ادامه از صفحه ۸

ملتی به نام ملت مهاجر

«مـا و آنهـا» در ماهیت خویـش مرزهایی را متصور می‌شـود که آشـکار و قابل بررسی است. گویی «ما» همیشـه معرفه است و «آنها» نکره و باید از طریق حرف تعریف، معرفه و قابل شناخت شـوند. حرف تعریف در این گسـتره چیزی نیست جز قواعد شـناختی غرب و غربی‌ها. اینجاست که هوشـمندی پیربال آشکار می‌شـود، پیربال دست روی خـط و زبـان می‌گـذارد؛ یعنـی واضح‌ترین مصداق هویت اجتماعی افراد.

در ادامه همین داستان پیربال به مفهوم تنهایی اشاره می‌کند؛ مفهومی که برای نوع انسان ازلی و گویی ابدی اسـت و تاکنون از فرازهای بی‌شماری دراین‌باره و مشـکلاتی که این احسـاس در بشـر ایجاد کرده است، سـخن به میان آمده و کتاب‌ها و مقاله‌ها بـه نگارش درآمده‌اند. کدام انسـان را می‌توان نشـان داد کـه در زندگی‌اش احسـاس تنهایی نکرده است؟ اما در این داستان نگاه پیرزن که ناخواسـته و به طور نمادین در جایگاه «فاعل فرادسـت معروف» قرار گرفته اسـت، بر اسـاس همان نـگاه طبقاتـی و نظام‌مند بـالا و پایینی و چیزانگاری شرقی‌ها به موضوع «تنهایی» با همه ابعادش که انسـان بـا آن در رابطه بوده اسـت، این‌گونه است: «من از سرزمین شما حرف می‌زنم. شـما با هم و برای هم در سرزمینتون. نمی‌دونم. از کتاب شرق‌شناسـان و فیلم و حکایت‌ها این‌طور فهمیدم شما شرقی‌ها نمی‌دونید تنهایی و جدایی چیه؟ در عشـق و با هم زیستن و زندگی اجتماعی زبانزدین».

شـرقی‌ها چطـور می‌توانند درکـی از تنهایی داشته باشند؟ مگر انسـان نیستند با تمام اوصاف و فصـل ممیزی که در تعیین حدود انسـان‌بودن، مشخص شده اسـت؟ مگر شـرقی‌ها از چه نوع هسـتند که اساسـا برخی از صفت‌های انسـانی (غربی) را ندارند. مگر انسـان شـرقی و انسـان غربـی از دو گونـه مختلف انسـان هسـتند؟ این پیش‌فـرض و چگونگی پیدایـش این پیش‌فرض را می‌توان از منظر تحلیل انتقادی و ژرف‌سـاخت نظام فکری غربی‌ها و به‌ویژه آن دسته از غربی‌ها که مخاطب آثار غربی‌های شرق‌شـناس هسـتند، بررسـی کرد و به این پرداخت که شرق‌شناسان در آثار خود، شـرقی‌ها را چه «چیز»ی تعریف کرده و شناسانده‌اند.

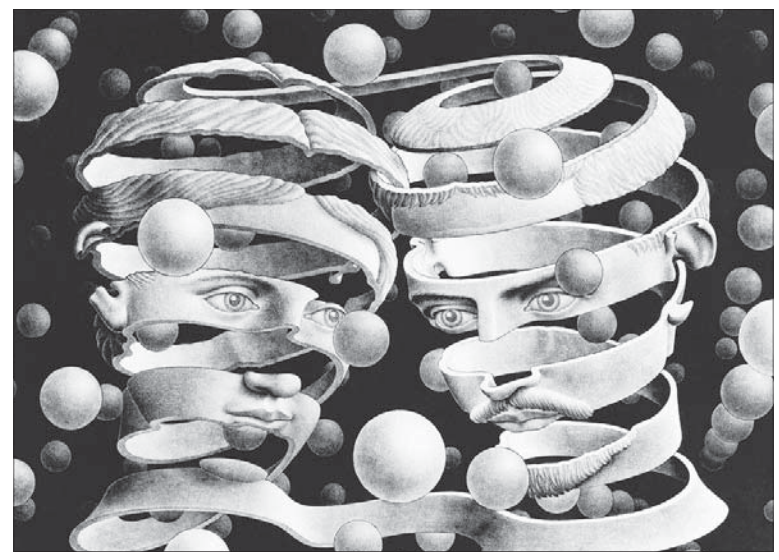
{از سـویی، گویـی تنهایی‌ای که انسـان غربی تجربه می‌کند از فرهنگ و تمدنش است و به‌خاطر تجربه‌ی زیسـتی و فلسـفه‌ی اگزیستانسیالیسم و اومانیسـم و فردگرایی که بعـد از تجارب گروهی کسب کرده اسـت، دچار تنهایی شده است. بنا بر این تجربه، احسـاس تنهایی یک غربی امری است که از تکامل فردی او منشـأ گرفته است اما انسان شـرقی هنوز از تجربه‌ی جمعیت فارغ نشـده که حالا بخواهد فردیت را تجربه کند و در نتیجه دچار احسـاس تنهایی شود. از سـویی انسانی احساس تنهایی می‌کند که قبل از آن خود را متفاوت از گروه هم‌نوعان و اطرافیان خود بداند و در نتیجه‌ی عدم درک توسـط آنها این احسـاس در او پدیدار شود، حال یک شـرقی، تفاوتی با سایر هم‌نوعان شرقی خود ندارد که بخواهد دچار این احساس شود مگر اینکه یک شـرقی در گروه انسان جهانی سنجیده شود که پیشاپیش این فرض مردود است!}

از طرفی انسان شرقی مهاجر و پناهنده، حسرتی بـزرگ را با خود حمـل می‌کند که ژرف‌سـاخت آن در فرازهایـی بی‌احترامی به «خویشـتن»؛ چه فردی و چه اجتماعی اسـت که در ادامه تحقیر و هیچ‌انگاری خود اسـت و در نهایت تأییدی بر نگاه مذکور شرق‌شناسان به شرقی‌هاست: «ما شرقی‌ها همه در آرزوی یه زندگی غربی‌ایم».

یکی دیگر از موضوعات داسـتان «حاشیه‌نشینان اروپا» مسـئله زن و مواجهه اروپا با آن است. داستان از این منظر به‌شـدت جنسیت‌زده است و زن به مثابه کالایی بیش نیست. «کوردو» شخصیت اصلی داستان بارها اشـاره می‌کند که تنهاست و در این دوسالی که در دانمارک پناهنده است، با هیچ زنی ارتباط نداشته اسـت و این ارتباط را صرفا در محدوده ارتباط جنسی مطـرح می‌کند و زن بـرای او هیچ جاذبـه و امکان دیگـری ندارد. اگرچـه بیرگیـت در روزنامه اعلامیه درخواسـت دوستی خود را مشـروط به علاقه‌مندی بـه نقاشـی و ادبیـات و مطالعه‌کردن، کـرده بود و این شـروط بیشتر سـبب جذب کوردو شـده بود، اما گویی این شـروط برای کوردو علی‌السـویه بود. نظام سـرمایه‌داری که تخصص ویژه‌ای در کالایی‌کردن هر چیزی دارد، زن را نیز مانند کالا طبقه‌بندی می‌کند و به هر شخصی به تناسب موقعیت مالی و جایگاهی‌اش، زن تعلق می‌گیرد. همان‌طور که در این داستان بارها به آن اشاره شد، سهم مردان جوان کرد که موقعیت مالـی و اجتماعی خوبی ندارند، پیرزن‌های حاشـیه اروپا هسـتند؛ پیرزن‌های تنهایی که هیچ معاشـری ندارنـد و به تنهایی در شـهرهای حاشـیه‌ای اروپا زندگی می‌کنند و برای جوانـان پناهنده که حداقل نیازهای معیشـتی خود را نیـز نمی‌توانند برآورده کننـد، زندگی‌کردن با این پیرزن‌ها سـاده‌ترین و تنها راه ممکن اسـت. ازاین‌رو داستان نگاهی جنسیتی و ابزاری به زن دارد که نمی‌توان به طور دقیق منشـأ آن را معین کرد، اینکه: آیا فرهاد پیربال چنین نگاهی به زن دارد یا اروپا؟ و نویسنده، تنها نقش بازتولیدی این نگاه را در راسـتای سـبک واقع‌گرای داسـتان خود، برعهده گرفته اسـت و می‌خواسـته داستانی نعل‌به‌نعل با واقعیت موجود بنویسد.

شکل‌های زندگی؛ به مناسبت انتشار «شکار مرگ» آیرا لوین

نمایش در دل نمایش



نادر شهریوری (صدقی)

«تله موش» نام نمایش‌نامه‌ای است که هملت آن را در حضور عمویش پادشـاه دانمارک و مادرش ملکه دانمـارک و درباریان به اجرا درمـی‌آورد و موضوعش قتلی اسـت کـه در وین اتفـاق افتاده، هملـت آن را «نمایشـی مجازی» معرفی می‌کند. مقصود از نمایش مجـازی، تقلید از اتفاقی حقیقی اسـت کـه قبلا رخ داده، آن اتفـاق قتل پدر هملت اسـت و نمایش «تله موش» بازسـازی صحنه قتل پدر هملت است. هملت در این نمایش نه به‌عنوان بازیگر بلکه تماشاچی ظاهر می‌شـود تا واکنش کلودیوس را زیر نظر بگیرد و آن‌گاه با تجزیـه و تحلیل روان‌کاوانه رفتارهای او نسـبت به جنایت عمویـش- کلودیوس- اطمینـان حاصل کند. نمایش مجازی به یک تعبیر «بازسـازی صحنه» است؛ کاری که کارآگاهان انجام می‌دهند تا به کشف جنایتی که قبلا اتفـاق افتاده پـی ببرند. در ادبیات بازسـازی صحنه می‌تواند به‌نوعـی اجرای «نمایش در نمایش» نیز تلقی شود که در آن بازیگر در نقش تماشاچی ظاهر می‌شود و داستانی در دل داستان اصلی اتفاق می‌افتد.

«نمایش در نمایش» یا «داسـتان در داسـتان» و... درهرحـال نوعی تکنیک ادبی اسـت که بـا گنجاندن اثری در دل اثری دیگـر پدید می‌آید. نمونه‌های زیادی از این تکنیک در ادبیات وجود دارد و نمونه مشـهوری از آن را آندره ژید (۱۹۵۱-۱۸۶۹) در رمان مشهور خود، «سکه‌سـازان»، ارائه می‌دهد. ادوار، شخصیت اصلی رمان «سکه‌سازان»، مانند هملت شکسپیر «هم بازیگر اسـت و هم تماشـاچی. او خود داستان‌نویس است و کتابی می‌نویسد به نام سکه‌سـازان با همان اشخاص اصلـی منتهی به نام‌های دیگر. نوشـته‌های وی خود کتابی در کتاب اصلی تشـکیل داده اسـت».[۱] از طرفی دیگر ادوار در یادداشت‌هایش در همان حال که چهره واقعی‌اش را آشـکار می‌کند، به‌عنوان سوژه به‌وسیله نویسـنده اصلی نیز مورد بررسـی و تأمل قرار می‌گیرد و خواننـده در آن واحـد قهرمان کتـاب را از دو زاویه گوناگـون می‌نگرد. این شـگرد علاوه بـر آنکه موجب تأخیـر در درک موضوع توسـط خواننده می‌شـود- و ایـن بر جذابیت متن می‌افزاید- باعث آن نیز می‌شـود که «تصور» عمق بیشـتری پیدا کند. «هر شخص و هر واقعـه گویی در میـان دو آینه موازی قـرار دارد که تا بی‌نهایـت در هر دو منعکس می‌شـود و تصور عمق را بیشـتر می‌کنـد».[۲] آندره ژید در توصیـف تکنیک به کار برده‌شده در «سکه‌سـازان» می‌نویسد که «دوست می‌دارم در یک اثر هنری در سـطح شخصیت‌ها شاهد جابه‌جایی خود سوژه باشم». مقصود از سوژه مرکزیت هر متن ادبی است. جابه‌جایی مرکزها، تعدد مراکز که با تغییر سـوژه اصلی با سوژه‌ای دیگر همراه است، در واقع امر نوعی مرکززدایی از رمان و درهم‌ریختن نظمی بود که تا قبل از ژید جو غالب بود.*

آیـرا لویـن (۱۹۲۹ - ۲۰۰۷) اگرچـه بـا رمـان «بچـه رزمـاری»** شـناخته می‌شـود امـا به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویـس نیز شـهرتی بسـزا دارد. «شـکار مرگ» (۱۹۷۸) از مشـهورترین نمایش‌نامه‌های اوست که در آن نویسـنده‌ای گمنام و جوان بـه نام کلیفورد آندرسـن نمایش‌نامه خود را برای نویسنده‌ای مشهور و میان‌سـال به نام سـیدنی بـرول می‌فرسـتد تا وی آن را بخوانـد و درباره‌اش نظر بدهد. سـیدنی اگرچه نویسـنده شناخته‌شده‌ای اسـت اما مدت‌هاست هیچ اثـر موفقیت‌آمیزی ننوشـته تا آنکه ناگهـان با متنی- نمایش‌نامـه کلیفورد آندرسـن- روبه‌رو می‌شـود که شاهکار است و تصمیم می‌گیرد آن را به نام خودش انتشـار دهد. «سیدنی: دارم از حسـودی می‌ترکم. شـیطونه می‌گه همچین با اون گرزه بکوبم تو فرق سرش که توی یـه چاله هم‌قد و قواره خودش فـرو بره. بعد همه‌شـو به اسـم خودم دربیـارم... (لختـی فکر می‌کنـد خیره به همسـرش مایرا) بهتریـن ایده تمام عمرم پیش رومه».[۳] مایرا که زنی ملایم، تأثیرپذیر و خواهان موفقیت همسـرش اسـت، به این شـرط بـا نظر سـیدنی موافقت می‌کند که این شاهکار نمایشی به‌صورت مشترک به نام هر دو (سیدنی برول، کلیفورد آندرسـن) انتشار یابد. سـیدنی نیز نظر مایرا را می‌پذیرد و از کلیفـورد می‌خواهد به خانه‌اش بیاید تا درباره نمایش‌نامه گفت‌وگو کنند.

کلیفـورد به خانه سـیدنی و مایرا می‌آیـد و مورد اسـتقبال قـرار می‌گیرد و کمـی دربـاره نمایش‌نامه صحبت می‌کننـد؛ اما این ظاهر ماجراسـت، آیرا لوین که تبحـری ویـژه در پرداخت‌های غیرمنتظـره دارد، موقعیت‌هـا را تغییـر می‌دهد و نمایش‌هـای تازه‌ای عرضـه می‌کند. موقعیت بعدی که ارائه می‌شـود، به واقع شـوک اسـت. خواننده مطلقا نمی‌تواند تصوری از آن داشـته باشـد. تنها در انتهای پرده اول می‌فهمد که داسـتان چنان که وی پیش‌بینی می‌کند، سرانجامی منطقـی پیدا نمی‌کند. او درمی‌یابد تمامی ماجرا نوعی صحنه‌سـازی برای نابودی مایرا بوده اسـت. خواننده این را از نمایشـی درمی‌یابد که در دل نمایش اول رخ می‌دهد. مقصود از نمایش دوم همدسـتی سـیدنی با کلیفورد برای مهیاکردن شـرایط «مرگ طبیعی» مایرا است. این صحنه‌سازی با ظرافتی تمام انجام می‌شود: سـیدنی در حین گفت‌وگو با کلیفورد تصمیم به کشتن او می‌گیرد. ظاهرا اهمیت «شاهکار» نوشته‌شده توسط کلیفورد انگیزه این جنایت می‌شـود. کشـتن کلیفورد برخلاف خواسـت مایرا انجام می‌شود، مایرا حاضر به چنین جنایتی نیست اما جنایت انجام و جسد زیر خاک پنهان می‌شـود. سـیدنی پس از این جنایت سعی در آرام‌کردن مایرا و توجیه جنایت خود می‌کند. سـیدنی این کار را با تردستی انجام می‌دهد و درهمان‌حال خود را مقصر جلـوه می‌دهد. «سـیدنی: تو سـعی کردی جلوم رو بگیری، هر کاری از دسـتت برمیومد کردی. اون کار فقط و فقط کار خودم بـود و بس! تو کمکم کـردی ببرمش بیـرون، چـون من ازت خواستم. آن‌قدر سـر جات خشکت زده بود که نتونسـتی جواب رد بدی... توی چند هفته آینده ازمون تجلیل می‌شه... نمایش‌نامه‌نویسـان موفق به حسادت خـود اعتـراف می‌کننـد».[۴] امـا دقیقا موقعی که مایـرا با رفتارهای سـیدنی آرام شده و از شوک اولیه خارج می‌شود، «ناگهـان» کلیفورد سـراپا خاک‌آلود به اتاق نشـیمن سـیدنی و مایرا، جایی که هر دو حضور دارند وارد می‌شـود و با سـیدنی گلاویز می‌شـود. این دو در مقابـل بهت و حیرت مایـرا ضربات پی‌درپی به هم وارد می‌کنند تا آنکه سـیدنی مغلوب شده و نقش بر زمین می‌شـود و مایرا درحالی‌کـه می‌نالد کلماتی نامفهوم از دهانش خارج می‌شـود. آنـگاه کلیفورد با کنده هیزمی که در دسـت دارد به‌سوی مایرا می‌رود و مایرا ناتـوان از درک موقعیت پیش‌آمده و قبل از آنکه ضربه‌ای بخورد نقش بر زمین می‌شود. «کلیفورد: اون مرد. مطمئنم. (سـیدنی می‌جنبد و از پشت میز تحریر بلند می‌شود، خودش را می‌مالد، کتش را صاف می‌کند و می‌آید و کنار کلیفورد می‌ایستد. هر دو مایرا را تماشا می‌کنند) نتیجه داد... سـیدنی: چرا نـده؟»[۵] در اینجا قتلی سـاختگی، کشته‌شدن سیدنی به‌وسیله کلیفورد، موجب یک قتل واقعی، مردن طبیعی مایرا، می‌شـود. در «شـکار مـرگ» خواننده مواجه با داسـتانی در دل داستان می‌شـود؛ رؤیا در رؤیا، بازی دال‌ها، جابه‌جایی سـوژه و ابژه، فرایندی معمایی و حل‌ناشـده که در آن پایان بازی دائما به تعویـق می‌افتد: نوعی مرکززدایی که فراینـد سـاختارزدایی را به وجود مـی‌آورد. همه این اتفاقـات در فضایی گیـرا، معمایـی، تأمل‌برانگیز با سـویه‌هایی از چشـم‌اندازهای مختلف و سرشار از ظرافـت کـه در آن رگه‌هایی شـدت‌یافته از بازی‌های پسـت‌مدرن را با خود به‌همراه می‌آورد. در این شرایط «تصور» عمق بیشـتری پیدا می‌کند و خواننده مسحور ادامه ماجرا می‌شود.

بـازی دال‌ها در کمدی- تریلر «شـکار مرگ» ادامه پیدا می‌کند: کلیفورد درصدد برمی‌آید تا ماجرای مرگ مایرا را به‌صورت نمایش‌نامه بنویسد؛ ماجرایی که خود بازیگرش بود حال موضوع نمایشش می‌شود. در اینجا کلیفورد درحالی‌که چهره واقعی‌اش را آشـکار می‌کند خود را به‌وسیله خود (به‌عنوان نویسنده) آنالیز می‌کند. برول که به‌طور تصادفی از قصد کلیفورد برای نوشـتن نمایش‌نامه آگاه می‌شـود، از نقش رسـوایی خود در مرگ همسرش به وحشت می‌افتد و تصمیم به نابودی کلیفورد می‌گیرد. او چاره‌ای جز این کار ندارد. سـیدنی با تفنگ به کلیفورد شـلیک می‌کنـد، کلیفورد بر زمین می‌افتد و ظاهرا کشته می‌شود اما واقعیت چیز دیگری است؛ کشته‌شدن کلیفورد «نمایشی مجازی» است. این به‌واقع تکرار صحنه مردن مایرا است که بار دیگر تکرار می‌شود، با این تفاوت که این بار کلیفورد نه از زیر خاک بلکه از پشـت صندلی بلند می‌شود و به سینه سیدنی ضربات مشت پیاپی وارد می‌کند.

آنچه نمایش‌نامه «شـکار مـرگ» را معمایی‌تر نیز می‌کند، حضور زنی میان‌سال به نام هلگا است. هلگا که از همه چیز اطلاع دارد، به پیشـگویی (غیب‌گویی) شـهرت دارد. او درسـت در لحظات قبل از فاجعه به یکباره ظاهرمی شـود و پیشـاپیش نسـبت به ظهور فاجعه‌ای قریب‌الوقوع هشدار می‌دهد. پیشگویی‌های هلگا البته بر شوک ماجرا می‌افزاید. ماجرای نمایش در نمایش «شکار مرگ» چنان پیچیده و جالب می‌شود که در لحظات پایانی هنگامی که هلگا ماجراهای سـپری شـده را برای پورتر- وکیل سـیدنی- تعریف می‌کند، وی را به هوس نوشـتن نمایش‌نامـه‌ای از این ماجرا می‌اندازد. پورتر به‌عنوان وکیل اتفاق‌های پیش‌آمده را نه جنایتی که قابل پیگیری باشـد بلکه بازی‌ای تصور می‌کند کـه بهتر از آدم‌کشـی اسـت. «پورتر: عجب! چـه حکایتی! این- این بهتر از بازی آدم‌کشـیه!»[۶]. در پیگیری ماجرایی چنین جذاب پورتر به این فکر می‌افتد که وکالـت را کنار بگـذارد و به نمایش‌نامه‌نویسـی روی آورد. هلـگا موضوع را درمی‌یابـد. «هلگا: دارین به این فکر می‌کنین کـه... این می‌تونه یه نمایش‌نامه باشـه؟ پورتر: قابلیت یه نمایش‌نامه رو داره. این‌طور نیسـت؟ (نگاهی به اطراف می‌اندازد) همه چی توی یه اتاق اتفاق می‌افتد با پنج کاراکتر. هلگا: شکار مرگ. پورتر: چه اسـم خوبی. ولی شاید بتونم شکار مرگ رو بنویسم»[۷].

شکارمرگ
آیرا لوین
ترجمه شهرام زرگر
نشر بیدگل

پی‌نوشت‌ها:

*«سکه‌سـازان» اثر آندره ژید یک ضدرمان یا به بیانی دیگر اثری مرکززدایی شده است که در آن نظم بالزاکی با کثرتی از مرکزها و چشم‌اندازها جایگزین شده است.

**رومن پولانسـکی براسـاس رمان «بچـه رزماری» فیلمی بـه همین نام سـاخت که کاندیـدای دریافت اسکار شد.

۱، ۲. سکه‌سازان، آندره ژید، ترجمه حسن هنرمندی به نقل از مقدمه هنرمندی.

۳، ۴، ۵، ۶، ۷. شکار مرگ، آیرا لوین، ترجمه شهرام زرگر

ناخدا و وزیر

ماریو بارگاس یوسا . برگردانِ منوچهر یزدانی

خانم کارولا راکِت، ناخدای کشـتی سی‌واچ۳ که با چهل نفر مهاجر نجات داده‌شـده هفده روز در دریای مدیترانه سـرگردان بود، سحرگاه جمعه گذشـته با وجود ممنوعیت دولت ایتالیا در جزیره لامپِدوسـای آن کشور پهلو گرفت و کار درستی کرد. او بلافاصله توسط پلیس ایتالیا دسـتگیر شد. مَتئو سالوینی وزیر کشور ایتالیا و رهبر حزب لیگا، با عجله به اُپن آرمز، اُ اِن جی اسـپانیا هشـدار داد که با ده‌هـا پناه‌جوی نجات داده‌شـده از دریا در همان اطراف پرسه بزند: «اگر بخواهد نزدیک شود خطر جوان آلمانی کارولا راکِت را که احتمالا ده سال زندان و جریمه‌ای پنجاه هزار دلاری است، برای خود خواهد خرید». بانی اُپن آرمز، اُسکار کَمپس پاسخ داد: «از زندان می‌توان رهایی یافت؛ اما از اَعماق دریا نه».

قوانینی که مَتئو سـالوینی به آن رجوع می‌کند، قوانینی خردسـتیز و غیر انسـانی هسـتند که نادیده‌گرفتن آنها، یک وظیفه اخلاقی است، همان‌طور که خانم ناخدا کارولا راکِت آن را نادیده گرفت. چه بایسـت می‌کرد؟ می‌گذاشـت پناه‌جویان بدبختِ از دریا گرفته‌شـده که پس از هفده روز سـرگردانی میان دریا در شرایط جسمی بسـیار دشوار به‌سر می‌بردند و برخـی از آنان در حال مرگ بودنـد، بمیرند؟ جوان آلمانی یک قانون احمقانه و وحشـیانه را که دقیقـا حزب لیگا و رهبرش مَتئو سـالوینی نماینده آن هسـتند، با موازین دموکراتیک و آزاد غربی زیر پا گذاشـت. آنچه مَتئو می‌گوید احترام به قانون نیسـت، بلکه احترام به کاریکاتـوری متعصبانه و نژادپرسـتانه از حاکمیت قانون اسـت. او و طرفدارانـش (تعدادی بیشـمار نه‌تنها در ایتالیا، بلکـه در تمام اروپا) به‌ویژه مظهر آن درنده‌خویی و وحشـی‌گری هستند که پناه‌جویان را به آن متهم می‌کنند. کسانی که بنا داشتند چهل بازمانده «سی‌واچ» قبل از پاگذاشتن بر زمین مقدس ایتالیا، غرق شده یا از بیماری یا گرسنگی مرده باشند شایسـته هیچ لقب دیگری نیستند. به لطف بزرگواری و شهامت خانم کارولا راکِت حداقل ایـن چهل نگون‌بخت نجات پیدا کردند و در حال حاضر شش کشور اروپایی داوطلب پذیرش آنان شده‌اند.

تعصبات فزاینـده‌ای در رابطه با مهاجرین وجود دارد که از سـوی نژادپرسـتی خطرناکی تغذیه می‌شـود. این نژادپرسـتی رشـد مجدد ملی‌گرایی تقریبـا در تمام اروپا را توجیه می‌کند، جدی‌ترین تهدید برای پربارترین برنامه‌ی فرهنگ آزادی در حال اجرا اسـت: سـاختن اتحادیه اروپایـی که فردا بتوانـد رودررو با دو غول بین‌المللـی، ایالات متحده و چین، رقابت کند. اگر نئوفاشیسـم مَتئو سـالوینی و شـرکا پیروز شود، برگزیت در همه قاره کهن، کشورهایش تقسیم و دشمن یکدیگر می‌شوند و در پـس مقاومت در برابر خسـارت‌های مرگبار خرس روس، آینده‌ای غمناک در انتظارشـان خواهد بود (اوکراین را ببینید). با اینکه آمارها و نظرات اقتصاددانان و جامعه‌شناسـان بیّن و روشن هستند، تعصبات و پیش‌داوری‌ها بر اذهان غالب می‌شـوند؛ پناه‌جویان با تصاحب مشاغل اروپاییان خواهند زیسـت، جرائم و خشونت‌های بیشتری به بار خواهند آورد، بیش از همه برای زنان که مذاهب قشری‌مسـلک مانع ادغام آنها در جوامع می‌شود؛ تروریسم با آنها رشد می‌کند؛ و الخ. هیچ‌یک از اینها حقیقت ندارد، یا اگر هم داشته باشد، اغراق‌آمیز و تا حد غیرواقعی قلب ماهیت شده است.

واقعیت این اسـت که اروپا برای حفظ اسـتانداردهای زندگی خود، نیاز به مهاجرین دارد؛ چون قاره‌ای است که در آن به یمن مدرنیزه‌شدن و توسعه، هر روز شاغلان کمتری باید از جمعیت بازنشستگان روز افزون نگهـداری کنند. نه‌تنها اسـپانیا پایین‌ترین نرخ زاد و ولـد را دارد؛ بلکه بسیاری کشورهای اروپایی نیز از آن پیروی می‌کنند. چه مهاجر بخواهیم چـه نه، آنها بالاخره ایـن خلأ را پر خواهند کـرد. به‌جای محدودیت و تعقیب، باید موانع را از میان برداشـت و آنهـا را ادغام کرد. امکان‌پذیر اسـت مشروط بر اینکه تعصبات و هراسـی را که بر اثر عوام‌فریبی‌های بی‌وقفه مَتئو سـالوینی و طرفدارانش در حال فزونی اسـت، ریشـه‌کن کرد. البتـه که مهاجرپذیری باید دارای نظم باشـد و مدیریت شـود تا برای کشـورهای پذیرنده مفید واقع گردد. باید به خاطر داشـت که این بزرگداشـتی است برای هزاران هزار بینوا از کشورهای جنوب صحرا که تحت حکومت گروه دزدان به‌سر می‌برند. افزون بر این گاهی مرتجعانی که میراث ملی را به غار علی‌بابا تبدیل کرده‌اند نیز می‌گریزند و تسـلیم اروپا می‌شـوند. علاوه بر داشـتن حکومت‌های اقتدارگرای ابدی، منابع عمومـی را غـارت می‌کنند و مردم خـود را در بدبختـی و ترس نگاه می‌دارند. پناه‌جویان از گرسنگی، بی‌کاری و مرگ تدریجی که برای غالب آنها در حکم زیستن است، فرار می‌کنند. مشکل اروپا نیست؟ حقیقتا که هسـت، حداقل در بخش‌هایی. استعمار نو جهان سوم را ویران کرده و به‌طور گسترده‌ای در عقب‌ماندگی آنها مشارکت داشته است. البته گناه آنهایی که عادات بد را آوردند و کسانی که آنها را استثمار کردند مشترک است. تردیدی نیست که در نهایت تنها پیشرفت جهان سوم این توده‌ها را که نسـبت به تغییر در کشـورهای خود ذره‌ای امید ندارند و خطر و رنج غرق‌شـدن در آب‌های مدیترانه و مورد سوءاسـتفاده قرارگرفتن از سـوی انواع مافیاها را به جـان می‌خرند، در سـرزمین‌های خود نگاه خواهد داشـت. این اروپا است که اساسـا به یک تغییر و تحول فکری نیاز دارد. مرزها را به‌روی مهاجری که مورد نیاز اسـت بگشاید و این کار را معقولانه تنظیم کند؛ طوری که نه منشـأ انفصال و نژادپرستی شود و نه سـبب افزایش عوام‌فریبی. موجد این وحشت، پیامدهای حاصل در گذشته اسـت. لازم اسـت بار دیگر به یاد آوریم که میلیون‌ها کشته در آخرین جنگ جهانی، ثمره ناسیونالیسـمی بود جدایی‌ناپذیر از تعصب نژادی؛ سرچشـمه بدترین خشونت‌هاسـت و ردپایش در تمام جنایاتی که به بـار آورده پیدا. اگر به موقع با آن مقابله نکنیم می‌تواند بازگردد. باید با مَتئو سـالوینی‌های روزگارمان مقابله کنیم، با این اعتقاد که آنها جز ادامه سـنتی تاریک که تاریخ غرب را پر از خون و کشته کرد، نیستند؛ بزرگ‌ترین دشـمن فرهنگ آزادی، حقوق بشر و دموکراسی بودند و اگر تُرکماداها، هیتلرها و موسیلینی‌ها در جنگ بر متفقین پیروز شده بودند، هیچ‌یک از اینها در جهان شکوفا نشده بود.

این مقاله را در ونکوور می‌نویسم؛ شهر زیبایی که دیروز به آن رسیدم. امروز در یک رسـتوران در مرکز شـهر صبحانه خوردم و در آن با چهار «بومـی» که در اصـل ژاپنی، مکزیکی و رومانیایـی بودند و تنها آخری گرینگو (بیگانه‌ای که به زبان انگلیسـی صحبت می‌کند) بود، گفت‌وگو کردم. هـر چهار نفر دارای ملیت کانادایی بودند و به نظر می‌رسـید از شانس خود راضی هستند و شرایط را خوب درک می‌کنند. اروپا باید این الگوی کانادا را دنبال کند.

در زمان محاکمه خانم کارولا راکِت باید هوشـیار باشیم و بخواهیم کـه قضات حرمت و نام نیک او و سـنت‌های خـوب ایتالیا را که امروز توسط سالوینی و حزب لیگا پایمال شده است نجات دهند. من مطمئنم که وقتی زمانش برسـد تنها کسـی نخواهم بود که بـرای این ناخدای جوان تقاضای جایزه صلح نوبل کنم.

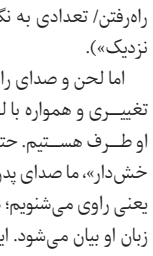
نگاه

همه لباس‌هایم راه‌راه است

مجتبی ویسی

● آیا می‌توان به درون شعر راه یافت؟ آیا می‌توان الگوهای نوشتاری و ذهنی شاعر را دریافت و بیرون کشـید؟ بوکوفسـکی در جایی خطاب به منتقدان می‌گوید: «من همیشه در شعر بعد هستم، در کتاب بعد...» و با این پیام می‌خواهد بگوید که آنها به گرد پای او نمی‌رسـند. آیا منتقد همیشه با گذشته شاعر سروکار دارد؟ دورنما چطور؟ آیا می‌توان نمایی کلی و دورادور از کار یک شاعر را دید تا به شعر او نزدیک شد. تلاش باید کرد. تلاش می‌کنیم.

فرزانه قوامی، شـاعری اسـت که شعرش را بر مبنـای گزاره‌ها بیان می‌کنـد. تکه‌هایی همگون یا ناهمگون را در کنار هم می‌گذارد و ساختمان شعر خود را بالا می‌برد. از این نظر شـاید بتوان شعر او را برخوردار از فرمی خشـتی یا مکعبی دانست. این را از آن جهت می‌گوییم که گزاره‌ها یا پاره‌های شعری او در عین شـکل‌دادن به روایـت، قالب و فرم خود را نیز در سـاختار اثر حفظ می‌کنند؛ مثل مکعب یا آجـری که در یک سـازه یا دیوار به‌کار رفته باشـد. به‌همیـن دلیل در شـعر او ما با قطعـات گوناگون طرف هسـتیم، قطعات یا گزاره‌هایـی در حد یک یا دو سـطر که در پیوندی پنهان یا آشـکار با یکدیگر قرار دارند. این فرم در شعرهای پیشینی او بیشتر به نمای خانه‌هایی شـباهت داشت که ما در ماشینی از برابر آنها بگذریم. اما در قسـمت عمده شعرهای «وقتی عشق کهنسـال بود»، تفاوتی رخ داده است. این خانه‌ها (شعرها) از هم منفک شده‌اند و ساخت و قواره و مختصات خاص را یافته‌اند. با این تمهید، بیننده (خواننده) می‌توانـد از بیرون به درون خانه (شعر) نیز راه یابد. با التفات به این تغییر می‌توان به یک نتیجه رسـید: قوامی در سروده‌های متأخر خود به یکپارچگی و انسجام اثر و نیز عنصر روایت‌پردازی بیشتر توجه نشان می‌دهد. او با رهاکردن خود از قید تفکر قطعه‌ای به ذهنیتی سـاختاری نزدیک شـده است. از آن طرف، با موشکافی در کار خود ضرورت گریزناپذیر اصـلاح روایی را هم دریافته اسـت. در شـعرهای پیشـین روایت برای او در اولویت نبود و رشـته‌ای کمرنگ از آن به‌دسـت می‌داد. محوریت برایش بیان یا بازگویـی همان قطعات و پاره‌ها بود کـه ممکن بود بـه کلیت یا سـاختاری واحد ختم شـود یا نشـود. درنتیجه چنین تمهیداتی، شعر او از آن اشـباع و انباشتگی پیشـین از اشیاء یا پدیده‌ها رهایی یافته و خلوت‌تر شـده تـا واژه‌ها و ایده‌ها در فضای شـعر طنین بیشـتری پیدا کننـد. دو نمونه



وقتی که عشق کهن‌سال بود
فرزانه قوامی
نشر نیماژ

دم‌دسـتی برای رویکـرد اخیر شـعرهای «پاپیون» و «وارثان صـدای خش‌دار» هسـتند. این ضرورت تغییر یـا تنوع را قوامی در مضمون شـعر خود نیز احسـاس کرده. او دامنه کارش را وسعت بخشیده که می‌تواند هم به‌واسـطه افزایش تجربیات حسی و خوانشـی باشد و هم اجازه‌دادن به ایده‌ها و افکار متفاوت تا در شعرش حضور یابند. او اکنون می‌تواند موضوعاتی بیشتر را به ساحت شعرش دعوت کند و خـود را از دام آن تکـرار آزارنده برهاند که گریبان بسـیاری را گرفته و هنوز می‌گیرد. شاعر اگر خود را در معرض شعر قرار دهد ناچیزترین عناصر و اجزای هسـتی، حتی خرده‌سنگی، به شـعرش می‌آیند و امکان بیانگری پیدا می‌کنند. با این تفاصیل، شـعر قوامی اکنون میان عرصه‌های اجتماعی و سیاسـی و عاشـقانه و حتی فلسفی گشت و واگشت می‌زند و در قیدوبنـد ایدئولـوژی خاصی باقـی نمی‌ماند: «پاره‌ای از پرسش‌ها فلسفی‌اند/ تعدادی نامحدود از آن‌ها کنجکاوی/ امـروزه در معابر/ زندگی ادامه دارد به‌شیوه‌ای خصوصی/ خیلی‌ها علاقه دارند به راه‌رفتن/ تعدادی به نگاه‌کردن...» (شعر «فضاهای نزدیک»).

اما لحن و صدای راوی سوای چند مورد معدود، تغییـری و همواره با لحنی یکسـان در شـعرهای او طـرف هسـتیم. حتی در شـعر «وارثـان صدای خش‌دار»، ما صدای پدربزرگ را از لوای صدای غالب یعنی راوی می‌شنویم؛ هرقدر هم که تک‌جمله‌ای از زبان او بیان می‌شود. این لحن یکنواخت در مقیاس چنـد کتاب شـاید به‌چشـم نیاید امـا در درازمدت بی‌گمان به تکرار می‌رسد، به عادت خواننده به یک صدا و لحن و در نتیجه بی‌توجهی به آن. قوامی که ضرورت تغییر روایی را دریافته ناچار است فکری هم برای راوی خود بکند. یک راهش این است که بگذارد شخصیت‌های جاندار یا بی‌جان در شعرش به صدا درآینـد و وظیفه روایت را خود برعهده بگیرند. تکثر راوی می‌تواند به دموکراسی متن بینجامد. نکته آخر تلاش شاعر است برای صدادارکردن جنسیت خود، همان که قرن‌ها ساکت‌اش خواسته‌اند. او به زوایای پنهان وجود خود سرک می‌کشد و می‌خواهد به عمق خواست‌ها و نیت‌هایش نقب بزند. این آشکارسازی، کمترین حسـن‌اش درک جهانِ دیگری است، جهانِ جنسیتِ دیگری، که ما را یک پلّه در مسیر شناخت و هم‌زیستی بالاتر می‌برد. شاعران زن ما اکنون وظیفه خود می‌دانند که آن غیاب را به حضور برسانند و این به‌هیچ‌وجه ناچیز و کم‌اهمیت نیست.