؛ زیرا آنان باور دارند که قدرت دارای سه بُعدِ سخت، نرم و هوشمند است.

حرکتِ جریان قدرت از منابعِ سختِ آن مانند اجبار، تهدید و استفاده از ابزارآلاتِ نظامی به سمت اقناع، تولید جذابیت و در ادامه به‌کارگیری از ابزار نرم مانند فرهنگ، ارزش‌های فرهنگی و سیاسی است؛ ترکیب هوشمندانهٔ قدرتِ سخت و نرم در مقابله با تهدید برضد حاکمیت از شگردهای سیاسیِ این نوع از قدرت است. سرشتِ درحالِ تغییرِ سیاستِ بین‌المللی نیز، شکل‌های غیرملموسِ قدرت را در دستور کار قرار داده است؛ به این معنا که قدرت در حال عبور از کشورِ «غنی از سرمایه» به کشورِ «غنی از اطلاعات» در حالِ گذار است؛ بنابراین امروزه دولت‌ها و به‌ویژه کشورهای دارای رژیم‌های توتالیتر که برای ماندگاری در صحنهٔ بین‌الملل و دستیابی به اهدافِ بلندمدتِ خود باید ورای استفاده از قدرت سخت به‌عنوان ابزار مهمِّ بازدارندگی، ابزارها و منابع خود را در حوزه‌های قدرت نرم و هوشمند ارتقاء دهند و از راه تولید جذابیت و با استفاده از قدرت اقناع، دیگران را به‌سوی برآورده‌سازیِ اهدافِ خود ترغیب کنند.

مهم‌ترین کارکردِ قدرتِ هوشمند و قدرت نرم را در حوزهٔ فرهنگی می‌شود دید؛ زیرا زمانی که فرهنگِ کشوری ارزش های جهانی را بپذیرد و بنیاد سیاست‌های خود را علائق و ارزش‌های مشترکِ جامعهٔ جهانی قرار دهد؛ احتمال اینکه نتایج مطلوب تحصیل شود افزایش می‌یابد؛ زیرا عناصر فرهنگی در هر صورت، بسته به نوع استفادهٔ کشور از آن می توانند منبعِ مولِّد قدرت نرم باشند؛ البته کاملاً روشن است که نتایج استفاده از قدرت نرم برخلاف قدرت سخت، به ویژه از نوع فرهنگیِ آن، در بلندمدت به بار خواهد نشست و صبوریِ بسیاری را ازسوی دولت‌مردان می‌طلبد.

آنچه امروز تازگی دارد، این است که شبکه‌های جهانی سریع‌تر هستند و انسان به‌طور فزاینده‌ای در جهانِ شبکه ای زندگی می‌کند. شبکه‌ها همان روابط‌اند و گونه‌های گوناگون شبکه‌ها، شکل‌های جورواجوری از قدرت را ایجاد می‌کنند؛ دانش قدرت است. در عصرِ اطلاعات، امروزه کنترل اطلاعاتِ جاری در شبکه‌ها، منبع مهمِّ قدرت است و مرکزیت در شبکه‌ها می‌تواند ایجاد قدرت کند. اطلاعات و دانش، خود منبع مهم برای اِعمالِ قدرت به‌شمار می‌رود؛ ازاین‌رو مهم است که بدانیم امروزه فناوری، فرایندهای اجتماعی و سیاسی را تغییر داده است و موجب سرعت و دگرگونی در ماهیتِ تعامل و ارتباطات و شتابِ تغییراتِ نهادی در عرصهٔ بین‌المللی در ابعادِ اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی شده است؛ بنابراین در عصر جهانی‌شدن، موفقیّت در مدیریت این شبکه‌های عمومی و خصوصی، به استعداد، هوش و شکل‌های نوین قدرت وابسته است. قرن بیست و یکم به‌طور قطع شاهدِ افزایشِ نقشِ اطلاعاتی و سازمانیِ «قدرت» خواهد بود.



نمایش قدرت و قدرت نمایش با رسم شکل

هادی دانش

بااینکه هرگونه توانایی و نیرومندی را می‌شود قدرت نامید؛ اما بعضی وجوه درون‌سرشتی قدرت چنان نیست که به راحتی قابل شناسایی و دیدن باشد؛ برای مثال آنچه در وجود یک استاد بزرگ شطرنج می‌گذرد، نوعی نیرومندی پنهان است که به‌وسیله مردم عادی قابل شناسایی و قضاوت نیست و اگر ما همین استاد بزرگ را در برابر وزنه برداری بگذاریم می‌بینیم که وجوه قدرت در نمایشی دیدنی، ترجمانی عضلانی یافته است. چه کسی است که بتواند سنگینی پولاد و کشاکش دستان قدرتمند را نسبت به نیروی پنهان اندیشه در درجه دوم اهمیت قرار دهد. در نظر عوام آنچه به چشم و گوش بیاید درک‌پذیرتر از زمانی است که در روح و جان انسان‌ها نهفته است.

اگر قدرت پیدا را عضلانی و نوع نهانی‌اش را اندیشه‌ای بنامیم چگونه می‌توان ابعاد قدرت ناپیدا را دیدنی و قابل بررسی نمود؟
اینجاست که باید دست به آشکارگی بزرگی زد تا نیروهای نهفته، نمایشی قابل رؤیت بیابند، به‌عبارتی آنچه نادیدنی است قابل دیدن شود.

نمایش قدرت عبارت است از نوعی آشکارگی عددی که ازسوی عوام قابل تشخیص باشد. ابعاد فیزیکی قامت اثر عضلات صورت بر اطمینان‌بخشی عمومی، ابراز قدرت به وسیله سلاح و مهمات، استفاده از لباس‌های متحدالشکل و... نوع تصویری نمایش قدرت و فریاد زدن، نطق‌های آتشین، فرمان‌روایی صوتی یک‌طرفه و... نوع شنیداری آن است. آنچه چشم و گوش عوام را پر می‌کند عبارت از نمایش قدرت است.

منابع قدرت

آنچه جاه‌طلبی‌ها را در تعادل با قدرت هم‌سو و هم‌گام می سازد، عبارت است از منابع قدرت. منابع قدرت به دو عامل مهم بستگی دارد: اول پول و اقتصاد و دوم تسخیر پیروان به‌وسیله آرمان‌خواهی تاریخی، نژادی قومی و مذهبی.

پل کندی در کتاب مشهورش، ظهور و سقوط قدرت‌های بزرگ، تغییرات اقتصادی و درگیری نظامی از ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ که اولین بار در سال ۱۹۸۷ منتشر شد، به بررسی سیاست و اقتصاد قدرت‌های بزرگ از ۱۵۰۰ تا ۱۹۸۰ و دلیل افول آن‌ها می‌پردازد؛ سپس با پیش‌بینی موقعیت چین، ژاپن، جامعه اقتصادی اروپا (EEC)، اتحاد جماهیر شوروی و ایالات متحده تا پایان قرن بیستم ادامه می‌یابد. او استدلال می‌کند که قدرت یک قدرت بزرگ را می‌شود به درستی فقط نسبت به سایر قدرت‌ها سنجید، و او تزی ساده ارائه می‌دهد: «برتری قدرت بزرگ در درازمدت یا در درگیری‌های خاص، به‌شدت با منابع موجود و دوام اقتصادی مرتبط است. افزایش بیش از حد نظامی و کاهش نسبی هم‌زمان، تهدیدهای مستمری هستند که با قدرت هایی مواجه هستند که جاه‌طلبی‌ها و الزامات امنیتی آن‌ها بیشتر از آن چیزی است که پایگاه منابع آن‌ها می‌تواند تأمین کند.»
با چنین تعبیری می‌شود چنین نتیجه گرفت که اگر منابع اقتصادی هم‌اندازه با جاه‌طلبی‌های حاکمیت باشد، قدرت همچنان حفظ می‌شود و گسترش می‌یابد و برعکس غیر هم‌سویی و اتمام منابع به فروپاشی قدرت حاکمه می انجامد.
چنانچه در ادبیات کهن ایران زمین، دقیقی به زبانی بسیار ساده‌تر حفظ و ظهور و بروز قدرت را چنین تشریح می‌کند:

به دو چیز گیرند مر مملکت را
یکی پرنیانی یکی زعفرانی
یکی زر نام ملک بر نبشته
دگر آهن آب دادهٔ یمانی
که را بویهٔ وصلت ملک خیزد
یکی جنبشی بایدش آسمانی
زبانی سخنگوی و دستی گشاده
دلی همَش کینه همَش مهربانی
که ملکت شکاری‌ست کو را نگیرد
عقاب پرنده نه شیر ژیانی
دو چیزست کو را ببند اندر آرد
یکی تیغ هندی دگر زرّ کانی
به شمشیر باید گرفتن مر او را
به دینار بستنش پای ار توانی
که را بخت و شمشیر و دینار باشد
به بالا و تن، تهم و نسبت کیانی
خرد باید آنجا وجود و شجاعت
فلک مملکت کی دهد رایگانی

تظاهر یا تجلی قدرت به عوامل زیادی بستگی دارد؛ اما هرچه هست هدف از آن، انحصار، ،فروش و سود است.
قدرت آشکار آن است که نمایش عوام‌پسندانه‌ای از آنچه هست و حتی نیست را فراهم آورد. نیرویی که در دستان و جیب شما نباشد، قدرت نیست.
توصیف اغراق‌آمیز پیروزی، نمایش دروغین قدرت است. فرهنگمندان هرگز پیروزی را توصیف نمی‌کنند؛ بلکه آن را تنها گزارش می‌کنند و حتی به نقد می‌کشند تا موفقیت‌های بیشتری بسازند.
مردمان مغلوب، جهانی دست دوم می‌سازند که در آن، ابعاد روانی قدرت، فرمان‌روایی بی‌چون‌وچرایی از خود ساخته باشد. وجود قوانین یک‌طرفه، امکان انحصار را فراهم می آورند و هرگونه دخالت عمومی نقض فاحش آن تلقی می شود.

در چنین وضعیتی، امکان گفت و شنید صورتی تصنعی یافته و بیان حقیقی در پس پرده، منزوی می‌شود. انزوای حقیقت یعنی ممیزی واقعیت. حوادث ممیزی‌شده چنان به نمایش درمی‌آیند تا پل پیروزی اصحاب قدرت شوند..
بشر باستانی هنوز در گیر ابعاد فیزیکی قدرت است. بزرگی ابعاد اهرام سه‌گانه همچنان عظیم‌تر از نقشه پیچیدهٔ تراشهٔ کوچک است و کشف کیهان بی‌نهایت‌تر از راز آفرینش. زیرا پارامترهای درک ابعاد کیهانی با نور سنجیده می‌شوند که دیدنی است. بیایید روراست باشیم. غالب ما نقشه بزرگ‌تری از رؤیت قدرت واقعی خود و دیگران نداریم، الگوهای ساخته و پرداخته‌شده از پیش طراحی و در دسترس قرار می‌گیرند تا تبیین اتفاقات به‌شکل انحصارطلبانه‌ای تفسیر یک‌سویه شود. هرچه بیشتر می کاویم کمتر می‌یابیم و مغلوب انحصار می‌شویم.
جریانات روشن‌فکری همیشه سعی در شکستن این انحصار دارند و درعوض نیروهای غالب، می‌کوشند تا ازطریق نمایش قطعی و فیزیکی قدرت، تغییرات احتمالی را ناممکن و حلقه وصل به خویش را تنگ‌تر و عشیره‌ای‌تر کنند. جو عدم اعتماد موجب می‌شود تا یک‌جانبه‌گرایی، شریانی خونی و نسبی بیابد. هرچه نزدیک‌تر مطمئن‌تر. این طرز تفکر، چه در جریان غالب باشد یا مغلوب، تنها راه شکست قدرت‌های به‌ظاهر اهریمنی را، در توسعهٔ تجهیزات افزایش بودجه نظامی و استفاده از زبان زور و به کارگیری سلاح می‌داند. سبک‌مغزان تاریخ اغلب پول و مهمات و نفرات بیشتری داشته‌اند. و شوربختانه عمدتاً موفق‌تر عمل کرده‌اند.چنین جریانی به‌شدت، درون‌زا، مصِر و خودشیفته است و از تعامل با دیگران می‌هراسد.
وقتی صحبت از نمایش فیزیکی قدرت می‌کنیم در درجه اول درحال تعریفِ مقدار عددی آن هستیم. کمیت قابل دیدن
هراسناک است و سبب عقب راندن نیروهای پیشرو در اذهان عمومی می‌شود. اندیشمندان که جز توسعه اندیشه سلاحی در جسم و جان خود ندارند، زمان زیادی صرف می کنند تا این وازدگی تاریخی را تجزیه‌وتحلیل و نقد کنند تا عوام چشم و گوش پُر را به‌خود آورند.
بیداری عمومی در جریان تغییرات و بدون به‌کارگیری سلاح، به هدفی بلندمدت تبدیل می‌شود که دامنهٔ تحولات بنیادی را در طولانی‌ترین زمان ممکن میسر می‌سازد و همین امر، موجب دل‌سردی، یأس و فشار روانی بر عوام و فرسودگی برخی از جریانات دگرخواه می‌شود. این فرسایش و ناامیدی دامنه‌دار ،موجب حفاظت از وضعیت

موجود می‌شود و کار را برای انجام تحولات، سخت و سخت‌تر می‌کند. شادی از میان رخت برمی‌بندد و لبخند به هزار افسانه و افسوس بدل می‌شود.

نتیجه‌گرایی آنی دست خردمندان را می‌بندد و دشواری راه، پیروزی کوتاه‌مدت را ناممکن می‌سازد؛ درنتیجه تبلیغات واپس‌گرا بر بی‌نتیجه بودن کار فرهنگی متمرکز می‌شود. بی‌فایدگی بر جو عمومی غالب و مصلحت‌اندیشی مقطعی در برابر آرمان‌خواهی تا مدتی پیروز می‌شود.

قدرت واقعی بر نمایش حقیقی فرهنگ استوار است

اگر چنانچه نمایش قدرت را در ایجاد رعب و وحشت، صرف هزینه‌های هنگفت در به رخ کشیدن قوای قهری و نظامی بدانیم، قدرت نمایش آنگاه ایجاد و آشکار می‌شود که به‌رغم خواست حاکمیت، مردم در ساخت و تولید فرهنگ، مداخلات مستقیم و جدی از خود نشان می‌دهند و با این روش بر جو ناامیدی پیروز و غالب شوند... .
خودباوری، آگاهی تاریخی از شکست‌های گذشته و به نقد کشیدن دلایل ناکامی‌ها، راه را برای اوج‌گیری قدرت نمایش هموار می‌سازد. تکیه بر تاریخ همراه با همگامی عمومی در تغییرخواهی تا هنگامی که نهادینه نشود و تولیدات فرهنگی چون ادبیات، موسیقی و...خیزش فرهنگی ایجاد نکنند، هر نوع توفق قهری ازسوی ملت‌ها مقطعی و دچار انحراف خواهد شد. چه‌بسا حرکت‌های تغییرخواهی که، به‌صورت قهری پیروز و بعضاً به‌وسیلهٔ افرادی از همان گروه و در درازمدت به انحراف رفته‌اند.
تبادل ازطریق تولیدکنندگان واقعی فرهنگ معاصر (نویسندگان، هنرمندان و...) در فرستادن پیام به توده‌ها، درک عمیق و واقعی از اوضاع به دست می‌دهد. مبارزه با مصلحت‌اندیشی و گذشتن از خواسته‌های مقطعی و تحمل هزینه‌ها ازطریق عوام آنگاه دست می‌دهد که این تبادل صورت گیرد؛ به‌عبارتی آماده‌سازی توده‌ها به پرداخت صورت‌حساب خود و تحمل انواع هزینه‌ها را ممکن سازد.

بغض فرهنگی

آشتی با فرهنگ دیداری، شنیداری و نوشتاری در سخت ترین شرایط معیشتی از طرف مردم و درنتیجه تبادلات فرهنگی نیروهای پیشرو، راه را برای بروز بغض فرهنگی هموار می‌سازد. به نظر نگارنده این بغض فرهنگی زمانی دست می‌دهد که راه‌های رفته از جهت هم‌سویی، بی تفاوتی و گذشت در برابر حاکمیت، نتیجه‌ای در بر نداشته باشد و توده‌ها را به جریان تغییرخواهی از مسیری دیگر تشویق کند.
وقتی روح فرهنگی ملتی جریحه‌دار شود، دست‌ها پی چیز دیگری می‌گردند، عملکردها به‌شدت غیرشخصی و حالتی عمومی می‌یابند و خواسته‌های ملی بر صواب‌اندیشی شخصی غالب می‌شوند.
هنگامی که بغض فرهنگی ملت بترکد، عوامل درون‌زای فرهنگ، بیش‌ازپیش امکان ظهور می‌یابند و مسیر تغییر، چهره‌ای واقعی، پایدار و استوار پیدا می‌کند. انجام دادن تغییرات خواست عمومی می‌شود، هزینه‌ها پرداخت می شوند و شجاعت تاریخی جای ترس و وحشت را می‌گیرد.
و این‌چنین است که نیروهای مغلوب با تکیه بر تاریخ، سمبل‌ها و نمادهای گذشته و حال بر جریانات رایج پیروز می‌شوند و شالوده قدرت از حالت فیزیکی (نظامی، عضلانی) چنانچه در ابتدای این مقاله یادآور شدم، به قدرت برتری اندیشه‌ها، استعدادها و تکیه بر نیروی انسانی خلاق استوار خواهد شد.

Author	Paul Kennedy
Language	English
Genre	Economics, history
Publisher	Random House
Publication date	1987
Publication place	United States
Media type	Print (hardcover)
Pages	677

ISBN	0-394-54674-1
OCLC	15594794
Dewey Decimal	909.82 19
LC Class	D210 .K46 1987

تصاویر را هوش مصنوعی طراحی کرده است.

یافتن نقطه‌ی تعادل قدرت به وسیله آموزش و هنر

● دکتر الناز زاهد. شقایق بالندری
گروه آرت بال

قدرت را می‌شود به‌عنوان توانایی یا ظرفیت تأثیرگذاری بر دیگران یا کنترل منابع تعریف کرد که در روان‌شناسی، اغلب به مکانیزم نفوذ، اقتدار و تسلط در روابط اجتماعی اشاره دارد.

انواع قدرت عبارت‌اند از:

قدرت شخصی: برگرفته از ویژگی‌های یک فرد، مانند کاریزما یا تخصص؛

قدرت موقعیت: از نقش یک فرد در سازمان یا جامعه (مثلاً مدیر) ناشی می‌شود؛

قدرت اجتماعی: مربوط به تأثیری است که فرد در جامعه دارد که می‌تواند شامل عواملی مانند موقعیت اجتماعی یا ارتباطات باشد.

اما روشی دیگر برای مشخص کردن انواع قدرت وجود دارد. در پژوهشی چشمگیر دربارهٔ قدرت که ازسوی روان شناسان اجتماعی به نام جان آر.پی فرنچ و برترام ریون (John R. P. French and Bertram Raven) در سال ۱۹۵۹ انجام شد، قدرت را به پنج شکل مجزا مشخص می‌کنند:

قدرت مشروع: اختیار مبتنی بر موقعیت؛

قدرت پاداش: توانایی توزیع جوایز؛

قدرت اجباری: توانایی تنبیه یا کنترل؛

قدرت مرجع: تأثیر مبتنی بر تحسین یا احترام؛

قدرت خبره: تأثیر مبتنی بر دانش یا مهارت.

صاحب‌قدرت و تحت‌تأثیر قدرت

افراد صاحب‌قدرت اغلب احساس کنترل بیشتری بر زندگی و محیط خود دارند. قدرت می‌تواند منجر به افزایش ریسک پذیری شود؛ زیرا افراد قدرتمند ممکن است کمتر در برابر پیامدهای منفی آسیب‌پذیر باشند؛ همچنین ممکن است منجر به انزوای اجتماعی شود؛ زیرا دیگران ممکن است به دلایل مختلف از فرد دارای قدرت فاصله بگیرند و بار مسئولیت می‌تواند استرس و اضطراب ایجاد کند.

درک جنبه‌های روان‌شناختی افرادی که اعمال قدرت می کنند، برای درک رفتار و تأثیر آن‌ها بر دیگران بسیار مهم است. ویژگی‌ها، انگیزه‌ها و تأثیرات قدرت می‌تواند نه‌تنها زندگی آن‌ها، بلکه عملکرد گروه‌ها و سازمان‌هایی را که تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، شکل دهد.

افرادی که قدرت را می‌پذیرند، اغلب تمایلی به پیروی از شخصیت‌های مقتدر نشان می‌دهند که می‌تواند ناشی از اجتماعی شدن یا فرهنگ سازمانی باشد. زیردستان معتقدند که تصمیمات فردِ دارایِ قدرت به نفع آن‌ها یا سازمان خواهد بود و برخی ممکن است وابستگی روانی به افراد قدرتمند داشته باشند و برای راهنمایی، حمایت یا اعتبار به آن‌ها تکیه کنند.

افراد زیردست ممکن است قدرت را بپذیرند تا موقعیت خود، آیندهٔ شغلی یا اهداف شخصی خود را ارتقا دهند؛ در حالی‌که برخی ممکن است با پذیرش قدرت احساس قدرت کنند یا حتی برخی دیگر ممکن است ناتوانی را تجربه کنند و احساس کنند که کنترلی ندارند.

زمانی که رفتار و عملکرد فرد قدرتمند با ارزش‌های شخصی در تضاد باشد، زیردستان ممکن است ناهماهنگی شناختی را تجربه کنند که منجر به استرس یا رنجش می شود. پذیرش قدرت می‌تواند بر هویت اجتماعی افراد تأثیر بگذارد و آن‌ها را با ارزش‌ها و اهداف فرد یا سازمان قدرتمند تراز کند. در برخی شرایط، افراد ممکن است در به چالش کشیدن قدرت به دلیل تأثیر تماشاگر تردید کنند، با این فرض که شخص دیگری مداخله خواهد کرد.

افرادی که قدرت را از فرد قدرتمندی می‌پذیرند، در تعامل پیچیده‌ای از اعتماد، وابستگی و پویایی‌های اجتماعی‌اند. انگیزه‌ها، پاسخ‌های روان‌شناختی و تأثیرات پذیرش قدرت می‌تواند به‌طور توجه‌مندی بر رفتار و به‌زیستی کلی آن‌ها تأثیر بگذارد. درک این عملکردها برای تقویت روابط سالم در زمینه‌های سازمانی و اجتماعی بسیار مهم است.

تأثیرات روانی قدرت

کاهش همدلی: تحقیقات نشان می‌دهد که افراد صاحب قدرت ممکن است کاهش همدلی را تجربه کنند که باعث می‌شود کمتر با احساسات دیگران هماهنگ شوند.

افزایش ریسک‌پذیری: افراد قدرتمند اغلب به‌دلیل احساس آسیب ناپذیری، رفتار ریسک‌پذیرتری از خود نشان می‌دهند.

حس کنترل: قدرت می‌تواند منجر به افزایش حس کنترل بر محیط خود شود و بر تصمیم‌گیری و رفتار تأثیر بگذارد.

پویایی قدرت در روابط: قدرت می‌تواند بر روابط بین فردی تأثیر بگذارد و به رفتارهایی مانند تسلط، تسلیم یا همکاری منجر شود. می‌تواند سبک‌های ارتباطی، حل تعارض و مبادلات عاطفی را شکل دهد.

ماهیت دوگانهٔ قدرت:

۱) جنبه‌های مثبت قدرت

قدرت می‌تواند افراد و گروه‌ها را توانمند کند و آن‌ها را قادر به ایجاد تغییر، دفاع از حقوق و دستیابی به اهداف شخصی یا جمعی کند. افراد دارای قدرت مؤثر از قدرت برای الهام بخشیدن، ایجاد انگیزه و هدایت دیگران به‌سوی چشم اندازی مشترک استفاده می‌کنند و همکاری و نوآوری را تقویت می‌کنند.

همچنین می‌شود از قدرت برای عدالت اجتماعی استفاده کرد و به صداهای به حاشیه رانده‌شده اجازهٔ شنیدن و حرکت‌هایی برای برابری و اصلاحات را داد. صاحبان قدرت می‌توانند منابع را به‌طور مؤثر تخصیص دهند، نیازهای اجتماعی را برطرف کنند و رفاه جامعه را بهبود بخشند. قدرت، فرایندهای تصمیم‌گیری را تسهیل می‌کند که می تواند منجر به پیشرفت و حل مشکل در سازمان‌ها و جوامع شود.

۲) جنبه‌های منفی قدرت

قدرت می‌تواند به دست‌کاری، اجبار و استثمار منجر شود و درنتیجه به افراد یا گروه‌ها آسیب برساند. این دربردارندهٔ اقتدارگرایی و فساد است. توزیع نابرابر قدرت می‌تواند سلسله‌مراتب اجتماعی، تبعیض و بی‌عدالتی را تداوم بخشد و گروه‌های خاصی را به حاشیه براند. افراد ممکن است احساس ناتوانی یا کنترل شدن ازسوی صاحبان قدرت کنند که منجر به رنجش و فقدان عاملیت شود.

جنگ قدرت می‌تواند منجر به درگیری، تفرقه و دشمنی در جوامع یا سازمان‌ها شود؛ درنتیجه خود قدرت نه ذاتاً خوب است و نه بد. تأثیر آن با نحوهٔ استفاده و ملاحظات اخلاقی کسانی که آن را دارند یا می‌پذیرند تعیین می‌شود. عملکرد مسئولانه و اخلاقی قدرت می‌تواند به نتایج مثبت منجر شود، درحالی‌که سوءاستفاده می‌تواند اثرات زیان‌باری داشته باشد؛ درنهایت، کلید ارتقای مسئولیت‌پذیری، شفافیت و رفتار اخلاقی برای مهار پتانسیل مثبت قدرت و درعین‌حال کاهش پیامدهای منفی آن نهفته است.

شبکه‌های اجتماعی

قدرت به‌طور فزاینده‌ای ازطریق رسانه‌های اجتماعی اعمال می‌شود و افراد و گروه‌ها را به روش‌های گوناگون تحت تأثیر قرار می‌دهد. در اینجا نمای کلی از چگونگی تجلی قدرت در این چشم‌انداز دیجیتال را بررسی می‌کنیم:

۱. نفوذ و اقتدار

اینفلوئنسرها و افراد با فالوورهای زیاد می‌توانند نظرات، روندها و رفتار مصرف‌کننده را تحت‌تاثیر قرار دهند. اقتدار آن‌ها اغلب از تخصص یا ارتباط‌پذیری ناشی می‌شود. رهبران فکری، کارشناسان و شخصیت‌های عمومی از بسترگاه‌هایی (پلتفرم) برای به اشتراک گذاشتن بینش‌ها، شکل‌دهی گفتمان عمومی و عقاید دربارهٔ موضوعات کلیدی استفاده می‌کنند.

۲. کنترل اطلاعات

کسانی که قدرت دارند می‌توانند اطلاعات را مدیریت و منتشر کنند، روایت‌ها را کنترل کنند و ادراکات را شکل دهند. این شامل سازمان‌های خبری، شخصیت‌های سیاسی و شرکت‌ها می‌شود؛ همچنین بسترگاه‌های رسانه های اجتماعی از الگوریتم‌هایی استفاده می‌کنند تا مشخص کنند که چه محتوایی ازسوی کاربران دیده می‌شود، که بر تقویت یا خاموش شدن صداها تأثیر می‌گذارد.

۳. کنشگری

رسانه‌های اجتماعی سازماندهی سریع برای اهداف اجتماعی را امکان‌پذیر می‌سازد و به صداهای به‌حاشیه رانده‌شده اجازه می‌دهد تا دیده شوند و حمایت شوند. کمپین‌ها نشان می‌دهند که چگونه رسانه‌های اجتماعی می توانند جنبش‌های عدالت اجتماعی را تقویت کنند و بر نهادها و افراد فشار وارد کنند.

٤. نظارت و کنترل

پلتفرم‌های رسانه‌های اجتماعی داده‌های کاربر گسترده‌ای را جمع‌آوری می‌کنند که می‌تواند برای تبلیغات هدفمند، تأثیرگذاری بر رفتار و حتی کمپین‌های سیاسی استفاده شود و سازمان‌ها ممکن است از طریق تنظیم محتوا، سانسور مخالفان یا نظارت بر فعالیت‌های آنلاین، قدرت خود را اعمال کنند.

۵. نفوذ همسالان و هنجارهای اجتماعی

لایک‌ها، اشتراک‌گذاری‌ها و نظرات یک حلقه بازخورد ایجاد می‌کند که هنجارها و رفتارهای اجتماعی را تقویت می‌کند و بر انتخاب‌های فردی و عملکرد جمعی تأثیر می‌گذارد و کاربران ممکن است برای انطباق با نظرات یا روندهای رایج فشار داشته باشند که بر بیان خود و تصمیم‌گیری آن ها تأثیر می‌گذارد.

٦. اثرات روانی

جریان مداوم اطلاعات می‌تواند باعث ایجاد اضطراب و فشار برای حفظ ارتباط و درگیر شدن شود. ترس از دست دادن (FOMO) موضوعی فراگیر در عصر دیجیتال امروزی است که عمدتاً ازسوی رسانه‌های اجتماعی و انتظارات فرهنگی هدایت می‌شود. درک ریشه‌ها و تأثیرات آن می تواند به افراد کمک کند تا احساسات خود را مدیریت کنند و ذهنیتی رضایت‌بخش‌تر و متمرکز بر حال را پرورش دهند.

همچنین الگوریتم‌ها می‌توانند چیزی شبیه به اتاق‌های پژواک ایجاد کنند که در آن کاربران عمدتاً در معرض دیدگاه‌های مشابه خود قرار می‌گیرند، باورها را تقویت می کنند و قرار گرفتن در معرض دیدگاه‌های متنوع را محدود می‌کند و حتی هوش مصنوعی به‌کاررفته در این شبکه‌ها مطالب مشابه را نمایش می‌دهد که این موضوع همدلی را نیز کاهش می‌دهد.

مسئولیت‌پذیری

بررسی قدرت از منظر مسئولیت، تعهدات و وظایف اخلاقی ناشی از حفظ قدرت را برجسته می‌کند. نحوه تلاقی قدرت و مسئولیت را با توضیح چند مورد، بررسی خواهیم کرد:

مسئولیت در قدرت: صاحبان قدرت باید در قبال اعمال و تصمیمات خود پاسخگو باشند و اطمینان حاصل کنند که در برابر کسانی که تحت‌تأثیر انتخاب‌هایشان قرار می‌گیرند، پاسخگو هستند. قدرت، مسئولیت رفتار اخلاقی را با در نظر گرفتن تأثیر تصمیمات بر افراد، جوامع و محیط بر عهده دارد.

استفاده مسئولانه از قدرت، اعتماد و مشروعیت را تقویت می‌کند که برای فرد دارای قدرت و سیستم تحت نظارت او مؤثر و ضروری است. افرادی که مسئولیت خود را پذیرفته اند می‌توانند رفتار اخلاقی را در دیگران القا کنند و فرهنگ مسئولیت‌پذیری و درستکاری را ایجاد کنند. همچنین احساس مسئولیت قوی می‌تواند به جلوگیری از سوءاستفاده از قدرت کمک کند؛

زیرا افراد به احتمال زیاد پیامدهای اخلاقی اعمال خود را در نظر می‌گیرند؛ اما افراد ممکن است به‌دلیل ترس از واکنش یا عواقب، در قبول مسئولیت اعمال خود تردید کنند.

ارائه آموزش در زمینه اخلاق و مسئولیت می‌تواند افراد صاحب‌قدرت را با ابزارهایی برای تصمیم‌گیری آگاهانه مجهز کند و تشویق به شفافیت در فرآیندهای تصمیم‌گیری باعث ایجاد اعتماد و پاسخگویی می‌شود و به ذی‌نفعان اجازه می‌دهد تا صاحبان قدرت را مسئول بدانند. پیاده سازی سیستم‌های بازخورد و ارزیابی تضمین می‌کند که صاحبان قدرت از پیامدهای اقدامات خود آگاه هستند و می توانند بر اساس آن هماهنگ شوند.

در کل به‌هم‌پیوستگی مسائل اجتماعی می‌تواند تصمیم گیری را پیچیده کند و ارزیابی تأثیر کامل قدرت فرد را چالش‌برانگیز کند. قدرت ذاتاً با مسئولیت همراه است. کسانی که قدرت را در دست دارند باید تعهدات اخلاقی خود و تأثیر بالقوه تصمیمات خود را بر دیگران بشناسند. با پرورش فرهنگ مسئولیت‌پذیری و رفتار نظارتی اخلاقی، افراد و سازمان‌ها می‌توانند از جنبه‌های مثبت قدرت و درعین‌حال کاهش خطرات سوءاستفاده و فساد استفاده کنند.

قدرت و هنر

تلاقی قدرت و هنر رابطه‌ای غنی و پیچیده است که بر فرهنگ، سیاست و جامعه تأثیر می‌گذارد. در اینجا به کاوشی از نحوهٔ تعامل قدرت و هنر می‌پردازیم:

هنر به‌عنوان ابزاری برای بیان:

هنر بستری را برای صداهای کم‌بازنمایی‌شده فراهم می کند و به جوامع حاشیه‌نشین اجازه می‌دهد تجربیات خود را بیان کنند و روایت‌های غالب را به چالش بکشند. هنرمندان اغلب از آثار خود برای اظهارنظر دربارهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی، نقد ساختارهای قدرت و حمایت از تغییر استفاده می‌کنند.

پویایی قدرت بین هنرمندان، حامیان و مؤسسه‌ها می‌تواند خلق و انتشار هنر را شکل دهد. هنرمندان ممکن است مجبور شوند این روابط را برای به دست آوردن، دیده شدن و حمایت دنبال کنند.

صاحبان قدرت در جوامع یا سازمان‌های مرتبط ممکن است سعی کنند بیان هنری را کنترل یا سانسور و انواع هنری را که می‌توان تولید یا به اشتراک گذاشته شود را محدود کنند. این می‌تواند به مقاومت از طریق هنر منجر شود.

دولت‌ها و سازمان‌ها اغلب از هنر به‌عنوان ابزاری برای تبلیغات، شکل دادن به ادراک عمومی و ترویج ایدئولوژی‌ها استفاده می‌کنند. هنر می‌تواند هویت ملی و میراث فرهنگی را تقویت کند و به‌عنوان وسیله‌ای برای متحد کردن یا تقسیم جمعیت‌ها بر اساس ارزش‌ها و باورهای مشترک عمل کند.

بسیاری از جنبش‌های هنری مانند دادائیسم، سوررئالیسم و فمینیسم به‌عنوان پاسخی به پویایی‌های قدرت سیاسی و اجتماعی، ظهور کرده‌اند که هنجارهای موجود را به چالش می‌کشند و از تغییر حمایت می‌کنند. هنرمندان اغلب درگیر فعالیت مبتنی‌بر قدرت می‌شوند و از کار خود برای اتحاد جوامع، افزایش آگاهی و الهام بخشیدن به اقدامات پیرامون موضوعات عدالت اجتماعی استفاده می‌کنند.

بازار هنر می‌تواند عملکرد قدرت را منعکس و تقویت کند، جایی که ثروت و امتیاز دسترسی به هنر را دیکته می‌کند و بر رویکردهای هنری تأثیر می‌گذارد. حمایت مالی از سوی مؤسسه‌ها، شرکت‌ها یا دولت‌ها می‌تواند تولید هنری را شکل دهد و اغلب روایت‌های خاصی را بر روایت‌های دیگر اولویت دهد.

همچنین هنرمندان ممکن است با استفاده از طنز، کنایه یا نمادگرایی، آثاری را خلق کنند که در برابر ساختارهای قدرت مقاومت کنند یا آن‌ها را نقد کنند؛ زیرا هنر می‌تواند مشارکت و همبستگی جامعه را تقویت کند و به افراد قدرت دهد تا بی‌عدالتی‌ها را به چالش بکشند و از حقوق خود دفاع کنند.

نهادها در تعیین اینکه کدام آثار هنری حفظ، نمایش و ارزش‌گذاری می‌شوند، قدرت دارند و بر روایت‌های فرهنگی و حافظهٔ تاریخی تأثیر می‌گذارند. مؤسسه‌های آموزشی در شکل‌دهی گفتمان هنری نقش دارند و می‌توانند نسل‌های آینده هنرمندان را برای تعامل انتقادی با پویایی قدرت تقویت کنند.

رابطه بین قدرت و هنر چندوجهی است و بیان، کنشگری، مقاومت و تأثیر نهادها را در بر می‌گیرد. هنر می‌تواند عملکرد قدرت را به چالش بکشد، تقویت کند یا آن را به ابزاری حیاتی برای تغییرات اجتماعی و تفسیر فرهنگی تبدیل کند. درک این تقاطع می‌تواند درک ما را از هنر و ساختارهای اجتماعی که آن را شکل می‌دهند عمیق‌تر کند.

تقویت قدرت سالم

دستیابی به تعادل در قدرت از طریق تمرین‌های هنری و عملی مستلزم تقویت همکاری، درک دیدگاه‌های مختلف و ترویج فراگیری است. افراد در شبکه‌های اجتماعی همیشه به‌دنبال علاقه‌مندی‌های خودند و با کسانی فقط تعامل دارند که با نظرشان موافق‌اند. جهت ترویج فراگیری و افزایش همکاری باید با موضوعات و افرادی که مخالف هستند هم تعامل داشته باشند تا طرفین از یکدیگر بیاموزند و تعادل برقرار شود. فضاهایی برای گفت‌وگو ایجاد کنند که در آن همه احساس امنیت کنند تا افکار و احساسات خود را دربارهٔ قدرت بیان کنند.

تمرین‌های هنری می‌توانند ابزار قدرتمندی برای کاوش و پرداختن به مسائل قدرت باشند. آن‌ها می‌توانند به شرکت کنندگان کمک کنند تا تجربیات خود تأمل کنند و تجربیات دیگران را درک کنند.

به‌طور مثال تمرین« Power Dynamics Role Play»

هدف: برای بررسی قدرت در تنظیمات گروه و درک اینکه چگونه نقش‌های مختلف می‌توانند بر تعاملات و تصمیم گیری تأثیر بگذارند.

مواد مورد نیاز:

فضای بزرگ برای فعالیت‌های گروهی/ کاغذ و خودکار/ اعلان‌های سناریو (سناریوهای ازپیش نوشته‌شده منعکس کننده محرک‌های مختلف قدر

آماده سازی: اعلان‌های سناریو ایجاد کنید که موقعیت‌های مختلف مربوط به پویایی قدرت را به تصویر می‌کشد (مانند جلسات محل کار، بحث های اجتماعی، تصمیم‌گیری‌های خانوادگی). هر سناریو باید جنبه‌های مختلف قدرت (مانند اقتدار، نفوذ، به حاشیه راندن) را برجسته کند.

تشکیل گروه: شرکت‌کنندگان را به گروه‌های کوچک ٤ یا ٦ نفری تقسیم کنید. هر گروه سناریوی متفاوتی دریافت خواهد کرد.

تعیین نقش: در هر گروه، نقش‌هایی را بر اساس سناریو تعیین کنید (به‌عنوان مثال، رهبر، پیرو، صدای مخالف). شرکت‌کنندگان را تشویق کنید تا به این فکر کنند که چگونه نقش تعیین‌شده بر دیدگاه و رفتار آن‌ها تأثیر می گذارد.

ایفای نقش: به گروه‌ها ۱۰ تا ۱۵ دقیقه فرصت دهید تا سناریوی خود را اجرا کنند و بر نحوهٔ انجام پویایی قدرت در تعاملاتشان تمرکز کنید. شرکت‌کنندگان را تشویق کنید تا نقش خود را به‌طور کامل تجسم کنند و این بازی را با تغییر نقش‌ها ادامه دهید.

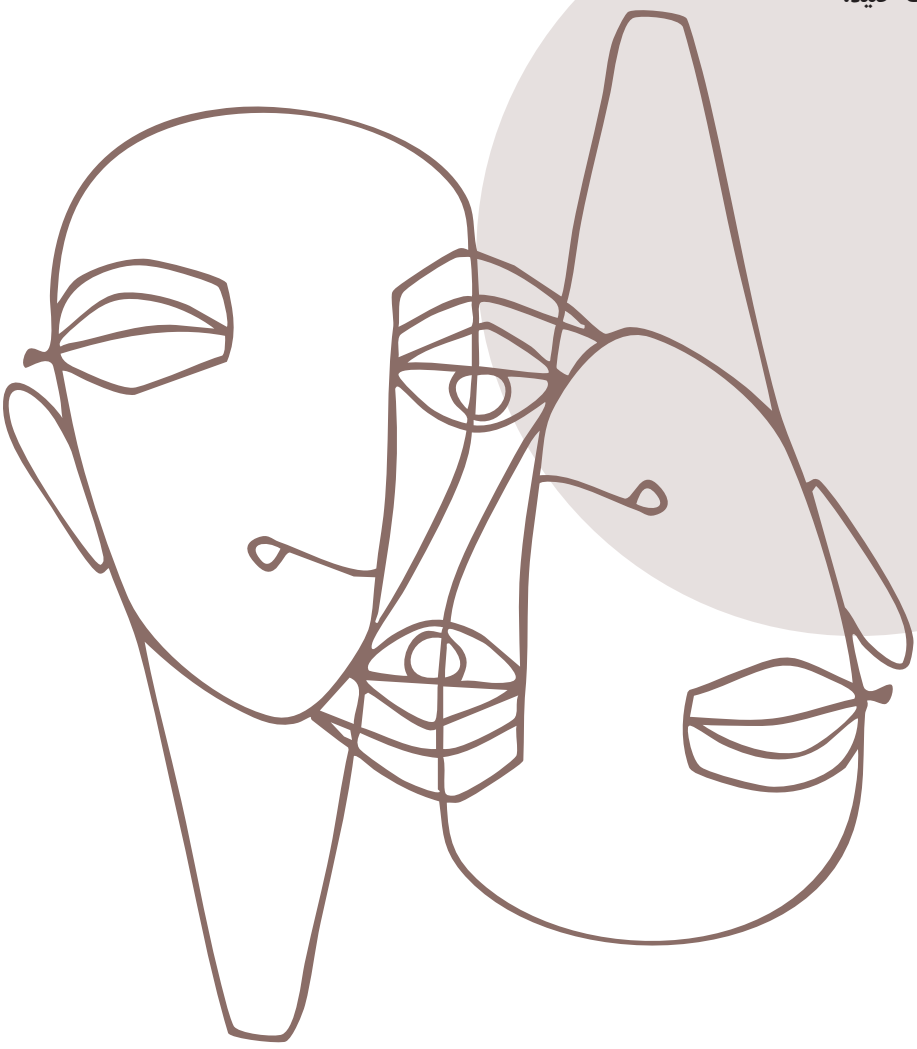
انعکاس: بعد از ایفای نقش، همه را برای بحث گروهی جمع کنید. پرسش‌ها می‌تواند شامل موارد زیر باشد:

- **با حضور در نقشی که به شما محول شده بود چه حسی داشتید؟**
- **چه دینامیک قدرت در طول تمرین ظاهر شد؟**
- **گروه چگونه درگیری‌ها یا اختلافات را هدایت می کرد؟**
- **چه استراتژی‌هایی را می‌توان برای دست‌یابی به قدرتِ متعادل‌تر به کار گرفت؟**

بیان هنری: در ادامه، از شرکت‌کنندگان دعوت کنید تا نمایشی بصری (مثلاً نقاشی، کلاژ) از تجربهٔ خود در تمرین ایجاد کنند. این می‌تواند نمادی از احساسات آن‌ها دربارهٔ قدرت و تعادل باشد.

به‌اشتراک‌گذاری و بحث : به شرکت‌کنندگان اجازه دهید تا بازنمایی‌ها و دیدگاه‌های هنری خود را با گروه بزرگ‌تر به اشتراک بگذارند. دربارهٔ موضوعات و راهبردهای مشترک برای دستیابی به تعادل در قدرت بحث کنید.

نتیجه گیری: این تمرین شرکت‌کنندگان را تشویق می‌کند تا به‌طور انتقادی با عملکرد قدرت درگیر شوند و همدلی و درک را تقویت کنند. با ترکیب بازی با بیان هنری، شرکت کنندگان می‌توانند مسائل پیچیدهٔ قدرت را در محیطی امن و خلاقانه بررسی کنند و در نهایت رویکرد متعادل‌تری به قدرت در جوامع خود ترویج کنند.



تخریب ساختارهای شخصیتی فروید در نهاد غریزه

با نگاهی به فیلم شهدا اثر پاسکال لوژیه

محمدرضا قائمی

بدون‌شک هرجا مبحثِ روان‌شناسیِ شخصیتی مطرح می شود ناخودآگاه نام زیگموند فروید در ذهن مخاطب تداعی می‌شود. زیگموند فروید معتقد بود انسان برای رسیدن به رشد و تکامل شخصیتی به‌طور کلی پنج مرحله را پشت سر می‌گذارد: ۱. مرحلهٔ دهانی (سال نخستین زندگی)؛ ۲. مرحلهٔ مقعدی (دومین سال زندگی)؛ ۳:مرحلهٔ ادیپی (چهار تا هفت‌سالگی که این مرحله در نهایت ختم به عقدهٔ اودیپ می‌شود که فروید آن را درنهایت به عقدهٔ جنسی مرتبط می‌دانست)؛ ٤. مرحلهٔ نهفتگی (هفت‌سالگی تا بلوغ)؛ ٥. مرحلهٔ تناسلی (بلوغ).

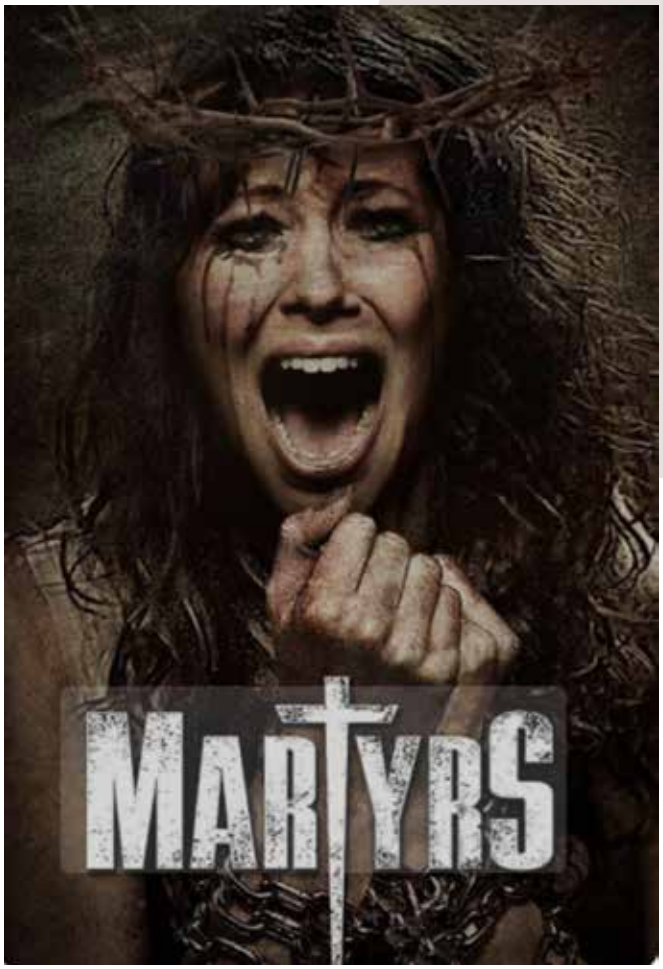
به‌طور کلی در مرحلهٔ دهانی کودک در معرض خودشیفتگی اولیه، گازگرفتگی و از شیر گرفتن قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ مقعدی کودک با بدن خود بیشتر تعامل می‌گیرد. در مرحلهٔ ادیپی، عقدهٔ اودیپی شکوفا می‌شود و کودک به فرامن یا سوپرایگو می‌رسد (این درواقع مرحله‌ای است که لکان آن را به مرحلهٔ آینه‌ای بین مادر و فرزند تشبیه می‌کند). مرحلهٔ نهفتگی که در آن تعاملات اجتماعی صورت می‌گیرد و در نهایت بلوغ که آزادسازی از قیدوبند والدین می‌باشد. (این مرحلهٔ اوجِ رسیدن به تکامل آینه‌ای است که لکان آن را شناخت خود می‌داند). به‌طور کلی فروید معتقد بود در تکمیل مراحل شخصیتی، روندی کلی وجود دارد که متشکل از سه بخش است: ۱. اید (نهاد) ۲. ایگو (خود) ۳. سوپرایگو (فراخود).

بنابراین هر انسان با رسیدن به مرحلهٔ فراخود به تکامل خود نزدیک می‌شود. شاید در دنیای سینما فیلم‌های حال بهم‌زن (fucked up) از مقبولیت زیادی برخوردار نباشند؛ بنابراین سرمایه‌گذاران این حوزه کمتر به‌دنبال ساخت این گونه فیلم‌ها می‌روند. معمولاً در این آثار مخاطب برای تماشای آن تا انتهای اثر دوام نمی‌آورد: برای مثال زمانی که فیلم شکم‌چرانی بزرگ (مارکو فرری،۱۹۷۳) برای هیئت داوران جشنوارهٔ کن پخش شد، داوران دیدن این اثر را تا انتها تاب نیاوردند؛ بنابراین این‌دست آثار در سینما به شدت مهجور واقع می‌شوند و در نهایت در رتبه‌بندی آن‌ها با امتیازدهیِ حداقلی روبه‌رو می‌شویم. حال آنکه بسیاری از این تولیدات از نظر محتوایی و سبک ساخت جزء آثار مهم سینما به حساب می‌آیند. فیلم شهدا ساختهٔ پاسکار لوژیه نیز از این قاعده مستثنی نیست. اثر حاضر در سال ۲۰۰۸ به اکران در چند سینما بسنده کرد؛ اما در نهایت نتوانست با اقبال عمومی روبه‌رو شود. (که مصداق بارز این‌گونه آثار می‌باشد).

لوژیه از ایده‌ای قدیمی کلیسایی سرنخ را به دست مخاطب می‌دهد و تا مغز استخوان آن نفوذ می‌کند. فیلم، انتقام جویی یک دختر و یک زن را روایت می‌کند که پیش از آن از ایدهٔ کلیسایی مورد شکنجه و اذیت و آزار قرار گرفته‌اند. (ایده‌ای که بیان می‌کرد آزار و اذیت تا سرحد مرگ می‌تواند انسان را به حال مرگ فروببرد و مسیح را ملاقات کند). از نظر فرویدی دختر در فیلم به سرحد کمال خود یا سوپرایگو می‌رسد. اگر فرض بگیریم در دیدار اولیه، دختر در مرحلهٔ اید (نهاد) قرار دارد، تلاش او برای پیدا کردن زن و حس انتقام، او را به مرحلهٔ ایگو (خود) می‌رساند و شکنجه و آزار او را به مرحلهٔ سوپرایگو (فراخود) رهنمود می‌کند؛ اما زمانی که زن جوان به مرحلهٔ سوپرایگوی خود می‌رسد؛ درحقیقت دچار ساختارشکنی شخصیتی می‌شود (با کنده شدن پوست شخصیت داستان)؛ اما زنی که فرمان شکنجه را می دهد در پایین‌ترین سطح خود یعنی مرحلهٔ نهاد قرار دارد (در نهایت کشته می‌شود). زن انتقام‌جو به منظور رسیدن

به مرحلهٔ سوپرایگو مجبور به تحمل درد و رنج می‌شود و در نهایت رستگاری برای وی با سقوط همراه است. ژولیا کریستوا از منتقدان عصر پسامدرنیسم در نظریه‌ای به نام «ضربهٔ اولیه» بیان می‌کند اگر در مرحلهٔ رشدونمو فرویدی تا رسیدن به تکامل نهایی خللی ایجاد شود این اثر تا پایان عمر همانند چرخه به سراغ فرد می‌آید؛ مگر به‌واسطهٔ درمان که این پدیده را در دختر انتقامجو به‌وضوح می‌شود مشاهده کرد؛ ازسویی خود فروید عنوان می‌کند که اگر در رشد خللی ایجاد شود، فرد در مرحله‌ای که خلل وارد شده در آینده رفتارهایی از خود بروز می‌دهد؛ برای مثال فردی که سیگار می‌کشد در مرحلهٔ دهانی خود در تکمیل مراحل شخصیتی دچار اختلال شده است. باتوجه‌به این نکته، فروید بعدها مطرح کرد که فرد برای جبران خلل مراحل شخصیتی خود اثر جایگزینی را برمی‌گزینند.

در فیلم شهدا شخصیت فیلم که در کودکی دچار اختلال می شود و مورد اذیت و آزار قرار گرفته است، خود در مرحلهٔ تکامل‌یافتگی دچار اثر جایگزینی می‌شود و همین عمل را با شدتی خاص به فرد دیگر منتقل می‌کند. اگر می‌شد از شخصیت شکنجه‌گر پیشینه‌ای در دست داشت، احتمالاً خود شخصیت نیز در کودکی دچار همان خلل شده که در نهایت آن را به شخصیت اصلی منتقل کرده است و گوئی این زنجیرهٔ انتقال تا نسل‌ها ادامه پیدا می‌کند. ویژگی اصلی اثر که پاسکال لوژیه توانسته آن را به‌خوبی رعایت کند، رسیدن به واقعیت در صحنه‌های خشونت‌آمیز است. به نظر می‌آید مؤلف در این زمینه نهایت دقت را به خرج داده است به‌گونه‌ایی که این صحنه‌ها را به‌خصوص برای بیننده باورپذیر کرده است. به همین خاطر است که مخاطبان نمی توانند این اثر را تا انتها ببینند؛ اما تیزهوشی خود لوژیه تاحدی است که صحنه‌ای که ضربت نهایی را به مخاطب وارد می‌آورد، در سکانس نهایی قرار می‌دهد. به‌گونه‌ایی که مخاطب هنگام خروج از سینما تا مدت‌ها ذهن خود را معطوف به این جنایت هولناک می‌کند.



آیا به آخرالزمان نزدیک می‌شویم؟

یادداشتی بر فیلم مگالوپلیس به کارگردانی فرانسیس فورد کاپولا

امیرحسین تیکنی

آیا آدمی می‌تواند دست از آرزوی دیرینه خود برای رسیدن به آرمان‌شهر بردارد؟! بشر در طول تاریخ مکتوب خود، مسیری پر از چالش را از سر گذرانیده است. مسیری که در پی آن اگرچه دستاوردهای بسیاری داشته است؛ لکن از دست دادن‌های زیادی را نیز تجربه کرده است. پرسشی که همواره مطرح بوده است این است که اگر بار دیگر این تجربه چندین هزارساله تکرار شود، نتیجه آن چقدر به زندگی و وضعیت امروزی بشر شباهت خواهد داشت.

بخش اعظم آنچه امروز جهان ما را در برگرفته است، نتیجهٔ رفتارهای بشر در طول تاریخ بوده است؛ هم در مقولهٔ رفتارهای اجتماعی، پای‌بندی‌های فردی، ساختارهای اجتماعی و هم در حوزهٔ صنعت و تکنولوژی و نیز تقابل میان طبیعت بکر جهان و تأثیراتی که بشر در راستای متمدن شدن بر آن گذاشته است. قصد بر آن نیست که رویکرد بشر را صرفاً به چالش بکشیم؛ چراکه این مسیر طی‌شده بازگشت‌ناپذیر است و تجربهٔ زندگی هزاران‌ساله‌ای پشت آن است؛ بلکه قصد تحلیلی است بر این مسیر طی‌شده و اینکه آیا اصولاً آنچه ما به آن علم و پیشرفت صنعتی می گوییم چگونه می‌توانست به مسیری برود که آدمی به رؤیای آرمان‌شهر خود نزدیک شود. پیشرفت‌های بشری در حوزهٔ تکنولوژی در کنار پای‌بندی‌هایی که بسیاری از آن ها، هنجارهای اجتماعی به حساب می‌آیند همواره در طول تاریخ دستخوش تغییر بوده است و بارها ساختار آن درهم شکسته و از دل این ساختارشکنی پیشرفت‌های دیگر، تحولات تأثیرگذار و پای‌بندی‌های جدیدتر حاصل شده است.

مگالوپلیس، داستانِ معماری خلاق و ایدئالیست به‌نام سزار است که شهری به این نام را در ذهن خود طراحی کرده است و شِمایی از آن را در کارگاه شخصی‌اش ساخته است. تمرکز علمی سزار بر دست یافتن به ماهیت زمان و قدرت توقف آن است. سزار با بازی درخشان آدام درایور بازیگر مشهور امریکایی، گمان می‌کند که مسیر بشر در حوزهٔ تکنولوژی بی‌راهه بوده است و نتیجهٔ آن شهری با تمدنی روبه‌زوال است که در آن زندگی می‌کند. داستان در زمان معینی تعریف نمی‌شود و مکان نیز شهری به‌نام روم جدید در آمریکاست.

روم جدید در دستان سیاستمداران فاسد، ثروتمندان و سلبریتی‌هاست. تکنولوژی و زدوبندهای به‌اصطلاح فرهنگی همگی تحت شعاع تبلیغاتی است که به پایدار بودن شرایط فعلی کمک می‌کند؛ یعنی شرایطی که بر وفق مراد سیاستمداران و در رأس آن‌ها شهردار است. هرچند روم جدید به‌سمت ویرانی و اضمحلال فرهنگی می‌رود؛ اما ثبات حضور شهردار بر همین ناپایداری شرایط است؛ یعنی جایی که می‌تواند ثروت و قدرت خود را حفظ کند. سزار با ایدهٔ خلق آرمان‌شهر در برابر او قرار می‌گیرد و این دو بدل به دو قطب مخالف هم می‌شوند.

داستان مگالوپلیس بر اساس ایدهٔ سزار دربارهٔ ساخت آرمان‌شهرش شکل می‌گیرد؛ جامعه‌ای بدون نقص و کامل که بشر در آن نیازی به انحراف و طمع ندارد و عدالت اجتماعی، رفاه و حفظ طبیعت و محیط‌زیست آدمی، به صورت تکنولوژیکی در اختیار او قرار می‌گیرد. سزار در طول

فیلم همراه با دختر شهردار به بررسی ماهیت ایدهٔ آرمان شهر و فلسفه شکل‌گیری آن و امکان دستیابی به چنین جهانی می‌پردازد. آنچه واضح است این است که تمایل ذهنی خود کاپولا به‌سمت ایدهٔ آرمان‌شهر است. او با چیدمان کاراکترهای فیلم خود، ذهن بیننده را به‌سمت آرمان‌شهر سزار می‌برد با این فرض که مشکلات تحقق این ایده را به‌مثابهٔ چالش‌هایی که سزار با آن مواجه است پیش روی بیننده می‌گذارد.

تقابل میان آرمان‌گرایی و واقعیت‌گرایی در فیلم بدل به محوری اساسی در داستانی می‌شود که از نظر روایی نه‌تنها پیچیدگی ندارد؛ بلکه بسیار ساده و خطی است و از قضا در بخش‌های پایانی دچار نبود انسجام نیز می‌شود. کاپولا در مگالوپلیس با طرف‌داری جانب‌دارانه از شخصیت سزار و با وجود نقدهایی که به عملکرد او در فیلم دارد، نسبت به سیاست، تجارت، تبلیغات نوین و پای‌بندی‌های فرهنگی نهادینه‌شده در جامعه، موضع ضد می‌گیرد.

در این راستا نگاهی شخصی بر فیلم حکم‌فرماست، به‌گونه ای که کاپولا تأکید بسیار زیادی بر تغییر باورهای فردی برای مقابله با هر آنچه آن را ناهنجاری‌های پنهان زندگی مدرن می‌داند، دارد. نکته‌ای که به نظر می‌رسد دغدغه مهمی برای این کارگردان قدیمی به حساب می‌آید. ایدهٔ اصلی این فیلم مربوط به دههٔ هفتاد است. کاپولا چندین بار قصد ساخت این ایده را پیش برد؛ اما به مرحلهٔ نهایی نرسانده بود.

در این میان آثار نه‌چندان دیده‌شدهٔ دیگری از او نیز گواه بر میل وی به ساخت فیلمی با ایدهٔ مگالوپلیس است؛ به هرحال این فیلم سال گذشته ساخته شد و ازآنجایی‌که معیارهای تجاری استودیوهای تولید فیلم را نداشت؛ درنهایت نتوانست اسپانسر سینمایی پیدا کند؛ بدین‌ترتیب این فیلم که از نظر برآورد هزینه بسیار از پیش‌بینی نخست خود سنگین‌تر در آمده بود با هزینهٔ شخصی فرانسیس کاپولا آماده نمایش شد.

یکی از نماهای تأثیرگذار فیلم، نمای نخستین فیلم است که در امتداد فیلم و در سکانس‌های بیشتر، بارها در صحنه هایی مشابه با مفاهیم متفاوت تکرار می‌شود؛ یعنی جایی که سزار بر لبهٔ پرتگاهی می‌ایستد و شهر به‌مثابه پرتگاهی مهیب، زیر پای اوست. این صحنه بی‌شباهت به سقوط انسان به زمین در بهشت گمشده جان میلتون نیست و به نظر می‌رسد کاپولا از آن اقتباسی معنایی کرده است.

. کارگردان با این سکانس نخستین، به‌خوبی با بیننده ارتباط برقرار و او را توجیه می‌کند که با چه فیلمی مواجه خواهد شد. باوجوداین بسیاری از مخاطبان سینما، ساخته جدید کاپولا را با فیلم‌های نولان مقایسه می‌کنند. قیاسی که به‌نظر چندان درست نیست.

سینمای نولان همیشه بازتاب خیالی و سینمایی فرضیه‌ها و تئوری‌های جذاب علمی بوده است؛ تئوری‌هایی که بیشتر آن‌ها نتوانسته‌اند به‌صورت عملی پیاده شوند و در حد ایدهٔ جذاب باقی مانده‌اند. نولان را بشخصه نمی‌شود هنرمندی مؤلف دانست؛ چراکه سینمای او از بُعد اندیشهٔ پشت اثر، فاقد ویژگی تألیف است. در بهترین حالت می‌شود نولان را فردی دانست که با تسلط و شناخت خوب بر عناصر سینما، موفق به ساخت آثاری هیجان‌انگیز بر اساس ایده‌های جذاب، به‌ویژه در حوزهٔ کوانتوم بوده است.

تمرکز فیلم اخیر کاپولا، که نباید آن را از فضای سینمایی دهه هشتاد و اوایل دهه نود این کارگردان دور دانست، بر بازتاب مفهوم است. مگالوپلیس فیلمی تحلیلی است که ساختار سخت‌افزاری آن فانتزی است و هرچند نمی‌تواند چندان در پرداخت و موضوع خود عمیق عمل کند؛ اما به هرحال بر اساس جریانی فکری و اندیشه‌ای بسط‌یافته، شکل گرفته است؛ به‌همین‌دلیل مگالوپلیس برخلاف فیلم های نولان پیچیدگی‌های علمی ازپیش‌ارائه‌شده‌ای را دارا نیست که برای ساخت فیلم می‌شود از آن بهره برد. و از آغاز تا پایان، بیننده بیشتر ناظر تقابل و جدال ایدئولوژیکی دوطرفه است که پیش‌تر از آن سخن گفتیم. در این بین مگالوپلیس به تحلیل رابطهٔ پیچیده‌ای که میان تکنولوژی و جامعه نیز وجود دارد، می‌پردازد. سزار در تلاش است که با بهره‌مندی از خلاقیت‌های خود و البته قدرتش در تأثیرگذاری بر زمان، شهری هوشمند بسازد؛ راهی که او تا پایان فیلم موفق به اجرایی کردنش نمی‌شود؛ اما کاپولا در انتهای فیلم با پایان باز، بیننده را مجاب می‌کند که از ایدهٔ آرمان‌شهر نباید هرگز دست کشید. تکنولوژی در مگالوپلیس از یک‌سو می‌تواند موجب بهبود زندگی بشر شود، ازسوی‌دیگر ممکن است زندگی اجتماعی را به‌سوی مصرف‌گرایی و از دست دادن ارزش‌های دل‌خواه ازجمله عدالت اجتماعی، رفاه و حفظ محیط‌زیست بکشاند. تضاد طبقاتی، شیوه‌های متفاوت زندگی و عدالت اجتماعی را باید علت اصلی حمایت کاپولا از آرمان‌شهر مگالوپلیس سزار دانست.

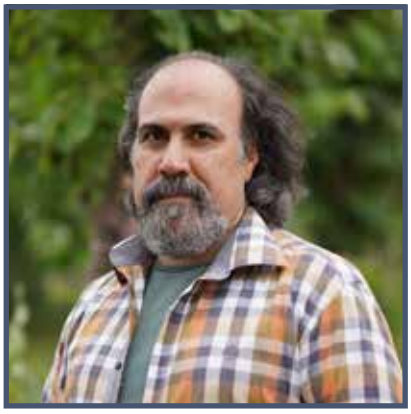
در نماهایی که در مناطق فقیر شهر روم جدید گرفته شده است، این مسئله به‌صورت فانتزی تأثیرگذار و موزیکال به تصویر کشیده شده است. سزار می‌خواهد شهری بسازد که به‌صورت هوشمند عدالت اجتماعی را موجب شود؛ باوجوداین وی به این نتیجه رسیده است که مشکلات ساختاری فراوانی برای رسیدن به خواسته‌اش وجود دارد و تکنولوژی او به‌تنهایی قادر به برآورده کردن این مهم نیست. از طرفی سزار و حتی جولیا دختر شهردار روم جدید که دل‌بستهٔ سزار است دچار مشکلاتی مانند سرگردانی شخصی و هویتی‌اند. سزار دچار لغزش در پایدار نگه داشتن ذهن خود است و جولیا نیز که تحت‌تأثیر تعصب سزار بر آرمان‌شهر قرار گرفته است درگیر اختلاف میان زندگی پیشین خود به‌عنوان سلبریتی حکومتی و روزهایی است که در حال پشت سرگذاردن آن است. انتخاب نام سزار نیز که یادآور نام ژولیوس سزار است بی‌دلیل نیست و به نظر می‌رسد کاپولا با انتخاب این نام، ارجاعی معنایی نیز به این شخصیت تاریخی و تاریخچه‌ای که پشت شناخت او در نظر عام وجود دارد، کرده است. یکی از تفاوت‌های مگالوپلیس با دیگر آثار شناخته‌شدهٔ کاپولا، تفاوت در نحوهٔ شخصیت‌پردازی بازیگران است.

در مگالوپلیس تلاش چندانی برای پرداخت شخصیت‌ها به شیوه متعارف صورت نگرفته است و سردی تکنولوژیکی فیلم بر رفتار کاراکترها نیز تأثیر گذاشته است. هرچند فیلم دارای جزئیات عاطفی است اما این صحنه‌ها هرگز بر روند داستان تأثیرگذار نیستند و تفاوت چندانی میان نماهای احساسی و نماهای غیراحساسی دیده نمی‌شود. آنچه مشخص است این است که این مسئله عامدانه صورت گرفته است و به‌خصوص در نماهای عاطفی که در ارتفاع و روی سازه‌های معلق استودیویی گرفته شده است، هم از طریق المان‌ها و هم از نظر تئوری رنگ‌های استفاده‌شده، سردی محیط کاملاً بر گرمای احساسی کار غالب می‌شود.

پرسشی که در پایان، پیش ذهن بیننده قرار می‌گیرد این است که هدف کاپولا از ساخت این فیلم پرهزینه شخصی چه بوده است؟! آنچه ذهنیت این کارگردان را به‌سمت اندیشه افلاطونی دربارهٔ آرمان‌شهر می‌کشاند (آن‌گونه که در کتاب جمهوری به آن اشاره می‌کند) چیست؟ کاپولا بیش از آنچه که افلاطون گفته است حرفی به ما ارائه نمی‌دهد، منتها به نظر می‌رسد جمهوری ایدئال افلاطون را به‌روز کرده است و آن را با هوش مصنوعی، اندیشه‌های مبتنی بر کوانتوم و تکنولوژیی فراتر از زمان حال درهم آمیخته است تا مانع از پنهان شدن تفکر آرمان‌شهرگرایی، زیر غبار زمان و کهنگی اندیشه‌های فلسفی پیشینیان شود. مگالوپلیس فیلمی جسورانه و دارای ایده‌ای جسورانه‌تر از خود فیلم است که ساخت آن در توان هرکس نیست. موسیقی عالی و مناسب، درخشش بازیگران شناخته‌شدهٔ آن، جلوه‌های بصری مناسب با فیلم و نورپردازی‌های طبیعی و مصنوعی که دارای پیام‌های روشن و گاه لایه مندند، مگالوپلیس را بدل به فیلمی درخور می‌کند هرچند گذر از جزئیاتی که نیاز دارد بیننده در آن‌ها تأمل بیشتری کند و پرداخت دقیق‌تر به محتوای فیلم، مانع از آن می‌شود که مگالوپلیس را شاهکار دیگری از این کارگردان کهنه‌کار بدانیم.

در این زمینه باید از این نکته نگذریم، آن‌هم سن کاپولا است. عمده هنرمندان شاخص با گذشت زمان به‌سمت محافظه‌کاری کشیده می‌شوند. میل به حفظ اعتبار گذشته، جا ماندن از ایده‌های روز منطبق با خواسته‌های اقشار جوان تر جامعه، علاقه به تکرار موفقیت‌های هنری پیشین از مهم ترین دلایل پنهان این محافظه‌کاری‌اند؛ اما هنرمندی که در خلق اثر هرگز اعتباری جز رستگاری روح و ذهن خود را مدنظر قرار ندهد، دچار چنین محافظه‌کاری‌ای نخواهد شد؛ چراکه الزام و نیازی به آن ندارد. کاپولا با ساخت مگالوپلیس، باوجود نقاط ضعف و قوتی که این اثر دارد، نشان داده است که چگونه هنرمندی در هشتاد و پنج سالگی می‌تواند بی‌توجه‌به هر خواسته‌ای غیر از خلاقیت و هنر، آنچه می‌خواهد خلق کند و بر اندیشهٔ خود مطابق برداشت دیالکتیکی شخصی و نه مطابق برداشت روز جامعه، پافشاری کند و دست از تلاش مداوم برای ساخت بستر فکری‌فرهنگی مناسب چنانچه رسالت هنرمند است، دست برندارد.

آسیب شناسی شعر کودک و نوجوان



حسین تولایی

وقتی صحبت از آسیب‌شناسی می‌شود؛ درواقع صحبت دربارهٔ بخشی یا جنبه‌هایی از موضوعی است که مورد بحث قرار دارد نه دربارهٔ تمام جوانب آن. بنابراین شعر کودک و نوجوان به عقیدهٔ من در سال‌ها و دهه‌های اخیر، هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی رشد و توسعه داشته است. اگرچه این روند شاید کُند به نظر می‌رسد و در مقاطعی نیز متوقف شده است؛ اما به‌طور کلی شعر کودک و نوجوان در حال حاضر اگر نمرهٔ درخشانی نگیرد، نمرهٔ خیلی بدی هم نمی‌گیرد.

در این نشست دربارهٔ دو موضوعِ تأثیر جامعه بر شعر کودک و نوجوان و نیز کالایی‌شدنِ شعر کودک و نوجوان صحبت کردم.

تأثیر جامعه بر شعر کودک و نوجوان

در ساده‌ترین تعریف، جامعه‌شناسی ادبیات به بررسی خاستگاه‌ها و پیامدهای اجتماعی ادبیات می‌پردازد. اگر علم به‌دنبال حقیقت‌یابی است؛ اما ادبیات از طریق تخیل و دیگر عناصر ادبی امکان بازآفرینی واقعیت را فراهم می‌آورد. اما کدام واقعیت؟ واقعیتی که تولیدکنندهٔ ادبیات آن را انتخاب کند یا واقعیتی که خود را بر خالق اثر تحمیل کند؟ از منظر جامعه‌شناختی، برساخت اجتماعی به این مقوله می‌پردازد که چگونه معنای ذهنی به واقعیتی اجتماعی تبدیل می‌شود و بدون آنکه مورد انتقاد و تحلیل قرار گیرد، بدیهی تلقی می شود. با این مقدمه به نظر می‌رسد از منظر جامعه‌شناختی یکی از آسیب‌هایی که در سال‌های اخیر به شعر کودک و نوجوان ایران وارد شده است این است که این شعر کودک و نوجوان نیست که واقعیت اجتماعی را برای سرودن انتخاب کرده باشد؛ بلکه این برساخت‌های اجتماعی بوده اند که خود را بر او تحمیل کرده‌اند. ازطریق بزرگ‌نمایی در رسانه‌ها و تبلیغات انبوه، تریبون‌های رسمی فراوان، مدارس، جشنواره‌ها و رویدادهای پرتکرار و شتاب‌زدهٔ به اصطلاح ادبی در سطح محلی و شهری و استانی و منطقه‌ای و ملی. و دیگر راه‌هایی که به‌واسطهٔ آن‌ها با ایجاد هیجانات اجتماعی به بزرگ‌نمایی هرچه بیشتر برساخت‌ها پرداخته اند، به‌طوری‌که شعر کودک و نوجوان به‌مثابهٔ ابزاری شده است برای مشروعیت دادن و واقعیت بخشیدن به برساخت های اجتماعی که در ذات خود امری واقعی نیستند؛ بلکه برساخته و برخاسته از ذهن اشخاص یا جریان‌هایی است که از ساختن آن برساخت‌ها، بهره‌های اجتماعی و اقتصادی می‌برند.

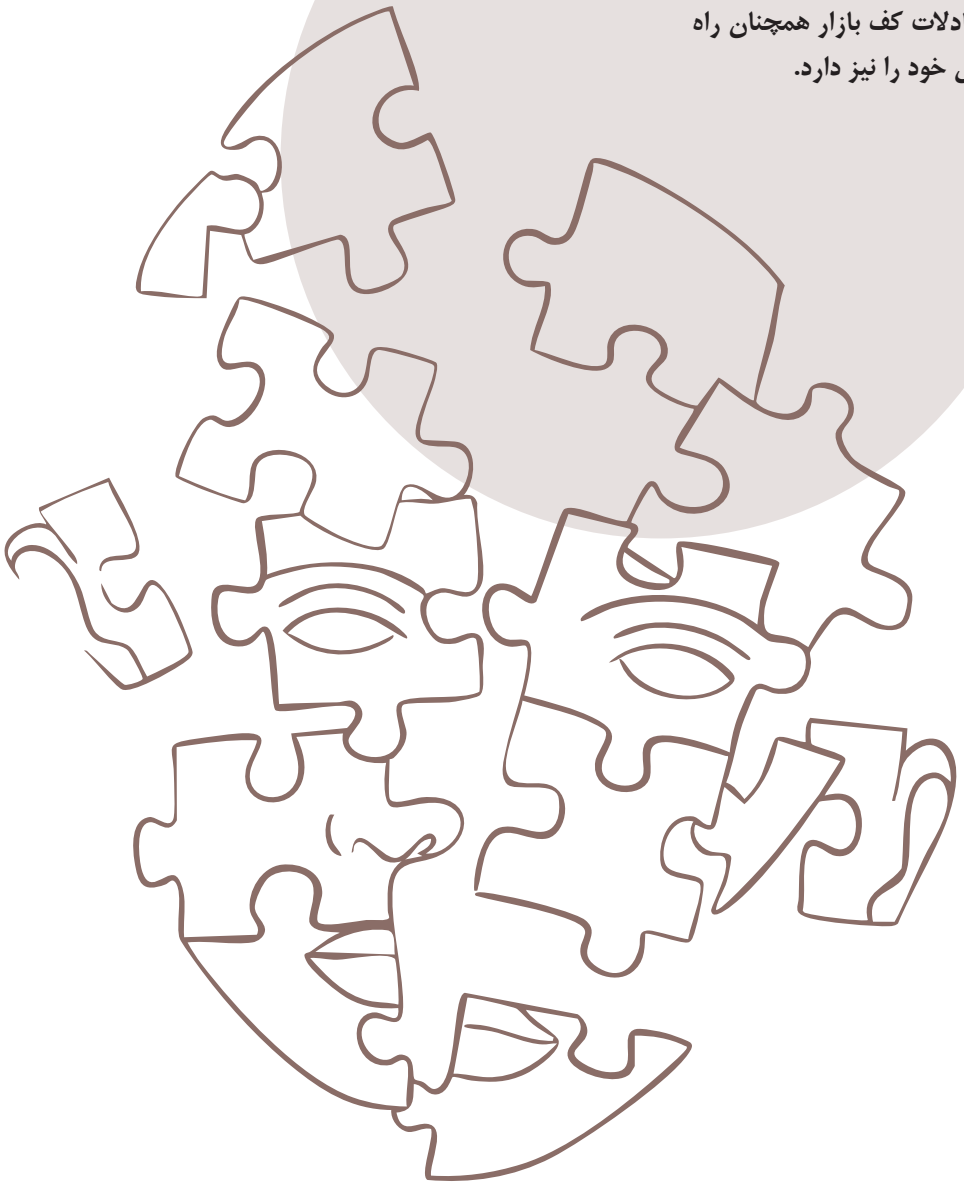
کالایی شدن شعر کودک و نوجوان

کالا در اقتصاد به محصولی گفته می‌شود که برای فروش در بازار به قصد کسب سود تولید می‌شود. اصطلاح کالایی شدن ساخته‌شده و ویژگی عصر سرمایه‌داری است و عبارت است از: تبدیل چیزهایی مثل خدمات، ایده‌ها، طبیعت، انسان ها و .... به کالا و مبادلات تجاری که در حقیقت نمی‌توان برایشان قیمتی تعیین کرد؛ اما در سازوکار سرمایه‌داری قیمت‌گذاری می‌شوند. با این توضیح، شعر کودک و نوجوان و به‌ویژه شعر کودک در سال‌های اخیر، به نظر می‌رسد که تحت تأثیر شرایط اقتصادی و اجتماعی پیچیده‌ای قرار گرفته است که در آن به کف بازار سقوط کرده است و به سمت کالا شدن سوق داده شده است. به‌طوری‌که دیگر مثل گذشته الهام‌یافته نیست و بیان زیبایی‌شناسانهٔ جهان را کنار گذاشته و فقط تبدیل شده است به تولیدکننده‌ای برای بازار. شعر کودک و نوجوان امروز، شرم کالایی شدن و تجارتی شدنش را با حجاب‌های ایده‌آلیستی و گاه حتی ایدئولوژیک پوشانده است. رقابت، ویژگی بازار است. شاعر کودک و نوجوان که تأکیدم باز روی شعر کودک بیشتر است در این خطر است که در چنین وضعیتی صرفاً برای چیره شدن در بازار در حال رقابت با رقبا باشد و هر روز بیشتر از قبل به فردگرایی و سود شخصی و پیشی گرفتن از رقبا (دیگر شاعران) فکر کند.

مصداق بارز این پدیده چاپ کتاب‌های شعر گروهی شاعران کودک و نوجوان در دهه‌های ٦٠ و ٧٠ است که برای مثال یک کتاب با شعرهای ٤ یا ٥ یا ٦ شاعر منتشر می‌شد؛ اما در دهه‌های بعد چنین کتاب‌هایی نداریم. به‌جای آن نمونه‌های فراوانی از مجموعه‌های ٦ جلدی و ١٢ جلدی سرودهٔ یک شاعر در دو دههٔ اخیر منتشر شده است؛ ترجیح سود شخصی بر منفعت گروهی.

روند کالایی شدن شعر کودک و نوجوان به‌ویژه شعر کودک و سقوط آن به کف بازار، یکی از جدی‌ترین آسیب‌های شعر کودک و نوجوان در سال‌های اخیر است.

درنتیجه با وجود چنین آسیب‌هایی، شعر ناب کودک و نوجوان و این بار به‌ویژه شعر ناب نوجوان، منزوی و عزلت نشین شده است؛ اما در همین حالت انزوا نیز بدون توجه به برساخت‌های اجتماعی و مبادلات کف بازار همچنان راه خود را می‌رود و مخاطبان خاص خود را نیز دارد.



یادداشتی بر نمایش "ستاره‌ها را دنبال کن"

به نویسندگی و کارگردانی احسان مجیدی

● صادق کیانی مقدم

دنیا می‌تواند مکانی ترسناک برای همهٔ ما به‌خصوص بچه‌ها باشد. روزانه شاهد اخباری هستیم که با شنیدن آن‌ها قلبمان به درد می‌آید و باعث آشفتگی و اضطراب ما می شود؛ ازجمله اخبار مربوط به جنگ در سراسر دنیا یا تیراندازی‌های دسته‌جمعی در کشورهای آمریکا، آمریکای لاتین و... .

بچه‌ها نیز همچون بزرگسالان تحت‌تأثیر بحران‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی قرار می‌گیرند.

به‌نظر می‌رسد بیشتر از هر زمان دیگری مردم احساس دل سردی می‌کنند؛ حتی مثبت‌ترین مردم گاهی در کنار آمدن با آنچه در محیط اطرافشان اتفاق می‌افتد دچار مشکل می شوند. ما به‌عنوان بزرگ‌سال می‌توانیم انتخاب کنیم که از اخبار خشونت‌آمیز دور باشیم یا کمتر از فضای مجازی استفاده کنیم؛ اما بچه‌ها چطور؟ ما به‌عنوان والدین باید بچه‌ها را به‌کل از اتفاقات و شرایط اطرافمان دور کنیم؟ یا باید دربارهٔ این مسائل با آن‌ها صـــحبت کنیم؟ بنابراین بچه‌های ما نیازمند تفریح و سرگرمی‌اند؛ سرگرمی از جنس واسطه‌های تربیتی که علاوه‌بر بخش سرگرم‌کنندگی، مفهوم تربیتی برای مخاطب به‌همراه داشته باشد؛ مثل هنر نمایش و... اما پرسش مهم اینجاست که دربارهٔ جنگ با بچه‌ها چگونه صحبت کنیم و از چه راه‌حل‌هایی می‌شود بهره برد تا بچه‌ها بهتر با این موضوعات سازگار شوند تا چه اندازه باید بچه‌ها را از بحران‌های اطرافمان و جنگ آگاه کنیم؟

نگرش جامعه به بچه‌ها این است که بچه، فردی معصوم است و نباید جلوی او از مسائل سیاسی و اجتماعی حرف زد. بچه باید در خانه بماند و بازی‌اش را بکند. باور این است که بچه‌ها عقلانیت کافی ندارند تا بتوانند با این مسائل روبه‌رو و سازگار شوند. اینکه تلاش کنیم بچه‌ها را به‌اصطلاح نجات دهیم، نباید به این موضوع ختم شود که کلاً آن‌ها را از جامعه حذف کنیم.

گاهی ممکن است به‌رغم تلاش‌های پدر و مادر، موقعیت فراهم کردن فضای امن برای بچه‌ها امکان‌پذیر نباشد و بچه‌ها در معرض اخبار خشونت، جنگ یا بی‌عدالتی‌های اجتماعی قرار بگیرند. در این وضعیت باید والد چه کند؟ به عنوان والد می‌توانیم از بچه‌ها محافظت کنیم و درعین‌حال به آن‌ها یاد دهیم که وقتی ترسیده‌اند چه کاری انجام دهند. باید مراقب باشیم که صحبت دربارهٔ جنگ با کودکان باعث اضطراب آن‌ها نشود.

مقولهٔ جنگ و دفاع در دنیای امروز شاید دیگر برای مخاطبان گروه سنی کودک و نوجوان جزو بدیهیات باشد؛ اما ضروری است که انسان نسبت به جهان اطراف خود جهان‌بینی درست و مستقلی طراحی و تدوین کند. نسل بشر نیازمند درس گرفتن از تجربه‌هاست.بنابراین تجربهٔ این محیط نیز جزء جداناشدنی زندگی آدم‌هاست، خصوصاً در دنیای امروز که سیاستمداران جز قدرت و سلطه‌طلبی به چیز دیگری فکر نمی‌کنند؛ پس وظیفهٔ حوزهٔ فرهنگ، هنر و ادبیات در این برهه و مقطع از زمان خیلی حساس و سخت تر است. مخصوصاً هنر نمایش که فضایی مستقیم، زنده و چهره‌به‌چهره با مخاطب دارد.

نکته اول: کار نمایش در این ژانر به‌خصوص برای مخاطب گروه سنی کودک و نوجوان حرکت بر روی لبهٔ تیغ شمشیر است، هنرمند باید بتواند این مرز را علاوه‌بر اینکه درک کرده باشد روان‌شناسی این موضوع؛ جنگ، صلح و دفاع را بداند تا در زمان اجرای آثار تولیدشده آسیبی به مخاطبان کودک و نوجوان وارد نشود؛ مخاطبی که بر جهان اطراف خود نسبت به هر موضوع و مقولهٔ هنری تحلیل و بررسی، درک و مفهوم پیش‌رونده‌ای دارد.

«نمایش ستاره‌ها را دنبال کن» خواسته است تا مخاطبان را با مقولهٔ صلح، امنیت و دفاع از وطن و مزیت‌های آن و نیز بدی جنگ، جنگ‌افروزی در دنیای امروز تاحدودی آشنا کند. این نمایش فانتزی شاعرانه‌ای است که با تمام فانتزی‌هایی که دیده‌اید و شنیده‌اید فرق دارد. حال‌وهوای موسیقایی این اثر برای ژانر اصلی خود اثر تولید و پخش می‌شود؛ لذا مخاطب وقتی به نگاه این اثر می‌نشیند، نمایشی متفاوت می‌بیند که می‌خواهد به ما این پیام و مفهوم را القا کند که جنگ و جنگ‌افروزی پدیده‌ای بد و ویرانگری است که نه زمان می‌شناسد، نه مکان، نه مخاطب و در هر جای این کرهٔ خاکی اتفاق بیفتد اثر مخرب خود را می‌گذارد، اثری که تا سالیان سال آثار آن در زندگی بشر ساری و جاری است.

بنابراین «نمایش ستاره‌ها را دنبال کن» سعی دارد که بگوید دنیای بدون جنگ و خون‌ریزی بهشتی سرشار از آرامش و دوستی و محبت برای بچه‌ها به همراه دارد؛ اگر بزرگ‌ترها بتوانند از جاه‌طلبی، سلطه‌گری و قدرت‌های پوشالی دست بکشند. بنابراین ما به‌عنوان بزرگ‌تر این حق را بر خود فرض می‌داریم که محیط زندگی جامعه و اجتماع را برای کودکان و بچه‌ها آرام و در امنیت و صلح و دوستی نگه داریم.

نکته دوم: در حوزه هنر نمایش کودک این مسئله دیده می شود که گاهی کارگردانان و تهیه‌کنندگان جز به مخاطب گروه سنی نمایش به چیز دیگری فکر نمی‌کنند؛ درحالی‌که سیل عظیمی از مخاطبان و تماشاگران، پدرها و مادرها هستند که همراه بچه‌ها در سالن حضور دارند و باید فکری نیز برای آن‌ها بشود. خوشبختانه نمایش ستاره‌ها را دنبال کن، به این مقوله به‌صورت غیرمستقیم نیز پرداخته است. همیشه باید دقت کرد که تمام پیام و اهداف ما منتهی به خود مخاطب گروه سنی نباشد جاهایی باید بزرگ‌ترهای کنار بچه‌ها مفاهیم را درک کنند و برای بچه‌ها تحلیل و بررسی کنند و از مزایا و مضرات آن عیناً حرف بزنند. لزومی ندارد حتماً بچه ٦ یا ٧ ساله الان درک درستی از جنگ و صلح و دفاع از وطن داشته باشد؛ اما وظیفه بزرگ‌ترها هستند که باید بر اساس نیاز و تجربه‌های خود آن را برای فرزندان توجیه‌پذیر کنند.

شاید نقدی که بشود بر این اثر کرد این است که از لحاظ ساختار متنی، اتفاقات این اثر خیلی سریع شکل می‌گیرد و مخاطب با دیدن این اثر نمی‌تواند عمیق به موضوع نگاه کند و توالی اتفاقات را به‌صورت ساختارمند درک کند.

اما این نمایش نقاط قوتی نیز دارد که توجه کردن به آن‌ها سودمند است:

۱. بازیگران نمایش، که بازیگران کودک این اثر به‌خوبی از عهدهٔ نقش‌های خود برآمدند و درک درستی از شخصیت های خود دارند و همین امر باعث باورپذیری و هم‌زادپنداری مخاطب گروه سنی می‌شود؛ کمااینکه من نیز خود شاهد این حس در سالن در هنگام اجرا بودم و حرف‌های بچه‌ها با والدین در این زمینه را شنیدم.

۲. در کنار بازیگران کودک نمایش بازیگران بزرگ‌سال نیز علاوه‌بر درک درست از نقش توانسته‌اند مفهوم خانواده را در بازی‌های خود به‌خوبی نمایان کنند تا مخاطب بزرگ‌سال حاضر در سالن نیز همین حس را پیدا کنند و نگاه متفاوت تری نسبت به مقولهٔ صلح و امنیت برای بچه‌ها داشته باشد.

۳. استفاده از تصاویر خوب و فنی که در قالب ویدئومپینگ پخش می‌شود و زمان‌هایی مخاطب و بچه‌ها را با رؤیاهای خود همراه می‌کند و ممکن است لحظات خوبی برای مخاطبان به‌همراه داشته باشد، لحظاتی که با مشاهدات حین اجرا از زبان بچه‌ها می‌شنیدم؛ «که اگر من جای اون بودم این‌جور با مادر یا پدرم حرف می‌زدم و شادی می کردم.» همین هم‌زادپنداری خود نیز از نقاط قوت اثر یاد شده است، طراحی صحنه که کارگردان با اندیشه و هدفی که در نمایش دنبال می‌کند؛ (صلح و دوستی و امنیت) با سفیدکردن یک‌ست فضای صحنه توانسته است این مفاهیم را دیداری به مخاطب به‌ویژه کودک، آشنا کند. نمایش ستاره ها را دنبال کن که این روزها در مرکز تولید تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در حال اجرا است.

شاید به‌نوعی می‌شود گفت نویسنده و کارگردان نمایش ستاره‌ها را دنبال کن موفق عمل کرده و توانسته است در قالب نمایشی برای کودکان و نوجوانان مفاهیم صلح و امنیت و وطن‌پرستی و ایثار و از خودگذشتگی پدران و مادران در دفاع از خاک و مرز این سرزمین را به تصویر بکشد.

بررسی نشانه شناسی نقاشی‌های هانیبال الخاص

با داستان‌های بهومیل هرابال

● مرداد عباس‌پور

گلدان را شش ماه قبل گرفته بودیم. با دو شاخه گل ارکیده که زودتر از آنچه فکر می‌کردیم خشک شدند. بعد دیگه ما بودیم و گلدانی بدون ارکیده. وقتی گلدان را خریدیم من گفتم: «سه ماه بمونن خوبه.» منظورم گل‌های ارکیده بود. امی گفت: «سه هفته هم نمی‌مونن.» تازه به آپارتمان جدید آمده بودیم و می‌خواستیم سر فرصت وسایل خانه را عوض کنیم. آپارتمان قبلی چند متر بزرگ‌تر بود؛ اما آفتاب نمی گرفت. فقط غروب‌ها بین ساعت پنج تا هفت آفتاب می گرفت که ما معمولاً در آن وقت روز بیرون بودیم. تراس هم نداشت. سه ماه گشتیم که آپارتمانی پیدا کنیم که هم آفتاب گیر باشد و هم تراس داشته باشد. حالا غروب‌ها به‌جای اینکه بیرون برویم توی تراس می‌نشینیم و قهوه می خوریم. حالا هم توی تراس نشسته‌ایم و قهوه می‌خوریم. می‌گویم: «من لاته را به اسپرسو ترجیح می‌دم.» می‌گوید: «من هم لاته را به اسپرسو ترجیح می‌دم، یه‌جوریه! تلخه! تلخ نیست به نظرت؟» می‌گویم: «گلدان خالی هم قشنگه اما با گل قشنگ‌تره.» می‌گوید: «همین‌جوری هم خوبه. بد نیست.» بعد می‌گوید: «تو متخصص خشک کردن گل‌ها هستی.» روزی نیست که دست‌کم دو بار این جمله را نگوید. اوایل ناراحت می‌شدم؛ اما بعد که می‌دیدم بعد از گفتن این جمله حالش خوب می‌شود، دیگر سعی کردم به آن فکر نکنم. وقتی هم که بعد از سه هفته گل‌های ارکیده پلاسیده شدند همین جمله را گفت. توی تراس نشسته بودیم گفت: «تو متخصص خشک کردن گل‌ها هستی.» گفتم: «من طبق دستورالعملی که رو کارت نوشته بود بهشون آب دادم.» گفت: «مسئله فقط آب دادن نیست.» گفتم: «پس چیه؟» گفت: «دوباره شروع کردی؟» همیشه بعد از دو یا سه جمله می‌گفت دوباره شروع کردی. گفتم: «خودت شروع کردی من که داشتم رو پایان‌نامه‌ام کار می کردم.» موضوع پایان‌نامه بررسی نشانه‌شناسی نقاشی های هانیبال الخاص با رمان‌های بهومیل هرابال بود. گفتم: «هرابال چطوره؟» هنوز شک داشتیم؛ اما اگه قرار بود بچه دار می‌شدیم باید هرچه زودتر بچه‌دار می‌شدیم. این را یکی از دکترها به امینه گفته بود. اسمش امینه بود؛ اما من امی صدایش می‌کردم. خیلی با هم خوب بودیم. جز وقت های کمی که عصبانی می‌شدیم. به‌ندرت سر هم داد می کشیدیم. من دو سال بزرگ‌تر بودم. داشتیم می‌رفتیم تو چهل‌سالگی و دکتر به امی گفته بود اگر قرار است بچه‌دار شوید باید هرچه زودتر بچه‌دار شوید و ما داشتیم بر آخرین تردیدها فائق می‌آمدیم. گل ارکیده را هم همان روزی گرفتیم که از مطب دکتر برمی‌گشتیم. گفتم: «اگه دختر شد اسمش رو بذاریم ارکیده. موافقی؟» موافق بود. معمولاً با همهٔ پیشنهادهای من موافق بود. تنها ایرادش این بود که همیشه می‌گفت تو متخصص خشک کردن گل‌ها هستی و من حرصم می‌گرفت. نمی‌دانم چه ضرورتی داشت که هر بار بگوید تو متخصص خشک کردن گل‌ها هستی؛ حتی وقتی داشتیم دربارهٔ چیزی غیر از گل و گیاه و طبیعت و این جور چیزها حرف می‌زدیم. یازده سال پیش ازدواج کرده بودیم و فکر می‌کردیم هروقت تصمیم بگیریم می‌توانیم بچه‌دار شویم. دکتر گفته بود: «باید فاصله را کمتر کنید، هرشب یا نهایتاً یه‌شب‌درمیان.» ما به هر چیزی که دکترها می‌گفتند گوش می‌کردیم. این یکی هم جواب نداد؛ به همین خاطر رفتیم پیش یک دکتر دیگر. گفت: «باید زودتر اقدام می‌کردید چرا این‌قدر دیر؟» من به امینه نگاه کردم و امینه به من. جوابی نداشتیم. هر دو سکوت کرده بودیم. بعد من بلند شدم. گفتم: «من می‌رم بیرون یه سیگار بکشم.» سر راه به گل‌های ارکیده‌ای نگاه کردم که شبیه گل خودمان بودند. کمی صورتی‌تر بودند. مال ما یک‌دست سفید بود جز قسمت بالای آن که رگه‌های صورتی داشت.

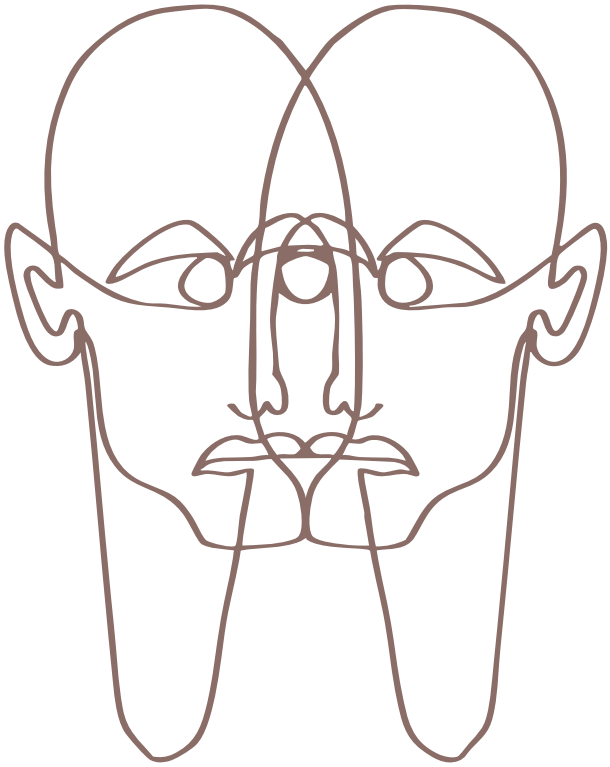
از مطب که بیرون آمدیم همه‌چیز خوب بود؛ ازجمله هوا که خیلی خوب بود. نسیم خنکی می‌وزید و جوری بود که اجازه نمی‌داد حال آدم بد باشد. ما تصمیم گرفته بودیم هروقت مشکلی پیش آمد با هم بهتر باشیم. سر راه رفتیم به گل فروشی. یک گل اقاقیا خریدیم. وقتی رسیدیم خانه، امینه گفت: «این یکی رو هم خشک کن.» نفهمیدم لحنش جدی بود یا شوخی. گفتم: «منظورت چیه؟» گفت: «هیچی، شوخی کردم.» وقتی فهمیدم لحنش شوخی بوده به دل نگرفتم و خندیدم. خندیدیم. معمولاً با هم می‌خندیدیم. این دهمین یا یازدهمین خندهٔ آن روزمان بود. گفتم: «شام چی می‌خوری سفارش بدم؟» سرم توی گوشی بود. گفت: «من گرسنه نیستم یه غذا سفارش بده.» گفتم: «من هم گرسنه نیستم.» جوری نگفتم که نشان بدهد از چیزی ناراحتم؛ چون ناراحت نبودم. گفت: «دکتر گفته رژیم غذایی تون رو هم باید عوض کنید، تو باید زنجبیل بخوری با سویا.» گفتم: «باشه.» داشتم فکر می‌کردم زنجبیل چه شکلیه. خیلی وقت بود زنجبیل نخورده بودم. اصلاً نخورده بودم. گفتم: «تو چی؟» گفت: «چی؟» گفتم: «تو باید چی بخوری؟» گفت: «من باید برنج قهوه‌ای بخورم و آرد جو.» بعد چند ثانیه سکوت کردیم. داشتم به برنج قهوه‌ای فکر می‌کردم. تا حالا هرچه برنج دیده بودم سفید بود و فکر نمی‌کردم اصلاً چیزی به نام برنج قهوه‌ای هم باشد. گفت: «می‌خوای بی‌خیالش بشیم؟» گفتم: «هرجوری تو دوست داری.» گفت: «همیشه همین‌و می‌گی.» این دفعه کمی ناراحت شده بود. معلوم بود ناراحت شده است. گفت: «نه اتفاقاً ناراحت نشدم.» گفتم: «ناراحت شدی معلومه.» گفت: «نه اتفاقاً!» گفتم: «معلومه!» گفت: «نه!» گفتم: «اگه راست می‌گی بخند!» گفت: «به چی؟» ذهنم را شبیه دلقکی که توی عکسی قدیمی، ناصرالدین شاه را خندانده بود باز کردم. خندید. ناراحت نشده بود. گفتم: «حالا نوبت توئه.» گفت: «که چی؟» گفتم: «ادا دربیاری.» گفت: «مگه من دلقکم؟» بعد ادای مورچه‌خوار داخل کارتون مورچه و مورچه‌خوار را درآورد. من هم خندیدم. بعد من ادای یکی از شخصیت‌های کارتون گالیور را درآوردم. ادای کاپیتان را: «هی گالیور این دفعه دیگه نمی‌تونی از چنگم فرار کنی!» و امی ادای شخصیت ناامید کارتون را درآورد: «من می دونستم هیچ‌وقت بچه‌دار نمی‌شیم!» بعد هر دو با هم خندیدیم. گفتم: «نباید ناامید بشیم، باید از اول شروع کنیم.» گفت: «موافقم!» همیشه وقتی می‌گفت موافقم دو برابر خوشگل می‌شد. این را به خودش هم گفته بودم. آن لحظه هم گفتم. گفتم: «خوشگل شدی.» گفت: «یعنی قبلاً خوشگل نبودم؟» گفتم: «خوشگل‌تر شدی.» گفت: «می خوای خرم کنی.»

گفتم: «نه به خدا!» گفت: «معلومه داری خرم می‌کنی.» گفتم: «خر من بار داره خر نمی‌فهمه.» گفت: «اما من باردار نیستم. من نمی‌تونم باردار بشم.» این بار با لحن شخصیت ناامید کارتن گالیور نگفت، با لحن خودش گفت. گفتم: «دوباره شروع کردی؟» منتظر بودم بگوید این یه واقعیته چرا نمی‌خوای قبول کنی؟ و من بگویم مگه واقعیت ما رو قبول می‌کنه که ما اون رو قبول کنیم. نگفت. قبلاً یه بار گفته بود. گفت: «یعنی اگه؟» گفتم: «آره.» گفت: «مطمئن باشم؟» گفتم: «مطمئن باش!» گفت: «تو خیلی خوبی. فکر نمی‌کردم این‌قدر خوب باشی.» گفت: «مگه می‌شه یه نفر این‌قدر خوب باشه حتماً یه چیزی هست، اگه چیزی هست بهم بگو.» گفتم: «دوباره شروع کردی؟!» این بار با لحن سؤالی نگفتم. گفت: «تو فکر می‌کنی من خرم؟ من خیلی چیزها را می‌فهمم.» گفتم: «خیلی بیشتر از اون چیزی که فکر می کنی.» گفت: «خیلی نامردی!» همیشه می‌گفت خیلی نامردی. وقتی هم که می‌گفت خیلی نامردی باز خوشگل می شد. گفتم: «می‌دونستی وقتی می‌گی خیلی نامردی خوشگل می‌شی؟» خندید. گفت: «خیییلی.» گفتم: «دیگه اون کلمه رو نگو، باشه؟» گفت: «اگه بگم؟» گفتم: «نگی بهتره.» گفت: «مثلاً اگه بگم چه‌کار می‌کنی؟» همیشه وقتی عصبانی می شد به جای این‌که بگوید مثلاً چه غلطی می‌کنی یا مثلاً چه گهی می‌خوری، می‌گفت مثلاً چه‌کار می کنی. گفتم: «نگی بهتره.» گفت: «دفعهٔ قبل هم که چیزی نگفته بودم. چیزی گفته بودم؟» گفتم: «قرار شد دیگه اون قضیه را یادآوری نکنی. قول دادی.» گفتم: «قول بده دیگه چیزی نگی.» گفت: «چشم!» همیشه وقتی می‌گفت چشم خیلی خوشگل می‌شد. این را قبلاً هم بهش گفته بودم و هر بار می‌گفت خوب بلدی خرم کنی. فکر نکنی من هیچ‌چی نمی‌فهمم. گفتم: «چه بفهمی چه نفهمی من خیلی دوستت دارم. خیلی بیشتر از اون چیزی که فکر می‌کنی.» گفت: «دوباره شروع کردی؟ لطفاً ادای آدمای عاشق رو در نیار!» و دست کشید روی زخم کوچکی که بالای پیشانی‌اش بود.

چیزی شبیه به‌علاوه بالای چشمش افتاده که خط افقی آن کمی طولانی‌تر است. اگر خط عمودی طولانی‌تر بود می نوشتم چیزی شبیه صلیب. می‌رود جلوی آینه. با دستمال کاغذی خون را از روی زخم پاک می‌کند. حالا زخم بهتر دیده می‌شود. گوشهٔ پایینِ خط عمودی کمی کج شده است.

می‌گویم: «شاید بهتر باشه اول با بتادین تمیزش کنی.» برمی‌گردد و درِ یکی از کابینت‌ها را باز می‌کند و جعبهٔ کمک های اولیه را برمی‌دارد و ظرف بتادین را از داخل جعبه بیرون می‌آورد. می‌گوید: «امیدوارم خشک نشده باشه.» آن را به هم می‌زند. چند قطره روی تکه‌ای پنبه می‌ریزد. پنبه با همان چند قطره کاملاً قرمز می‌شود. می‌گویم: «اول باید اون‌و رقیق کنی. گوشت اضافه می‌آره. نمی‌خوای که تا پایان عمرت به‌اندازهٔ یه بند انگشت گوشت اضافه داشته باشی؟» می‌گوید: «نه دوست ندارم.» می‌گویم: «پس اول اون‌و با کمی آب گرم رقیق کن بعد بمال روی زخم.» بتادین را رقیق می‌کند. چند قطره را روی تکه‌پنبهٔ تازه می‌ریزد. پنبه قرمز می‌شود. شبیه پنبهٔ قبلی. انگار زیاد هم رقیق نشده یا رقیق کردن و رقیق نکردن روی قرمز شدن پنبه تأثیر ندارد. می‌گویم: «آب گرم بود؟» می‌گوید: «ها!» هشت سال و سه ماه است که با هم زندگی می‌کنیم. می‌گویم: «مراقب باش تو چشمت نره. اگه لازمه که من بیام؟» می گوید: «نه خودم می‌مالم.» می‌گویم: «لازم شد بگو.» می گوید: «لازم نیست.» می‌گویم: «پس چشمت رو ببند من بهت می‌گم درست مالیدی یا نه.» تشکر می‌کند. آدم خوبی است. هر کس دیگری اگر بود تا حالا هزار و هشت‌صد بار از هم جدا شده بودیم.

پنبه را به‌آرامی بالای ابرویش می‌کشد. چشمش را بسته است. برای یک لحظه چشمش را باز می‌کند ببیند خوب مالیده یا نه. کمی از بتادین داخل چشمش می‌رود. می‌گوید: «چرا همه چیز قرمزه؟» می‌گویم: «لابد حواست نبوده، چشمت رو باز کردی و بتادین رفته داخل چشمت. بهتره چشمت را بشویی. کاش یه ذره اطلاعات دارویی داشتی.» می‌رود سمت دست‌شویی چند قلپ آب به صورتش می زند. می‌گویم: «چطوره؟» می‌گوید: «خوبه می‌تونم ببینم.» می‌گویم: «صورتت را خشک کن و از اول شروع کن. بتادین رو که رقیق کردی؟» می‌گوید: «آره.» می‌گویم: «مراقب باش چشمت رو ببندی مثل دفعهٔ قبل نشه. دوست نداری که کور بشی؟» می‌گوید: «نه!» چشمش را می‌بندد. بتادین را با احتیاط روی دستمال کاغذی می‌ریزد. چند قطره می ریزد روی فرش. می‌گویم: «حواست کجاست؟» می‌گوید: «فکر می‌کنم زود بستم.» و چشمش را باز می‌کند. دوباره بتادین را روی دستمال کاغذی می‌ریزد. بعد چشمش را می بندد و آن را با احتیاط روی پیشانی‌اش، همان جایی که صلیب کوچکی نقش بسته، می‌کشد. می‌گوید: «حالا چکار کنم؟» می‌گویم: «اگه فکر می‌کنی خوب مالیدی و اضافه نمالیدی چشمت رو باز کن یا نه! بذار چند دقیقه بگذره بعد باز کن!» چند دقیقه چشمش را می‌بندد بعد باز می‌کند، می گوید: «حالا چکار کنم؟» می‌گویم: «چند لحظه دستمال کاغذی رو نگه دار الان بهت می‌گم» از توی گوشی نگاه می کنم ببینم زخم، بعد از ریختن بتادین بسته باشد خوب است یا باز باشد. بعد بلند می‌شوم و از داخل جعبهٔ کمک‌های اولیه، باندی ده سانتی برمی‌دارم و دور سرش می‌پیچم. بعد با سر بانداژ شده می‌رود جلوی آینه. هر دو به سر امینه نگاه می‌کنیم. من مستقیم نگاه می‌کنم و امینه از توی آینه. داریم فکر می‌کنیم شبیه چه چیزی شده است. احتمالاً به محض اینکه یادمان بیاید شبیه چه چیزی شده است شروع می‌کنیم به خندیدن. می‌گویم: «این دفعه به خیر گذشت. یادت باشه هروقت خواستی چیزی بگی اول بپرس این‌و بگم یا نه، من بهت می‌گم بگی یا نه.» می‌گوید: «باشه.» می‌گویم: «این برا هردوتامون بهتره.» می‌گوید: «آها.» می گویم: «بازم که گفتی آها، بگو باشه.» می‌گوید: «باشه.» و همه چیز به‌خوبی تمام می‌شود.



مقام عشق در برابر سیاست، مرگ و زندگی

تحلیلی بر کتاب دختر نخست‌وزیر از آرش پورشعبان(هاشمی نسب)

● احمد میرعابدینی

● آرش پورشعبان(هاشمی نسب)

دختر نخست‌وزیر داستان شهرکشوری است در ناکجاها با دموکراسی پارلمانی و حاکمانی که به شیوه‌هایی ناشناخته برای جهانیان، می‌کوشند به‌زعم خود، خودمحورانه امور مملکت را سامان دهند؛ اما، موانع ساده و زیادی را باید از مقابل خود بردارند و معمولاً اقداماتشان چاره‌ساز نیست: سوسک‌ها زیاد می‌شوند و فاضلاب‌ها همه‌جا را می‌گیرند، از سطح زمین بالا می‌آیند، به‌سوی نقاط پست سرازیر می شوند و سراسر شهر را پر می‌کنند. چاره‌جویان لوله‌کش‌ها هستند و اعضای چند حرفهٔ وابسته به این صنف. ازاین‌رو، حکومت از آنِ لوله‌کش‌هاست و آن‌ها هستند که برای مهار سوسک‌ها و فاضلاب‌ها چاه حفر می‌کنند؛ اما چاه‌ها نیز به هم متصل می‌شوند و شهر روی گندآب شناور می‌شود. در این حال، گروه‌های سیاسی و احزاب سرگرم جنگ قدرت اند و درگیر این بحث داغ که برای حلِّ مشکلات چه باید کرد و حاکمیت در دست چه کسانی باید باشد.

ساختار و موضوع داستان

کتاب در ۷۰۴ صفحه رقعی به چاپ رسیده است. در ۵۳ فصل یا شماره‌هایی که نشانهٔ فصل‌ها هستند. داستان از نظر بخش‌بندی ساختار محتوایی، سه‌گانه‌ای ترکیبی است از سه موضوع تاریخی، فلسفی و داستانی که از یکدیگر متمایز و حتی تفکیک‌پذیراند.

داستان از قصه‌های درهم‌تنیده‌ای شکل گرفته است و با این حال، دارای انسجام زمانی، مکانی و موضوعی دربارهٔ شهری انباشته از حشرات چندش‌آور است که نماد هراس، آلودگی و فسادند. این آلودگی، که به زیر و روی زمین و داخل خانه‌ها و تمامی اشیا، وسایل زندگی و امور جاری و روزانه را فرا گرفته است، طبیعی و عادی جلوه می‌کند. عامل اصلی فساد هم انسان است و مشکل دفع زباله‌ها و زوائدی که غذای حشرات‌اند؛ حشراتی که در گونه‌های مختلف زمین را پر کرده‌اند و این امری جهانی و جهان‌شمول است که به راحتی در همه جا بومی شده است و با سرزنش و سرکوب اندیشه‌ها، و رفتارهای غیرمسئولانه و ناآگاهانه، ادامه می‌یابد.

نویسنده بسیاری از اندیشه‌ها و آثار مربوط به این مسئله را برای علت‌یابی و بیان ریشه‌های این پدیدهٔ انسانی و درعین‌حال انسان‌گریزانه، فراهم آورده است. گزارش جزء انگارانهٔ او، متمرکز بر چرخهٔ فساد- فاضلاب و پیامدهای آن است.

داستان، با تمام بازی‌های ذهنی، زبانی، فلسفی و خیال‌بافی هایش باورپذیر است و با آنچه در دنیای ما می‌گذرد، بی ربط به نظر نمی‌رسد. نویسنده از تاریخ، علم، فلسفه، شعر و ادب یاری گرفته است تا نظر خود را به‌خوبی بیان کند. او همهٔ این‌ها را با مهارت درهم بافته، شکل بدیع و درعین حال عجیب و غریبی به آن‌ها داده است و آن‌ها را به‌عنوان عاملی مؤثر برای ایجاد تصویری کلان، برای افشای ناملایمات روزگار به‌خدمت گرفته است. در این داستان، حتی باران، نه‌تنها نشانهٔ رحمت نیست بلکه تخریب‌گر است و همه‌چیز را بر آب می‌ریزد و رسوا می‌کند. نویسنده، حکایت‌های موازی و تودرتو را به‌هم پیوند می‌دهد و خواننده را با اشتیاق و با خود همراه می‌کند.

می‌توان این متن چندلایه را همچون کنایه‌ای از کشوری خواند که مدیران آن، خود را قَدَر قدرتی جهانی می‌پندارند، اما در فضای بازی قدرت‌ها، و حتی در اجرای امور عادی روزانه سرگردان‌اند. مصداق‌های این نمادها را به‌راحتی می توان در جوامع مشاهده کرد: فاضلاب، سوسک، لوله‌کش، نخست‌وزیر، استاد ریاضیات، فیلسوف، تروریست انتحاری و دختر نخست‌وزیر.

فاضلاب‌ها و زائده‌های غذایی مصداق‌های فساد و پیامدهای آن‌اند و ریزه‌خواران و بازآفرینی‌های آن‌ها چرخه هایی از انواع گردش فساد را نشان می‌دهند. نمادهای جهل و وقاحت کم نیستند. تاریخ آمدن سوسک‌ها علت و درعین حال معلول فسادند. نویسنده باتوجه‌به دغدغه‌های انسان به موضوع‌هایی همچون سیاست و قدرت، و عشق و مرگ می‌پردازد؛ از اهمیت کودکی کردن و شادی می‌گوید و درعین‌حال اشاره‌ای به پیری دارد؛ اما، هر امری که با عشق ارتباط یابد رنگ و بوی دیگری می‌گیرد.

دنیای سیاست و قدرت

سوژهٔ سیاست از طریق دنیای سوسک‌هایی نشان داده می شود که مصداق و محصول گسترش فساد سیاسی‌اند. نویسنده با ارجاع مکرر به گسترش و تکثیر سوسک‌ها، روش‌های سیاست‌مداران و حاکمانی را نقد می‌کند که مدعی‌اند «مسیرهای نوین تکامل بشری را در دستور کار خود دارند.» او موضوع فساد سیاسی‌اجتماعی را از لای زرورق درمی‌آورد و صبورانه از آن رونمایی می‌کند و یادآور می‌شود که در این حال سربازان سایه همه جا حاضرند و در این جهان هیچ گمنامی، گمنام نمی‌ماند.

یکی از پرسش‌های اصلی داستان این است که چرا سیاست‌مداران، مانند شاعران، با استعاره و در لفافه سخن می‌گویند. به‌نظر نویسنده، حماقت در ذات خود نژادپرست است؛ زیرا به ظاهرِ انسان نگاه می‌کند. این تکرار تاریخ است و تکرار مدام حماقت انسان است و ننگ را برای نان می‌پذیرد؛ زیرا فکر می‌کند زنده ماندن همان زندگی کردن است (ص۳۵٤).

سیاست نادرست مانند دروغ است، وقتی انجامش دهی، مجبوری تکرارش کنی (ص۲۹۹). نویسنده در تحلیل قدرت، از جایگاه شخصیت فیلسوف، اشاره می‌کند که «نه» گفتن به قدرت، آغازی است بر تغییرات هویتی.

نویسنده سیاستمدار آرمانی را گاندی و ماندلا می‌داند که بی‌غرور و بی‌دروغ‌اند؛ سیاست‌مدار فرهیخته اهل معاملهٔ پشت پرده نیست و پاک است و اهل راستی و به‌این‌ترتیب، جامعهٔ سالم را از سیاست‌مدار سالم می‌داند. البته، اگر چنین سیاست‌مدارانی باشند (ص۳٤٤).

او همچنین، دربارهٔ قانون‌گذاری، از قاعده‌ای کلی یاد می کند: قانونی وضع کن که شمارِ زیرپاگذارندگانش انگشت شمار باشند (ص۲۹۹) و تعداد دستگیرشدگان و اینکه اثبات گناه‌کاری‌شان با آن معیار دشوار و غیرممکن نباشد.

حکایت دیدار نخست‌وزیر و فیلسوف، با شکوه است و نویسنده در بیان قصهٔ سقراط پای بسیاری از فیلسوفان ازجمله: نیچه، هایدگر، کانت و هگل را به میان می‌کشد و با ذکر نام آنان و گوشه‌هایی از اندیشه‌هایشان، با اشاره به حدود آگاهی و اعتراف سقراط به وسعت نادانی خود در قیاس با دیگران، و برتری این خودآگاهی سقراط را برترین فیلسوف می‌خواند.

نویسنده با ارجاع خواننده به هیولای قَدَرقدرتی چون چنگیز، خشونت را نقد می‌کند و یادآور می‌شود که هر قدر با این خشونت‌ها عامیانه‌تر برخورد شود، حدومرز بدخواهی این قدرتمندان آشکارتر می‌شود. نویسنده قدرت را به شکل نهفته، نیمه‌بیدار و بر سریر عمل و در عمل تحلیل می کند و با شکلی از جمع‌بندی، نقد حال و زمانه را در این عبارت خلاصه می‌کند که «ارتکاب گناه کاری آسان و گاه آسان‌تر از ایستادگی در برابر آن است» (ص۳۱۸).

نویسنده در مسیر داستان نشان می‌دهد که قدرت‌ها در آغاز کار به مهندسی توجه دارند. به‌تدریج به‌سوی پزشکی حرکت می‌کنند و بعد به ژنتیک روی می‌آورند و همهٔ نیروی خود را برای رسیدن به تکثیر آدم‌های مورد نظر خود صرف می‌کنند. در این مرحله است که قدرت‌ها برای تغییر نسل‌ها و ساختن و تکثیر انسان آرمانی خود، تمامی شبکه‌های ارتباطی را از معجزه‌ها و توصیه‌ها و دستورهای پزشکی و ژنتیک و سلول‌های بنیادی پر می‌کنند تا حاکمیت ژن برتر و ژن خوب را توسعه دهند و وعده می‌دهند با تولّد سیاست‌مداری قدَرقدرت، همه به رفاه و آزادی می رسند.

جایگاه مرگ و پیری

عشق و مرگ دو موضوع مهم این داستان است؛ به‌طوری که تاریخِ تاریک و روشن عمر بشر چیزی نیست جز موضوع‌های پرکنندهٔ فضاهای خالی میان مرگ و عشق: «مرگ و عشق‌اند که به این حیات سراسر آشفته و غیرمنتظره معنا می‌دهند» (ص ۳۵۸).

نگاه نویسنده به پیری نیز در خور تأمل است. او غرور انسان را در هنگام جوانی نقد می‌کند. به نظر او، پیری تاوان غرور است و آنان که غرورِ علم، دارایی، زیبایی یا قدرت را بر خود بار کرده‌اند، به پیری نیندیشیده‌اند. (ص ٤۷۵).

مرگ سرچشمه و منشأ تمامی ترس‌هاست و سوسک در این داستان مصداق مرگ است. حاکمان هم فرمان مرگ را همچون شمشیر داموکلس بر بالای سرمان نگاه داشته‌اند و ما را در هراس دائم نگاه می‌دارند. مصداق‌های سوسک متعدد و متنوع‌اند؛ آن‌ها در قالب مکاتب و افراد و رفتارهای گوناگون حضور دارند. زندگی مشترک انسان و سوسک، انسان و اضطراب مرگ به‌عنوان تهدید همیشه و همه جا حاضر، عامل نگرانی نویسنده است: «سوسک‌ها به مرزهای جدیدی پا گذاشته‌اند و از دنیای تاریکی به جهان روشنایی آمده‌اند و می‌کوشند مخالفان خود، یعنی انسان‌ها را به دنیای تاریکی، به عقب‌نشینی وادارند و این به وجود و مرگ انسان معنا می‌دهد.» تأکید نویسنده بر موضوع مرگ تأمل انگیز است: «اگر در پی معنا هستیم، باید آن را در آستانهٔ مرگ بیابیم؛ چراکه تنها آن کس معنای بلندی را می‌فهمد که سقوط کرده باشد؛ ولی افسوس که سقوط آخرین امکان سقوط‌کننده است. پس از آن هیچ انتخابی در کار نخواهد بود. تنها هنگام سقوط است که می‌توان بالاروندگان از بلندی را دید و بر سر آن‌ها فریاد زد: این اندازه تند نروید! از آن راه نروید!...». این نظر را می‌توان با چکیده‌ای از کل کتاب همراه کرد و بسط داد. می‌شود فریاد زد: «انتظار قلّه از فتح آن دل‌انگیزتر است!» یا «قرار نیست برای خوب زندگی کردن به مقصد رسید. مقصد آخرین امکان آدمی است. پس از آن تنها حسرت زیبایی‌های جاده است و بس!» (صص۷-۳۲۶) و این نقد طنزآمیز آرمان‌گرایی است؛ رسیدن به نقطه‌ای که اساساً نامعلوم است. و نتیجه اینکه آنچه هست راه است و راه و شتاب برای رسیدن واهی است نه راهی.

مقام عشق

موضوع محوری‌تر و نقطهٔ پرگار داستان اما عشق است و نور آن که از جانب دختر نخست‌وزیر به‌سوی فیلسوف ساطع می‌شود و این رویکرد به زیبایی و ظرافت در داستان بازتاب یافته است.

به‌نظر نویسنده، روی‌گردانی از عشق خودکشی است و خودکشی دور انداختن آینده است و جوری نباید زندگی کرد که آخرین خواسته‌مان بازگشت به گذشته باشد. نویسنده، در بازبینی اسطوره‌ها و افسانه‌ها یادی از سیمرغ می‌کند و عشق را آشتی با مرگ می‌خواند: «اما اگر بخواهی بدانی نیمی از عشق ابراز آن است و نیم دیگر در آستانه بودن» (ص۲۹۸). او عشق را به پدیده‌هایی تشبیه می‌کند که ممکن است تازگی داشته باشند: «عشق مثل یک لیوان آب خنک است» یا «مانند دانهٔ برف است» (ص۳۱۵). به گمان او زنان در عشق‌ورزی بی‌ریاتر از مردان‌اند و سادگی، صراحت و صداقت بیشتری دارند (ص۳۵۱). قدرت زنان، فناپیدا، پوشیده و نمادین است و ازاین‌رو، به دنیای ارتباطی نزدیک‌ترند؛ درحالی‌که استقلال‌خواهی‌شان، به نوعی به جدایی‌طلبیِ سرزمینی شباهت دارد. به‌گمان نویسنده، برای خوب زیستن یک چیز بیشتر لازم نیست و آن شادمانی، کودکی کردن و شادمانه کودکی کردن است و این هر دو راه یکی است و کلید خوب زیستن. در توصیف عشق همین بس است که: «مرگ آزارنده‌ترین آگاهی انسان است و اگر عشق نبود، زندگی انسان، سراسر مرگ بود» (ص۳۸۸). عشق پاسخ به مرگ نیست؛ بلکه پادزهر مرگ‌اندیشی است. عشق زمینی سبب آن می‌شود که به مرگ نیندیشیم. و برای اینکه عشق ماندگار شود: «یک نفر، در جایی، خواسته یا ناخواسته، باید از آن دست بکشد. عشق در قلّه بودن است. از آن پس، نه جایی برای بالا رفتن وجود دارد و نه جایی برای ماندن. تنها می‌توان بازگشت» (ص۳۱۳).

هنر نویسندگی

نویسنده راویِ دانای کل داستان است و در این راه، ظاهراً قدرت مطلقی دارد. او بازیگران را، به هر شکل که بخواهد جابه‌جا و هدایت می‌کند تا به هر سو که او می‌خواهد حرکت کنند، هر کار که می‌خواهد انجام دهند و هرچه را که او اراده کند، بر زبان آورند؛ درواقع، اوست که این شکل از روزگار آخرالزمانی را تصور، تصویر و پیش‌گویی می‌کند.

عنوان کتاب، دختر نخست‌وزیر، نیز مناسب است و به‌قدر کافی روح داستان را می‌رساند و به‌گمانم نماد و چکیدهٔ خواست نویسنده است: «دختر نخست‌وزیر» الهه یا خدایگان و نماد عشق است که باید آن را جان‌مایهٔ داستان دانست و نویسنده، تمامی توان خود را به کار گرفته تا آن را متبلور سازد و گوهری را در میان فاضلاب‌ها نشان دهد.

راوی/ نویسنده قصه‌گوی ماهری است. او در زمان مناسب، وارد قصه و یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود. این ورود، شباهتی به تئاتر و نمایش زنده و پویایی دارد که در آن، ایفاگر نقش با مخاطبان رودررو می‌شود و آن‌ها را به گفت‌وگو، تأمل و چالش وامی‌دارد.

نویسنده، ضمن توصیف مردانی بی‌هویت مشخص و با نام های کلی چون لوله‌کش، فیلسوف، استاد ریاضیات، بمب گذار انتحاری، نخست‌وزیر، رئیس‌پلیس، نخست‌وزیر سابق، و دختر نخست‌وزیر خود را نیز به‌عنوان «نویسنده» وارد ماجرا می‌کند و همچون شخصیت اصلی، و شاید اصلی ترین بازیگر در کنار سایر نقش‌آفرینان داستان قرار

می‌گیرد؛ درحالی‌که حضور او از نظر همهٔ شخصیت‌ها جز دختر نخست‌وزیر، پنهان است.

در طول روایت و به‌تدریج، دنیای ذهنی نویسنده متحول می شود. دختر نخست‌وزیر به‌شکلی بودایی‌مولانایی بخشی از نویسنده/ راوی دانای کل، فیلسوف و شاید سایر شخصیت ها است که به‌نوعی بخش‌هایی از شخصیت نویسنده‌اند و همه به‌نوعی به مسئله یا پرسش چیستی مرگ و زندگی پاسخ می‌دهند.

نویسنده راوی دانای کل است و تقریباً دارای قدرت مطلق در آفرینش قصه و گزاره‌های «خبری» و تعبیر و تفسیر رویدادها. اما خبرها از جنس خبر به‌معنای گزارش عینی و مشخص از رویدادها نیستند؛ بیشتر تفسیرِ انتقادی‌کنایی بذله‌آمیزند. شاید بشود گفت این داستان برداشتی است طنزآلود از واقعیت‌های عینی که به‌شکلی کاریکاتورگونه و اغراق‌آمیز، و کمدی‌تراژیک ارائه شده است. او واقعیت‌های عینی و ذهنی را به‌خوبی در هم می‌آمیزد؛ همه‌چیز می‌سازد، پیش‌بینی می‌کند و به‌موقع و در هر زمان که احساس نیاز و ضرورت کند، آن آفریده را وارد صحنه می‌کند، تغییر شکل می‌دهد، کج و معوج یا سربه‌نیست می‌کند و همهٔ این‌ها را برای ساکنان سیّاره و دنیای واقعیت عینی به‌صورت باورپذیر ارائه می‌کند؛ درواقع با آزمون و خطا مرزهای دو دنیای عینی و مجازی را برمی‌دارد و ساختهٔ خود را همچون ارزشی به «دنیای واقعی» می‌افزاید.

نویسنده، دربارهٔ سابقهٔ شکل‌گیری دنیای مجازی، می‌گوید: «ذهن ما مجازی تربیت شده... ما زائدهٔ ناچیزی از واقعیت را با خود جابه‌جا می‌کنیم...» (ص۴۸۳) «من همیشه باور داشته‌ام که میان توهم و واقعیت فرق چندانی وجود ندارد» (ص۲۹۰). و ازاین‌روست که به‌راحتی خود را وارد دنیای خیال‌پردازانهٔ داستان می‌کند و دنیای واقعی و مجازی را به صورت باورپذیری در هم می‌آمیزد: «زندگی با داستان فرقی نمی‌کند. به‌همان اندازه غیرمنتظره، به‌همان اندازه دهشتناک، به‌همان اندازه خشن، به‌همان اندازه دل‌انگیز، به همان اندازه بی‌رحم،... هیجان‌انگیز... عاشقانه، پیش‌بینی ناپذیر و... کوتاه است؛ اما شاید، تنها تفاوت این است که زندگی برگشت‌پذیر نیست. همین. وقتی کتابش را بستی، برای همیشه بسته خواهد شد. نه؟» (ص۲۹۵). این توصیف از نوشتن و رویکرد «واقعیت‌گرایانه»، باتوجه‌به اشکال احتمالیِ انواع واقعیت، در قیاس با زندگی تأمل‌برانگیز است.

اگر لوله‌کش، پس از به قدرت رسیدن، زندانبان خود را دیوانه کرد و فیلسوف کوشید به دختر نخست‌وزیر نزدیک‌تر شود. نفرت و عشق کارکردهای متفاوت خود را نشان می‌دهند؛ اما حاصل کار نصیب همگان می‌شود.بازی هوشمندانهٔ نویسنده در خلق و راهبری شخصیت‌ها و بندبازی میان دو دنیای واقعی و مجازی را می‌توان به تخته نرد تشبیه کرد. در این بازی، بخت نقش مهمی دارد و باخت تسلیم در برابر آفریده‌های خویش است (صص ۸۸-۳۸۷).

تخته‌نرد را شاید بشود با شطرنج قیاس کرد با این تفاوت که در بازی تخته‌نرد عامل تصادف؛ یعنی چگونگی نشستن تاس، نقش پیش‌بینی‌ناپذیری دارد و خارج از ارادهٔ بازیگر است؛ اما در این نوع بازی ممکن است رفتار بازیگر سرنوشت مناسب یا نامناسبی را رقم زند.

نقد اصلیِ نویسنده به خدایگان از این بابت است که نمی شود در این بازی همه‌چیز را در مهار داشت و این از توان و قدرقدرتی دانای کل می‌کاهد. در شطرنج نیز، با وجود نبود تاس، احتمال واکنش‌های تصادفی و پیش‌بینی نشدهٔ حریف برای خنثی کردن نقشه‌ها، اندک نیست که این نیز اهمیت احتمال و تصادف را از میان برنمی‌دارد.

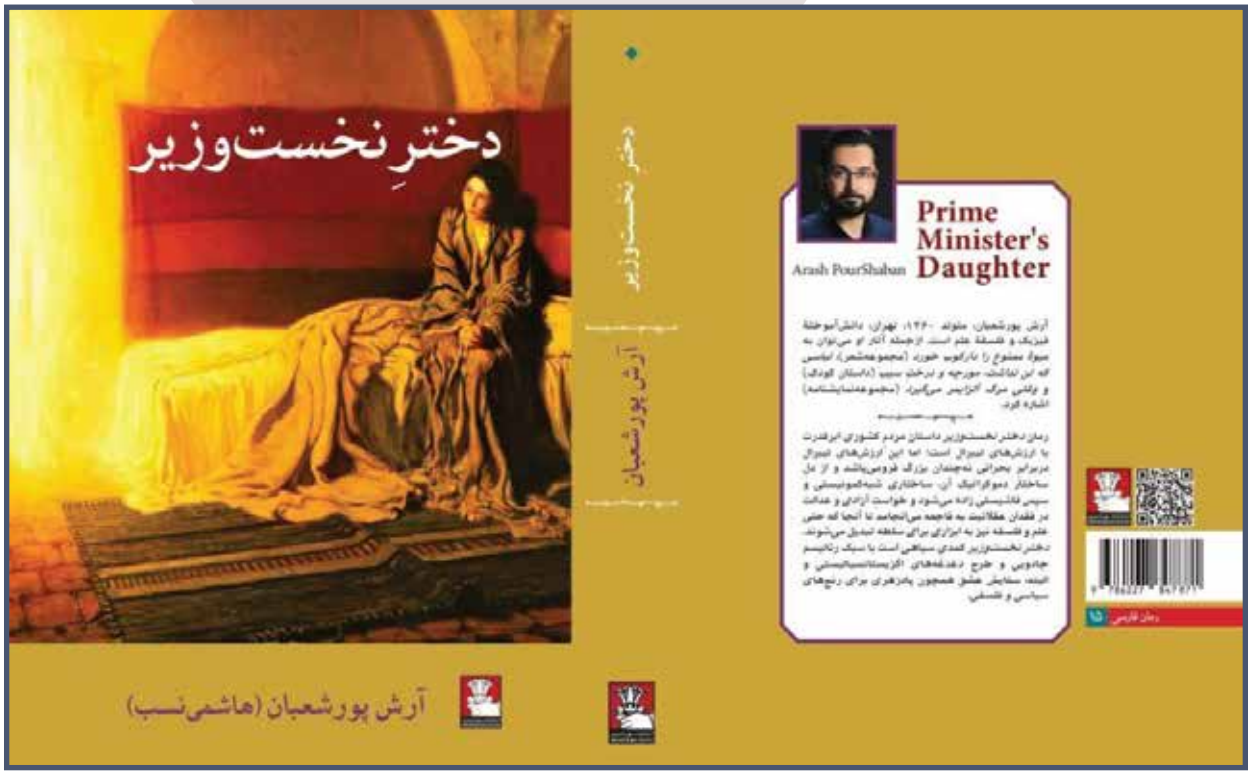
زبان داستان

داستان نمادین است و زبان روایت آن کنایی و همراه با طنزی گزنده، پنهان و تلخ. دختر نخست‌وزیر علاوه بر اهمیت موضوعی، از زاویهٔ زبان نیز ارزشمند است. نویسنده تصویرهای ذهنیِ برگرفته از تجربه‌ها، مطالعات و احساسات خود را به‌خوبی به‌هم بافته و به زبانی شیرین و دقیق، با شوخ‌طبعی بیان کرده است. در این داستان به زحمت می‌شود طنز و شوخی را از موضوع‌های بسیار حیاتی و جدی زندگی روزانه متمایز کرد. هنگام مطالعهٔ داستان، بارها از ته دل خندیدم و احساس شگفتی کردم که چگونه چنین قصه‌ای می‌تواند باورپذیر باشد؛ قصهٔ شهری خیالی با حاکمیتی بیگانه با دردها، در «فاضلاب» و فساد زیست می‌کند و مردمان در محاصرهٔ سوسک‌های فاضلاب‌خوار، در دفع زبالهٔ خود ناتوان‌اند؛ چاره‌جویی‌ها محدود و سطحی‌اند و بهانه‌گیری‌ها از شهروندان جای چاره‌جویی‌های اساسی را گرفته‌اند و درعین‌حال، به مشکلات دامن می‌زنند و هم زمان از لاف زدن دربارهٔ آمادگی برای مدیریت جهانی دست برنمی‌دارند.

تصور می‌کنم این کتاب را، از نظر زبانی هم می‌شود یک «اثر» تأمل‌برانگیز دانست؛ چراکه نویسنده توانسته است به یاری این زبان و نمادسازی‌های مناسب، مجموعه‌ای از عناصر متنوع را دور هم جمع کند و متنی یکپارچه پدید آورد؛

متنی که با وجود بی‌مکانی و بی‌زمانی، با رویدادهای واقعی جوامع، به‌خوبی پیوند می‌یابد و به یاری بازی‌گوشی به‌ظاهر کودکانه، زندگی و رفتار پیرامون خود را بازتاب می‌دهد. زبان داستان، به‌عبارتی، ارتباط‌گراست و با مخاطب امروز و شهروند جامعهٔ ملی و جهانی پیوندی شایسته برقرار می کند.

زبان داستان، با وجود جنبهٔ استعاری و کنایی، خشکی و یکنواختی احتمالی مضمون را برای خواننده گرم و صمیمی می‌سازد؛ به اثر جذابیتی می‌دهد تا فضای آلوده به فساد و فاضلاب را تحمل کند و آن را باورپذیر سازد. چنین لحن طنزآمیزی، به‌شکلی کنایی از جدیت‌های وسواس‌گونه دیوان‌سالاران می‌گوید. با رمزگشایی از زبان رمزپردازانه کلیدهای مناسبی برای درک دقیق‌تر جوامع در اختیارمان قرار می‌گیرد: «سوسک‌ها نماد هرچه باشند، مصداق موجوداتی هستند که همواره در کنار ما بوده‌اند؛ اما گویا به تازگی آن‌ها را بازشناخته‌ایم، آن هم در زمانی که به‌طور کامل بر زندگی‌مان چیره شده‌اند.»



سرخوشی وهمانه

گزاره ای بر رمان "مرگ در تختخواب دیگری"

نوشته مرضیه ابراهیمی

دکتر وسعت آله کاظمیان دهکردی

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

درست است که زبان مجموعه‌ای کلی از واژه‌هاست که تفهم متعامل را سبب می‌شود؛ اما در حوزه ادبیات با جای نشینی واژگان و بروز هیئت مجاز، ما با شکل واقعی اشیا و شخصیت‌ها بیگانه می‌شویم و درونهٔ آن‌ها برای ما آبستره وار، جلو می‌آید.

رمان خانم مرضیه ابراهیمی، ناشر کشندگی کشنده‌ای است که باززادگی ارواح انسانی در اجسام و همان رفتار چرخشی و گشتگی تناسخوار است. برخورد همارهٔ عناصر آپولونی و دیونیزوسی، و جدال آن‌ها که در قالب شخصیت ها، رخ می‌دهد.

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

داستان با پیدایی اسبی به نام گیسویی ناآرام و فرهادی که بایست از قرار به بی‌قراری ابدی سر بخورد، با شخصیت هایی چون «لالا» کلید می‌خورد.

آنچه چهرهٔ این داستان بلند را روشن‌تر می‌کند در دو وجه تلفیقگری شیوه‌های نگارشی ادبیات داستانی ازقبیل: سنتی نگاری مدرن‌نویسی، سیال ذهنی، تک‌گویی و پست مدرنیسم و وجه پسین، راوی‌گریزی از مرکزیت راوی کل، بی‌دیالوگی مرسوم است.

از دیگر شگردهای ویژهٔ ابراهیمی که در ادبیات داستانی کمتر اتفاق افتاده است، تلخیص کلیت داستان در آغاز فصل یکم است که با زیرکانگی قید حالا ما را از سرنوشت محتوم شخصیت فرهاد و گیسو آگاه می‌کند:

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

درست است که زبان مجموعه‌ای کلی از واژه‌هاست که تفهم متعامل را سبب می‌شود؛ اما در حوزه ادبیات با جای نشینی واژگان و بروز هیئت مجاز، ما با شکل واقعی اشیا و شخصیت‌ها بیگانه می‌شویم و درونهٔ آن‌ها برای ما آبستره وار، جلو می‌آید.

رمان خانم مرضیه ابراهیمی، ناشر کشندگی کشنده‌ای است که باززادگی ارواح انسانی در اجسام و همان رفتار چرخشی و گشتگی تناسخوار است. برخورد همارهٔ عناصر آپولونی و دیونیزوسی، و جدال آن‌ها که در قالب شخصیت ها، رخ می‌دهد.

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

داستان با پیدایی اسبی به نام گیسویی ناآرام و فرهادی که بایست از قرار به بی‌قراری ابدی سر بخورد، با شخصیت هایی چون «لالا» کلید می‌خورد.

آنچه چهرهٔ این داستان بلند را روشن‌تر می‌کند در دو وجه تلفیقگری شیوه‌های نگارشی ادبیات داستانی ازقبیل: سنتی نگاری مدرن‌نویسی، سیال ذهنی، تک‌گویی و پست مدرنیسم و وجه پسین، راوی‌گریزی از مرکزیت راوی کل، بی‌دیالوگی مرسوم است.

از دیگر شگردهای ویژهٔ ابراهیمی که در ادبیات داستانی کمتر اتفاق افتاده است، تلخیص کلیت داستان در آغاز

فصل یکم است که با زیرکانگی قید حالا ما را از سرنوشت محتوم شخصیت فرهاد و گیسو آگاه می‌کند:
«...اما حالا بعد از آن اتفاقات عجیب، به این یقین رسیده ام که چیزی پنهان و مرموز، او را به این کار وا داشت، بی آن‌که هیچ‌کدام از ما و خودش در آن موقع از آن آگاه بوده باشیم...» (سطر ۷، فصل ۱، ص۱۷)
اما با ذکر این سطر شوق خواننده را نه‌تنها نمی‌کاهد؛ بلکه چشم او را برای سفر در جهان داستان افرون‌تر می‌کند. گشتگی تند فضاها بسامد مونولوگ‌های شخصیت‌ها با پرش جلد و ناگهانی زمان و مکان که در شیوهٔ مارکزی سیال ذهنی بسامد دارد، زیبایی متن را دوچندان می‌کند؛ اما به‌طور کلی شلختگی دستورزبانی و نگارشی برخلاف ژانر سیال ذهنی در داستان بلند مرضیه ابراهیمی بی‌معناست، اما تک‌گویی ذهنی و روانی در این اثر که فرجام درون زیستی حسی و ذهنی شخصیت‌ها را هویدا می‌کند خصلت ساز قلم مرضیه ابراهیمی در داستان بلند مرگ در رختخواب دیگری است.

توالی تلفیقگری فضایی و روایی و توصیف بخشی از مکان و زمان از نگرهٔ راوی اصلی یا دانای کل و تغییر سریع به مونولوگ همسر مزرعه پرورش اسب جالب است.
«من دستم را دور شانه‌هایش می‌گذارم و لبخند می‌زنم.» (سطر ٤، فصل ۱، ص ۲۳).
تعلیق‌جویی در داستان جالب توجه می‌نماید. «او را به‌سمت اسطبل گیسو هدایت کردم؛ اما کاش به اینجا، نیاورده بودمش.»
(سطر آخر و سطر نخست، ص۲۵-۲۵).

ویژگی دیگر رمان، نثر فوق‌العاده شاعرانهٔ ابراهیمی است:
«از نگاهش مغناطیسی تند و داغ و سیال، مثل جریانی تمام نشدنی دارد در تو نفوذ می‌کند. در بازوانت می‌دود.»
و آمیختگی سطرهای داغ عاشقانه با حس گسیختن، تقابل، تعامل پاردکسیکالی را روشن می‌کند.
«دلت می‌خواهد بتوانی فریاد بزنی یا فرار کنی... ناگهان هوس عجیبی می‌کنی که چشمانش را از کاسه دربیاوری... نگاهش قعری بی‌پایان است.» (ص۲۷).
جدال ختم به مرگ، جدالی پیروزمندانه است؛ زیرا غایتمندی محتوم، نوعی واکنش به پدیداری دل‌خواسته و ازلی است که انسان را در طول زمان، به‌سوی خود آوازیده است.

چنانچه ذهنیت سوبژکتیویته به‌شکل انباشت عمل می‌کند، اگرچه دست‌وپای متن را می‌بندد؛ اما باعث برانگیختگی رمزگان، استعاره‌ها و نمادها می‌شود که در سیر روایتی داستان چنین واشکافت رمزگان را به‌خوبی بازمی‌یابیم.
ویژگی‌های مشترک روانی و شیفتگی «فرهاد و گیسو» به رغم انفکاک نوع موجودیت، ما را به‌سمت وضعیتی تیپیک رهنمون می‌کند:
«حیوانی وحشی و خون‌آشام، مدام درونم می‌پیچد و زوزه می‌کشد... می‌دانم این سودا، این دل‌بستگیِ غیرعادی، این چیزی که نمی‌دانم چه نامی بر آن نهم و نمی‌دانم از کجا آمده، راه به جایی نمی‌برد.» (ص٤٣).

اما تیپ گیسو حرف نمی‌زند. با نگاه افسونی و افیونی عشقی در لایه‌های تناسخی، با شیهه‌های مستانه و دردانه با ضربه‌های سُم و یال، این شیفتگی کشنده را نشان می دهد. آن درون را می‌خواهد و یکی باید بمیرد تا دیگری به آرامش برسد و فرهاد نماد فرهاد قصه‌ها باید بایستد و فروبیفتد تا آرامش به جهانشان بازگردد.
و فرهاد:
«دستم را بگیر، تختم شناور است دنیا کور و مه‌آلود و مضطرب در برابر دیدگانم هی تاریک‌روشن می‌شود.» (۱۰۵).

و باز فرهاد:
گیسو شکل جدید و متفاوتی از بودن را به من داده؛ حالا می‌فهمم تمام این مدت چه می‌خواسته‌ام.» (۱۰٦).

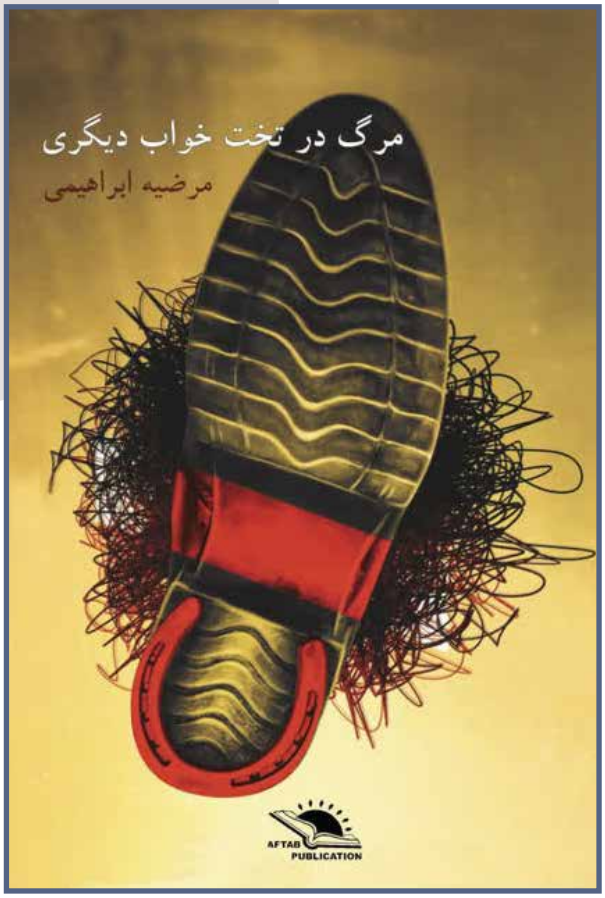
اکنون درست می‌آید سخن بارت که در هر متنی، بینامتنی نهفته است که در دل خود نوشتهٔ دیگر را حمل و بازگو می کند. درحالی‌که هدف نویسنده همان بینامتنیتی است که به شکل رازی سرگشوده خود را عریان می‌کند.
و جایی فرهاد، حقیقت محتوم‌ناگزیر سرنوشت آدمی در گذر زمان را واگویه می‌کند و رنجی که انسان با آن زاده شده است: «لقدخلقنا الانسان فی کبد. ما انسان را در رنج آفریدیم.» (سوره البلد، جزء ۳۰ آیه ٤).
«لالا رفتن دردی از من دوا نمی‌کند، به هر جا بروم چیزی با من است که جدا نمی‌شود، دور نمی‌شود.» (فصل۱۳، ص۱۰۱).

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

«ما هم باید سایه شویم، مثل خودشان و به‌سرعت از میان جنگل فرار کنیم... «لا به نظرت گیسو مرا دوست دارد؟ پس چرا میان سایه‌ها فرار کرد؟» (همان،ص ۱۱۱).

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

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



«از همان آغاز با زندگی آدمیان عجین بوده‌ام. خشم و عصیانی سرکش، بی‌آنکه خود بدانم علتش چیست.»

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

و همیشه در متن یک متن به‌دنبال متن نانوشته‌ای باشیم.

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

یادداشتی تحلیلی بر داستان" مردن با گیاهان دارویی"

نوشته عطیه عطارزاده

● رویامو لاخواه

داستان راهنمای مردن با گیاهان دارویی نوشتهٔ عطیه عطارزاده است که سال ۱۳۹۵ ازسوی نشر چشمه وارد ادبیات شد، روایت داستان با راوی متکلمی است که رویدادها و تجربه‌های زیستهٔ خود را از دریچهٔ بی‌امکان می نگرد و با دیگر حواس برای خواننده تشریح می‌کند. جهان راوی، فضای کوچکی از خانه و زیرزمین و رابطهٔ اجتماعی محدود به مادرش است؛ تنها فردی که وی را با جهان پیرامون پیوند داده است.

راوی با شناسایی و شناساندن گیاهان دارویی و بازآفرینی طبیعت در زیرزمین سعی در شناختن خویشتن خویش دارد که به‌دستِ طبیعت از دیدن آن محروم شده است. از منظر نیچه فلسفه چیزی بیش از تأویلی از جسم و بدفهمی آن نیست. در داستان، راوی از قول مادر مدام این را ابراز می کند که معنای جهان در تن است. فقط کافی است به تنم توجه کنم. تنم از من چه می‌خواهد؟ مادر می‌گوید بگذارم بدنم با من حرف بزند.

نگاه راوی به هستی و مرگ و سوژگی گیاهانی که قدرت های تسکین یا به‌طور ویژه، مرگ و حیات را در خود بالقوه دارند با نگاه نیچه به طبیعت و جهان فهم می‌شود. همان جا که می‌نویسد: «مقدس‌ترین یقین ما آن عناصر دگرگونی ناپذیر در والاترین ارزش‌های ما داوری ماهیچه‌های ما هستند.»

راوی با دانش ذهنی شناسایی گیاهان، شکل متمایزی از هستی‌شناسی را به مخاطب می‌نمایاند. فاعل شناسا در این داستان راوی موثق نیست؛ زیرا جهان پیرامون وی با آزمون و خطا شناسایی‌پذیر است و با هرآنچه مادر راوی، دیدنی و شناسایی کرده است امکان فهم می‌یابد. واقعیت چیزی است که مشاهدات ذهنی راوی برای خواننده آشکار می‌کند و حقیقت در سلطهٔ امنیتی است که خانه و مادر برای راوی ایجاد کرده است و برای همین هم مبهم است.

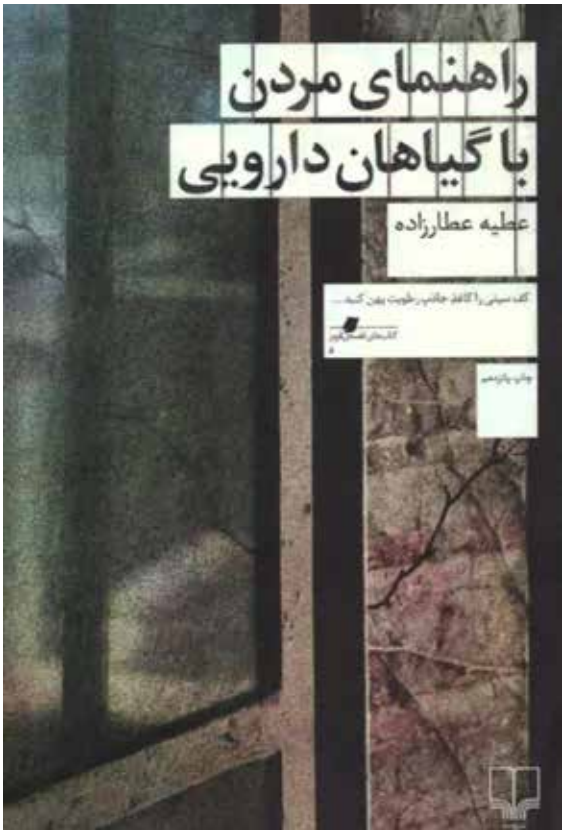
راوی دختر کوری است که مرجع ایده‌هایش از واقعیت خارجی، چیزهایی است که مادر برایش مشخص کرده است، برای فراروی از انقیاد به خود تک‌بعدی خود به‌عنوان راهی برای شکستن تقیدها متوصل می‌شود. راوی کور داستان مدام با تحلیل حواس خود از مشاهدات ذهنی به منزلهٔ اندیشیدن پیرامون جهان که در اینجا به‌قدر خانه‌ای کوچک شده است، مدام سوژهٔ دکارتی خود را بازخوانی می کند تا خود را متقاعد کند چون می‌اندیشد پس وجود دارد و وجودی مستقل از مادر دارد؛ اما به‌محض‌اینکه مادر به معنای ضامن بقا، فهم راوی از جهان را در دست می‌گیرد، راوی در ناگزیری مطلق کوری از فهم هستی و چیستی خود، خالی می‌شود. فهم بدن و پیوست آن با ذهن، مراتبی است که راوی مدام با آن درگیر یافتن مناسبات «من» مستقل، با من نیازمند به وجود مادر است.

راوی با استناد به چیزی که مادر از شناختن بدن به وی آموخته است، با تحلیل اشیای پیرامون خود و تأثرات آن‌ها بر بدنش به درک هم‌زمانی از تصوراتی از نفس خود و طبیعت رسیده است، آنجاکه رنگ سرخ را با طعم شوری می‌فهمد و در نهایت با شناختن خون، مزه و رنگ، چیزها را به‌هم ربط می‌دهد؛ با تحلیل اسپینوزایی از تصور، هر حالتی از بدن که متأثر از اجسام خارجی باشد. می‌شود گفت راوی این داستان با تأثراتی که از گیاهان پیرامون خود، تمام جهان را تجسم می‌نماید و تصوری که از اشیا دارد با داده های ذهنی از تصورات، زاییده و فعلیت می‌یابد. راوی، جهان را با پارامترهای سنجش‌پذیر در گسترهٔ خانه فهم می‌کند و در هستی‌شناسی و ادراک چیستی چیزها با استناد به جزئیات به‌دنبال رهایی و آزادی است.

در داستان آنچه در روایت مدام متکثر می‌شود تنهایی شخصیت اصلی و ترسیم فضای ابزوردی است؛ یعنی خلاصه شدن دنیا را به یک اتاق و مادر و سیدی که گاهی

حضورش پدیدار می‌شود تا محصولات گیاهی بخرد با ضرباهنگی کند در توصیف وقایع بازنمایی کرده است.کنش روایت و درک زمان به‌واسطه‌ی عدم دستیابی راوی به روزها و ساعت‌ها از نظم متوالی بیرون زده است و کنش روایت معطوف به درک ناموثق راوی از روزها و شب‌هاست. در جایی از داستان راوی می‌گوید: «من گذر روزها و ماه‌ها را با آمدن و رفتن‌های او حس می‌کنم.»
مادر می‌گوید: «گذر ایام ربطی به این خانه ندارد و فقط مال جهان بیرون از این دیوارهاست.»
کوریِ راوی در داستان با از دست دادن پدر مبحث عقدهٔ الکترا را پیش می‌کشد و انفعالاتی ازقبیل نفرت و خشم در موقعیت‌های سرخورده، امکان گفت‌وگویی خیالی را با بوعلی سینا در ذهن وی تکثر می‌بخشد تاجایی‌که سویه های شیزوفرنی راوی، در داستان بدل به شخصیتی فرضی و کنشمند می‌شود.
در داستان راهنمای مردن با گیاهان دارویی، مکاشفه میان نویسنده و خانه و گیاهان با مناسباتی از چیزهایی که از رادیو پخش می‌شود یا کتاب‌هایی که مادر برای راوی خوانده است به روش هرمنوتیک است و برای مخاطب ابزاری برای شناختن آنچه بیرون از خانه روی می‌دهد؛ شبیه خنیای اغواگری که بندهای زندان را از بودگی و اسارت راوی برمی‌دارد، متون و چیزهایی که راوی خوانده یا مادر به صورت مدیوم به وی آموزانده، تجربه‌ای دراماتیزه از تجربه‌ای پیشین است که با حواسی غیر از مشاهده و فهم عینی برای راوی شکلی از واقعیت یافته است. در این داستان پرداختن به جزئیات به‌روشی عملی فهم گسترده‌ای را از روابط علت‌ومعلولی چیزها پیش روی مخاطب می گذارد تا خواننده همراه با راوی، ناآگاه شروع به درک چیزها و مکاشفه کند.
امر تراژیک در داستان به‌طرزی دلهره‌آور رابطهٔ مادر و راوی را با سویه‌های اثرپذیر روان‌شناختی به تصویر کشیده است و ذیل شقاوت توصیف صحنه‌های تشریح جسد، درامی از وضعیت پیچیدهٔ تنهاییِ معلول (کور) وابسته به دیگری را خلق کرده است.
عطارزاده با خلق شخصیت بوعلی سینا در وضعیت غیاب، مباحث داروشناسی و درمانی را با نظامی نشانه‌مند در راستای داستان آن‌طور پیش می برد که مباحث آموزشی ذیل آموزه‌های پزشکی در روایت به‌مثابهٔ دیالوگ خرج شوند.

در این مبحث می‌شود به قول اکو از سویهٔ پراگماتیک نشانه‌ها به ارتباط اشیا، بوها، خاطره‌ها در دلالتی معنایی مشترک اشاره کرد.
کوچک شدن جهان راوی به‌اندازهٔ خانه‌ای و تعین‌پذیری اش در حصری خانگی با قبض‌های عاطفی و انقیاد مادر، منطبق بر وضعیت طردشدگی است. در این وضعیت مادر به نشانهٔ زندانبان و راوی در وضعیت حبس، هرگونه اقدامی برای به‌دست آوردن مالکیت خود و کنش‌های فردی و تصاحب خانه را همچنان که زندانبان خود را دوست می دارد، توجیه‌پذیر می‌نمایاند. راوی با عقده‌های ناشی از فقدان و معلولیت و عاطفهٔ پس‌خورده از کمبود پدر نمایش نامعقولی را ذیل حقیقت از دهان شخصیت ذهنی (بوعلی سینا) اجرا می‌کند که همان توهم است. به‌قول فوکو جنون ناب‌ترین شکل سوءتعبیر است. در این وضعیت، حقیقت، شکلی از توهم نمایشی است و راوی در تشریح بدن مادر و نگه‌داری جسد با نمایشی جنون‌آمیز ماحصل طردشدگی و عقده‌ها، در قلب داستان وضعیت تراژیکی را آفریده است که دیوانگی را با حقیقت درهم تنیده و خواننده را در مواجه با عاطفه و عدالت در وضعیت بغرنجی قرار می‌دهد.



یادداشتی تحلیلی بر داستان کوتاه مشنگ

از مجموعه داستانهای کنیزو نوشته‌ی منیرو روانی‌پور

رویا مولاخواه

داستان مشنگ یک روایت پست مدرن از زندگی زنانی است که در زیستن خود مردن را تجربه می کنند تا مرگ برایشان زندگی را به ارمغان بیاورد.

داستان هم چنانکه دانای کل محدود به سوم شخصی که زنده نیست روایت می شود اما به واسطه‌ی دیالوگی سورآل در فضایی نزیسته بین مرده و بهیاری که در مکان داستان حاضر است، شیوه ای پست مدرن را در تبیین داستانی علی الاتفاق را رقم زده است.

دنیایی که روانی پور ترسیم کرده است، جهانی است که فضایی کافکایی را حین تصویری گروتسک از زنده ها به داستان بدل می نماید.ابتدای داستان نویسنده با زبان اعلام می نماید که کاراکتر مرده است. اما در داستان مردن هنوز در حال زیستن است و توقف نیفتاده است.خواننده می پندارد دلالت از دال به مدلول می رود. اینجا امر مردن یا زن مرده برای نویسنده نشانه است.در داستان کوری نوشته‌ی ساراماگو شروع داستان با مردی است که ابتدای داستان کور می شود و ساراماگو تا پایان داستان او را مردی که ابتدا کور شد به خواننده می شناساند،اینجا در این داستان زن مرده ، شخصیتی خود انگیخته است تا اگاهانه با ترسیم فضایی سورآل نیت مولف را با استناد به نظریه ی بیان بارت به شکلی فراواقع گرایانه به خواننده بنمایاند.کنش شخصیت در داستان با توجه به مرده بودن شخصیت صرفا ابزاری است به قول مالارمه زبان ابزار داستان است و داستان روش زبان را دنبال می کند. نقش بهیار در داستان به عنوان شخصیت فرعی که توسط دیالوگ نقش روایی یافته به وسیله ابزاری که مردن را برای زن مستند می نماید مهم است و نویسنده با شیوه ی روایی حضور وی را با سایر عناصر داستان تطبیق می دهد. حضور بهیار به علت گفتگویی که با زن مرده دارد هرچند از داستان بیرون زده و سویه ی مرگی دیگر را بازنمایی می کند از زنانی که به واسطه‌ی بدن شان مورد تعرض قرار می گیرند و بدن در اینجا مدلول بی واسطه برای بیان رنج های زنانه بیان شده . اما نقش بهیار از این جهت که مردن را که اینجا با زندگی علی البدل شده برای زن مرده تسهیل می نماید حائز اهمیت است

نقش بهیار به زعم بارت نقشی ویژه است و نویسنده جملات مهم و کلیدی خود را با استفاده از وی در داستان سوار می نماید.

در داستان حضور سوسک ها در گنجه ها هرچند بی اهمیت می نماید اما شبیه یک موتیف نوعی اطلاعی ثانویه است تا در پایان داستان مسخی کافکایی را در انتظار مخاطب از گره گشایی داستان آشکار کند.

شخصیت های فرعی دیگر در داستان نه برمبنای آنچه که هستند مثل نعش کش یا پرستار ازمایشگاه یا رادیولوژیست دسته بندی می شوند بلکه نویسنده تجمع این کاراکترها را بر حسب الگوی کنش در داستان جای داده است و حضور همه‌ی آنها در ساحت معناشناسی در نقشی که بر زن مرده روا می دارند قابل تعریف اند و خودشان به عنوان شخصیت حتی تلقی نمی شوند.

منیرو روانی پور با استفاده از جریان سیال ذهن زن مرده را با خاطراتی که مدام به عقب رانده می شوند به خواننده می نمایاند. شیوه ی بیانی که در خدمت سوم شخص مفرد و دانای کل محدود است ذهنی است که به علت مرگ دچار پراکندگی زمان و مکان و تعین مندی است .زن در بیشتر داستانهای روانی پور در ساحت سوژه مندی تعریف می شود و تاثرات جامعه‌ی مردسالار و متعارف و تاثرات زندگی سنتی بر زنان در غالب داستانهای منیرو به چشم می خورد. مشنگ گیجی و توهمی است زاییده‌ی رنج زیسته ی یک زن تا مرگ را صدا بزند و در این تکوین از زمانی که مردن آغاز می شود تا اضمحلال تن، طرح باژگونی از زیستن بدون زندگی باشد. مرگ در این داستان برای زن مرده به مثابه رها شدن از رنج زیستن بدون زندگی است.

معرفی کتاب " داستان استقلال "

نگاهی به تاریخ باشگاه تاج نوشته مهدی بیرانوند

مانیا میرزایی

کتاب داستان استقلال، نگاهی به تاریخ باشگاه تاج اثر مهدی بیرانوند روژمان است که با ویراستاری شیرین دارابی ازسوی انتشارات پارس‌تاک منتشر شد. این کتاب نخستین مجموعه جامع باشگاهی از اغاز تأسیس تا ترکیب تیمی فصل ۱۴۰۲ به شمار می‌رود. کتاب داستان استقلال از اشغال ایران ازسوی متفقین می‌گوید تا تأسیس باشگاه دوچرخه‌سواران در ۱۳۲٤ و تأسیس باشگاه فوتبال این باشگاه و تغییر نام آن به تاج، نخستین قهرمانی‌ها در لیگ تهران، جام حذفی، روایت نخستین قهرمانی آسیایی، کسب افتخارات بین‌المللی، روایت دهۀ پنجاه و وقوع انقلاب ۱۳۵۷، تاراج کاخ موزه تاج، منتخب ترکیب قبل و بعد از انقلاب، روایت تغییر نام تاج به استقلال، مربیگری منصور پورحیدری و ناصر حجازی، روایت دهه شصت و هفتاد خورشیدی، روایت دومین قهرمانی استقلال در آسیا، روایت مربیگری اسطوره‌های باشگاه، معرفی کامل ٦٦ اسطوره باشگاه از تأسیس تا دهه ۹۰خورشیدی، روایت جاودانگی ناصر حجازی، مهندسی نتایج خارج از مستطیل سبز به‌سود یک تیم خاص، بازیکنان یاغی، بازیکنان خارجی، معرفی کمپ ناصر حجازی، بررسی دارایی‌های باشگاه، معرفی مدیران باشگاه از آغاز تأسیس، قهرمانی طلایی استقلال، روایت فتح سوپر جام «جام شرافت». همچنین دربردارندۀ آلبوم عکس جامع با ۳۵۰ تصویر است. بسیار توجه‌برانگیز است که باشگاه استقلال نخستین تیم فوتبالی است که دارای کتاب تاریخچه خواهد شد.

در بخشی از این کتاب می‌خوانیم:

تاریخ‌سازی به رنگ آبی، آن هم پس از گذشت ۱۰ سال انتظار برای میلیون‌ها طرف‌دار که در سرما و گرما، شب و روز با داشتن تمام دغدغه‌های روزانۀ زندگی خود بی صبرانه منتظر بالا رفتن یک جام، توسط کاپیتان تیم محبوبشان بودند. خاص‌ترین جامِ باشگاه آن‌هم با مربیگری یکی از اسطوره‌های این تیم، کسب یک قهرمانی در ۳۰ بازی بدون شکست بود. البته باید این نکته را همواره به یاد داشته باشیم که تاریخ‌سازی به رنگ آبی رسم همیشگی این تیمِ ریشه‌دار در سرزمین پارس و آسیا است. دو قهرمانی در جام باشگاه‌های آسیا خود گواه این موضوع است.

حال می‌خواهیم به داستان تاریخ‌سازترین تیم باشگاهی فوتبال ایران بپردازیم. تیمی که با عشق شکل گرفت و به جاودانگی رسیده. جاودانگی به رنگ آبی آسمان و پرچم داری اسطوره‌های بی‌تکرار ورزش یک سرزمین. آری این داستان استقلال است. تیمی که به سال ۱۳۲٤ در تهران بنیانگذاری شد و با کسب ۳۸ جام عنوان پرافتخارترین تیم باشگاهی فوتبال را به خود اختصاص داد و به عشق و فکر همیشگی یک قشر از جامعه بدل شد.

قشری که فارغ از سن و جنسیت از زمان شکل‌گیری در دهه بیست خورشیدی تا قهرمانی در قرن نو آن را در تمامی ادوار همیشه همانند یک عضو از خانواده خود نگه داشته‌اند. تهران سال ۱۳۲٤ ایران درگیر به شعله‌های جنگ جهانی دوم اشغال شده توسط ارتش متفقین با وجود سیاست سست دولت مرکزی، تابلویی است از یک برهۀ سیاه و تاریخی ایران.

در این فضای ملتهب که امید و نا امیدی برای یک ملت به فکر دائم بدل شده، یک افسر جوان تصمیم به تأسیس یک باشگاه ورزشی دوچرخه‌سواری می‌گیرد. در مهرماه ۱۳۲٤ باشگاه دوچرخه‌سواران به سرپرستی «پرویز خسروانی» در خیابان سوم اسفند تأسیس می‌شود.

در این راه چند تن از ورزشکاران صاحب عنوان قدیمی آن دوران خسروانی جوان را یاری می‌کنند. ورزشکارانی چون: محمد خاتم، پرویز عمواغلی و حسن کسایی. این افراد به عنوان هسته مرکزی باشگاه دوچرخه‌سواران که بعدها «تاج» نام گرفت؛ فعالیت خود را آغاز کردند. داستان حماسی تشکیل یک باشگاه تاریخ‌ساز در قلب سرزمین پارس آغاز شده بود. بیست سال قبل از این شکل‌گیری ورزش فوتبال توسط نظامیان، مهندسان صنایع و کارمندان بانک که همگی خارجی بودند، هسته ورزش فوتبال در ایران را پایه‌ریزی کردند. تیم‌های آماتور در چند شهر که تحت نفوذ خارجیان بود تشکیل شد و فرهنگ ابتدایی این ورزش در ذهنیت مردم آن روزگار شکل گرفت. جذابیت و هیجان این رشته ورزشی در میان اقشار مردم آن زمان پایتخت دلیلی شد که خسروانی جوان به فکر تشکیل باشگاه فوتبال تاج در کنار دوچرخه‌سواران باشد. برای تشکیل این تیم که کار خود را با همان نام «دوچرخه سواران» آغاز کرد، از افرادی چون؛ علی دانایی فرد دعوت به همکاری آمد که از مربیان خبره و ورزشی‌نویسان آن روزگار بود.

تیم فوتبال دوچرخه‌سواران از همان مسابقات اول با لباس آبی‌رنگ کار خود را شروع می‌کند. احداث این تیم فوتبال تیم‌های دیگری نیز شکل گرفت که این شکل‌گیری منجر به تشکیل لیگ هشت تیمی متشکل از تیم‌های دوچرخه سواران، سرباز، شاهین، دارایی، جوانان شرق، شهباز، تهران جوانان و توانا. که در اولویت دوره این لیگ باشگاه فوتبال دوچرخه‌سواران به مقام نایب قهرمانی دست یافت. سال بعد تیم دوچرخه‌سواران اولین قهرمانی خود در جام باشگاه‌های تهران و در جام حذفی جشن گرفت.

پس از این قهرمانی خسروانی جوان مجله ورزشی اختصاصی تیم فوتبال دوچرخه‌سواران را تأسیس می‌کند. پس از این اتفاق خسروانی تصمیم به حرفه‌ای کردن باشگاه با برگزاری نخستین انتخابات هیئت مدیره در تاریخ ۱۹ فروردین ۱۳۲۸ با رأی‌گیری هواداران و بازیکنان می گیرد. او می‌خواست که باشگاه یک ساختار حرفه‌ای، قانونی و نظام‌مند داشته باشد. پرویز خسروانی در این راه چند باشگاه ورزشی دیگر در رشته‌های: پینگ‌پنگ، بوکس، اسکی، بستکبال و دومیدانی تأسیس می‌کند. بهمن ماه ۱۳۲۸ که از راه رسید به پیشنهاد محمد خاتم که کاپیتان تیم ملی فوتبال ایران بود و از آنجا که فعالیت‌های دیگر باشگاه دوچرخه‌سواران ارتباطی با فوتبال نداشت نام باشگاه به «تاج» تغییر می‌یابد.

و این چنین حماسه‌سازی تیم فوتبال تاج که بعدها استقلال نام گرفت آغاز می‌شود. حال می‌خواهیم به حماسه سازی این تیم در کتاب «داستان استقلال» بپردازیم.

همچنین ذکرشدنی است که مؤلف این اثر مهدی بیرانوند «روژمان» نویسنده، پژوهشگر، روزنامه‌نگار و شاعر متولد سال ۱۳۷۳ در شهر بروجرد فارغ‌التحصیل مهندسی نرم افزار، مدرس سواد رسانه، سرپرست نویسندگان خانه ناشران تهران «حوزه مشق»، دانشجوی مقطع دکتری صنایع دارویی، مدیر خبری رسانه ایرانیان اروپا در برلین، دارندهٔ دکتری روزنامه‌نگاری و نویسندگی آمریکا و افتخاری لبنان و نویسنده ۱۴ عنوان کتاب در حوزه (رسانه، ادبیات، پژوهش‌های سیاسی، تاریخی و ورزشی) و صاحب مقالات isc است که تاکنون در رشته‌های گوناگون موفق به کسب جایزه‌ها و عنوان‌های کشوری و بین‌المللی شده است.

نام مهدی بیرانوند «روژمان» روزنامه‌نگار و نویسنده ایرانی در کتاب رکوردهای جهانی نیجریه ثبت شد.

به گزارش نمایندگی دفتر یونسکو در نیجریه نام مهدی بیرانوند «روژمان» روزنامه‌نگار و نویسنده ایرانی به پاس ارائه خدمت در زمینه صلح، آموزش، حقوق بشر و آگاهی اجتماعی در کتاب رکوردهای جهانی کشور نیجریه به مدیریت پروفسور عیسی بوهاری ثبت شد. این نخستین‌بار است که نام یک روزنامه‌نگار و نویسنده ایرانی با تأیید اتحادیه خلق‌های جهان، استاندارد بین‌المللی کتاب و یونسکو در این کتاب ثبت شده است؛ همچنین دفتر سازمان حقوق بشر و صلح «لیوی» نیز از مهدی بیرانوند به صورت جداگانه با اهدا لوح یادبودی تقدیر و تشکر کرد. در متن اعطای این جایزه جهانی آمده است: «عنوان رکورد جهانی بشردوستانه و اجتماعی این جایزه تقدیم می‌شود به نویسنده و روزنامه‌نگار مهدی بیرانوند از ایران برای عملکرد عالی شما در زمینه انسانیت، پیوند صلح، آموزش، محیط زیست، فرهنگ صلح، حقوق بشر، آگاهی اجتماعی و سایر زمینه‌های برجسته برای عملکرد تأثیرگذار فداکاری و سخت‌کوشی شما که الهام‌بخش نسل جوان است. فعالیت و کار شما به‌طور گسترده در سطوح دیگر نیز شناخته شده است. برای شما در تلاش‌های آینده و زندگی آرزوی موفقیت داریم.»

داستان کوتاه جمع اضداد

میثم موسوی

درحالی‌که چهل و پنج درجه با میز زاویه دارم و پای چپم به اندازهٔ یک گام از پای راستم جلوتر و زانوها و بدنم اندکی به جلو خم شده است، راکت خود را با آرنجِ خم‌شده در زاویه‌ای حدوداً نود درجه نگه می‌دارم و با فرهاد مشغول تمرین می‌شوم. پس از زدن ضربات پیاپیِ فورهند و بک هند که به‌منزلهٔ الفبای پینگ‌پنگ است، فرهاد تاپ‌اسپین می‌زند و من هم بلوک و هاف‌وال می‌کنم.

از باشگاه که خارج می‌شویم خود را در خیابان تمیز و زیبای چهارباغ می‌بینیم. پشت به چهارراه تختی، پیاده به راه می افتیم و در مسیر دروازه‌دولت، وارد یکی از دکان‌های گوش فیل‌فروشی می‌شویم. از روی پیش‌خان مغازه دو بشقاب گوش‌فیل و دو لیوان دوغ خنک برمی‌داریم و نوش جان می کنیم. در این حین دست چپم را روی شانهٔ فرهاد می‌گذارم و می‌گویم:

افکار و رفتار انسان‌ها مثل خوردن این دو خوراکیِ خوش مزه که ترکیب متضاد آن سبب تعجب افراد بسیاری شده است، سرشار از تضاد و تناقض است؛ ازاین‌رو برخی بداهتِ امتناعِ تناقض را نپذیرفته و چنین اصلی را دروغ و باطل شمرده‌اند. چنان‌که هراکلیتوس، فیلسوف بزرگ یونان باستان، معتقد است همه‌چیز نتیجهٔ جمع شدن اضداد است و از تناقض گریزی نیست!

برای من این تضاد و تناقض حاکم بر زندگی، یادآور داستان دوستی هنرمند و فرهمند به نام حسین پناهی است. یادآور رفیقی عزیز که در پیشامدی عجیب در مردادماه سال ۱۳۸۳ درگذشت.یک روز بعدازظهر که برای خریدن چوب پریموراکِ آفِ منفی و رویهٔ پیرانجا به چهارراه نقاشی رفته بودم، آنتی‌بازی را دیدم که با صاحب مغازه دربارهٔ چوب‌های شرکت دونیک ازجمله دِفپلی سِنسو مشورت می‌کرد.

وقتی متوجه شدم که این بازیکنِ ترکیبی خواهان استفاده از محصولات باترفلای نیست، جلو رفتم و به او پیشنهاد دادم که یک چوب اَلیگیتور، یک رویهٔ واریو بیگ اِسلَم و یک فینتِ فانتوم بخرد. این پیشنهاد ساده بهانه‌ای شد تا دوستی من با حسین پناهی در همان ملاقات نخست شکل بگیرد. رفاقتی که علاوه بر پینگ‌پنگ، علاقه به ادبیات هم آن را استحکام بخشید و تا آخرین لحظات زندگیِ آمیخته از تناقضِ حسین پابرجا بود.

حسین پناهی در مدرسهٔ علمیهٔ دارالحکمه، واقع در چهارراه شکرشکن درس می‌خواند. سال اول حوزه را با علاقه و کام شیرین سپری کرد؛ اما سال بعد را با تردید و پرسش‌های متعددی به پایان رساند. او که از طلاب شناخته‌شده و ممتاز حوزهٔ اصفهان به‌شمار می‌رفت، در سومین سال تحصیلی اش با عیارِ علم و دانش روحانیان آشنا شد و درست همان جا بود که فهمید بسیاری از آیات و حججِ اسلام به‌قدری پرت و نادانند که ریچارد داوکینز حتی حاضر نیست آنان را شیاد بخواند و معتقد است که عقل چنین احمق‌هایی به فریفتن و گمراه کردن دیگران نمی‌رسد.

مخور صائب فریب فضل از عمامهٔ زاهد
که در گنبد ز بی‌مغزی صدا بسیار می‌پیچد

حسین با اتمام پایهٔ سوم، تصمیم به مهاجرت گرفت. به چند حوزه در تهران سر زد و نهایتاً در مدرسه‌ای واقع در چیذرِ شمیرانات ثبت‌نام کرد. او در حوزهٔ قائم به یک گوشه نشینی نسبی و خودخواسته تن داد و بیشتر اوقاتش را به اندیشیدن و مطالعه کردن گذراند. هرچند نه این تأملات جانِ فرسوده‌شدهٔ او را التیام بخشید و نه این کتاب‌ها وی را به زندگی امیدوار ساخت!

در ادامه مدارس جدیدی را تجربه کرد و با مشاهدهٔ فسادهای مالی و آموزشی و اخلاقیِ موجود در حوزه‌ها، عصیان کرد و با مسئولان حوزه‌های علمیهٔ تهران درگیر شد؛ ازاین‌رو به‌اجبارا به قم هجرت کرد و در یکی از حجره های طبقهٔ بالای مدرسهٔ فیضیه جای گرفت.

در این سال‌ها که با افسردگی دست‌وپنجه نرم می‌کرد، به خواندن کتاب‌های فقه و اصول فقه ازجمله مکاسب و رسائل و کفایه پرداخت تااینکه بعد از نُه سال تحصیل در حوزه، پا به سطحِ سه گذاشت و آمادهٔ ورود به درس خارج شد.

در همین روزها بود که حسین پناهی تصمیم گرفت از حوزهٔ علمیه خارج شود؛ اما مانند سال‌های قبل، دوباره، ناکام ماند؛ لذا از این خراب‌آباد فاصله گرفت و دیگر سر کلاس‌ها حاضر نشد. پنج سالی را به همین روش سپری کرد تا بالاخره مرکز مدیریت حوزهٔ علمیهٔ قم با انصرافش موافقت کرد و او توانست در سی‌سالگی این لکهٔ سیاه و ننگین را از زندگی خود پاک کند.

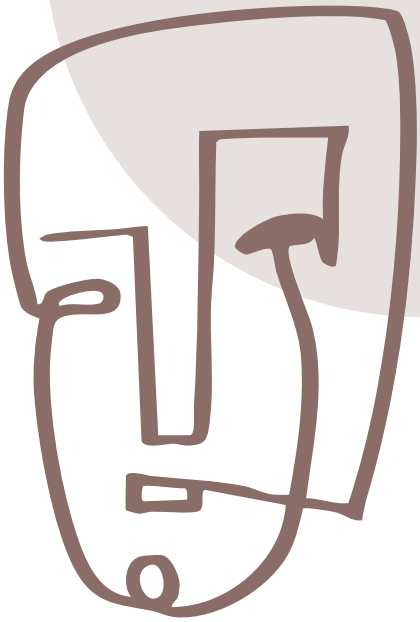
سال‌ها یکی پس از دیگری می‌گذشت تااینکه در یکی از روزهای تابستان، حسین با من تماس گرفت و از من خواست که حتماً به قم بروم و در مراسمی که در شب جمعه تدارک دیده است، شرکت کنم. من هم که از آخرین ملاقاتمان چند ماهی می‌گذشت و مشتاق دیدار او بودم، بدون کوچک‌ترین تأمل و پرسشی، درخواستش را پذیرفتم و ظهر پنجشنبه به‌سمت قم حرکت کردم.

وقتی به قم رسیدم به‌سمت مدرسهٔ فیضیه که در همسایگی حرم است، رفتم. از نگهبان آنجا خواستم تا طلبهٔ حجرهٔ سی و هفت را صدا بزند. مدتی منتظر ماندم تا دوستِ حسین به پایین آمد و پس از سلام و احوال‌پرسی مرا به طبقهٔ بالا بُرد. همین که به حجرهٔ او رسیدیم و درِ اتاقش باز شد، با منظره‌ای عجیب و دور از انتظار مواجه شدم؛ دیدم حسین یک پیرهن سفیدِ یقه آخوندی، یک لبادهٔ زرد و یک عبای نازکِ مشکی بر تن دارد!

حسین با دیدن من بسیار خوشحال شد و پس از اینکه مرا یکی‌دودقیقه‌ای در آغوش گرفت، آهسته در گوشم گفت: تو تنها دوست غیرحوزویِ من هستی که به این کارناوال دعوت شده‌ای. می‌خواهم تو را به مسجدی ببرم که قرار است ساعاتی دیگر در آن معمم شوم!

دقایقی بعد به همراه حسین و دوستش به مسجد رفتیم و در آنجا با سینی‌هایی پُر از عمامه‌های سیاه و سفید روبه‌رو شدیم! بعد از نماز عشاء، جشن عمامه‌گذاری آغاز شد و همین که نوبت به حسین رسید، یکی از مراجع تقلید، ضمن تعریف و تمجید از حوزه و سعادت تحصیل در آن، ورود دوبارهٔ حسین پناهی به حوزه را ارادهٔ خدا، عنایت ائمه و حقانیت این مکان مقدّس خواند و در ادامه متذکر شد که حسین از ذخایر ارزشمند انقلاب است.

حسین پناهی پس‌از اینکه ترهات و لاطائلات مرجع تقلید شیعیان پایان یافت، میکروفن را برداشت و درحالی‌که از خوشحالی در پوست خود نمی‌گنجید، گفت: «به کدامین درگاه سجده می‌کنید که دیدم نیچه خدا را سَر بُرید. پدرمان بهشت را به ارزنی فروخت و مادرمان آتش دوزخ را به بهای پرسشی خرید!» آن‌گاه دستش را در جیب لباده اش بُرد، هفت‌تیری بیرون کشید، آن را بر پیشانی‌اش گذاشت و محراب پشت سرش را خِضاب کرد!



داستان کوتاه اسرافیل در رادیو

مانیا میرزایی

دوباره سلام دریاچهٔ پیر. رقص دامن نقره‌ای تو مرا یاد رقصِ زلفِ ملکا می‌اندازد. انگار همین دیروز بود. خفه شدیم اما سال‌هاست من و تو و هوره رفیق هستیم؛ وقتی یک آوازِ بی‌ساز و دریاچه‌ای پیر رفیق و هم‌صحبتم هستند دلِ تنگم آرام می‌گیرد. و تو چشم بگردان شاید کسی زبان دریاچه‌ها را بلد باشد و واگویه‌های خیابان پیروزی را برایش بگویی؛ بگویی مردی هر روز غروب دستش را زیر گوش می‌گذارد می‌نشیند روی مخل‌کوه و به آن پنج درخت خیابانِ پیروزی نگاه می‌کند. هوره می‌خواند و از سنگر خانوادگی می‌گوید.

و اینکه چقدر سراب دارد این شهر: سراب مستان، سراب نیلوفر، سراب تلخ! و هر روز می‌گوید انگار همین دیروز بود که با اشارهٔ دست‌های «غلامرضا» فهمیدم که از «شورانگیز» می‌خواست او هم بکوبد به دیوارِ سنگر تا شاید برُمبد وَگرنه اینجا زِنده‌به‌گوریم. شورانگیز، منیژه را از آغوش جدا کرد. شانه‌های لاغرش تکان می‌خورد. می دانستم برای عروسک سنگی‌اش گریه می‌کند که موقع فرار از دستش افتاد. غبار، ستونی از نور فانوس بود. غلام رضا چشم گرداند روی سقف سنگر که خاک از آن می ریخت و همه‌مان را به سرفه می‌انداخت. امان از سنگرهایی که وقتی اسرافیلِ توی رادیو در صور می‌دمید، توی آن‌ها پناه می‌گرفتیم. پشت هر سنگر، درِ سنگر دیگری بود. در فاصلهٔ دویست‌متریِ روبه‌روی راستهٔ خانه‌ها توی درّه، سنگر ساخته بودیم. توی سنگر ما گلیم‌های دست‌بافت با نقشِ بزهای کوهی پهن کرده بودیم. به دیوارِ کیسه‌ایِ پرازشن، فانوس آویخته بودیم. بزرگ بود و حوالی اش تپه‌های کله‌قندی. تا چشم کار می‌کرد هیچ خانه یا میدانی نبود؛ جز محله‌ای که از دور پیدا بود.گاهی نیمه‌های شب بنز ده‌چرخی می‌آمد کرورکرور جنازه‌هایی که از توی خیابان یا گورستان قدیمی که در وسط خیابانِ سرباز بودند و می‌خواستند آن را پارکِ محله کنند، جمع می‌کردند می‌ریختند توی گودال‌های بزرگ و با بلدوزر رویشان خاک می‌ریختند، همراه با سنگ قبرهای قدیمی و شکسته که رویشان نقشِ شانه و داس بود. هر روز دمِ غروب صدای جیغ و ناله از توی گورهای دسته‌جمعی می آمد. بوی خون و صدای ناله گم می‌شد در پارس سگ‌های ولگرد.

صدای گریهٔ نوزاد هم می‌آمد شاید نمرده بود و داشت خفه می‌شد؛ مثل ما که داشتیم خفه می‌شدیم توی سنگر. به شورانگیز و ملکا تشر می‌زدم: «بِخوابید!...»

این‌ها را می‌گفتم که ترس خودم را پنهان کنم. بعد پشت به آن‌ها لب پنجره می‌ایستادم و پک می‌زدم به سیگارِ گوشهٔ لبم. در تاریک‌روشنِ شب خیره می‌شدم به درّه. موج رادیو را می‌پیچاندم و منتظر می‌ماندم تا اسرافیلش در صور بدمد.

می‌ترسیدیم؛ حتی من و ملکا که هفتاد سالمان را گذرانده بودیم. آه! مَلِکا گوزن گردن‌برهنهٔ من همان زنی که سال‌ها پیش دویده بود با دستهٔ زن‌ها مانند گلهٔ گوزن‌های وحشی بودند با گردن‌های برافراشته و موی بافته که چماق‌به‌دست های کلاه‌مخملی نتوانسته بودند گُلوَنی از سرشان بِکشند، از سر آن ابروقجری‌های سیه‌چشمِ لُر. حالا خمیده بود و برای داخل شدن توی سنگر، لازم نبود سرش را خم کند مثل بقیه.

هیهات! اگر دستم از قلم نمی‌گذشت مثل آن روزها می نوشتم. می‌نوشتم درست است که آن درُه را پر کردید، خیابانش کردید و تا بناگوش آسفالتش کردید و نامش را گذاشتید خیابانِ پیروزی اما خوب یادم است چه به روزمان آوردند. هیهات که دستم، تنم، می‌گذرد از همه‌چیز. شرم حضور دارم از تو قلعهٔ پیر. تو تحفهٔ به‌جامانده از مردمی هستی که روزی‌روزگاری اهل این دیار بودند و خاک تنشان شد خاک این شهر.

همین قبرستان که حالا شده پارکِ محل و پیرمردها در سایهٔ کاج هایش می‌نشینند روی چمن‌هایش. نمی‌دانند این چمن، بوی زلفِ زنان‌هایی را می‌دهد که عکس شانهٔ موهایشان روی سنگ قبرشان بود یا نشسته‌اند روی سینهٔ پهنِ مَردی که لابد روزگاری گندم درو می‌کرد که نقشِ داس روی سنگش بود و زیرسری‌اش نعل اسبی.

کاش آن مردِ کارگری که هر روز غروب در میدانِ شقایق می‌نشیند سایهٔ آن منارهٔ آجری و کاغذِ سیگارش را می پیچاند و پُک می‌زند و خستگی از تن به در می‌کند، مرا ببیند سیگارش را تعارف کند تا من هم پُکی بزنم به یاد آن دره که بهارِ هر سال دهانش بوی بابونه و زنبق وحشی می‌داد و به یاد آن روزی که کسی صدایمان را نشنید که هی می گفتیم خاک نریزید ما زنده‌ایم... راست می‌گویند؛ هزار سال هم که مُرده باشی و خاکِ خانه‌ات را به توبره کشیده باشند، باز بو می‌کشی سمت خانه‌ات. خانه، خانه است حتی اگر جزئی از خاک شَهرت شده باشد و غریبه‌ای پا جای پایت بگذارد.

یک روز از جادهٔ خاکی و پهنی که پشت راستهٔ ما بود گذشتم. گورستانِ قدیمی را دور زدم. از سرازیریِ خیابانِ سرباز رفتم پایین پیچیدم به چپ. وارد خیابان مازیار شدم. انتهای خیابان، پایینِ خانه‌های پلکانی، جمعیت ایستاده بودند در سایه‌سارِ کاج ها. از کنار راستهٔ مطرب‌ها که گذشتم بوی چوب مستم کرد. شغلشان مطربی بود و چوب‌تراشی و ساختن میل برای زورخانه‌ها. آن‌طرفِ رودخانه، جادهٔ باریک مشرف می‌شد به باغِ نسترن که پایینِ تپه میان انبوهی از درختان کاج بود. شهر ما شهرِ کاج ها بود و صنوبرها. به‌گمانم هنوز هم باشند. آنجا منتظر می‌ایستادیم به تماشای آمبولانس‌هایی که آژیرکشان شهدا را از سمت جنوب می‌بردند تهران یا شهرهای دیگر و بالعکس...مطرب‌ها به صف می‌ایستادند و با دُهُل و سرنا، سازِ «چمر» می‌زدند.

زن‌ها چادرهایشان را پشت سرشان گره می‌زدند؛ مثل ملکا نخِ نامرئی را دور دست‌هایشان می‌چرخاندند برای شهدایی که نمی‌شناختندشان. و تا وقتی آمبولانس‌ها پیچِ جادهٔ باریک را طی می‌کردند، سازِ چَمَر و مویهٔ زن‌ها بدرقهٔ راهشان بود. آن‌روز هم همین‌طور بود که اسرافیلِ توی رادیو در صور دمید. صدای هواپیماهای جنگی که آمد، دسته ها از هم پاشید. افتادیم روی زمین. در فاصلهٔ دومتری‌ام بریده آهنِ گداخته‌ای دیدم. دیگر نه صدای بمب می‌آمد، نه جیغ و سازِ چَمَر. گوش‌های کم‌شنوایم سنگین شدند.

سرم که کجکی افتاده بود روی خاک. توی رودخانه نعش زن‌هایی بود که هنوز گِره چادر دورِ گردنشان بود. سُرناها روی آب می‌رفتند و شعله‌هایی که از باغِ نسترن، زبانه می کشید. بالِ عقابِ کاجی داشت می‌سوخت؛ همین کاج‌زارِ وسیع که شکل عقابی است در کمرکش این کوهِ جنوبیِ شهر. بلند شدم دور خودم چرخ می‌زدم. صورتم الو گرفته بود. دستی از بدن افتاده بود کنار جوی. زنی انگار داشت با شعله‌ها فرار می‌کرد. دویدن، آتشِ دامنش را شعله‌ور می کرد. خواستم فریاد بزنم ندود و همین را بگویم؛ اما زبانم بند آمده بود. هرچه تقلا کردم، این زبان یاری‌ام نکرد. می دوید و مشت می‌کوبید به درِ خانه‌ها. شعله که بیشتر شد، روی زمین افتاد. دنبالش می‌دویدم تا خاموشش کنم؛ اما چطور! دهانم باز بود. نعره می‌زدم؛ اما صدای خودم را نمی شنیدم. توی سرم انگار موشک کاشته بودند که هی به هوا می‌رفت...

دولادولا بالای سرِ زن رسیدم. من و چند نفر با پیراهن‌ها یمان می‌زدیم روی آتشِ بدنش. دست‌ها را روی سینه در هم انداخته بود. سرش می‌لرزید؛ مثل حلزون در خودش جمع شده بود و دهانش مثل دهان ماهی تکان می‌خورد. کی گفته ماهی را هر وقت از آب بگیریم تازه است؟ رشتهٔ باریک خون از زیر پایم روی سنگ‌فرش می‌ریخت. تازه یادم آمد چرا موقع دویدن هی زمین می‌خوردم. یکی از آن آهن‌های گداخته به پایم اصابت کرده بود. با شانه افتادم روی زمین. از میان هشت بینِ پاهای جمعیت، سفیدی چشم‌های زن را می‌دیدم که بیشتر می‌شدند. تازه دیدم که عورتش بیرون افتاده توی خیابان مازیار.

کمی بعد از آن اتفاق، اگر سهراب تندتند کولم نمی‌کرد و پای چُلاقم یاری‌ام می‌کرد، می‌توانستم دفتر و قلمم را با خودم ببرم توی سنگرِ نیمه‌تاریک و دم‌کرده و حرف‌هایم را بنویسم؛ مثل وقت‌هایی که تشنه‌ام می‌شد و می‌نوشتم آب. می‌نوشتم شمرده‌شمرده حرف بزنید تا بهتر لب‌خوانی کنم. و کاغذ را بالا می‌آوردم؛ مثل آن موقع‌ها که شاگردهایم وقتی امتحانشان تمام می‌شد برگه‌هایشان را بالا می آوردند، تکان می‌دادم و می‌دادم دست یکی‌شان.

غلامرضا عرق پیشانی‌اش را با پشت دست پاک می‌کرد، همان جا تکیه‌به‌دیوار سُر خورد و نشست. توی تاریک روشن درست نمی‌فهمیدم چه می‌گویند؛ اما با اشارهٔ دستش که روی سینه‌اش است، انگار می‌گوید: «اگر مَرد بودم، نمی‌ذاشتم دستِ این حرام‌زاده‌ها بِمان بِرسه...»

مَلکا، پوزخند می‌زد، با اشارهٔ دستش که به‌سمت من می فهمم همان تکیه‌کلام همیشه‌گی‌اش را می‌گوید: «آره جان بُوات...»
غلامرضا خاکِ سنگر را در دستش مشت می‌فشرد، گردنش را کج می‌کرد طرف مَلکا و می‌گفت: «دا، نفسم بالا نمی‌آ، سی خوت هِی بَخَن... »
مَلکا، لب‌هایش را جمع کرد و با حرکت آونگی بدنش، نخ نامرئی را دور دست‌هایش می‌چرخاند. کاری جز بغض کردن از دستم برنمی‌آمد. غلامرضا پایش را می‌کشید روی خاک. سرش پایین بود. نمی‌دیدم چه می‌گوید. سرش را که بالا آورد، روی صحبتش با من بود. با اشاره گفت: «جنگ سر هرچی که هست، لابد باید خینِ ما بریزَه تا آتش‌بس بشه.» بعد دست‌هایش را گوشهٔ دهانش گذاشت. می‌دیدم فریاد می‌زند: «ما ایچه گیر کِردیمَ...» دولا شد روی دو کندهٔ زانوهایش نشست. سر گذاشت روی زمین. اشکش لغزید روی خاک، دهانش می‌جنبید. با اشاره به شورانگیز فهماندم که غلامرضا چه می‌گوید؟!
رخ‌دررخم شد و گفت: «می‌گوید اگر می‌خوان جنگ تموم بشه، جوون‌هایی که بلد نیستن گلنگدنِ درست بِکِشَن، نمی‌فرستَن جِلو توپ‌و تانک...»
غلامرضا سر بلند کرد سمت شورانگیز چیزی گفت که هنوز جلوی من دست به زانو دولا بود، گفت: «می‌گوید چرا فقط خینِ ما باید بریزه تا خاکمونِ نَبَرَن...»
دستم را به حالت دعا بالا آوردم. توی سرم ولوله بود. خیسِ عرق، زبانم خشک و دهانم مزهٔ خاک می‌داد. شورانگیز سرش را برگرداند. صورتش را نمی‌دیدم که بفهمم چه می‌گوید. می‌چرخید. سرش را مثل گرگ بالا آورد. نیم‌رخش را دیدند. فریاد می‌کشید: «اما اینجا گیر کردیم...»
مَلکا سنگین نفس می‌کشید. با کلافگی گوشهٔ جلیقه‌اش را گرفتم تا کنارم بنشیند. بی‌حوصله دست‌هایش را تکان داد و گفت: «هِیرو...هِیرو... داریم سی خومو خفه می‌شیم... کسی نِی ایی بالا یعنی؟!» کنارم نشست سربندش را از سرش درآورد کوبید روی زمین. یک دسته از موهای بافته اش را توی دستم گرفتم.
غلامرضا دکمه‌های پیراهن را تندتند باز کرد. نور فانوس افتاد روی لب‌های خاکی‌اش. «دارم خفه می‌شم خدا!» و تکیه داد به دیوار به چشم‌هایم زُل زد. شورانگیز دست‌به زانو روبه‌رویم نشست و گفت: «ما وَ ای جنازه‌ها که شب‌ها می‌آرَن می‌ریزن تو این درّه، خاک می‌شیم. می‌شیم خاک هَمین شهر...»
غلامرضا مُشت می‌کوبید به دیوار. غبار می‌ریخت پایین. چهاردست‌وپا آمد سمتم دست‌هایم را گرفت با گریه گفت: «بوا، اون وقت سال‌ها بعد، عینِ کرم‌های باغچهٔ خومو، از زیرِ همین خاک درمِی‌آرنمون... همه جا بمب‌بارون شد... دیدی که؟ کاش ما هم مثل مردمِ راسته، چند روز پیش به جای سنگر، پناه می‌بردیم پای مخمل‌کوه...کسی فکر نمی کند ما هم اینجا گیر کردیم...»
دست کشیدم روی سرش شاید آرامَش کنم. بی‌فایده بود. حق دارند. مثل خودم که انگار هزار دست، دلم را چنگ می زنند. سرفه می‌کردم طولانی و کِش‌دار.
شورانگیز با اشارهٔ انگشت‌هایش که انگار میوه‌ای توی دستش بود گفت: «از خاکمون هم کاج سبز می‌شه.»
مَلکا چرخید سمتم. گفت: «من ترس از جونِ خوم ندارم، دلم شورِ منیژه و شورانگیز می‌زنه... اگر بیفتن دست ای حرام‌زاده‌ها...» و نگاهش افتاد روی منیژه که به پهلو افتاده بود و گریه می‌کرد. حرکت دستِ ملکا مثل کسی بود که از بالا دست می‌ساید روی سر جماعتی تا آرامشان کند. از آن فاصله روی تن کوچکِ او دست می‌کشید و می‌گفت: «روله... روله...»

***

ملکا دست‌های دعایش را بالا آورد. شورانگیز گفت: «می گوید کِی قیامت می‌شه. یا امام غریب!» و روبه‌رویم نشست و گفت:«عامو خسرو، اگر قراره بمیریم، کاش اینجا بَمیریم...»
بُراق نگاهش کردم. خواستم نزدیکم بیاید. آمد. گلیم را کنار زدم. روی خاک نوشتم: «قیامت آن فردایی نیست که به ما گفتن»
اشک توی چشم‌هایش لغزید. لب می‌گزید و نوشت: «اگر شهر را بگیرند و دستشان به ما و بقیهٔ زن و دخترها برسد، این هم یک‌جور قیامته...»
تصورش هم عذابم می‌دهد بیشتر از تصور زنده‌به‌گور شدنمان. نوشتم؛ «قیامت یعنی همین لحظه که هوای سنگر دارد سنگین می‌شود و کسی نیست به دادمان بِرسد، عروسم»
نوشت: «قیامتِ ما همی حالاست»
غلامرضا با لگد می‌کوبید به دیوار. برگشت و از شورانگیز پرسید: «بُوا چی می‌گه؟»

اشکِ شورانگیز سُر می‌خورد روی سه نقطهٔ خال‌کوبی‌شدهٔ روی چانه‌اش. سرش را که برمی‌گرداند سمتِ غلامرضا. ندیدم چه می‌گوید، لابد حرف‌های مرا می‌گفت.

خاک را صاف کردم و دوباره نوشتم: «تو راست می‌گویی شورانگیز، که می‌گویی ما خاکِ شهر می‌شویم.»

نوشتم: «خاکِ تن ما، تنِ غلامرضا، تنِ همین منیژه می‌افتد زیر پایشان.»

نوشتم: «اما منِ دنیادیده مُرده و شماها زِنده که پای این حرام‌زاده‌ها روی این خاک باز نمی‌شود.»

شورانگیز با بغض رو برگرداند. بلند شد و منیژه را بغل کرد. می‌چرخید و گرد و خاک از زیر نور فانوس که به پت‌پت افتاده بود، بالا می‌رفت. من بی‌تابی می‌کردم که از غلامرضا یا مَلکا بپرسم منیژه چه شده است. غلامرضا جلویم زانو زد. شانه‌هایش را تکان دادم. با گریه و شمرده طوری لب خوانی کرد: «می‌گوید دِتم آو می‌خواد... ضعف داره»

با دو دست به سرم کوبیدم. با خودم گفتم چقدر گفتم غلام رضا بگذار همیشه قد کفِ دست، نان پرِ شالت باشد.

ملکا به سینه می‌کوبید. من هق‌هق می‌کردم. تنم از شوریِ عرق می‌سوخت. پیراهنم را دریدم و با دهان نفس کشیدم. دماغم بو گرفته بود، بوی خاک. غلامرضا نفس‌نفس می‌زد، منیژه را روی گلیم دراز کرد و با بی‌تابی کنارم نشست. نفس‌هایش به صورتم می‌خورد. روی خاک نوشت: «بوا، کاش می‌شد بعضی چیزها را آرزو نکرد تا به آن‌ها برسیم...»

دست کشیدم روی موهای تُنُکش، سرم را تکان دادم؛ یعنی می‌فهمم دم از کدام آرزو می‌زند. نوشتم: «شاید اینجا که مانده‌ای، آرزویی بوده و نمی‌دانستی!»

دلم برای صدایشان تنگ بود. برای به‌نام صدا کردنشان. صدای منیژه که دل‌بستهٔ عروسکِ سنگی‌اش شده بود. یک روز دم‌دمه‌های پاییز، اهل راسته نشسته بودند دمِ سنگرها. من روی تپه نشسته بودم و کاغذِ سیگارم را می‌پیچاندم. منتظرِ غلامرضا بودم. چند روز قبل از آمدنش، قند توی چای‌ام افتاده بود. دانستم می‌آید مرخصی. چه آمدنی!

ملکا و شورانگیز در حلقهٔ زن‌ها بودند. منیژه مرا ندید. هی سر برمی‌گرداند که مطمئن شود مادرش نمی‌پایدش که دارد می‌رود طرفِ سنگِ قبرهای شکستهٔ حوالی پادگان ۰۷. آفتاب می‌افتاد روی پولک‌های جلیقه‌اش که اگر شب بود، اندامِ منیژه می‌شد مثل دیدنِ چراغ‌های شهر کوچکی از دور. من روی تپهٔ آن شهر کوچک را نگاه می‌کردم. به سنگ قبرها که رسید، خم شد و سنگی برداشت. یک تکه پارچه از زیر آوارِ قبرهای شکسته بیرون کشید.

من به سیگارم ضربه می‌زدم و او پارچه را در باد تکان می داد. نگاهش به حلقهٔ زن‌ها بود که یکی‌شان تسبیحی را زیر گِلوندی‌اش پنهان کرده بود و فال «چهل سِرود» می‌گرفتند.

از تپه رفتم پایین.«منیژه، اینجا چکار می‌کنی روله؟»

برگشت و هول‌هولکی گفت: «می‌خوام عروسک درست کنم، پاپا»

پرسیدم: «سنگ که عروسک نمی‌شه!»

سرش را تکان داد: «چرا؟»

گفتم: «تو با عروسک قبلی‌ت که پلاستیکی بود حرف می زدی. با سنگ که نمی‌شه حرف زد؟»

شانه بالا انداخت: «اون عروسک هم حرف نمی‌زد فقط من حرف می‌زدم...»

حرف حساب جواب نداشت. راه افتادیم سمت راستهٔ رمبیده مان. رفتیم توی حیاط. صدای خُرخُرِ آب از راه درازی می‌آمد توی شیرِ آب. آب خسته بود و خانه غریب. از زیر درختِ شکستهٔ گردو، تکه زغالی پیدا کردیم. یک جفت چشم سیاه روی سنگ کشیدم که بعدها موقع خواب، آن‌ها را پاک می‌کرد که یعنی بخوابد و هر صبح با زغال برایش چشم نقاشی می‌کرد. برایش زلف درست کردیم با کلالهٔ بلال‌های ملکا که حالا خشک و کپک‌زده گوشهٔ حیاط افتاده بودند. کلاله‌ها را روی سنگِ مثلثی گذاشتم و با زغال نیم‌دایره‌ای شکل لبخند رویش کشیدم. پشتِ سنگ، نقش یک شانه بود.

فانوس داشت خاموش می‌شد. سینهٔ منیژه بالاپایین می شد. مشتش را باز کردم. تکه‌زغالی توی دستش بود. زغالی که با آن چشم‌های عروسکش را می‌کشید.

غلامرضا دوباره به دیوارهای سنگر حمله می‌کرد. نعره می کشید. با دست لالهٔ گوش‌هایم را تکان داد تا به شورانگیز بفهمانم منیژه چه می‌گوید. ملکا جلویم زانو میزند. چشم های بزرگ و فرورفته‌اش را به چشم‌هایم دوخت و شمرده و با عصبانیت گفت: «بهانهٔ عروسَکِش داره...»

شورانگیز جلیقه را از تن بیرون آورد، انعکاس نور فانوس روی پولک‌های جلیقه‌اش افتاد. تن عروسم درختی پوشیده از کرم شب‌تاب بود. آن لحظه من تکیه به دیوار سنگر، درخت تنش را نگاه می‌کردم. بوی گردنبند میخکش پیچ می‌زد توی عرقِ تنش. زن که باشی، گرمَت که باشد، نمی توانی عریان شوی، مگر بسوزی. لحظه‌ای آرزو کردم کاش همین فانوس هم نبود تا ملکا و شورانگیز عریان شوند.

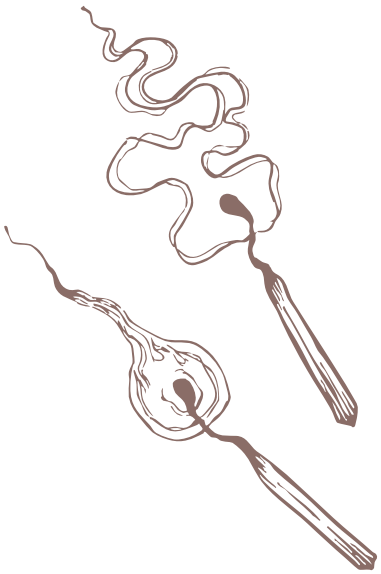
غلامرضا و شورانگیز به جانِ سنگر افتادند. لگد پراندند، عرق از سر و صورت هر دوشان می‌ریخت.

شورانگیز انگار از غلامرضا خواست که همه باهم فریاد بزنند شاید کسی بِشنود که اینجا گیر کرده‌ایم. هر سه تا سرهایشان مثل گرگی که زوزه می‌کشد، بالا رفت سمت سقفِ کوتاه «هووو.. ایما ایچه گیر کِردیمه..»
اگر زبان و این پا یاری‌ام می‌کردند، من هم بلند می‌شدم و با آن‌ها می‌گفتم ما اینجا گیر کردیم یا لگد می‌زدم به دیوارِ سنگر. اما ناتوان‌تر از آن بودم که هربار آن‌ها دست روی سرشان می‌گذاشتند و روی زمین دراز می‌کشیدند و بعد از چند دقیقه شورانگیز می‌گفت: «بمب بود...»

انگار انگشت‌های چغر دستی، گلویم را فشار می‌داد. به پهلو افتادم هق‌وهق گریه می‌کردم. با زغالی که از مشت منیژه بیرون کشیده بودم روی کیسهٔ پشت سرم نوشتم ما زنده‌ایم ما توی قیامت گیر کردیم ما زنده‌ایم.
یک‌باره سنگینی سنگر را احساس کردم. لرزش دیوارهایش را حس کردم، سنگینی کیسه‌ای افتاد روی سرم همه جا تاریک شد. شاید صدایش گفت گروم... فانوس افتاد.
سینه‌ام از فشار یک کیسه سنگین شده بود. چشم‌هایم از سنگ‌ریزه‌هایی که تویشان ریخته بود، سوز می‌زند. نمی دانستم چقدر گذشته بود. نمی‌دانستم خوابم گرفته بود یا از هوش رفته بودم. خواب؟ توی قیامت! گردنم تیر می‌کشید. زبان در دهان چرخاندم. تف کردم کلوخه‌ای را که رفته بود زیر دندانم. سرفه‌های بی‌جانی می‌کردم جانِ نفس کشیدن نداشتم. انگار دویده بودم. کیسه هنوز روی سرم بود. نسیم بوی زلف سوخته می‌داد و می‌خزید توی دماغم. تقلا کردم. به پهلو افتادم و تنم را از زیر کیسه خلاص کردم. آرنجم را ستون کردم و با نَک‌ونال خزیدم سمت سیاهی‌ها.
روشناییِ ضعیفی عقب می‌رفت و جلو می‌آمد... نه! فانوس نبود تا نورش بیفتد روی دیوار یا اگر یکی‌شان گریه می کرد، بالا کشیدن دماغش را ببینم. کیسهٔ شن را از روی تنی هُل دادم. دست ساییدم روی گیسِ بافته‌ای. دستم سُرید از برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌های تنش رفت توی دهانِ پُر از خاکِ ملکا. دستم دور تنش تاب خورد. چسبیدم به سینه اش. نفسم سنگین‌تر شد دست ساییدم روی خاک. روی تن منیژه. بوی گردنبندِ میخکِ می‌آمد. وقتی دستم رفت روی گردنِ شورانگیز. تکانش دادم، سینه‌اش بالاوپایین نمی‌شد. دستم رفت روی چشم‌های بازش. یادم آمد چشم های شورانگیز بزرگ بودند و آرام.

سرش افتاده بود روی شانهٔ راستش. کیسه را هُل دادم. دست دیگری روی دستش بود که به‌هم گره خورده بودند. مایع لزج و گرمی را توی دستم حس کردم. بو کردم. بوی خون بود! دستم از دست‌های به‌هم‌گره‌خورده رفت بالا روی غلامرضا. دهانِ بازِ پر از خاکش، روی سینهٔ پهنش. به سرفه افتادم، قلبم کیسهٔ شن شده بود؛ مثل شن‌های کیسه ای سنگر.

معلق ایستاده بودم میان هوا و سنگرِ رُمبیده از فضلهٔ کلاغ ها. روی نورِ بلدوزر که هی می‌رفت عقب و هی می‌آمد جلو. جنازه‌ها را می‌دیدم و دهانهٔ بلدوزر که خاک می‌ریخت روی سنگرها که گویا تشخیصشان از گورهای دسته‌جمعی برای رانندهٔ بنز ده‌چرخ و بلدوزر مشخص نبود.
صدای صورِ اسرافیلِ توی رادیویی را از دور می‌شنیدم که گم می‌شد در صدای بلدوزر. صدای آوازِ هوره مردی از آن محلهٔ دور در باد می‌پیچید. نعره کشیدم صدای نعرهٔ خودم را شنیدم که می‌گفتم نریزید...خاک نریزید... راننده‌ها نمی شنیدند انگار!
سبک شده بودم: مثل گلونیِ مَلکا... پریدم روی دهانهٔ بولدوزر. پاهایم از دهانه گذشتند. عروسکِ سنگیِ منیژه را دیدم که کلاله‌هایش خاکی شده بودند. خواستم عروسک را بردارم. دستم از عروسکِ سنگی گذشت.. معلق بودم مثل پر، مثل رقصِ برگی که از شاخه می‌افتاد، من بالا می رفتم. با آن همه درد چرا سبک بودم من، تنم از همه چیز می‌گذشت و از خاک..
توی گوشهٔ به‌جامانده از سنگر روی کیسهٔ شنی، دست‌خط خودم را دیدم: «ما زنده‌ایم»



داستان کوتاه "چشم‌های سیاه"

حسین نوروزی‌پور

نزدیک غروب بود. باد سخت می‌وزید. بوی تلخ و گزندهٔ لاشه‌ها از میان بام‌های خمیده که بر دیوارهای شکسته کز کرده بودند هوا را سنگین می‌کرد. سربازان بی‌آنکه خم‌به ابرو بیاورند، با بیل و کلنگ زمین را می‌کاویدند و دسته‌دسته مرده‌ها را از زیر آوار می‌کشیدند و درون چاله‌ای می‌ریختند و با خاک می‌پوشاندند.

فرمانده به سربازی که کنارش بود اشاره کرد و گفت: «زودتر پرچم را بلند کنید.»

لحظه‌ای بعد پارچهٔ سرخ‌رنگی روی تپه‌ای که بلندتر از همه بود، بالا رفت.

پرچم در برابر باد پیچ‌وتاب می‌خورد. فرمانده به سرباز ارشد اشاره‌ای با دست نمود، آنگاه صدای سربازان شنیده شد: «زنده باد وطن! زنده باد پرچم!»

فرمانده با غرور نشاطانگیزی رفت بالای تپه، کنار پرچم ایستاد. به خرابه‌ها نگاهی انداخت. اجساد روی هم افتاده بودند و هنوز هم با خاک رویشان را نپوشانده بودند.

فرمانده دستش را تکانی داد و آنگاه فریاد کشید: «کجا هستند آن ترسوها!» مکثی کرد و با صدای بلندتر ادامه داد: «شما خوب جنگ کردید، همان‌طور که شایسته یک سرباز بود. می‌دانم این فداکاری و تلاش شما هرگز از یاد نخواهد رفت و در تاریخ میهن ما خواهد ماند.»

صدای هوراهورای سربازان تمام خرابه‌ها را پرکرده بود. ناگهان فرمانده از میان اجساد کسی را دید که خم‌وراست می‌شد. فرمانده از همان بالای تپه داد کشید: «آنجا کیست؟» سرباز ارشد همراه دو سرباز به‌سوی گودالی می رفتند که فرمانده اشاره کرده بود.

سربازی با سر تراشیده و چهرهٔ زرد و استخوانی که یونیفورم ژنده‌ای به‌تن داشت، روی خاک می‌خزید و با ناخن انگشتان خاک را زیرورو می‌کرد.

فرمانده همچنان صدایش را بلند کرد: «نگذارید فرار کند. بگیریدش!» سرباز ارشد با صدای بلند گفت: «قربان دشمن نیست، یکی از سربازان خودمان است!» فرمانده گفت: «بیاورید اینجا ببینم!»

سرباز را کشیدند بیرون و بردند طرف تپه که فرمانده آنجا ایستاده بود. فرمانده با صدای خشک گفت: «کثافت، احمق!» سرباز که سرش پایین بود، لحظه‌ای سرش را بالا آورد و به صورت فرمانده نگاه کرد و فرمانده به دو سربازی که کنارش بودند اشاره کرد و گفت: «بروید!» دو سرباز خود را عقب کشیدند و سرباز نمی‌توانست بی‌تکیه‌گاه بایستد. خم شد؛ به زمین که ناگهان دست سنگین و محکم فرمانده به طرفش رفت و او را نگه داشت و گفت: «چه مرگته؟! چرا آنجا بودی؟ مگر نمی‌دانستی شام‌گاهه؟»

سرباز همچنان ساکت بود. فرمانده دستش را عقب کشید و گفت: «کرولال هم هستی؟» سرباز بی‌آنکه لحظه‌ای بتواند خود را نگه دارد، افتاد زمین. فرمانده گفت: «مگر یادت نداده‌اند در برابر مافوق با احترام بایستی؟» سرباز با فریاد فرمانده سعی کرد بلند شود؛ اما نمی‌توانست. سربازی جلو آمد و او را بالا کشید و کنارش تکیه‌گاه شد. فرمانده گفت: «چرا از دستور اطاعت نکردی؟ با توأم. جواب بده! می‌دانم که لال نیستی. پس کاری نکن که...» سرباز دهان باز کرد و بریده‌بریده گفت: «هیچی... فقط... می.... خوا. ... ستم....» فرمانده با صدای جنون‌آمیزی میان حرفش گفت: «می‌خواستی چی؟... بگو!»

سرباز بهت‌زده به اطراف نگاهی انداخت. خود را میان حلقهٔ سربازان دید که با دهان‌های بازشده به او می‌نگریستند. فرمانده آرام گفت: «راستش را بگو، چیزی هم پیدا کردی؟ شاید چیز قیمتی میان اجساد پیدا کردی که نمی‌خواهی به ما نشان بدهی!»

سرباز به دست مشت‌شده خود خیره شد و خواست چیزی بگوید؛ اما تا دهان بازکرد فرمانده گفت: «توی دستت چی هست؟» سرباز با لکنت گفت: «هی ...چ. چی.. .هیچچیییی.» فرمانده به سرباز نزدیک‌تر شد. آنگاه دستش هوا را شکافت و به صورت استخوانی سرباز نشانه رفت. سرباز به زمین افتاد. فرمانده دیوانه‌وار داد کشید: «احمق! کودن! فکر می‌کنی می‌توانی گولم بزنی؟» فرمانده خم شد. یقه سرباز را کشید و با خودش همراه کرد و گفت: «دلت می‌خواد از این تپه بندازمت پایین؟» فرمانده گردن سرباز را میان دو دست محکم گرفت و با صدای بلند گفت: «حالا چی؟ حرف می‌زنی یا نه؟»

از شدت فشار دستِ مشت‌شده سرباز وا شد. یک جفت چشم سیاهِ‌سیاه سُر خورد زیر پای فرمانده. تمام نگاه سربازان به چشم‌های سیاه کشیده شد. فرمانده لحظه‌ای وا ماند. چشم‌های سیاه با پلک‌های خاص و مژه‌های بلند روی زمین مانده بود که دست‌های سرباز به‌سوی آن‌ها می رفت؛ چشم‌های سیاه با پلک‌های خاص و مژه‌های بلند روی زمین مانده بود که دست‌های سرباز به‌سوی آن‌ها می‌رفت؛ اما فرمانده سریع پاهایش روی چشم‌ها گذاشت، درحالی‌که جنون‌آمیز قهقهه‌ای سر داده بود. سرباز ناله‌کنان گفت: «چشم‌ها... چشم‌های برادر منه... باورکنید!» فرمانده به گریه سرباز نگاه می‌کرد و همچنان چشم‌ها را زیر پا لهیده می‌کرد و می‌خندید. سرباز با حسرت می‌گفت: «چشم‌ها... چشم‌های برادر منه... »

همه سربازان همراه فرمانده با صدای شیطنت‌آمیزی می خندیدند و گریهٔ سرباز میان هلهلهٔ آنان گم شده بود.

درباره هانگ کانگ شاعر کره ای

برنده نوبل ادبیات ۲۰۲٤

سعید جهان‌پولاد

هان کانگ، رمان‌نویس، شاعر و استاد نویسندگی خلاق در مؤسسه هنر سئول است. او در سال ۲۰۱٦ جایزهٔ بین المللی من‌بوکر را برای رمان گیاه‌خوار دریافت کرد. در بیانیهٔ آکادمی نوبل دربارهٔ این شاعر و نویسنده آسیایی آمده است: جایزهٔ نوبل ادبیات ۲۰۲٤ امسال به هان کانگ شاعر و نویسندهٔ کره‌ای به‌خاطر نثر شاعرانه‌اش که به مقابله با آسیب‌های تاریخی پرداخته است و شکنندگی زندگی بشر را آشکار می‌کند اهدا شده است. شعر و نثر هان کانگ پیوند جسم و روح و ارتباط حسی و عاطفی انسان و محیط و زخم‌های تاریخی بشر را نمایان می‌سازد. شعر و آثار داستانی هان کانگ با موضوعات نابرابری، تبعیض، مسائل جنسیتی و ترومای تاریخی انسان در نظام های دیکتاتوری و دشواری‌های حاشیه‌نشینان سروکار دارد. هان کانگ با نثری شاعرانه این پیچیدگی زندگی را آشکار می‌کند و مبارزه بدنی، ذهنی و عاطفی انسان را در قبال این مواجهه روایت می‌کند. هان کانگ اولین نویسندهٔ کرهٔ جنوبی و اولین نویسندهٔ زن آسیایی است که برندهٔ جایزهٔ نوبل شده است.

چند شعر از هان کانگ

سنگ نیلی

ده سال پیش در خواب
آن سنگ نیلی را دیدم
در زیر موجاموج رودخانه
آیا هنوز آنجاست؟
من مرده بودم
در یک روز بهاری
آنگاه که مُردم
کنار رودخانه راه می‌رفتم
آه، مردن چه خوب بود
روشن بود اما مثل پری سبک
زیر امواج زلال
سفید و گرد
سنگریزه‌ها را دیدم
زلال باش و بیدار
یک دو سه
آنجا بود
رنگ‌پریده و ساکت‌تر بود
سنگ
بی‌آنکه توجه کنم
خواستم که دست‌هام را دراز کنم و
بردارمش
آنگاه دریافتم
برای انجامش می‌باید دوباره زنده باشم
دوباره زندگی کنم
حس کردم اولین بار است
که ضعیف و ناتوان شده‌ام
برای انجامش
می‌باید دوباره زندگی کنم
چشمانم را گشودم
شبی عمیق بود
اشکی که در خوابم بر گونه‌هایم روان شد
هنوز گرم بود
سنگ نیلی‌رنگی که ده سال پیش در خواب دیدم
آیا آن را هم اینک برداشته‌ای؟
آیا هم‌اینک آن را گم کرده‌ای؟
آیا تابه‌حال چیزی را از دست داده‌ایی؟
آنچه در سپیدهٔ صبح
در خواب سبک من می‌تراود
آن سایهٔ نیلی بود؟

سنگ نیلی که ده سال پیش
در خواب دیدمش
روزی اگر که برگردی
به آن رودخانهٔ درخشان
اگر برگردی و نگاهش کنی
هنوز همان جاست
آیا به‌قدر تمامی چشم‌ها
آن سنگ در آنجا
همیشه ساکت خواهد ماند

نامه، رودخانهٔ وان

می‌دانستم
حال تو خوب است
که مریض نمی‌شوی
جاده‌ای که گل‌ها در آن شکوفا می‌شوند و می‌ریزند
آن جاده را رها کن
سخت است، سخت یک زمستان را بگذرانی
برف بهاری به‌ناگاه
در ماه مارس بارید
سال‌های تب‌آلودی که تمام زمستان را پشت سر گذاشت
گذر از شب‌ها و روزهای یخزده اشک‌های دردآوری ریخته
بر گونه‌ها و
سرازیر شده بر چانه‌ام
هرگز فراموش نمی‌کنم
چه کسی شهامت دارد بگوید
این چشم‌ها چرا نباید ساکت بماند و بایستد...؟
هنگامی که بر آسمان و زمین می‌بارید
این برف سنگین، نمی‌بینی؟
شاخه‌های کاج که خم می‌شوند و می‌شکنند...
آن سبز تیرهٔ محوشده
در میان باد
بی‌پناه دیواری که به آن تکیه کنی، آه!... اینجا جایی است
که حتی راه پیش رو هم مدفون شده
آیا هنوز به زندگی ادامه می‌دهی
این تنگناست یا آهنگ توست
آیا هنوز ازهم‌گسیخته می‌شود؟
بعد از دیدنت
تمام طول شب فقرات پشتم درد می‌کند
در رؤیای دل‌گداز
تاریکی مبدل می‌شود به روشنایی و نور
نوری که خیره می‌گرداند و
نمی‌توانی در آن چشم بگشایی
سپیده‌دمی که مثل خوابی سهمناک حتی چشم‌ها را
کور می‌کند
نور دریچه‌ها در سحرگاه چرا دردناک بود
آیا آخرین امید بود
کورسوی امیدی بیهوده
زندگی افسرده‌حال و تهوع‌آور
آه ای لب‌های فروبستهٔ لعنتی!
کنون در چشمان آبی فسفری‌ام
قطرات آب شیرین گرد آمده
دلم اینک برایت تنگ آمده
مانند کسان زنده‌تر در جهان
که با همدیگر ملاقات می‌کنند
می‌خواستم بخندم
عشق بود؟
گذشته از آن روزها که دیگر عشقی در میانه نبود
اینک روزهای بی‌اشک و اندوه زندگی‌هایی که امواج با خود
برده بود
زندگی‌هایی گیرافتاده در گل‌ولای
اینک بهار بی‌تو
به آسمان و زمین آمده است
برف دیگر نمی‌بارد
تنها باد می‌وزد
بادی گرم
بادی که سرد نیست
اما همچنان سخت می‌وزد
نور خورشید
همچون ذرات مه در هوا پخش می‌شود
این جاده را یادت هست
مسیری که گل‌ها شکوفا می‌شوند و می‌ریزند
دیگربار و دیگربار
راه تنها همین است

سرآغاز، شام را در کشو می‌گذارم

روز سرنوشت‌ساز فرا می‌رسد
با من سخن بگو
من سرنوشت تو هستم
اگر از من بپرسی که آن را دوست داشته‌ام؟
بی‌تقلایی آن را در آغوش می‌گیرم
به زمان‌هایی طولانی
قلب من آیا اندوهگین خواهد شد و زاری خواهد کرد؟
اینک که به‌کلی ساکت مانده
آیا حس می‌کنی به چیز دیگری نیاز نداری؟
من مطمئن نیستم
گاهی تو را کنار خود حس می‌کردم
می‌توانم آیا این را به زبان بیاورم؟
حتی زمانی که حس می‌کنم تو را در کنارم ندارم
می‌دانم که همیشه تو را با خود داشته‌ام
با من سخن بگوی
نه، نیازی به کلمات نخواهد بود
تو هستی
حتی اگر به زبان نیاورمش
همه می‌دانند
چیزی که دوست‌تر دارمش
از چه پشیمانی
می‌دانم روزی به نزد من می‌آیی
بیهوده می‌کوشم برای تغییر چیزی
آیا تو بی‌اندازه حساسی؟
دودل مانده
همچون گدایی کور که تمنای نوازش دارد
این‌گونه‌ام
گه‌گاه می‌خواستم که به تو پشت کنم
بروم سویی/ سر بچرخانم / نمی‌شد
یقین کرده‌ام که روزی نزد من می‌آیی
وقتی سرآخر چهره‌ات را نشانم دادی
میان خطوط صورتت
در امتداد پلک‌های فروافتاده و
انحنای تیغهٔ برآمدهٔ بینی‌ات
و سایه‌روشن سیمای جوانت
من مدت‌ها به آن خیره خواهم ماند
دو دست لرزانم را
روی پوستت
روی گونه‌های جوانت خواهم گذاشت
تا آرام بگیرد

شعر و ادبیات در پدیده‌ی محیطی متاورس

با رویکردی بر بازنمایی شعر و ادبیات پسازبانی در پدیده‌ی محیطی متاورس

سعید جهان‌پولاد

نادر چگینی

ما گاهی وقت‌ها واقعاً نمی‌دانیم که کلمهٔ متاورس «metaverse» چه چیزی را پوشش می‌دهد که برخی بیش از پیش آن را مورد استفاده قرار می‌دهند، و دیگرانی هستند که آن را سنگ بنای فلسفهٔ صنعت دیجیتال می‌دانند. برای اینکه این پدیدهٔ شگفت و درحال رشد و توسعه را توضیح و بازنمایی کنیم می‌باید همه‌چیز را دربارهٔ این پدیدهٔ فراجهانی و فراوجه لحظه‌به‌لحظه دنبال کنیم. تاریخچهٔ ظهور این اصطلاحات، نگرهٔ ابداع‌کنندگانش، سیستم‌های مرتبط و تأثیرگذار و حتی عناصر مبنایی‌اش را، چگونگی بهره‌وری و محیط‌یابی و ارتباط هم‌پیوندش را با انسان و غیرانسان و کاربردی شدنش را ملاحظه کنیم. تأثیرات انکارناشدنی‌اش بر شعر، ادبیات، فیلم، سینما، انیمیشن و توسعه آن را در فناوری اقتصاد، سیاست، فرهنگ و.. مَدِنظر قرار دهیم.

نگارندگان کوشیده‌اند این پدیدهٔ خلاق جهان دیجیتالی و سایبرنتیکی فراگیر را و مرزهای محوشده محیط میانی انسان و غیرانسانی، جهان واقعی و جهان مجازی و توسعه آن را در زمینهٔ شعر و ادبیات و اکولوژی سیاره‌ای به مبحث شعر و ادبیات پسازبانی در فراجهان متاورس و کارکرد اشتراکی و عمومی‌اش را در تولید و تأثیرگذاری رسانهٔ فرهنگی همچون شعر، ادبیات و هنرها نشان دهند.

بی‌شک این پژوهش در کشورهای مبنایی اروپایی و غربی همچنان مورد مطالعه و توسعهٔ محققان، پژوهشگران، متفکران، منتقدان له و علیهٔ درگیر در این پروژه است و این مقال در نظر دارد، با احضار الحاقی نظرات متفکران دیگر، راهی برای بازنمایی آن در فرهنگ، شعر و ادبیات و هنرها و دیگر رشته‌ها باز نماید.

ابتدا باید واژگان ترکیبی متاورس را در فرهنگ لغت آکسفورد بررسی کنیم. در لغت‌نامه آکسفورد متاورس را فضای واقعیت مجازی تعریف کرده است که در آن کاربران می‌توانند با محیط تولیدشده به‌وسیلهٔ کامپیوتر با دیگر کاربران تعامل داشته باشند. در دیکشنری زبان فرانسوی آن را به‌عنوان «دنیای مجازی» توصیف می‌کند که «میزبان اجتماع و گروهی از کاربران حاضر در این فضا و محیط را در قالب شخصیت‌های آواتاری که به‌شکل و تیپ و شخصیت و نمای خودشان پرداخته و تبدیل شده‌اند، گرد هم می‌آورد؛ آواتارهایی که می‌توانند با همدیگر ملاقات کنند، سخن بگویند، در محیط حرکت کنند، تعاملات اجتماعی و حتی اقتصادی داشته باشند.»

در نسخهٔ دانش‌نامهٔ انگلیسی نیز تصریح شده است که «این اصطلاح عموماً برای توصیف مفهوم تکرار آیندهٔ اینترنت، متشکل از فضاهای مجازی سه‌بعدی پایدار، به اشتراک گذاشته‌شده و مرتبط با یکدیگر برای ارائه درک فراجهان مجازی و فراوجهگی به‌کار برده می‌شود.

اگر تعاریف متفاوت باشد، به یاد می‌آوریم که متاورس (گاهی اوقات با «metaverse» به فرانسوی ترجمه می‌شود) یک دنیای مجازی به‌صورت سه‌بعدی علمی و تخیلی است که کم‌وبیش صادقانه دنیای واقعی را بازتولید می‌کند؛ اما برای درک کامل معنای کلمه، اجازه دهید به منبع آن برگردیم. متاورس (از متاورس انگلیسی، انقباض یا ترکیب فشرده متاجهان، به‌عبارتی فراجهان) دنیای مجازی‌خیالی است. این اصطلاح به‌طور مرتب برای توصیف نسخهٔ آیندهٔ اینترنت استفاده می‌شود که در آن فضاهای مجازی پایدار و مشترک ازطریق تعامل سه‌بعدی قابل دسترسی هستند. تعریف متفاوتی مانند«متاوَجه» و «فراوجه» در فرهنگ‌نامهٔ اروپایی و غربی می‌توان از آن سراغ گرفت. متاورس را می توان به‌تعبیری کشوری جهانی یا فراجهان تصور کرد که خصوصیات مجازی و واقعیات افزوده بر آن، همچون مکمل و خود جهان درحال تبدیل شدن در آیندهٔ نزدیک است. به طور کلی هم‌اینک آن را به تمام جهان‌های مجازی متصل به اینترنت در نظر می‌گیرند که در واقعیت افزوده درک می شوند.

تاریخچهٔ مفهوم اصطلاح متاورس

این مفهوم برای اولین بار در رمان وانمودگر یا شبح خیالی « Simulacro» نوشتهٔ دانیل گالویه منتشر و توصیف شد و در سال ۱۹۶۸ ازسوی راینر ورنر فاسبیندر در سال ۱۹۷۳ در«Le Monde sur le fil» جهان روی لبه یا خط، توصیف و به نمایش درآمد و سپس در«Le Samourai..» کتاب سامورایی مجازی یا خیالی در سال ۱۹۹۲، ازسوی نیل استفنسون نوشته و کاربرد اصطلاحی متاورس نمایان و مطرح شد؛ درواقع نیل استفنسون نخستین کسی بود که اصطلاح متاورس را در این کتاب ابداع کرد و توصیف کاربرد ادبی و تخیلی‌اش را نشان داد. او خاطر نشان می‌کند که چشم انداز فراوجهی آیندهٔ متافورس اختراع من است، که زمانی به ذهنم خطور کرد و متوجه شدم کلمات موجود (واقعیت مجازی) برای استفادهٔ بیش از حد دشوارند. سامورایی مجازی نمونهٔ منحصربه‌فردی از موارد استفادهٔ متاورساین داستان تخیلی را نشان می‌دهد که چگونه می‌شود متاورس را پیاده‌سازی کرد، از آن بهره برد و با دنیای واقعی ارتباطش را برقرار کرد. این کتاب قبل از امکان پیاده‌سازی متاورس نوشته شده است و می‌شود آن را نوعی مشخصات غوطه‌ورانهٔ متاورس دانست. بسیاری از چیزهایی که ارائه می‌دهد با ظهور پیاده‌سازی‌های مدرن و پرداختن به مسائل توصیف‌شده مرتبط شده‌اند. استیو رودتز متخصص فناوری متاورس می‌گوید؛ «البته این افراد واقعی نیستند، بلکه انیمیشن‌هایی‌اند که با کامپیوترش مطابق با مشخصات ارائه شده به‌وسیلهٔ کابل فیبر نوری ایجاد شده است. این افراد برنامه‌هایی‌اند که به آن‌ها آواتار می‌گویند. آن‌ها نمایانگر بدن سمعی و بصری‌اند که شخص برای برقراری ارتباط با دیگران در متاورس از آن استفاده می‌کند.» نیل استفنسون در سال ۱۹۹۲ ممتاوس را در رمان سقوط برفی (سامورایی مجازی) به این صورت معرفی کرد. استفاده از اینترنت در آن زمان هنوز کاملاً خصوصی و محرمانه بود (وب به‌سختی شکل می‌گرفت). تلفن‌های همراه بسیار نادر بودند (پیامک به تازگی ظاهر شده بود) و واقعیت مجازی تا حد زیادی مفهومی تخیلی و ذهنی بود؛ اما رمان‌نویس آینده را پیش بینی می‌کرد (و به‌هرصورت او به محبوبیت کلمه «آواتار» و کاربرد متاورس در آتی کمک شایانی کرد).

متاورس امروزی و آینده تمام ایده‌های خود را از ادبیات، شعر، سینما و هنرها گرفته و همچنان آن را توسعه می‌دهد. پرسش این است که فراجهان متاورسی چیست؟ باید گفت دنیای تخیلی، شهری و صددرصد دیجیتالی است. نوعی بازی آنلاین بسیار واقعی و گروهی که در آن با عینک یا صفحهٔ نمایش متصل به چشم و گوش و بدن در آن وارد می شوید تا واقعیتی جایگزین و افزوده را تجربه کنید. پر از برخوردهای غیرمحتمل و رویدادهای هیجانی، واقعی، اسطوره‌ای و جادویی که به نسبت محیط و جهان واقع ترسیم می‌شود و همواره در حال توسعه و تبدیل شدن دائمی است. متاورس استفنسون بسیار بصری است. نزدیک به یک واقعیت جایگزین واقعی که در آن هر کاربر با آواتار خود شخصیت می‌یابد. این جنبهٔ کلیدی از مفهوم است: متاورژن نوعی «زندگی دوگانه» را القا می‌کند، کاربرانی که خود را به شیوه‌ای پایدار در پوست شخصیت‌های مجازی که دارای شخصیت خودند تجسم می‌دهند.

مفاهیم مشابه یا مرتبط دیگری قبلاً به‌ویژه در ادبیات سایبرپانک و سایبرنتیکی در آن پیشنهاد شده است. ویلیام گیبسون در داستان کوتاه خود یعنی سوزاندن کروم، سپس در رمان نورومنسر، فضای سایبری را در اوایل سال ۱۹۸۲ تصور کرده بود. به‌عنوان «توهم توافقی که روزانه توسط میلیاردها اپراتور تجربه می‌شود» یا حتی «نمایشی گرافیکی از داده‌های استخراج‌شده از پایگاه‌های اطلاعاتی» هر کامپیوتری استخراج و توصیف می‌شود. این مفهوم همچنین به دنیای مجازی مبتنی بر دیجیتال نزدیکترمی‌شود؛ همچنین باید به کمیک استریپ Convoi (ماجراهای کارن اسپرینگول) اثر تیری اسمولدرن نویسندهٔ بلژیکی و فیلیپ گاکلر کاریکاتوریست فرانسوی اشاره کرد.

این اثر رؤیایی که در چهار جلد از سال ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۵ منتشر شده است، به فراوجه اشاره‌ای نمی‌کند؛ بلکه آینده‌ای را توصیف می‌کند که در آن شبکه‌های مجازی غلبِگی و سلطهٔ کامل بر زندگی و حیات سیاره دارند. هزاران نقش‌آفرین و کاربر که ازسوی آواتارها نمایش داده می‌شوند، به‌طور روانی خود را به واقعیت مجازی جایگزین می‌برند تا به کاروان حمل‌ونقل پول نقدی که در دنیای حلقه‌ای‌شکل در گردش است، حمله کنند. این یکی دیگر از جنبه‌های تکرارشونده در مفهوم متاورس است. کاربران اغلب در آنجا انگیزه‌ای مالی پیدا می‌کنند یا با فعالیتی که در زندگی واقعی وجود ندارد جذب آن می‌شوند.

منتقدان فرهنگی و گسست‌های متاورس

نقدی که منتقدان به این فضا و پدیدهٔ مجازی و فناوری، تکنولوژیکی وارد می‌دانند، محل مناقشات فکری و فلسفی آینده است و درک ما را نسبت به درونی شدن این پدیدهٔ پیچیده و درحال‌توسعه کمی دشوارتر می‌کند؛ اما همچنان‌که فیلسوف معاصر فرانسوی برنارد استیگلر و متفکران دیگری چون نانسی، دریدا، دلوز، لیوتار، گاتای و پیشینیان چون هایدگر و.. از این عصر تکنولوژیکی و دیجیتالی آینده توصیف و بازنمایی کردند، جالب توجه است؛ خصوصاً استیگلر که فناوری و تکنولوژی و محیط را هم‌پیوند و وابسته به هم تلقی می‌نماید و از رویکرد فارماکولوژیکی و ارگونولوژیکی به فناوری و راه شفابخشی و درمانش در توسعهٔ بوم‌شناختی محیطی باور دارد؛ اما باید کمی با احتیاط پیش رفت؛ درواقع فناوری در خدمت زندگی خوب و با رفاه تنها همین، خواسته و میل بشری است؟ زندگی خوب، زندگی مجازی، فراری مصنوعی، قلمروی موهوم. نقشه‌ای که در یک فعل و یک کنش خلاصه می‌شود.

پروژهٔ فرار و گریز از آنچه بوم‌شناسی محیطی تنها راه درمانش را در خود همین فناوری و توسعهٔ فرهنگی آن می داند. همکاران مارک زاکربرگ که در غرب و در بین منتقدان آن‌ها را «اراذل علم‌گرایی» که به نام‌های «برانسون، بزوس، ماسک» مشهورند، برای منافع سرمایه‌داری و استعمار، خصوصی‌سازی و کالایی کردن فضا و محیط تلاش می‌کنند.

در ژورنالی خواندم که این حامیان و مخترعان (برانسون، بزوس، ماسک) را گورکنان فضا نیز نامیده‌اند و آنان را برای پیشنهاد دادن جایگزینی جهانی همه‌گیرتر و موهوم که شدیداً دستوپایی و ویرانگر است توصیف کرده‌اند که جهانی را بازنمایی می‌نمایند که هم بزدلانه، نابرابر و تحمل ناپذیر است و می‌خواهند آن را تبدیل یا جایگزین سیارهٔ به‌زوال رفته و ریشه‌کن و ویران‌شده کنند. این «طبیعت» که نوع بشر آن را این‌گونه نام می‌گذارد تا خود را از آن متمایز کند و آن را در انحصار خود درآورد، درحالی‌که نوع انسان در میان موجودات زنده تنها موجود زنده‌ای است که نمی‌تواند به نجاتش امیدوار باشد، تنها راه را بر فرار و گریزگاهی برای خود می‌جوید؛ برخلاف برنامه‌های Blue Origin و Space X، متاورس از بدن‌ها در برابر فجایع اقلیمی، اقتصادی، اجتماعی یا مهاجرتی سیاره محافظت نمی‌کند.

«به‌سادگی» وجدان‌ها و خودهای انسانی را از محیطی تنفس‌ناپذیر نجات می‌دهند و از آن‌ها محافظت می‌کند و رهاشان می‌کند. روح‌ها را در فضایی محصور می‌کند که در آن مرزهای جداکننده واقعیت از غیرواقعی ناپدید می‌شوند، جایی که همه‌چیز مختلط، متراکم و و درعین‌حال گسیخته می‌شود: حقیقت و دروغ، واقعیت و خیال، آب و سراب، صیاد و صید واقعی دیگر فقط واقعی نیست؛ بلکه با توهم، سراب، خیال، رؤیا هم‌مرز است؛ بلکه در اختیار مکانیسم‌های ابزاری‌سازی ذهن است؛ ازجمله آن‌هایی که به‌طور مصنوعی طعم، میل، لذت را مدل می‌کنند یا بهتر بگوییم مخصوصاً کسانی که ارواح مذکور را رام و رام می‌کنند.

متاورس به‌شکلی نابه‌هنجار تجسم این الیگارشی از شرکت‌های بزرگ آمریکایی و چینی است که اکسل کان متخصص ژنتیک به درستی با «برادر بزرگ قرن بیست و یکم» جذب کرده است. دلایل بسیاری منجربه ظهور چنین پروژه فریبنده‌ای از تمدن می‌شود: هژمونی تولیدی و استخراجی، فرسایش ادیانِ «معقول» (که با این حال از دوگانگی دربارهٔ حاکمیت، که ازسوی «خدا» داوری شده است، انسان‌ها بر بقیهٔ افراد زنده و بر منابع طبیعی فرار نمی‌کنند) امپراتوری فناوری فراماتریالیسم و انسان‌محوری گوشت‌خوار، این نوع روایت دیستوپیایی را به وجود آورد.

به این خیانت‌های مهیب زهرهای دیگر دوران را تاحد «مشروعیت بخشیدن به نامشروع» آلوده کردند: فردگرایی، مجموعه‌سازی جوامع، گسترش بی‌وقفهٔ نابرابری‌ها، سلب صلاحیت حکومت بین‌المللی، تضعیف مقامات دولتی، بحران(های) دموکراسی و... زوال زندگی، زوال تنوع زیستی، شتاب در ساختن، تملک کردن، رشد کردن، تکه تکه شدن مردمان، مخدوش شدن و فقیر شدن مناظر، برادری و بلاعوض (با یک اشاره، یک نگاه، یک کلمه) روبه زوال برگشت‌ناپذیر، آنچه را که الهام‌بخش شعر است، از آن جدا کنید. چگونه بنویسیم، نقاشی کنیم، بازی کنیم، آهنگسازی کنیم، برقصیم، زیبایی را بسازیم، تخیل، رویا و امید، وقتی اندک زیباست، تخیل را بارور می‌کند، تو را رؤیا می‌سازد، امید را بیدار می‌کند؟

پاسخ‌ها و روش‌های کاربردی و توانمندسازی از راه شعر و ادبیات و هنرها

با در نظر گرفتن پیشنهادها، انتقادها و نیز ضرورت اجتناب ناپذیری درحال‌توسعهٔ این فناوری دیجیتالی نوین، می‌شود در نظر داشت که تأثیر مبنایی شعر، ادبیات، سینما و هنرها در این فراجهان در زیست‌محیط و محیط میانی به‌تعبیر استیگلر تا چه پایه مهم و اجتناب‌ناپذیر است. رواج و توسعهٔ میدانی و محیطی و گروهای متنوع کاربران در کشورها، با فرهنگ‌ها و تنوع اقلیمی، زبان‌ها و فرهنگ نوشتاری، دیداری و بصری و تعامل و ارتباط درگیرانه در مواجهٔ مستقیم و غیرمستقیم یکی از ویژگی‌های چنین فراجهانی است؛ خصوصاً که در پست‌اومانیست و پسازبانی با مفهوم کاربردی فضا و توزیع‌شدگی مجموعه‌ها در تناسب و یکپارچگی اسمبلاژی می‌توان متون از قبیل شعر، هایپرشعر و متن فیکشن و رمان و.. را به گروهای کاربری متصل کرد و در توسع بینامتنی و انتقال مشترکات فرهنگی و تجربی آن به عنوان ابزاری آینده‌نگرانه توجه داشت با محیط فراوجه و فراجهانی متاورس، می‌توان ارتباط درگیرانه‌ای با خود انسانی و غیرانسانی داشت و اطلاعات و دانش‌های بومی، زبان‌های در حال انقراض یا خفتگی (خاموشی)، توجه به انقراض‌گونگی جانوری، مادی و.. را در این محیط واقع نمایی، بازنمایی کرد.

شعر و ادبیات پسازبانی که بر محور مکتب پساانسان‌گرایی در عصر طلایی دیجیتالی و پایان عصر آنتروپوسینی با رویکرد بوم‌شناسی‌شناختی و بینارشته‌ایی و علوم‌شناختی خود را درحال ادغام و انطباق قرار داده است، از نیروی بازدارندهٔ رسانه‌های فرهنگی همچون شعر، ادبیات و هنرها در تأثیر گذاشتن بر مناسبت روابط انسانی و غیرانسانی بهره‌وری می‌کند، که در ادامه آن را بررسی می‌کنیم و روش های کاربردی‌اش با دیگر گفتمان‌ها را به‌طور کوتاه بازشناسی خواهیم کرد.

شعر و ادبیات پسازبانی ایران بنا به وضعیت و ضرورت فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و با دغدغه‌های محیط‌زیستی رشد و توسعه یافته است. مبنای نظری‌اش در مقاله‌های گوناگون بررسی شده است که در اینجا و با ادغام در این مبحث توجه‌برانگیز خواهد بود و روشی را پیشنهاد می‌دهد که در پدیدهٔ فراجهانی متاورس قابل تولید، بازنمایی، رشد و توسعه خواهد بود.

شعر و ادبیات پسازبانی با پیروی از مکتب پساانسان‌گرایی و بوم‌شناسی سیاسی‌فرهنگی محیطی در کارزار توسعهٔ جهشی فناوری متاورس، دیجیتالی به ترکیبات هایپرشعری، هایپرفیکشن و شعرهای سایبرنتیکی، بلاک‌چین و شعرهای تعاملی و اجرایی، پرفورمنس به‌عنوان ویژگی درحال ادغام و توسعه‌یافتگی فرهنگی و بینافرهنگی می‌اندیشد، که به طور اجمالی در این مقالهٔ پژوهشی می‌شود آن را در زیر دو مجموعه و گفتمان انتقادی و ارتباط درگیرانه‌اش بررسی کرد:

۱. رویکرد انتقادی بوم‌شناسی و زیست‌محیطی فرهنگی و سیاسی؛

۲. گفتمان انتقادی فناوری ماتریکس دیجیتالی و هوش مصنوعی در فراجهان متاورس.

رویکرد انتقادی بوم‌شناسی و زیست‌محیطی فرهنگی و سیاسی و فناوری دیجیتالی متاورس

جنبش‌های زیست‌محیطی پیوند تنگاتنگی با ادبیات دارند و به نیروی مقاومتی و رسانهٔ فرهنگی آن در نهادینه کردن اخلاق زیستارانسانی و غیرانسانی باور دارند. اغلب مقاومت های خود را از راه اشکال گوناگون هنری، عمدتاً آثار تجسمی و ادبی، ابراز می‌کنند؛ به همین ترتیب، بین شعر و کنش اجتماعی نیز رابطهٔ تنگاتنگی وجود دارد و شعر نقشی تعیین‌کننده در انعکاس واقعیت اجتماعی دارد. شعر به عنوان نیرویی برای مشارکت اجتماعی، برای ابراز مخالفت علیه بی‌عدالتی‌های اجتماعی و بوم‌شناختی عمل می‌کند. شاعر شعر پسازبانی در پی فراخوان و تشویق مردم به پیوستن به جنبش‌های محیط‌زیستی با تلاش خلاقانه اعتراضات محیطی‌زیستی در میان متن‌های خود به گویش های عامیانهٔ بومی و تنوع اقلیمی گویشوران زبانی در اقلیم ها و برای هم‌گرایی و هم‌پوشانی آن‌ها توجه ویژه دارد. ابزار بازی، طنز، پارودی، آیرونی را به‌عنوان نیروهای‌های کلامی و بصری و سمعی می‌پردازد، اساسی‌ترین ویژگی این اشعار، نیروی مقاومت گفتمانی آن است. اکثر شعرها را نه به‌عنوان انتزاع بلکه به‌عنوان کنشی درونی از مبارزه می نویسند؛ بنابراین ویژگی، شعر کنشگری دارد و نگرانی‌های زیست‌محیطی و موضوعات اجتماعی‌سیاسی‌منطقه‌ای، ملی، قاره‌ای و جهانی را در هم‌گرایی صادقانه و بی‌واسطه‌ای بازنمایی جسورانه می‌کند؛ درواقع هر جنبش اجتماعی بدون محتوای ادبی و نهادینگی فرهنگی در زیر لایه‌های فکری غیرممکن است.

هر جنبش اعتراضی، زبان اعتراضی خودش و ابزارها و فناوری خودش را تولید می‌کند که به‌طور مثال در موسیقی، شعارها، بنرها، گرافیک‌ها، کاریکاتورها، مستندها، بیانیه های مطبوعاتی و رسانه‌های بصری و مجازی که اکنون در فضای دیجیتالی و متاورس درحال توسعه همه‌گیرند؛ درواقع برای بلند کردن صدا، زبان و بیان شفاهی یا تجسم ذهنی و زبانی اعتراضی فرهنگی و سیاسی استفاده می‌شود. در شعر و ادبیات پسازبانی تمام اشکال بیان فرهنگی، به طور ضمنی یا صریح، با بافت پویای اجتماعی، اقتصادی، اکولوژیکی و سیاسی که در آن تولید می‌شوند مرتبط‌اند و در فضای دیجیتالی و متاورسی زمینهٔ اشتراک میان گروهای اجتماعی متنوع به‌صورت هم‌زمانی خواهند داشت.

شعر و ادبیات پسازبانی با رویکرد انتقادی بوم‌زیستی و محیط تکنیکی و زیستی که ازسوی شاعران پسازبانی سروده می‌شود قابلیت ترکیب تازه‌ای از فعالیت‌های مقاومتی و بازدارندگی تخریب و انقراض زیست‌محیط سیاره و گونگی‌های انسانی و غیرانسانی را دارد، که می شود از آن‌ها به نام شعرهای اعتراضی یا مقاومتی با محوریت حفاظت از طبیعت یاد کرد؛ که همچنین بازتاب دهندهٔ فرآیندهای نابرابر و ناعادلانهٔ اجتماعی، اقتصادی و زیست‌محیطی است.

در این شعرها نه‌تنها اضطراب و صدای انسان، که صدای طبیعت و حتی فریاد آن نیز در فضای متاورس طنین‌انداز خواهد بود و کاربران و گروه‌های اجتماعی در هر نقطه از جهان در ارتباطی مستقیم و واقع‌نما با آواتارهای خود آن را به دیگر محیط‌ها طنین‌انداز خواهند کرد. این شعرها بازنمایی بخشی از عادت‌ها، رسم‌ها و سرمایه‌های ملی و فرهنگی (اعتراض) جامعهٔ محلی و سیاره‌ای را تشکیل می دهند. این‌ها خود رنجی است که بخشی از رسانه‌های فرهنگی ممکن است در هنر و شعر بیان و صدای خود را بازیابد و تفسیری فرهنگی از مبارزه و رویداد را به نمایش جهانی بگذارد. نمادها، ایده‌ها و ارزش‌های آشنا را بازنمایی می‌کند، مفاهیم، انگیزه‌ها و نسخه‌هایی از برای کنش درونی انسانی و اجتماعی گروه‌ها در جهان ارائه می‌دهد. به همین ترتیب، شعر می‌تواند تنهایی و بی‌حوصلگی افراد ستم‌دیده و طردشده و به‌حاشیه‌برده‌شده را به‌صورت گویشی و نمایشی بازنمایی کند. شاعر پسازبانی با هدف بسیج جامعه با انعکاس هویت، شیوه‌ها، باورها و نمادهای جوامع اقلیمی و شهری در نوشتار با اتکا به فناوری دیجیتالی و ابررسانه‌ها و توسع پیوندهای بینالینکی در دنیای مجازی و پدیدهٔ محیطی متاورس، خود را به اشکال متنوع تکثیر و توزیع کند.

گفتمان انتقادی فناوری ماتریکس دیجیتالی و هوش مصنوعی و پدیدهٔ محیطی متاورس

گفتمان زبان‌شناسی‌شناختی پسازبانی با رویکرد تکنولوژی زبان واقعیت مجازی و شعر و ادبیات پسازبانی در آیندهٔ نزدیک، دنیای ما و نحوهٔ تعامل انسان با دنیای مجازی اساساً متحول خواهد کرد. متاورس اینترنتی مدرن دنیای مجازی که از نظر مفهومی جایی که ما در واقعیتی مجازی مبتنی‌بر علوم فناوری دیجیتالی با یکدیگر تعامل و درون‌کنشی فعال خواهیم داشت. در این فضاها، افراد آزادند تا خود را به طرق مختلف بیان کنند؛ یعنی آواتار خود را سفارشی کنند. کاربران آزاد خواهند بود تا هر طور که مایل‌اند و نسبت به دانش خود با دیگر فضاها تعامل و ارتباط درگیرانه ایجاد کنند؛ اما در شعر پسازبانی که درحال حاضر با هشتگ‌گذاری‌ها شروع شده است و درون‌لینکی است. موضوع این ایده فقط در مبحث هشتگ‌گذاری‌ها تمام نمی‌شود. باید اشاره کنیم که هم اکنون در جهان فناوری متاورس شرکت‌ها و نمایندگان و افراد بانفوذ شروع به ایجاد فضاهای چندبعدی و زمین‌های سه‌بعدی مجازی کرده‌اند که در این محیط‌ها تمامی اطلاعات و دانش بشری همراه با آواتاری از خود واقعی شخصیت‌ها و پرسوناژ آن‌ها به‌صورت واقع‌نمایی در تعامل صورت‌به‌صورت و در فضای گفتگومندی مستقیم صورت می‌پذیرد. ایدهٔ شعرهای پسازبانی در محیط فضایی و کیهانی متاورس چگونه اتفاق می‌افتد، در فضا و محیط کیهانی متاورس و با توسعهٔ فناوری دانش دیجیتالی و هوش مصنوعی و ذخیرگاه‌های دانش بینارشته‌ایی در درگاه‌های متنوع و امکان ساختن آواتار و پرداختن واقع‌نمایی آن‌ها به‌صورت سه‌بعدی و حتی واقعیت افزودهٔ انسانی درست به اشکال، تیپ ، شخصیت، تولید صدا، حرکات و رفتارهای خود انسانی به‌صورت شخصیت مجازی و آواتاری.. به‌طور مثال می‌شود تی اس الیوت را فراخواند و از او و کم‌وکیف آثارش و نگرش‌ها و تفکرات، علائقش، زندگی‌اش و..پرسید و در اشتراکی گروهی با اتکا به مطالعات ژنتیک متنی و ذخیره‌گاه‌های دانش ادبی، به کلیه پرسش‌ها و تأملات و تفسیرها و تحلیل ها... پاسخ درخوری یافت؛ درواقع در این محیط متاورسی و فراجهانی شاعران و فعالان ادبی و قلمی جهان می‌توانند

دربارهٔ ایدهٔ شعر پسازبانی در جهان متاورس، شب شعری در سر مزار حافظ هم‌زمان در چند محیط دیگر در ایران، در هندوستان و در هر جای دیگری بصورت واقع‌نمایی حضور داشته باشند و هرکدام به زبان خود گفت‌وگو کنند.

متاورس قابلیت تبدیل و ترجمهٔ شنیداری، شفاهی، گفتاری و متنی را به‌واسطهٔ ابزارهای توسعه‌یافته دارد و هم‌اکنون درحال انجام همین پروژه است. ترکیب اینترنت، بازی، شبکه‌های اجتماعی دیجیتال و فناوری‌های مجازی درحال ترکیب شدن برای ایجاد پویایی جدیدی برای نحوهٔ تعامل دیجیتالی ما هستند که در این مقاله به آن پرداخته شده است؛ درواقع این هم‌گرایی جهانی و فراجهانی پایه و اساس آینده‌ای عملاً پیشرفته را ایجاد می‌کند. در این هم گرایی فناوری مطمئناً دلیلی وجود ندارد که ما نتوانیم همهٔ این‌ها را در محیط هم‌زیست مسالمت‌آمیزی و با محوریت انسانی و غیرانسانی نداشته باشیم. چنان‌که این فضا متاورس به ناتوانان جسمی و کم‌توانان در محدوده‌های انزوای خود نیز برای بیرون شدن و تبدیل شدن به دیگری و.. امکانی را مهیا کرده است که در شعر و ادبیات پسازبانی یکی از مبنایی‌ترین ویژگی‌های خود تصور داشته که به معلولیت و ناتوانی توجه خاص کند.

با پیشرفت تکنولوژی متاورس نگارندگان معتقدند که تعریف «دنیای واقعی» به‌طرز چشمگیری تغییر خواهد کرد؛ پس درواقع ضرورت دارد شعر و ادبیات پسازبانی برای چنین محیط فراوجه و فراجهانی از ظرفیت‌های ادبی، فرهنگی و زبانی‌اش بهره برداری و حضور جهانی فرهنگ و ادبیات ایران را به‌صورت ایده و الگوی جهانی و فراجهانی در جهان مجازی و واقع‌نمایی متاورسی و سایبرنیکی آینده بازنمایی کند.

نابع

LES MÉTAVERS ••
Dispositifs, usages et représentations
Sous la direction de Julien Péquignot et
2015 François-Gabriel Roussel
Interview de Miloude Baraka, co-fondateur•
Dans le métavers, Interview 2022 Oxmose janvier
métavers

چیستی سکونت انسان

در شعر شهلا فرج زاده خوئینی

● دکتر وسعت آله کاظمیان دهکردی

کلمه در شعر بانو شهلا فرج زاده خوئینی، نوزاده‌ای بزرگ است. به نظر می‌رسد که نه، یقیناً کلمه در مشیمهٔ ذهن فرج زاده، بالغ است. بلوغ نوزادانهٔ کلمه و رسیدن به چشم آنان که او را می‌نگرند تصور چگونه دریافت زیباشناسانیک را از شعر و اندیشهٔ او بازتاب می‌دهد.

از همین منظر، موضوعیت «زن» در جهان محاضر، سخت ترین و درعین‌حال دهشتناک‌ترین سویهٔ اندیشگی است! زن دارد چه کار می‌کند که ظرف اندوهش را حتی، شعر هم به دوش نمی‌تواند بکشد؛ اما برای سکونت انسان از ارابهٔ خیال، شعر تنها دست‌مایهٔ شادمانیِ هرچند خرد، اما زیباست. زنی که با دیزاین کولی‌ها می‌آید، زنی که در شعر فرج زاده دائماً درحال پوست‌اندازی است:

«سهم من، نگاهی که می‌دوزد/
در مجاز دوست می‌دارمت..»

و می‌ترسد از نیرنگ و ترسیم «...تنهایی ی برهوت از بی شمار تن‌ها ...» و راه زن از دوست داشتن بی‌وقوع به شب ابدی ختم می‌شود:

«...برمی‌گردانم اشکم را/ می‌بلعم کهنه زخمم را/ می اندیشم به آتشی روی رودخانه ...»

شهلا فرج زاده، شاعر صداهای در هجای شکسته است. او به آبادانیِ دردی می‌شتابد که از مسیر مداوا دور شده است! نوع تفکر فرج زاده به جهان کلمه، بسیار خاص است. من معتقدم فرج زاده در نوع زبان به شخصی‌شدگی رسیده است:

«خودت را ببخش؛ آه من
ردِ تو گم کرده _ نمی‌گیرد»

«کوچ می‌کند خالی ی لحظه‌ها _ به
توت‌هایی شیرین، اگر
اجازه می‌دادی _ حرف بزند »
«قلمه می‌زنم _ نمی‌گیرد
«او» در بندِ پیوند از حالِ انگور
هیچ نمی‌داند»

حرکت و نشست کلمه در شعر شاعر علاوه‌بر قداست و صلابت، نجابت سبزی هم دارد. فرج زاده از چند بعد حجم وار به ساحت کلمه برای ساخت جهانی نو فکر می‌کند؛ ازاین‌روست که هیچ وسیله‌ای در ساخت این بنا، بدون دقت و ظرافت کافی به وجود نیامده است:

«پای می‌کوبند نفس‌هایم
به دام نگاهی که می‌دوزد
اما نمی‌ماند، بپوشد»

انسان آگاه محاضر، در جهان وارونهٔ بی‌سبب، در مدار اندوهی مملو از ناتوانیِ بیرون کشیدن خود از دایرهٔ تاریک دیرسال، به‌جز پایین کشیدن رؤیا با نخ جادوییِ شعر چه کار می‌تواند بکند. از همین منظر است که سکونت انسان، وقوع می‌یابد که هرچه هست آفتابی است و زمینی که زندگی است.هولدرلین معتقد است که شعر موجب می‌شود که سکونت، سکونت باشد؛ درواقع شعر آن چیزی است که می‌گذارد ما منزل گزینیم؛ اما به چه طریقی می‌توانیم به مکانی برای سکونت دست یابیم؟ هولدرلین راه‌حل را به وسیلهٔ بنا کردن و آفرینش شعری می‌داند که به ما اجازه سکنی می‌دهد.. شهلا فرج زاده این‌گونه زیستی را از آسمان می‌چیند، می‌آورد در پیلهٔ کلمه تا به سکونت انسان امنیت ببخشد:

«...سفر در خیال نه/ که شلوغ مدرسه/ خلوت میان‌سالی/ هم‌خانه با زمستان/ زمستان تنهایی در ابری بی‌باران/ از باران/ باران...»

نگره‌های ریز و اتمیک در شعر فرج‌زاده کم نیستند، انگاری دائماً درحال زایش‌اند:

پُر می‌کنم خودم را
از تو
که پیراهن شوم برایت

اما هرچه اندیشهٔ فرج‌زادهٔ خوئینی را می‌کاوم، نوعی سرگشتگیِ متواری کلماتش را می‌آکند. زن‌بودگی در شعر او، مترادف دردهای نگفته است که به‌شکل مجاز از حقیقت بریده می‌شود و در هجاهای بنفش، دیوارهای جهان را می رنگد؛ از همین منظر در شعر فرج‌زاده فضاهای سوژه بر ابژه، مستولی است و این پارامتر مهمی در شناخت شعر و اندیشهٔ فرج‌زاده به شمار می‌رود:

می‌سرایند مرا
زخم‌ها _ آن‌ها
بغض‌اند از
عصب خنده‌ای متواری بر
هستهٔ آزمایش در
هوایی پاک
حوّای زندانی و
ویلای تن ... ها ... یی!
– پی ی عروسکی زمین‌نخورده _ که
می‌کاود خود را
در شهری مسخ‌شده
– بلعیدهٔ پارازیت با
استتارِ زخم
استتارِ زخم
...و شکلات‌پیچ شدن ش _ در
– نامه‌ای با مضمون ن دو سایه
... و یک نفر
وقتی نمی‌یایند خود را
نمی‌یایند... ...

درباره‌ی افسانه نیما

حمیدرضا مشکانی

نیما «افسانه» را در دی‌ماه ۱۳۰۱در سن ۲۷ سالگی و با نام اصلی «بیرق‌ها و لکه‌ها» سرود و آن را به استاد خود نظام وفا پیشکش کرد. از نظر تاریخی یعنی حدود کودتای سید ضیاء طباطبایی و قتل «اکبر» پسر جوان بانو شمس کسمایی، به ریاست ژاندارمری رسیدن ابوالقاسم (الهامی) لاهوتی با هدف کودتا، سپس سرکوبی و فرار به قفقاز... و دو سال و چهار ماه پس از به‌ظاهر خودکشی جناب تقی رفعت است. ایـن همان سـالی اسـت که تی.اس.الیوت سرزمینِ ویـران یـا «سرزمین برهوت» را منتشر کرد و شالودهٔ سرزمین ویران همچون شعر نوی نیما بود. (قافیه های نامتجانس و مصرع‌های نامتساوی و...) بدان جهت بسیار منتقدان اروپایی ایراد گرفتند، کنایه زدند و اعتراض کردند...

شعر نیما پیش می‌رود و گفت‌وگوها آغاز می‌شود تا به‌جایی می‌رسد که افسانه می‌گوید:

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم
یکّه‌تازی سراسیمه.»

عاشق: «امّا»

(اینجا پایانِ رکن آخر، «...لاتن» را مجزا می‌کند و به عاشق می‌سپرد.)

من سوی گلعذاری رسیدم
درهمش گیسوان چون معما،
همچنان گردبادی مشوش.»

این «اما» امّای تاریخ‌ساز ادبیات ایران است، شاید خود جناب نیما نیز نمی‌دانست که شعر نو را با این کلمه سرآغاز کرده است. اگر اسلام با «نه» شروع شود، شعر نیمایی با یک حرف پیوندی هم‌پایه‌ساز. به‌عبارت‌دیگر با حرف ربطی ساده آغاز می‌شود: امّا. ازاین‌جهت ممکن است شعر نیمایی را برای توصیف و تعریف «شعر پیوند»، «شعر تماس» یا «شعر ارتباط» نیز نامید. امّا، اولین کلمهٔ شعر نیمایی ماست و زیباست بدانیم این امّا هم، از زبان عاشق بیان شده است آن هم در برابر افسانه‌ای!...

نیما اتفاقی از این واژه بهره نبرده است که گفته شود شعر نو حاصل تصادف یا پیشامد و حادثه‌ای بوده است، که اگر چنین بود از نیمای فیلسوف و متفکر بعید می‌نمود؛ نظر به اینکه نیما در ابتدای شعر افسانه، نامه‌ای یا سرآغازی برای کسی نگاشته است و با این لفظ ثبت شده است که «ای شاعر جوان». و چنان ساختمان شعر افسانه و حتی از آن نیز مهم‌تر، نیاز بدان را توصیف کرده است که ظهور عارضه و رخداد و تقدیر را نیز نمی‌شود محتمل داشت. گذشته از آن دربارهٔ طبع شاعر جوان نبودنش را هم حدس زده است. (همان‌طور که سال‌های سال پس‌از آن، شاعران و منتقدان جوان و...مورد طبعشان نشد و چنین شعری را که به یک قالب شعری مبدل شد «آن چیز» می‌نامیدند). نیما در آن نوشته دقیق و به‌صراحت بیان می‌دارد که شعر افسانه مانند نمایشنامه است، نمایشنامه‌ای شعرگون که می‌شود حتی آن را اجرا کرد؛ چراکه اجرایی نوشته شده است و البته اشاره می‌کند که پیش از او کسانی چون مولانا، محتشم کاشانی و دیگران به آن نزدیک شده‌اند؛ اما این حالتِ قالب نسبت به آثار آنان از آزادی بیشتری برخوردار است که می شود در هرکجا که اراده کنی بدون افزودن کلمات اضافی، قطع یا ادامه دهی و این یعنی گواهی و سندِ دانسته عمل کردن.

تئاتر! همه‌چیز از تئاتر آغاز شده است. همگان روند سخن نویسی تئاتر را در متن‌های نمایشی می‌دانیم. اولین خلاقیت، در این شعر نیاوردن «او گفت و ایشان جواب فرمود» است؛ یعنی مانند گفت‌وگونویسی نمایشی تنها، نام شخص را آورده است و در پس آن علامت «:» را آورده مانند «افسانه::/ عاشق:» و این لزوم، شعر را از حالت گزارش محض خارج ساخته است و به شعریت و به‌ویژه تصویرگرایی در عین نزدیکی به نثر، نزدیک کرده است. خود نیما در حدسی که از شاعر جوان می‌زند نوشته: «شاید بگویی... نسبت به غزل قدما، سبُک» او تا این اندازه، جوانب کار و اثر خود را می‌شناخت و منتظر آن برخوردها بود. لازم به تکرار می‌دانم او آن موقع تنها بیست و هفت سال سن داشته است.

بنده تصور نمی‌کنم نیما در آن موقع شعر «سرزمین ویران» الیوت را خوانده بوده باشد؛ زیرا امروز ما که با شبکهٔ جهانی در ارتباط هستیم به این زودی‌ها نمی‌توانیم اتفاقات را در اختیار خود بگیریم که نیما بتواند. هرچند در همان سال الیوت این تصمیم را گرفت و شعرش را نیز منتشر کرده باشد؛ پس نیما نمی‌توانسته است به آن زودی در جریان به روزِ اشعار جهان قرار گرفته باشد! افزون بر آنکه نقطهٔ توجه نیما بر اشعار فرانسوی بود تا شعرهای انگلیسی...

اینجا که نیما از زبان افسانه شروع می‌کند و به‌ظاهر، عاشق حرف افسانه را می‌بُرد و می‌آغازد که اما...

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم
یکّه‌تازی سراسیمه.»

عاشق: «امّا»

این امای خاص نقطهٔ آغاز شعر نو (نیمایی) شد که در نمایش چنین کاری ممکن می‌شود. در شعر همیشه رکن آخر را باید پر کرد تا اینکه ادامه داد یا اینکه تداوم جمله یا تغییر آن را به دیگری واگذار کرد؛ اما درنهایتِ تحیّر دیده شد که نیما با جرئت بسیار زیاد توانست مقطعی از رکن آخر را از ارکان قبلی (و از متن اصلی) جدا کند تا دیگری آن را بیان کند؛ ولی در ادامه باز ارکان به همان صورت کامل بیان می‌شد که در تمام این شعر پنج مرتبه اتفاق می‌افتد. ابتدا در اما، سپس چند بند که می‌گذریم در:

دوم:

عاشق: «تو یکی قصه‌ای؟»

افسانه: «آری ، آری

...»

سوم:

افسانه: «...

ناف از شیرخواری ببرّید»

عاشق : «آه!»

(در اینجا «آه» کامل منفک از ارکان است و قطع‌به‌یقین اضافی است؛ چراکه ارکان سطر فوق، تکمیل و ارکان سطر بعد نیز به کمال است، و چه جرئتی می‌خواسته این انتخاب و اعلام به دیگران!)

چه زمانی چه دلکش زمانی!

...»

چهارم:

افسانه: «که ز تو قطره‌ای چند ریزی؟
بی‌نوا عاشقا!»

عاشق: «گر نریزم؟

(در اینجا رکن منقطع و به سطر بعد (عاشق) واگذار شده است؛ ولی متأسفانه همچنان سطر بعد ادامهٔ همان رکن است. از ابتدا رکن آغاز نمی‌کند. چنانچه نیما دقیقه و لطیفه ای، نکته‌ای از نصرت رحمانی می‌گیرد: «...تجدد در شعرهای شما با متانت انجام گرفته است!...» در عین سنجیدگی، وقار، استواری و محکمی، به‌قطعیت منظور از متانت، آهسته‌کاری، سختی و سنگینی نیز می‌تواند باشد که در ابتدا خود نیز هنوز دست‌به‌عصا و سلانه و با تردید قدم برمی‌داشته است؛ اما تردیدی نه هرگز از ترس، به‌خصوص ترس از دیگری، بلکه احتیاط از ندانستن تاریکه‌راهی که چندان قدمی در آن ننهاده‌اند.)

دل چگونه تواند رَهیدن؟

...»

و سرآخر پنجم :

افسانه: «...

(در اینجا سخن افسانه هنوز به پایان نرسیده است؛ پس یک سطر کامل را در اختیار می‌گیرد و در ادامه‌اش زیباتر درنهایتِ اعجاب پس از دو رکن دوباره افسانه، کلام را به دست می‌گیرد و ادامه می‌دهد.)

کرده در خلوت کوه منزل.»

عاشق: «همچو من.»

(اکنون افسانه سخن عاشق را قطع و رکن را پرکرده ادامه می‌دهد...)

افسانه: «چون تو از درد خاموش.
بگذرانم ز چشم آنچه بینم.»

(سخنش پایان می‌گیرد و مصراع آخر این بند را به عاشق وا می‌گذارد تا ارکانش را او بچیند.

عاشق: «تا بیابی دلی را همه جوش.»

(و فوری ترکیب‌بند را افسانه به اختیار می‌گیرد).

فارغ از خلاقیتی که ترکیب‌بندهایش اگر پشت‌هم بیایند خود گویای یک شعر کامل هستند؛ البته بالذاتهٔ آن بدون رعایت قافیه‌ها، تنها در روایت:

«می‌کند داستانی غم‌آور
داستان از خیالی پریشان
جز سرشکی به رخسارهٔ غم؟
تا بماندی زبون و فتاده؟

تا تو ای مست! با من ستیزی
مبتلایی نیابد به از تو.
مانده بر جای از او آشیانه
او یکی نیز از رهروان بود
او تو را بوسه می‌زد، تو او را
می‌زدت لب در آن موج، لبخند
همچنان گردبادی مشوش
با چه تصویرهای فسونگر
و...»

شعر «شیر» را هم در همان سال سرود و آن نیز در اغلب ترکیب‌بندها به همان‌گونه کار کرده است؛ البته با تمام باریک‌بینی و تمرکز فکری که در نیما سراغ داریم؛ شعر شیرتاریخ نخورده است و جناب طاهباز عزیز آن را پس از افسانه قرار داده است (شاید به خاطر معروفیت افسانه)؛ اما به نظر می‌رسد که شعر شیر قبل از افسانه سروده شده باشد، البته محتمل است؛ اما به‌خاطر کم‌تکنیک بودن آن. چراکه خلاقیت‌های فنی شعر افسانه را ندارد و فرد خلاقی چون نیما آن‌هم در جوانی و سرشار از هیجان و شور، نمی رود از او که شعر بعدی را کم‌مرتبه‌تر بسازد. هرچند، از سال بعد در چند اثر پی‌درپی (البته پس از گذشت چند ماه از افسانه و شیر) باز به سرودن قالب‌های کهن رو می‌نهد؛ می‌تواند قابل‌بررسی باشد!

طراشعر بینایی باستانی سروده ها

مجتبی تجلی

«انسان شاعرانه سکنی می‌کند، سرشار از مزیت؛ درعین‌حال شاعرانه بر روی این زمین سکنی می‌کند!»
«ویلهلم فون هامبولت، شاعر آلمانی»

هم او در ادامه می‌گوید: «انسان از آن روی که سخن می گوید انسان است.» و بدین قرار، بودگی و مأوایِ انسان در زمین که پیوند او با پیرامونش است به سخن‌گفتن و در پس آن شاعرانگی پیوند می‌خورد. می‌توان اطمینان یافت که از دیدگاه او شعر والا، سخن آدمی است و تسهیل «بودن» او. در ادامه به این موضوع بازخواهم گشت.

اما ترجیح می‌دهم قبل از باز کردن بیشتر مطلب چرایی ورود و نوشتنم دربارهٔ طراشعر را برای خوانندهٔ این مطلب بیان کنم. به درخواست دوستان ادب که برای معرفی بیشتر آن در تلاش‌اند، مطالبی و مقالاتی را طلب کردم با مشاهده نو و بدیع بودن و مؤلفه‌های منحصربه‌فرد این وادی و البته در پس آن کنجکاوی خودم شروع به تحقیق و اندیشیدن دربارهٔ طراشعر، این ساحت هنری نوپا گرفتم. آنچه مسئله را برایم جذاب‌تر کرد این بود که در همان اولین رویارویی ها با طراشعر، ذهنم ناخواسته و بی‌درنگ راهی غارهایی شد که باستانیانمان در آن اولین سخنان را بیان و ناخواسته به یادگار گذاشتند.

نمونه‌های این گفتمان بی‌پیرایه را که آرزوها، آیین‌ها، دریغ ها و مشتی دیگر از دل‌مشغولی‌های انسان بدوی را بیان می کردند در جای‌جای جهان می‌شود یافت؛ از غارهای اعجاز گون در اروپا گرفته (که نگارنده چند سال قبل فرصت دیدن نمونه‌های آن را در غارهای لاسکوی فرانسه داشته است)، تا موارد کم‌وبیش مشابه دیگر در آمریکای لاتین، آفریقا و آسیای جنوب شرقی و حتی استرالیا. گمانم این است این ترکیب خط، طراحی یا درهم‌آمیختگی افکت‌های تایپوگرافی با شعر و سخن و ویژگی‌هایی که برای آن قائل شده‌اند چنین توانایی ذاتی و پیشینی را با خود دارد:

نخست اینکه هر ذهن کم‌وبیش آشنا با هنر را راهی از این دست «چیز دست‌ساخته« بشر کند و دیگر آن را از هر زمانی که رسماً و با نام و نشان وارد عرصه هنر شده باشد و با هر نامی، آغاز ترکیب سخن‌گویی با اقامت‌گزینی آدمی ببیند.

به‌زعم من آنگاه که اولین کانکریت‌ها شکل گرفت، میل به درآمیختگی تصویر با گویایی زبان باید شکل گرفته باشد. بیایید به نخستین خط‌های ابداع‌شدهٔ انسان نگاهی بیندازیم؛ تصویرهایی در تلاش برایِ تعدیل و مختصر شدن! اما آن‌ها در هر صورت بیشتر به تصویر نزدیک‌اند؛ حتی زمانی که ما از آن‌ها رمزگشایی زبانی کرده باشیم. باستانیت موضوع گشوده‌شده در این مقاله، امر غالب آن چیزی است که من دوست دارم و وظیفهٔ تعهد ادب‌نگاری می‌دانم که بیان کنم؛ اما همه‌چیز خواسته و پندار ما نیست و نباید هم باشد. در هر صورت ناگزیر باید به تبیین این ایده ادامه دهم.

بیاییم شاعرانه (اگرچه خود را در این وادی صاحب آگاهی و واجد گفتن نمی‌دانم) به موضوع برگردیم. زبان ناگشوده، همسایه حقیقی هستی و اقامت، محصولی به‌عنوان نگاره‌ها در مکان امن و در زمان موعد بر جای گذاشت.

وقتی مارتین هایدگر سخن‌شعرِ هامبولت را تحت لوای سکونت گزیدن آدمی بر کره خاکی بسط داد و زبانیت را عامل بودن و سکنای انسان دانست، نوبت به آن وجه بعدی رسید. در پس نظرات هایدگر که در سلسله مقالات شعر، زبان و اندیشه رهایی به آن‌ها پرداخته، پرسشی حیاتی شکل می‌گیرد و سعی می‌شود تبیین شود که وجه سکنای حقیقی آدمی به‌راستی چیست؟ برای پاسخ به این پرسش معمولاً هنر وارد عرصه و کمک می‌شود. صادرکنندگان احکام فلسفی، فیلسوفان حقیقی را می‌گویم، هر کدام برای این توانایی ماندن به بخشی از هنر وثوق بیشتری داشته‌اند.

اگر نیچه موسیقی را دست‌ساخته‌ای تأثیرگذار و رهایی بخش می‌داند، هایدگر سخن گفتن و در والاترین درجه سرشار از مزیت، شعر را برمی‌گزیند و آن را همسایهٔ نزدیک هستی انسان می‌داند.

به‌زعم من گفتن از اهمیت شعر زیاده‌گویی تلقی می‌شود و در حضور بسیاری از خوانندگان زیره به کرمان بردن است. سخنی که می‌خواهیم به سرانجامی برسانیم و توجه‌ها را به آن بیشتر جلب کنیم، (نه خود شعر که سبک خاصی از شعر) شعر درآمیخته در تصویر، چه نامش کانکریت باشد و از نگرش انتزاعی هندسی صادر شود، چه در نوع تکامل‌یافتهٔ آن که مشخصاً در زبان فارسی ازسوی «امین افضل‌پور» بیشتر معرفی به کمال نزدیک شده است؛ طراشعر باشد.

گویا شعر کانکریت یا تجسمی با وجه رسمی، شش‌دهه پیش در اروپا شکل گرفت و سپس وارد ادبیات کلاسیک بسیاری از کشورها شد؛ همچنین با آنکه می‌دانیم علاوه‌بر افضل‌پور و دیگر شاعران معاصر که آگاهانه و تدوین‌شده یا از روی ذوق به این حوزه ورود کرده‌اند؛ مانند شفیعی کدکنی، ردپای این هنر تجسمی را در اشعار بزرگان شعر فارسی من‌جمله مولانا می‌توان یافت؛ اما من مصرانه آن را پاسخی تاریخمند و بازگشتی غریزی به بدویت و تمایل به آن می‌دانم. این میل به بدوی شدن دوباره و بودن در آن، گویی انسان گم‌شده در هیاهوی خودساختهٔ مدرنیته همواره عزم بازگشت به اصل خویش و بازیابی روزگار وصل را دارد. در نظام فکری کافکا به‌خوبی تبیین شده است و دست‌مایهٔ آفرینش‌های ادبی بی‌مانندی همچون مسخ شده است. من آن نظرات را برای اثبات و مقبولیت بیشتر نظرم در نظر می‌گیرم و خواننده را به آن‌ها ارجاع می‌دهم.

اگر سخن گفتن با آن تعبیر هایدگر که لازمهٔ انسان شدن انسان باشد و گفتار را طبق نظر «سوسور» به گفتار مکتوب و غیرمکتوب تفکیک‌شده بدانیم، می‌توانیم بپذیریم که پرواز اندیشه شاعر در انسان باستانی و نو می‌تواند تبدیل به تصویر گردد. تصویری که جای بی‌زبانی آدم را پر می‌کند یا مکمل سخن او می‌شود و حتی آن را به کمال می‌رساند. این هنگامی است که تخیلِ رهاشدهٔ شاعر او را به زمین متصل، جای پاهایش را مستحکم و سپس زمینهٔ ربودن بعدی او و پرواز بر فراز زمین را مهیا می‌سازد.

با این پیش‌گفته‌های جسته و پراکنده می‌شود نتیجه گرفت انسان درافتاده بر زمین، پیش از آغاز سخن و به‌تبع آن سرودن، زبان، این سرای ماندنش را با تصویرسازی بنا نهاده است. (نیازی به توضیح نمی‌بینم که بین سخن گفتن و زبان تفاوتی معنادار موجود است.)

انسان یا به‌تعبیر جامع‌ترِ هایدگر، دازاین، برای اقامت بر زمین، گریزی جز ساختن، پروریدن و صناعت نداشته است؛ پس بذر سخن و اقامتگاه خود را مانند دانه‌های گندم باید می‌رویاند؛ اما این رویاندن و آفرینش اگرچه نیاز به ابزارهایی دارد؛ ولی اساس بودگی است. واژه‌های «پوئسیس» و سپس «پوئتیکا» که بعدها در ادبیات و فلسفه یونانی به آفرینش ادبی، هنری و خاصه شعر گفته شد، نخست آن آفرینش و صنعت‌گریِ لازم برای بودن در هستی انسان است؛ آن هنگام که به ویژگی طراشعر و لازمهٔ طراحی، تغییر شکل ظاهری کلمه یا حرف و آفرینندگی فیزیکی آن نگاهی بیندازیم، این صناعت ادبی را به خاستگاه واژه شعر و پوئتیکای یونانی نزدیک‌تر خواهیم یافت. پوشیده و نیازمند یادآوری نیست که خلق معناهای برفرازنده و آسمانیِ همهٔ آفرینش‌های ادبی بر هر شکل و شمایلی اولی‌تر، مقدم‌تر و متعالی‌تر است و ذکر این مشابهت، به ذات خود برای شعر تصویری تقدم و برتری آور نیست.

و اما و در ادامه گفتن از طراشعر، اگر بپذیریم به‌زعم من ناچار از پذیرش هستیم که بالاترین وجه حس فیزیکی انسان، دیدن است. خصیصهٔ تصویری این نوع شعر اهمیت آن را در بیان اندیشه شاعر برجسته و ممتاز می‌کند.

ابتدا در اهمیت و برجستگی دیدن در میان حواس پنجگانه باید مثالی بیاورم: در محاوره می‌گوییم دیدی که حرفم را گفتم یا دیدی که بوی آن عطر را تشخیص دادم و مانند این‌ها. سپس با وجود این دلیل و آنچه از پیش گفته شد، می‌شود با اطمینان خاطر بیشتری گفت که ترکیب شعر با نماد، سمبل و تصویر چه تأثیرگذاری شگرف و عمیق‌تری بر خواننده، بلکه بهتر است بگوییم بیننده‌خواننده خواهد گذاشت.

اگر به نظریه انتقادی «آدورنو» سری بزنیم و ببینیم که می گوید: «تحولات اخیر در جامعهٔ مدرن به‌معنای حرکت به سوی جامعه‌ای است تماماً اداره‌شده که در متن آن نه فقط نظریهٔ انتقادی بلکه هرگونه نظر و تفکر جدید به امری زائد و بی‌فایده تبدیل می‌شود.» و پرداختن به طراشعر را به‌مثابهٔ امری نو در هنر در نظر گیریم، پرداختن یا حمایت از آن را مشکل خواهیم یافت؛ چون هدف از نوشتن این کوتاه برای من که شعر نگفته‌ام، نه بیان و برجسته کردن آن بلکه بیان

نظر دربارهٔ امری هنریِ شاید مهجور و پرداختن به جنبه های غیرفنی آن است. قرار گرفتن در مواجهه با جریان غالب شعری ناگزیر باشد؛ اما امیدوار و حتی تا حدود زیادی مطمئنم دوستان اهل ادب تفاوت معرفی و واکاوی با ارزش گذاری را درک می‌کنند؛ همچنین سعی کردم تا حد امکان وارد جنبه‌های زیباشناسانه آن نیز نشوم؛ چراکه بنا به‌قولی معروف ستایش از زیبایی‌شناسی مفهومی به قیمت تحقیر بسیاری از چیزها، یکی از شیک‌ترین ژست‌های فلسفی زمانهٔ پست‌مدرن است و می‌خواهم از این نیز مبرا باشم.

به‌هرحال خاستگاه این گونهٔ هنری هرچه و هرجا باشد، نامش را کانکریت، طراشعر یا شعر تصویری بگذاریم، چند ویژگی در آن ملموس است. یکی از آن‌ها جداناپذیری آن از شعرگونگی است و آنچه انسان و هنر در شعر به‌دنبال آن است؛ چراکه در نگاه فرمیک، آرایه‌های ادبی و همان‌طور که افضل‌پور از آن یاد می‌کند، بیشتر مراعات‌نظیر، چه شنیداری، چه بصری، وجهی واجد اهمیت از آن است. رمز آلودگی که خصیصهٔ برتر شعر است نه‌تنها در طراشعر حیات دارد؛ بلکه با تلفیق کلمات و تصویر در آن به درجهٔ بالاتری می‌رسد و مخاطب را ناگزیر از تعمق بیشتر می‌کند؛ برای نمونه در مقاله‌های مربوط به این گونهٔ شعری به سروده هنرمندانهٔ «مولانا» اشاره می‌شود. شاید نخستین نشانه‌های آن در شعر کلاسیک و عرفانی ایران؛ «برو جاروب لا بستان که لا بس خانه‌روب آمد.» و لا با آن شمایل نوشتاری جارو را تداعی می‌کند. برجسته کردن یک حرف از متن شعر (آن چیزی که در طراشعر وجه تمایز با انواع دیگر شعر تصویری است) و دادن نقش نمادین به آن که با تغییر ظاهر و شمایل آن همراه می‌گردد، آن خصیصهٔ ضربه زننده و آگاهی‌بخش این وادی ادبی است. این «طرح‌واژه» است که در طراشعر مخاطب را به درنگ وامی‌دارد.

درنگیدن خواننده در شعر، ما را وامی‌دارد تا غیر از نگاه به فرم، به وجه محتوایی نوشته وارد شویم. تقابل معنا با شکل یا محتوا و تعهد با فرم که همیشه مورد مناقشه بوده در طرا شعر تا حد زیادی از تقابل به همدلی نزدیک می‌شود؛ چراکه سراینده با فرمی کاملاً خاص، مفهومی مشخصاً خاص و برجسته را پیش روی مخاطب می‌گذارد: «ببین و بخوان و بفهم.» البته که این «بفهم» نمی‌تواند دستوری باشد؛ اما در دیگر آثار نوشتاری معنا و شکل نمی‌تواند چنین بی‌پرده و آشکار هم‌زمانی تلفیقی دو صورت خود را نمایان کنند. بدین قرار خواننده و مخاطب یا می‌تواند از زیبایی لذت ببرد یا در پیام آفریننده اثر غرق شود و جمع این دو برای هر مخاطبی کار آسانی نیست؛ برای نمونه وقتی در شعر تصویری نمادهای اعتقادی یا دریغ‌یادها برجسته و فرم می‌گیرند و تصویری می‌شوند، جایی برای تردید مخاطب از دغدغهٔ شاعر باقی نمی‌گذارند. تمایل دارم این خصوصیت طراشعر را با نظر اولیه‌ام مبنی بر خاستگاه نخستینی آن پیوندی بزنم و گفت‌وگو را به پایان برسانم.

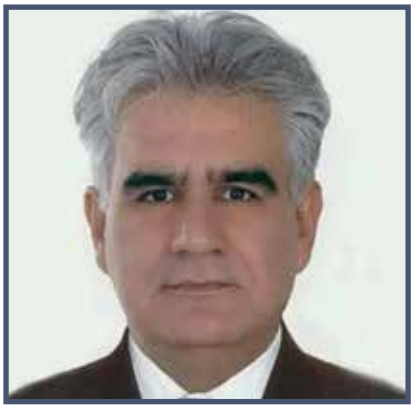
ویژگی کوتاه‌نوشتگی و اشارت مستقیم به مضمون مورد نظر در دو زمانه مورد نیاز و اقتضای زمانهٔ انسان بوده باشد: انسان اولیه که مشابهت سخن گفتنش را با شعر تصویری (در ابتدا به آن اشاره کردم) وقت و ابزار زیادی برای گفتن نداشته است، آنچه در جای‌جای مختلف از آن‌ها باقی مانده است، می‌توان به زمان‌هایی محدود که گروهی از آنان با روحیهٔ شاعرانگی فرصت آرمیدن داشته‌اند، منسوب دانست. در زمانهٔ کنونی انسان با تنیده شدن در زندگی خود ساخته و مدرنیتهٔ آزاردهنده و علل دیگری که ریشه در مسائل گوناگون دارد فرصت و دماغ و حضور کافی برای خواندن و تعمق طولانی در نوشتار ندارد. طراشعر با ویژگی کوتاهی و ضربه‌زنندگی بصری می‌تواند این خلاء را به‌خوبی پر کند. این اجازه دادن به شاعر است برای کم گفتن و گزیده گفتن. درهرحال این خصلت را نمی‌توان نادیده گرفت؛ چراکه به‌قول هگل: «درنهایت هرکس فرزند زمانهٔ خویش است!»

شاید در این کوتاه نتوانسته آنچه لایق این هنر نوظهور است، بیان کنم؛ ولی هدف آشنایی بیشتر خودم، خواننده مطلب و پی‌گیرندگان ادب با آن بود. تلاش کردم در این معرفی، تردید ارزش‌گذاری آن بر انواع دیگر سرودن و شاعرانگی ایجاد نشود و صرفاً کمکی هرچند کوچک باشد برای اعتلای آن. امید که دستکم اندکی موفق شده باشم.

(در نوشتن این مقاله از نظرات مارتین هایدگر در سلسله نوشتارهای با عنوان «شعر، زبان و اندیشه رهایی» و همچنین مقاله‌های آقای امین افضل‌پور بهره فراوان بردم.)

بازخوانی و بررسی ظرفیت‌های جهانی دو شعر

ازهوشنگ رئوف



سیامک موسوی‌اسدزاده

نخست باید بگویم که قصدم به‌هیچ‌وجه تأویل و تفسیر این دو قطعه نیست و اینکه چه مفهومی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند؛ هدفم این است که در کلامی کوتاه، ظرفیت هایی را در این دو قطعه برشمرم که موجب می‌شود ملل یا فرهنگ‌های دیگر در تمامِ جهان از آن استقبال کنند.

همهٔ ما می‌دانیم که ترجمهٔ شعر از زبانی به زبانِ دیگر و حتی از لهجه‌های تحت یک زبان به یکدیگر اگرکه غیرممکن نباشد؛ اما توان ارائهٔ تمام ظرفیت‌های شعر را ندارد؛ البته برخی از شعرها توان ترجمه را دارد، بی‌آنکه ازنظر معنایی و احساسی دچار آسیب شود. «عزرا پاوند» اشارات بسیار زیبایی دارد که شعر تنها مقولهٔ ذهنی نیست؛ بلکه احساسی هم است.

متأسفانه غالباً در ترجمهٔ شعرها وجه احساسی و ساختاری فدای معنا می‌شود که البته این به‌خاطر ویژگی‌های خود شعر است. برای واکاوی این دو قطعه نیاز است ظرفیت های شعر جهانی را از دو وجه «معنایی» و «شکل بیان» بررسی کنیم:

معنایی

در بحث معنا بایستی گفت، گرچه انسان‌ها نیازها و آمال مشترک دارند؛ اما این فرهنگ‌ها هستند که برخی چیزها را در بین ملل و اقوام از اهمیت برخوردار می‌کند و برخی را کم اهمیت جلوه می‌دهد و زمانی که شاعر موضوعی بومی را انتخاب می‌کند، اگر شعر ترجمه شود نیاز به تطویل کلام یا تشریح و تفسیر و پی‌نویس دارد؛ پس چنین شعری دارای توان جهانی شدن نیست.

برای اینکه کلام ناب توان بازنمایی ذهنیات و احساس شاعر را ندارد و آنچه شعر را بازگو می‌کند شرح مترجم است.

شعر کلامی است که از پرگویی می‌پرهیزد و می‌کوشد در مختصرترین شکل، مفهوم بلندی را ادا نماید. «هایدگر» اعتقاد دارد زبان ناب همان شعر است؛ یعنی شعر بهتر از هرچیز دیگر بایستی بتواند مفهوم را انتقال دهد؛ لذا اگر در نظر باشد که متنی دیگر مکمل شعر شود دیگر آن زبان نابی که «هایدگر» می‌گوید از بین می‌رود و دیگر شعری وجود ندارد؛ پس شعری که ترجمه می‌شود اگر بنا باشد بی هیچ واسطه‌ای معنا و احساس خود را به خواننده انتقال دهد بایستی معنایی عام و جهان‌شمول را دارا باشد.

شکل بیان

شعری که بناست ترجمه شود نیاز به ارائهٔ تصاویر همه فهم دارد و شعری که محدود به شکل و ایماژهای شعری منطقه‌ای و قومی و بومی باشد این توان را ندارد. این‌گونه شعر بایستی منظورش را با زبانی همه‌فهم ادا کند؛ یعنی اگر شعر ترجمه شد نیاز به بازسرایی، تطویل کلام، توضیح و تفسیر و پی‌نویس نباشد. زبان شاعرانهٔ جهانی، زبانی به دور از پیچیدگی و آرایه‌های کلامی منطقه‌ای و ایماژهای محدود به فرهنگ خاص است.

عزرا پاوند معتقد است که ایماژ فقط جانشین شئ یا فرد و پدیده نیست؛ بلکه ماهیتی احساسی و ذهنی را نیز با خود دارد؛ ازاین‌رو ایماژها توان انتقال احساس را دارند و همانا احساس بار مهم و عمده‌ای را در شعر عهده‌دار است.

بررسی شعرها

دو قطعه شعر منتخب که از روی فیس‌بوک هوشنگ رئوف برداشت شده است، دو قطعهٔ موجز است و ساختاری هایکویی دارد.

در قطعهٔ اول که من با اجازهٔ شاعر آن را «کوچ ۱» می خوانم، شاعر بی‌هیچ مقدمه‌ای مسئله را بیان می‌کند.

پرندهٔ کوچک
به مادرش گفت
به کوهستان برویم
شاعر بدون بهره‌گیری از زبانی پرطمطراق و پیچیده مسئله را تصویر کرده است و درعین‌حال عناصر قوی احساسی، مانند: «پرندهٔ کوچک» «مادر» و «کوهستان» را نیز به‌کار گرفته است که نشان از بی‌پناهی و تنهایی آن دو دارد و نیاز به رفتن هرکدام از این‌ها بارِ معنایی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که درنهایت منجر به ایجاد «رومعنا» و «عمق معنا»های بی‌شمار در ذهن خواننده می‌شود.
شاعر در آخر با ترکیب چند تصویر ساده، تصویری هراسناک ایجاد می‌کند.
هر شب
از هراسِ تفنگ‌های بادی
خوابم نمی‌برد.
در قطعهٔ دوم که من با اجازهٔ شاعر آن را «کوچ۲» می خوانم، باز هم شاعر با نشان دادن چند تصویر ساده و بی تکلف، خواننده را به فضای دل‌خواهش دعوت می‌کند.

برایم فرقی نمی‌کند
این فوج پرنده، در آسمان
ازکوچ برمی‌گردند
یا به کوچ می‌روند
و در پایان ضربهٔ احساسی خود را بر او فرود می‌آورد:
فقط دلم تنگ میشود.
شاعر آن‌قدر ساده دو قطعه را بیان می‌کند که در نگاه اول با شعرهایش شاید بگوییم «همین؟!»
اما شعر از این فراتر رفته است و تأثیر خود را به جای گذاشته است و گاه فراتر از رومعنا به عمق‌معناهای ذهنی خودمان می‌رسیم و برداشت خودمان را می‌کنیم. رئوف، با کاربرد کمترین واژگان «مفهومی انسانی» و البته جهان شمول را بیان می‌کند و شعر را آن‌قدر «مینی‌مال» ادا می‌کند که جایی برای ارائهٔ دل‌مشغولی‌های شخصی، بومی و قومی خود باقی نمی‌گذارد و با ساخت تصاویری که باز هم وابسته به فرهنگ خاصی نیست شعر را تمام می‌کند.
به‌همین‌خاطر این دو قطعه بدون هیچ‌گونه واسطه و بدون اینکه خوانندهٔ بیگانه نیاز به مطالعه دربارهٔ اوضاع و احوال روانی و اجتماعی و فرهنگی و شغلی شاعر داشته باشد و بی‌هیچ شرح و تأویل و مقدمه و پی‌نویسی که مترجم بنویسد، درک «احساسی» و مفهوم شعر نائل می‌آید؛

لذا بدون اینکه بخواهم متعصبانه این را مزیتی برای کوچ ۱ و۲ بدانم بایستی بگویم این دو قطعه دارای ظرفیت‌های شعر جهانی‌اند.

Migration-1
Small bird
Say To mother
lets we Go to the mountain
Nights
from Fear of air guns
Can not sleep

به ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ و بدون بازسرایی کوچ۲ توجه کنید:

Migration-2
do not matter
The multitudes of birds in the Sky
Return from migration
Orgo to migration
Only
I,m sad

هردو شعر به‌آسانی به دیگر زبان‌ها ترجمه‌پذیرند و کاملاً گویا بی‌اینکه به آرایه‌های ادبی زبان میزبان نیاز داشته باشند، با اندکی تغییر و جایگزین کردن واژگانی که به زیبایی کاربردی جمله‌ها بیفزاید، در زبان میزبان هم به شعری وزین، خوش‌آهنگ و تأثیرگذار برگردانده می‌شوند.

اشعار

به کوشش سیمین بابائی

عارف معلمی

پالتی با رنگ‌های نامرئی

در سریال‌های سیاه وُ سفید از کجا معلوم
مدادرنگی در خود
رنگ را نکشت؟
شایعات با اجتماعی از شاید
ذهن کاغذ را خط‌خطی ساخت
به بهانهٔ فیلمی صامت
چند حنجره را بیرون کشیدند؟
که ماژیک‌ها به‌دنبال حنجرهٔ خود
با هر جست‌وجو
گم‌شدگی را گسترش می‌بخشند
بیشترین نقش همیشه
از آنِ دوربین فیلم‌برداری‌ست
از نظر لنز
طرحی از روستا را
آبرنگِ تو به سیلاب کشیده
گوش بر بوم می‌گذاری
گله‌مندی
چرا فریادهای نقاشی کرَت نمی‌کند
کوه می‌کشی شاید
پژواکت بازگشت
مبادا سکانسی که قله از انگشت‌هایت طرح می‌چیند
میزانسن[1]
اکسیژن کم آورد
و فاتحانِ کوهَت
فاتحه‌خوانِ روحت
ترسیم گردند
مگر حنجره‌ای که بر کوه
صدانَوَردی می‌کند
مطلع نیست؟
کوهستان اگرچه اغراق می‌سازد از صدا
اما از سیما...

شریان نقاش
چه حد باید پمپاژ
از قلم، بوم، گواش
وقتی گروه رنگی○ منفی[2]
با کاراکتر قلم‌موهایش
همخوانی نداشته باشد
پس عجالتاً گالری‌ها
پس می‌زنند
رنگ‌هایی که تَنت متولد کرد
آبرنگ یا سرابِ رنگ؟
تو
التذاذ
از رنگ بازی بر احساس کاغذ
من
هراسان
از خونی که رنگارنگ
بازپخش شده از شبکهٔ بوم

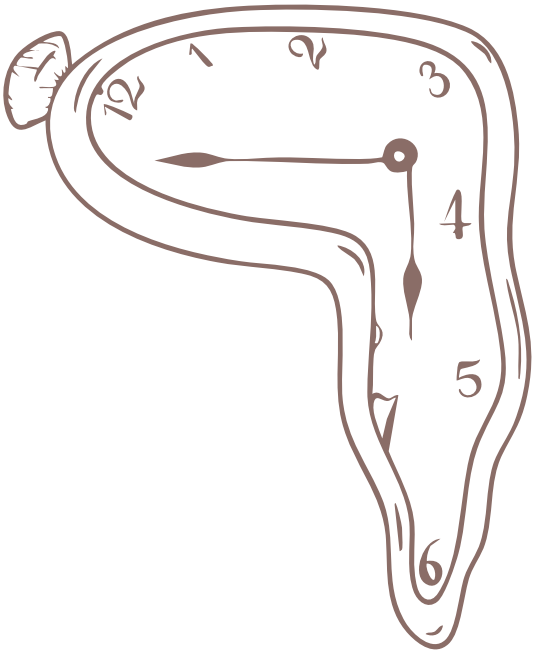
۱. در تعریف کلی هر آن چیزی است که در مقابل دوربین فیلم‌برداری واقع است.
۲. گروه خونی که به همهٔ گروه‌های خونی سازگار است.

در رنگ روغن
مرغ عشق‌هایت سرخ می‌شود
چه فایده؟
این همه ارزن
بر بومی که غیربومی‌ت شناخت
قاب
گردن نقاشی‌ات را فشار
و سه‌پایهٔ بوم منتظر تلنگری از کفش
کاش کارگردان بدهد کات نقشِ طناب را
برای تماشاگرِ این فیلم
چه فرق بین نقش اول وَ سیاهی لشکر؟!
وقتی زیر دندانِ ایشان
پوست تخمه با پوستِ تو یکسان

دنبال‌کنندهٔ واقعی آثارت
پلیس است
حال صحنهٔ فیلم‌برداری یا صحنهٔ جرم
همین‌که دیوار با دیدگاهِ قرمزِ اسپریت آشنا
دیگر دست‌بندهایت مدل شبرنگ نداشت
پس آیا تابلوهای نقاشان
طرح‌های پیشنهادی برای سنگ قبرشان نیست؟

● فانوس بهادروند

اگر بنویسم
سرباز جوان است
فریاد می‌کشند:
«مگر سرباز مهرهٔ شطرنج نیست»
اگر بنویسم
زن نیز انسان است
فریاد می‌کشند:
«زن مگر مادر نیست!»
اگر بنویسم
جنگ زندگی نبود
کی‌هان با تیتر درشت حک می‌کند:
«دستبندشان زنید شاعران بی‌وطن را»
بگذریم سطرهای مگو از درونی‌تر...
پس ناگزیر به یادت می‌آورم:
جنگ نواختن چنگ نیست
تُهی دست‌های خالی‌ست
مرگ مهر و حس پاییزی شهر
مرگ رؤیای تابش آفتاب
در دم‌دمای صبحدم
بر برف‌های روی بام است
مرگ تبسم نرم نسیمی است
که هرازگاه می‌وزد
بر پردهٔ توری پنجرهٔ خانه‌مان
که هر روز می‌پیچد
درون پنجرهٔ کلاس کودکان
وَ کوچه‌های خاکی پایین شهر
وقتی اضطرابِ چشم‌های بادامی مادر
دلهره را در خیابان‌های شهر برملا می‌کند...

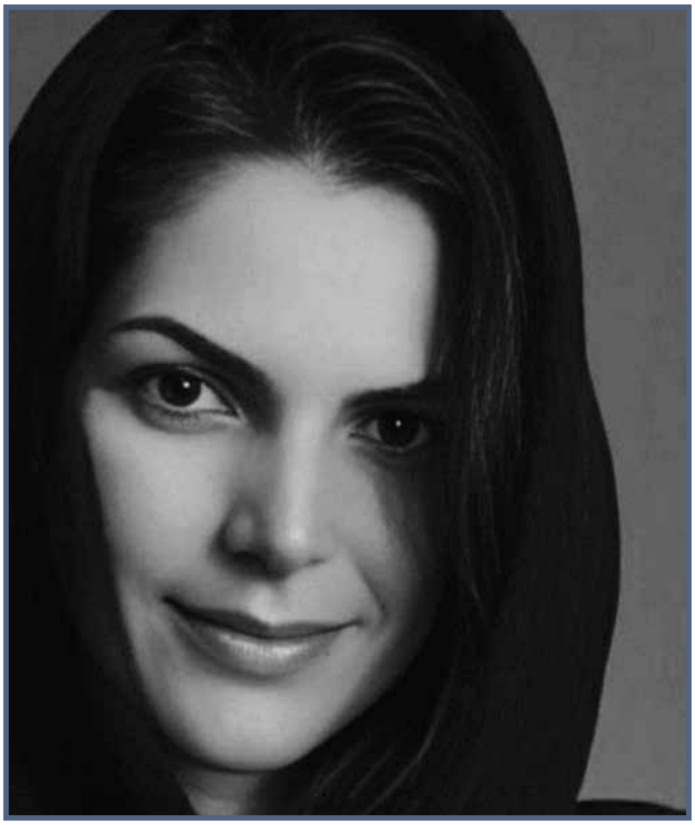


استیتمنت

«زندگی همین چند کلمه است میان رفت‌وآمدی که در گیومه قرار گرفته است؛ اینکه ما گیومه هستیم یا آن متن در گیومه یک تصور بنیادین است که مفهوم اصلی انسان را شکل می دهد.»

کریم قیطانی‌فرد

از کدامین راه باید ساخت
به خاکستر آتشی بخت‌برگشته
به عناصر هوای ساده
به تماشای آب آویزان
به نگاه خاکی له‌شده
کیمیاگری همین ساختن بود
با بالارفتن از سفال سال‌ها قبل
پایین آمدن از نفت‌خیزی چاه
قورت دادن فوت‌فوت
شیرجه زدن در نگاه آبشار
همین که یادت بیاد چطور از گرده خورشید به زمین خیس
سرازیر شدی خودش یه چله از چل‌چله‌ها آوازتری.
تو پادشاه عالمی
من سرمایهٔ زمین
آغاز شدیم از بی‌شکلی صفات زرین
صورتگری شکل دیگری از کلمه بود
وقتی کلمه‌کلمه افق سایه‌اش محو شد
و سایه‌ها لرزه‌ای بر اندام کوه
بذار این‌جور روشنی دل شکوفه بده
در اعماق وجود واژه‌ها نقطه‌ای جوونه بزنه
خط زرینی بر گردهٔ زمان راه بره
برای رسیدن به آخرین شباهت
که من بودم
که تو بودی
و در تقاطع یک بعلاوه به‌هم پیوند خوردیم
بدین‌گونه
«ما»
آغاز ادامه‌ها شدیم.



آرزو رنجبر

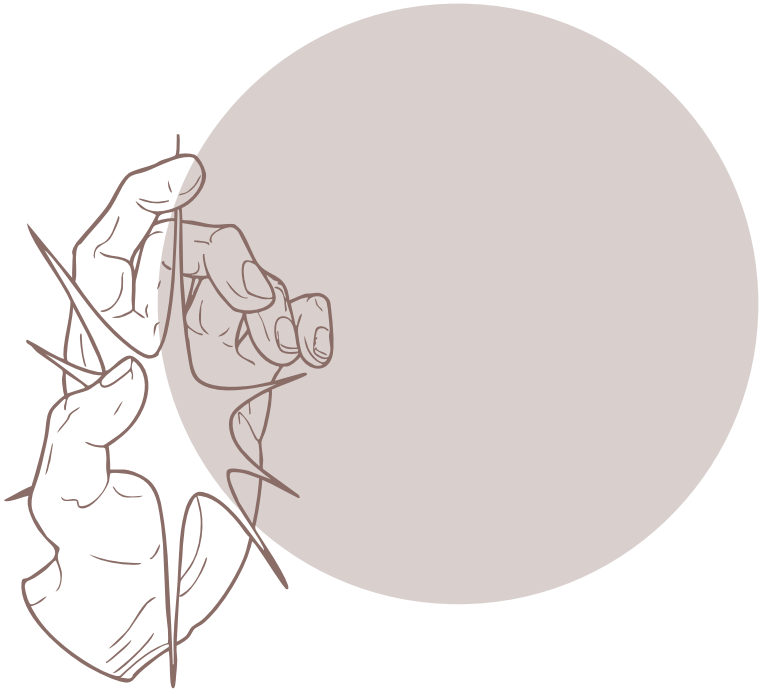
سفیر سکوتم به پیمایش/
ل ا م تا ک ا م
خسته از فلسفیدنِ
پاپیروس نخ‌نمای قدیم
و کلنجارِ ربات هوشمند امروزی.

می‌پرم بیرون از فکر/
با پارازیت بادِ خزان
می‌روم به خواب روی فرکانس ابر!

می‌شوی مرور مثل رد سوزن!
روی صفحهٔ گرامافون
که فراموش نمی‌شود از حافظهٔ سینه.

در رؤیای وحشی دیشب دیدمت
بین مرگ و زندگی‌م/
در رفت‌وآمدی،
در تراخم سپیده‌دمان
روی خواب کاغذم بیدار/
استخوان واژه در گلویِ قلم
در گیرودارِ حروفِ
اُ ت ا ن ا ز ی
سست‌تر از عنصر خاک،
فروریختم از ارتفاع گونه‌ها
روی دامنه‌های شعری/

دچار ناهمگونی
اما وصلِ هم‌بودگی



فرزانه ولی‌زاده

این هوای کبود
به هواری هزارساله
در گلوی کبوترم
قول داده
بر سر قابیل
خالی شود
و هیچ دره‌ای
با آن کلاغ گورکن
هم‌دست نشود!

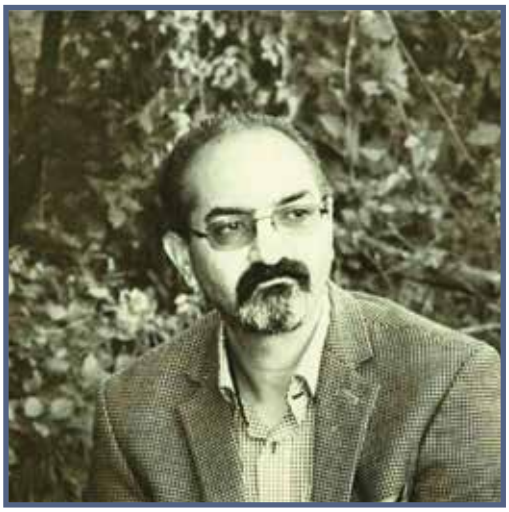
هزار دورِ دیگر
درمی‌آیم به سماع
تا هُول و بلایِ سرشتم
به خاکِ عالم
ننشیند!

من اگر
از آسمان
به زمین بیایم
شاید اولین کشته
خودم باشم
و بگویند:
دخترِ آدم خیری ندید از آدم!

شاید آن دامنی که در سماوات
سرخوش است
به زمین گرم بخورد
و جنازه‌هایی که کلاغان
فروخته‌اند
به آب و آتش بدهد

می‌دانم که دام شما
مدام در منقار کلاغان
می‌درخشد!
اما
هُولم نکنید
هُلم ندهید
دره‌ها را کور کنید
من فقط می‌خواهم
هواری هزارساله بکشم
و بال کبود کبوترم را
ببوسم.

شعر پسازبانی



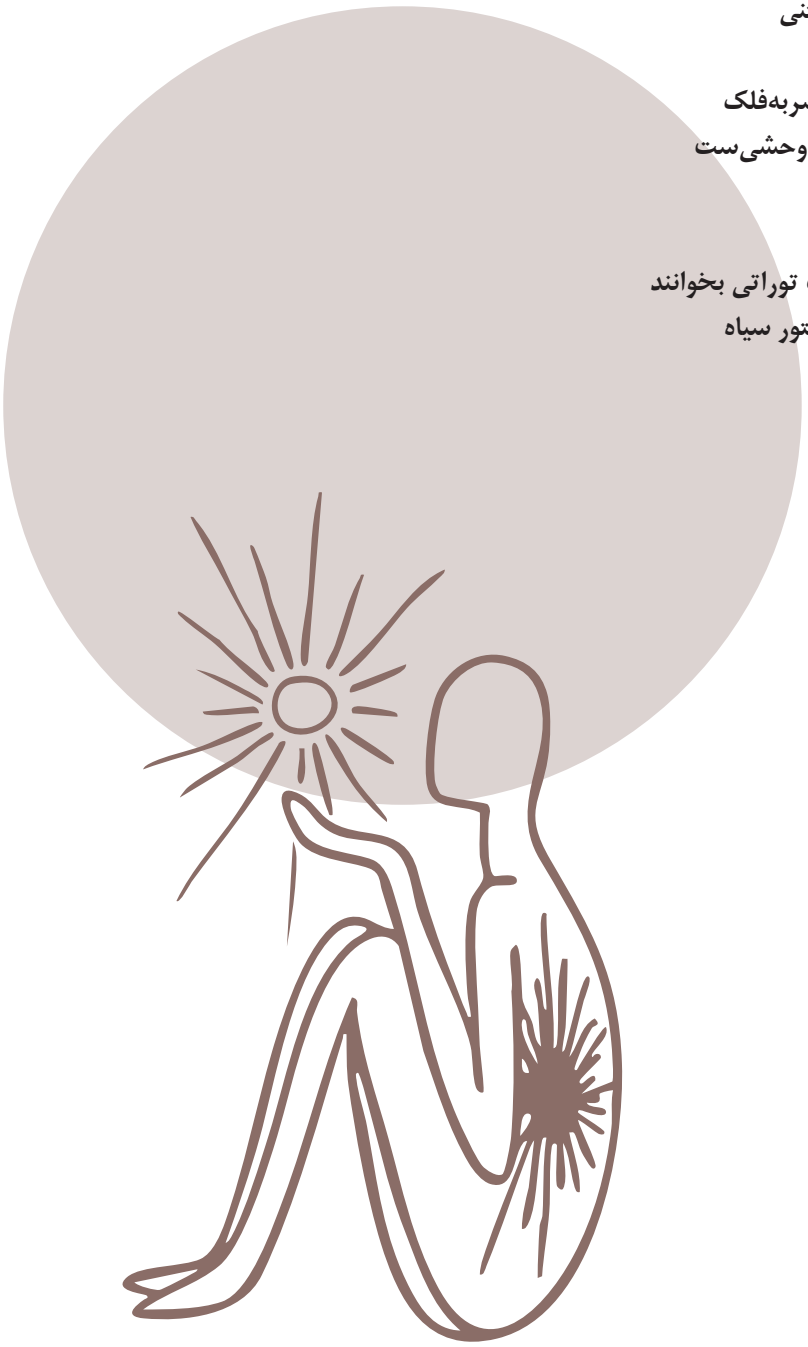
کامیل قهرمان‌اوغلو

در واحهٔ سپتامبر
من و خِرس لبه‌داری
به هیئت دولت سپردیم خوابمان را/ بمان را/ آبمان را
به تعالی ارکان نظام مهندسی بی‌شهوتی
به بی‌تردیدی اضمحلال امپراطوری رهایی
از هرچندهای سه‌وجهی که بلندتر از وجوه مشترک با
خود است
با خیره به طول تعالی سازمانی
با خون اسیدهای چرب اشباع حیرانی
با فرورفتگی رابطه‌ای
تا تهِ گرفتگی اُرگاسم
من توزیع احتمال در بازه منهای صفر تا
۱۳۳۲ ام
با لفظ مانده از خویش
چنان حرفی از شعرهای نیهیلیسمی
مربوط به دوره اکنون درحال توسعه
واواوا هوهو هیاهو...
انگار....
انگار... مخاطب این خواب همه‌چیزشان
بیدار است
انگار... پدربزرگ من
لحن گوساله‌ای با جگر مربعی داشت که
در تعادل بازار چاقو
لکه‌های کلاهش را
به سه دانگ قانون می‌فروخت
من سر درنیاوردم
چرا بشقاب‌پرنده‌ها مزارش را دوش گرفتند
چرا اسب شهیدی/ خمیازهٔ جنازهٔ من شد
و چرا قانون پزشکی
رنج شعر من را قاتل معرفی کرد
سگ‌های پلاستیکی خون‌دماغ شدند
به زبان ریاضی نوحه‌سرایی کردند
چرا نمی‌پرسی
که ملخ‌ها آیات انجیل را
به سینما می‌روند

می‌پرند به جایی
که کمر خدا بعد از نصف شب را حامله است
به خودم بسته‌ام آری/ به خودم/ کرگدنی‌ام را
که یک سال از رستاخیزی‌ام بزرگ‌تر است

حالا ...خط عابر پیاده می‌خارد انگشت شهیدم را و جذب
می‌کند هرچه سکته‌های بی‌علامت را
بگذارید همین‌طوری
کلاس اول زخمِ دیواری باشم
که از دهانم روییده
ما از احتمالات/ ورشکستگی گرفتیم
از خیانت اَمنیت
آویزانِ انتحار بود/ است/ و خواهد بود
اکنون شهر طغیان کرده
نارنجکی در دستان شاعریِ من آنفولانزا گرفته
از این‌همه مصائب جنگ
غلط‌گیری می‌کنم
بوسهٔ سه‌سالهٔ آرمیتای ۱۸ ساله
که مثلثی شکلِ
ضرایب دروس حوزوی را
فیزیک هسته‌ای می‌دوخت

من پسوازِ زنی بودم
که هر صبح بیرون از خانه
تکنولوژی سقط می‌کرد
تا منقرض نشود گرسنگی
تا نوزادان تسلیم شلیک خلاص شوند
در این تمدن معجزه
در این موش‌مردگی باستانی متافیزیک ارسطویی
در این اجزای تشکیل‌دهندهٔ طبیعی بستنی
در این جمله دستوری دست‌به‌راه
در این شک دنباله‌دار خنیاگر مظلومی سربه‌فلک
که تضاد بلوغ اعتیاد به لیتهٔ کره‌خرهای وحشی‌ست
ما لحظه‌های کفر را رفیقیم
که پالتوهای بزرگ‌تر از بدنمان بپوشیم
تا درخت‌ها در شانه‌های بریده‌مان آیات توراتی بخوانند
بخوابند در کبودی دور چشم خاویار فاکتور سیاه
بزایند کودکانی
که وزیر اول شیطان
در سه‌شنبه‌های حیوانی‌ست
هر وقت فرصت خیزش داشتم
به دُم قافیه‌های این شعر
جنازهٔ سگی ببندم/ و می‌بندم بند/ بند



کورهایی بر چکاد

علیرضا کاشف

ترسِ این لکنتی که با من هست
تا کدامین بهار می‌آید؟
عافیت را به گور خواهد برد؟
منِ چوبین سوار می‌آید؟

داغِ من را زمین نمی‌گیرد
مانده عمری به روی شانهٔ من
خون‌بهایی که بارِ من کردند
خون‌چکان گشته در ترانهٔ من

هر نهالِ نحیف آوردند
چون درختِ تناورش کردم
پیشِ چشمانِ من به خاک افتاد
پهلوانی که باورش کردم

وردهایی فریبمان دادند
دست از قفلِ این قفس بکشید
عمرهایی که مختصر بودند
نذر این گشته تا نفس بکشید

لج به روی بد است مهرهٔ من
صفحه‌ها، مار در کمین دارند
نردبان‌ها ز دست من دورند
طاس‌ها، پای روی مین دارند

دیده‌بان بر چکاد من بودند
کورهایی که دود می‌کردند
دشمنانم ولی مخابره را
توی سایه شنود می‌کردند

خاوری دور و خاوری نزدیک
ما فقط در میانهٔ کاریم
بر سرابی که شوره‌زار غم است
لاله‌ها را جوانه می‌کاریم

پخته از خشتِ جان من بودند
خیمه‌هایی که از عمود افتاد
کفر با من پیاله می‌نوشد
از اجاقم که بوی دود افتاد

عیسی دورقی

در پوستِ شب
حسی غلیظ و چسبناک
خاطرات تو را به لحظه‌هایم می‌دوزد
دُرست از جایی که بی‌وقفه
در تو سقوط کردم
در لحظه
بی‌وزن
معلق در هوا
بسان خارپشتی جمع می‌شوم
در لذتِ آشکارِ یک رؤیا
و کلمات
با نیش‌خندی بر لب
نسخه می‌پیچند
حالِ خوشِ بی‌پایان را

بی‌تعارف
همه‌چیز ناتمام ماند
در خلأ عجیبِ سیاه و سفید
در نگاه‌ها
در جیغ‌های کودکانه

جایی در دورهای دور
خوابیده‌ای/ راحت؟
با کدام واژهٔ بی‌نشان؟
زیر کدام خاک؟
همان که سرخ خیس خوردی
روی آن

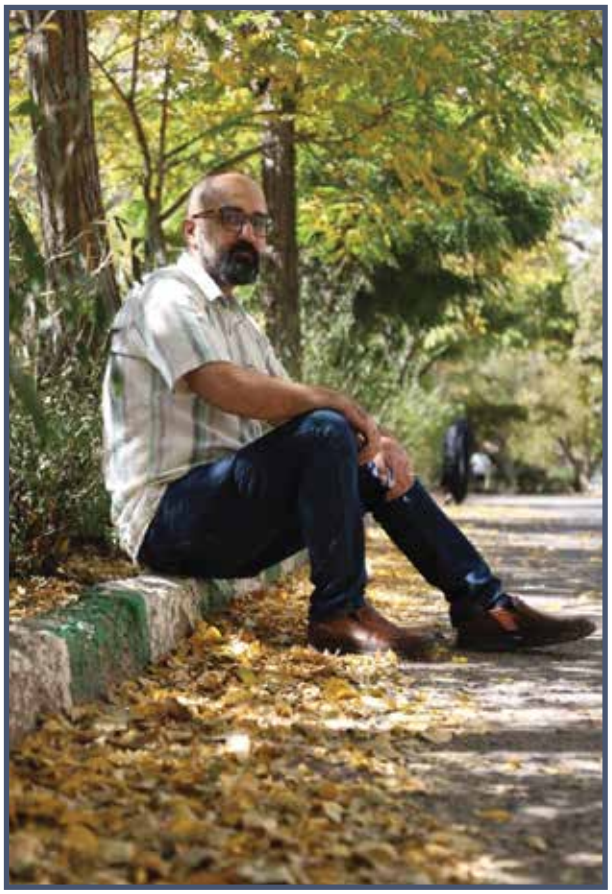
نیمه‌شب
شاید دوازده و نیم
منگ از صداهای سنگین
میخ می‌زنم
به هر فکری که بی‌شکل است
که هیچ کجا نمی‌رسد

بیهوده منتظرم
فردا دوباره بیدار نخواهی شد
و به‌هرحال
در هیچ کجا که خوب نیست
هنوز مردی راه می‌رود

مؤمن

● امیرحسین باقری

گرامی باد دست‌های منظم گرما
در موعد دقیق کت
و شعلهٔ استخوان‌سوز سرما
در نظم
ازدحام
گرامی می‌دارم و شاید این منم
کسی که در شعاع آستانه
ملول از بوی بهمن و عرق پیراهنی دم‌کشیده در چمدان
ایستاده
زمان می‌گذرد...
زمان گذشت و بلندگو
با رمقی مهوع عربده شد: ایستگاه ناکجا
و من به جفت‌گیری شکلات‌ها فکر می‌کنم...
«گرامی باد تردیدِ در» شاید من
که من اضطراب «من» را قهقهه می‌کنم
گرامی باد گفتمان فرسایش
گرامی باد هجای انوار
بر پیشانی زمان
گرامی باد ارتحال کفش‌ها
در حدوث پیمایش
شاید این احکام بودن در شاید
شاید این شاید
گرامی باد.



جمشید عزیزی

نقشهٔ فرار

از قطره‌های باران
طنابی می‌سازم
و از دیوار بلند هواخوری عبور می‌کنم
حتی خواب‌های زندان
بوی آزادی می‌دهند.

بن‌بست

دیگر گلایه ندارم
از ابرهای سیاه
در انتظار چراغ‌قرمز
و دیگر آزارم نمی‌دهد
بوی کانال فاضلاب خیابان آزادی!
اسید نیستم
که به تشکیک عصمت
بر چهره‌ای که دیگر چهره نیست
خجالت شوم
باز نیستم
که بر بام هواپیمایی
که رفت...
که رفت...
که رفت...
پرواز کنم
من ماده‌ای خنثی هستم
که برای تمام شیمی‌دانان دنیا
ناشناخته است.