آرمان ملی
armanmeli.ir
سال پنجم
شماره ۱۷۳۶
چهارشنبه
۱۳ • ۱۰ • ۱۴۰۲
۲۰ جمادی‌الثانی ۱۴۴۵/ ۰۳ ژانویه ۲۰۲۴

یادداشت

رقص بر مزار صدام کافر

مریم طباطبایی‌ها
نویسنده و منتقد

راستش دنیای داستانی آذردخت بهرامی را اولین بار با کتاب «رقص سالسای جاستین تیمبرلیک بر مزار صدام کافر» شناختم. بگذریم از اسم خاص کتاب که باعث می‌شد پا سست کنی. اما بگذارید با همین قطعیت بگویم که دنیای داستانی داخل کتاب هم که مشتمل بر ۶ داستان کوتاه است و البته داستان آخر که نمایشنامه‌ای است درخور روی صحنه رفتن، دنیایی بود سرراست از مشکلات و معضلات انسان‌ها، دنیایی که به زعم من برای داستان‌نویسی بسیار ایده‌آل است. مجموعه داستان رقص سالسا... که توسط نشر چشمه به چاپ رسیده، روایت‌های خوشخوانی است از زندگی‌های زناشویی، آن هم نه زندگی‌های روتین و بدون تب‌های سینوسی، بلکه زندگی‌هایی که در هر برهه‌ای از زمان به دست‌اندازی رسیده‌اند و حالا این بالا و پایین‌ها گریبانگیر تک تکشان شده است. قالب داستان‌ها را معضلات ملموس زندگی خانوادگی تشکیل می‌دهد. مشکلات زناشویی شاید یکی از مهم‌ترین موضوعات برای خلق آثار قابل توجهی باشند که تا به امروز خواندیم. و همان‌طور که در روایت‌های بهرامی هم به آنها برخورد می‌کنیم آدم‌ها پا به صحنه نمایش می‌گذارند تا به واسطه همین مشکلات با خواننده روبه‌رو شوند. «... چشم بندم را گذاشتم و گوش گیر را زدم. ئنیا تاریک و صداها قطع شد. بعد از پنج شش شب، با آرامشی بی‌نظیر دراز کشیدم. بالاخره حرف‌هایم را زده بودم و به آنها هم اجازه داده بودم حرفشان را بزنند. پرده‌ها کنار رفته بود و در جاهایی هم دریده شده بود، ولی همه آرام شده بودند. صداها تبدیل به نجوا شده بود. قطعا تا صبح خوابشان نمی‌برد....»

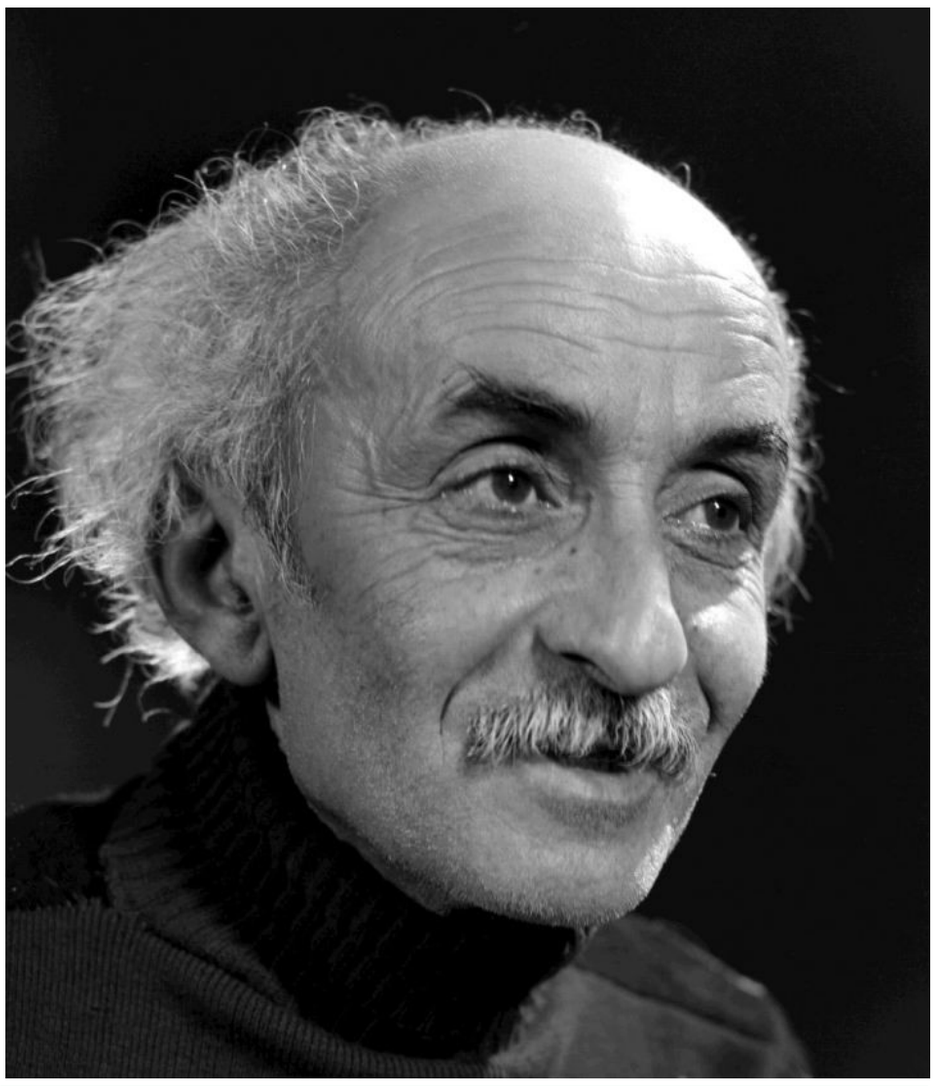
داستان‌ها اگرچه از المان‌های حساسی چون انتقام، کینه، حسادت و البته خیانت استفاده کرده‌اند اما به خاطر ریتم داستان‌ها که تند است و رو به جلو و نقاط اوج آنها کاملا ملموس و در دسترس، توانسته است آن تعلیق حداکثری را برای خواننده ایجاد کند. زنان در داستان‌های بهرامی نقش اصلی را ایفا می‌کنند. زنانی که با معضلات بزرگ خانوادگی‌شان تا سر حد ممکن مماشات می‌کنند و با نامهربانی‌های زندگی‌شان کنار می‌آیند. راوی داستان‌ها در هر کدام از روایت‌ها متفاوت است و گوینده گاهی حرف‌هایش را با طمانینه و گاهی هم از سر شتابزدگی بیان می‌کند. «... خنده‌ام گرفت. کاش رو به روی هم بودیم، پشت یک میز فسقلی، توی یک کافی‌شاپ. روی میزمان هم یک شمع روشن و یک گلدان کوچک بونسای بود. پرسید: چرا می‌خندید؟... آدم مهربونی نیستید؟.... اشتباه می‌کنم؟....»

زمان و مکان در این داستان‌ها انعطاف‌پذیری بالایی دارند و همین رقص زمان در مکان‌های متفاوت، خواننده را مجاب کرده است تا خود را در شرایطی که کاراکترها در آن زیست می‌کنند تصور کند. زمان گاهی به جلو می‌رود و گاهی به عقب. افکار پیچیده و در هم تنیده راوی داستان توانسته بود موقعیت جغرافیایی و شاکله ذهنی او را برای خواننده عیان کند. سبک و فرم نوشتاری امروزیست و با توجه به رئال بودن روایت‌ها خواننده تا سر حد ممکن می‌تواند با شخصیت‌های این داستان‌ها همفکری کند و با حال و روزشان همذات پنداری کند. در روایت رقص سالسای جاستین تیمبرلیک بر سر مزار صدام کافر که نام کتاب هم از همین روایت گرفته شده است، داستان کینه گروهی از دوستان را از یکی از اعضا می‌خوانیم، همان حسی که ممکن است در زندگی‌های روزمره بسیار با آن دست و پنجه نرم کنیم، اما اینکه چطور و چقدر با آن مقابله کنیم؛ اغلب برای همه‌مان امریست دشوار و سخت و بهرامی در این روایت‌ها به این زندگی‌ها پرداخته است. «... با دقت و روی خوش به حرف‌های همه گوش کردم. بعضی‌ها با گریه حرف زدند، بعضی‌ها هم با نفرت. شهلا ما خونسرد بود. کم کم مخاطب حرف‌هاشان عوض شد. زن و شوهرهای دو به دو شدند...» در روایت «گزارش یک کودک آزاری» و «مستراح خانه دکتر شلنگ ندارد» به تنهایی‌های دوزن می‌رسیم. زن‌هایی که اگرچه وجه چندان مشترکی به لحاظ سبک زندگی با هم ندارند اما در عین حال هم نقاط مشترک زیادی دارند. پارادوکس عمیق زندگی آنها تنها میان سبک و شیوه زندگی‌شان است و نقطه اتصالشان تنهایی و انزوا و بی‌کسی شان. زن‌های این روایت تنهایی‌شان ملموس‌تر است. عجز و ناتوانی‌شان در مبارزه با تیرگی‌های پیرامونشان در خط به خط داستان‌ها ملموس است. اگرچه من فکر می‌کنم رد زن‌ها و زندگی آنها در همه روایت‌ها ملموس است و آشکار و نمی‌توان حضور آنها را نادیده گرفت.

محمد آزرم در سالمرگ نیما یوشیج:

نیما یک شبه نیما نشد

شاعری که تاریخ شعر فارسی را دو تقسیم کرد



آرمان ملی- هادی حسینی‌نژاد: علی اسفندیاری (متولد ۲۱ آبان ۱۲۷۶ و درگذشته ۱۳ دی ماه ۱۳۳۸)، بنیانگذار و معمار شعر نو فارسی است و تمام جریان‌های شعری پس از او، به نوعی میراث‌بر شعر نیما یند. بیش از صد سال از سرایش شعر «افسانه» اش می‌گذرد و سروده‌های او، همچنان مسیری که نیما پیش پای شعر فارسی گذاشت، روشن نگه می‌دارد. محمد آزرم، شاعر و منتقد ادبی، سراینده «هوم»، «عطر از نام»، «هیاکل» و «آبا» و همچنین نویسنده مجموعه نقدهای «الفبای راز» معتقد است: «نیما در بنیان گذاشتن شعر نو کاملا موفق و با برنامه عمل کرده است و یک شبه تصمیم به تغییر این بنای هزار ساله نگرفته.» در ادامه، گفت‌وگو با این شاعر را می‌خوانید.

نیما یوشیج در سال ۱۳۰۱ شعر «افسانه» را منتشر کرد؛ شعری که آن را سرآغاز جریان شعر نو می‌شناسند. به عنوان اولین سوال، با بیش از صد سال فاصله زمانی، تولد افسانه و شعر نو فارسی را چطور تحلیل می‌کنید؟

افسانه سرآغاز شعر مدرن فارسی نیست، آخرین رمق‌های شعر کلاسیک فارسی است. نیما در این شعر هنوز با سپیده دم شعر مدرن فاصله دارد. زبان شعر و جهان‌بینی راویان این شعر نسبت به شعر کلاسیک فارسی در حال تغییر است. «در شب تیره، دیوانه‌ای کاو/ دل به رنگی گریزان سپرده/ در دره‌ی سرد و خلوت نشسته/ همچو شاخه گیاهی فسرده/ می‌کند داستانی غم‌آور.» این بند، نگاه و زبان جدیدی نسبت به شعر متقدم دارد ولی در سراسر شعر افسانه استمرار ندارد و در بندهایی به این زبان می‌رسیم: «می‌توانستی ای دل، رهیدن/ گر نخوردی فریب زمانه/ آنچه دیدی، ز خود دیدی و بس/ هر دمی یک ره و یک بهانه/ تا تو ای مست!. با من ستیزی.» سرآغاز شعر مدرن فارسی، همان طور که قبلا هم توضیح داده‌ام شعر «ققنوس» است که زمان نوشتن آن ۱۳۱۶ است؛ روایتی از مرغی افسانه‌ای که بین پرندگان تنهاست و خود را آتش می‌زند تا ققنوس دیگری، خاکستر او را پس زند و به دنیا بیاید. نام نمادین این شعر نام مناسبی برای شعر نیماست؛ شعری که هم قوانین سنتی شعر فارسی را نادیده می‌گیرد و هم قانون خودش را جایگزین آن قوانین می‌کند تا از گرما و روشنای آن شعرهای بعدی نیما و همه پیروانش پدید آید. بهترین شعر نیما نیست اما ۱۶ سال تلاش و تنهایی را با خود از شاخه‌ای به شاخه دیگر برده و آغازی برای آغازهای تا همچنان شعر امروز شده است. «ققنوس» نماد نوخواهی و نوآوری نیما در شعر فارسی است. اولین آجر در بنای خیالی نیما که با کاخ‌های موزون شعر سنتی برابری می‌کند و از ترکیب ناله‌های گم‌شده شعر و صدای صدها شاعر دور مانده از حافظه ادبی، ساخته شده و در افقی همیشه ابری به کار رفته است: «او ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد.» نیما موقعیت شعربودن را در ۳۸ سال تغییر داد؛ آن هم درست در زمانه‌ای که جامعه ایرانی از بستر سنت در حال جداشدن بود و هوای نوخواهی و نوطلبی به سرش زده بود. دیگر نه سنتی بود؛ نه مدرن. در جدال بین این دو وضعیت معلق بود؛ تعلیقی که هنوز هم ادامه دارد و در نوسان است. در این مدت نه با قدرت همراهی کرد و نه اسیر گرایش‌های حزبی شد. شاعری در تنهایی خودش بود. سایه خود و سایه‌بان خودش. شعر فارسی را به قبل و بعد از خودش تقسیم کرد. حرکت انقلابی او برای اصلاح ساختارهای فرسوده شده تخیل در شعر و همگامی با شعر جدید جهان صورت گرفت. می‌خواست برای شعر فارسی بوطیقایی نو بنویسد که نوشت؛ اما «رادیکالیته» حرکت او به شاعران نوآور بعد از او آموخت که اگر موقعیت شعر بودن امری قابل تغییر است، به بوطیقای نیمایی هم نمی‌توان برای همیشه دل بست.

تعابیر مختلفی از تحول شعر فارسی شده است؛ مثلا اینکه شعر، به تناسب زیست اجتماعی نیازمند تحول بود. به نظر شما، آیا ساختارشکنی نیما، کاملا براساس چنین نیازی اتفاق افتاد یا می‌توان آن را برتافته از نگاه و تفکر نیما دانست؟

تحولی که نیما در شعر فارسی پدید آورد بسیار فراتر از زیست اجتماعی در ایران بود اما، باید دقت کرد که این شعر و دیگر هنرها هستند که باید زیست اجتماعی را متحول کنند و نه برعکس. اجتماع همواره گرفتار روزمره است در حالی که شعر روزمره را در خود حل می‌کند و افقی تازه پیش روی آن می‌گذارد. نیما شعر افسانه را که حتی شعر نیمایی هم نیست، در سال ۱۳۰۱ شمسی نوشته است یعنی سال ۱۹۲۲ میلادی. به عبارت دیگر قدم اولی که نیما می‌خواسته برای دگرگونی شعر فارسی بردارد دقیقا همزمان است با انتشار شعر «سرزمین هرز» تی. اس. الیوت و ظهور جنبش سوررئالیست در هنر و ادبیات. یعنی زمان نوشتن این شعر با پایان رسمی جنبش «دادا» مقارن شده است. یعنی ۵۷ سال از نوشتن شعر مشهور «بعدازظهر یک فان» استفان مالارمه گذشته است. زمان برای تحول شعر فارسی قبلا به سر آمده بود و باید حرکتی اتفاق می‌افتاد. اما هوشمندی، استعداد، برنامه‌ریزی و استمرار را که لازمه این اتفاق بود، تنها نیما یوشیج داشت و افراد دیگری که فقط از نیاز به تحول در شعر فارسی حرف می‌زدند، فاقد این مشخصه‌ها بودند. علاوه بر این نیما آن قدر با زبان و شعر روز فرانسه همنشین نبود که نقطه شروع تحولش را از شعر روز جهان آغاز کند، به همین علت هم از شعر شاعران رمانتیک ایده گرفت و با دانسته‌های خودش ترکیب کرد. هرچند خود نیما جایی گفته بود، «برخلاف تصور عده‌ای از منتقدین، سبک سمبولیک از خارجی‌ها تقلید نشده و معانی مجاز کلمات از آثار اروپایی به عاریت گرفته نشده و در آثار مولانا و حافظ و حتی در محاورات عادی روزانه مردم، به‌کار بردن کلمات به معنای مجازشان مرسوم و متداول بوده و خیلی دیده می‌شود.» پس نیما نه فقط با اتکا به توان فردی خودش این تحول عظیم را پیش برده است بلکه به قول اخوان ثالث کاری کرده است کارستان و همچنانکه پیش از این گفته‌ام رادیکالیته حرکتش افقی بی‌نهایت در اختیار شاعران تیزهوش گذاشته تا موقعیت‌های تثبیت و تحول را همزمان پیش ببرند. اگر به تقارن‌های تاریخی‌ای که بیان کردم، توجه کنیم، می‌بینیم که زمان برای تحول بنیادین شعر فارسی در سال ۱۳۰۰ هم دیر بوده است، بسیار دیر.

به نظر شما، آیا نیما در بنیانگذاری شعر نو، موفق بود؟ یعنی خشت اول را درست گذاشت؟

نیما در بنیان گذاشتن شعر نو کاملا موفق و با برنامه عمل کرده است. یک شبه تصمیم به تغییر این بنای هزار ساله نگرفته وگرنه باید «ایماژیسم» را دنبال می‌کرد و نه شاعران رمانتیک فرانسوی را. نیما حتی اگر تحت‌تاثیر سمبولیست‌های فرانسوی، شعر خود را پیش می‌برد، قطعا به نتایج دیگری می‌رسید؛ همچنانکه «نیشی واکی» که بنیانگذار شعر مدرن ژاپن است، دقیقا از شاعران اروپایی هم عصر خودش شروع کرد و حتی به زبان‌های فرانسه و انگلیسی شعر نوشت. اینها نشان می‌دهد که هوش و خلاقیت نیما و استمرارش در ساختن یک نظام جدید برای شعر، باعث باز شدن راهی جدید در شعر فارسی شده است. نیما، خود این راه است، راهی میان شعر کلاسیک و شعر مدرن فارسی.

برخی ویژگی‌های شعر نیما را تنها به یک ساختارشکنی فرمی، تقلیل دادند.

این حرف کاملا اشتباهی است. نیما جایی اشاره می‌کند که من برای آنکه بهتر بتوانم احساسات درونی‌ام را که آمیخته به دردهای اجتماعی است بیان کنم، تصمیم گرفتم موسیقی را از شعر جدا کنم. برای آنکه بهتر بتوان احساسات شعری را وصف کرد، باید قیود گذشته را کنار گذاشت و بدیهی است وقتی اینطور سبکی پیش گرفتیم، مجبور به کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها هستیم تا پوشش مناسب‌تری برای معانی باشند؛ یعنی معانی وزن را برای شعر ایجاد کنند؛ نه اوزان عروضی قدیم. شعر مدرن نیما، چشم‌انداز و جهان‌بینی جدیدی دارد که شعر کلاسیک فارسی فاقد آن بود. نقشه عروض نیمایی یا هارمونی‌ای که نیما در شعر می‌سازد، فرع قضیه است. نیما موقعیت شعر بودن را در شعر فارسی تغییر داده است. به همین علت جدی‌ترین نقد را به قالب‌های شعر کلاسیک با نوشتن و تثبیت شعر نیمایی خودش وارد کرده است. کافی است به شعرهای «تو را من چشم در راهم»، «ری را»، «در شب سرد زمستانی»، «برف» و دیگر شعرهای مدرن نیما نگاه کنیم. رادیکالیته شعر نیما که بارها درباره آن تاکید کرده‌ام، به هر شاعر هوشمندی یاد می‌دهد که این شعر است که با حرکت خودش مرزهای جدیدی در ادبیات پدید می‌آورد؛ نه یک قالب از پیش آماده. بحث بر سر نوشتن به زبان روزمره در قالب‌های کلاسیک نیست، این کار کلام نویسان برای موسیقی است که اینجا به اشتباه به آن «ترانه» می‌گویند؛ مساله و مساله‌ساز اصلی، ساختن فرم متنوع، تجربی و ترکیبی در شعر است که مدام در حال حدزدایی و تسخیر فضاهای و رسانه‌های جدید با شعر است.

طبیعی بود که نیما، آماج انتقادهای فراوانی شود و خودش هم در شعر «می‌تراود مهتاب» به آن اشاره کرده است. اما در ادامه، حتی ادامه‌دهندگان این مسیر نیز با اندیشه‌های ابتدایی نیما، دچار تناقض شدند؛ مثلا هوشنگ ایرانی یا حتی احمد شاملو. کمی درباره تضارب، تشتت و انشعاب‌ها بگویید.

نیما می‌خواست نظام شعری خودش را جایگزین نظام شعر کلاسیک کند، باید این کار را می‌کرد؛ چراکه برای حرکت آوانگارد خودش نیازمند تثبیت موقعیت شعر نیمایی بود. اما هوشنگ ایرانی با توجه به آشنایی با شعر فتوریست‌ها، دادائیست‌ها و سورئالیست‌ها و همین طور مباحث تفکر در فرهنگ هند، نمی‌توانست به نظام شعر نیمایی وفادار بماند پس با استفاده از رادیکالیته تحول نیمایی، شعری متمایز از شعر نیمایی خلق کرد. هوشنگ ایرانی اهل برنامه‌ریزی و استمرار در شعر نبود بنابراین بعد از مدت کوتاهی شعرش به حاشیه رفت و نیم قرن از عرصه شعر فارسی حذف شد. دیرتر و بعد از هوشنگ ایرانی، شاملو با شعر شاعران متعهد اروپایی آشنا شد. فریدون رهنما، کمک بزرگی به شاملو برای شناختن شعر معاصر فرانسه کرد. خود شاملو هم با ترکیب زبان نثر قرن چهارم با برگرفته‌هایش از شعر جهان، سبک شعری خودش را پایه‌ریزی کرد که خود این مساله تکیه به رادیکالیته تحول نیما داشت. این نکته را نباید فراموش کرد که اگر نیما موقعیت جدیدی برای شعر بودن پدید نمی‌آورد، کارهای هوشنگ ایرانی و شاملو، شعر نامیده نمی‌شدند. به بیان دیگر نیما با تثبیت موقعیت کارهای خودش به نام شعر، به شعر بعد از خودش هم مشروعیت شعر نامیده‌شدن بخشیده است.

نسبت شعر زبان، شعر اجرایی، شعر تجربه‌گرا و جریان‌ها و حرکت‌هایی که در شعر، خودتان هم از فعالان آن هستید، با شعر نیما در ۱۰۰ سال پیش را چطور تبیین می‌کنید و توضیح می‌دهید؟

رادیکالیته تحول نیما شامل شعر زبان، شعر اجرایی، شعر آوایی و هر موقعیت جدیدی برای شعر نامیدن چیزی می‌شود. در هر موقعیت جدیدی از شعر یا در مواجهه با یک ژانر جدید شعری، باید بدانیم که این ژانر جدید رویکردی «پست‌آوانگارد» دارد که متمایز از رویکرد آوانگارد، گذشته و دستاوردهای آن را انکار و ملغی نمی‌کند؛ بلکه با احضار آن‌ها به موقعیت «حال» و از راه تغییر، فرم‌سازی و برچسب زدن، هرچه را بخواهد از آن خود می‌کند. پس در جا به جایی حد و مرزهای هنر لزوما خط شکن و طلایه‌دار نیست؛ بلکه بیشتر و اساسا «متصرف» است و می‌تواند حدود، زمینه‌ها و گفتمان‌هایی را که هیچ تلقی هنری‌ای ندارند با برچسب‌زنی و تمهیدسازی، به نام خود تصرف کند و از این منظر تجربی بودن آن با تجربه زیسته هنر آوانگارد متفاوت است. آوانگاردهای رادیکال مثل دادائیست‌ها، فتوریست‌ها و کانستراکتیویست‌ها می‌خواستند مرز بین هنر و زندگی را بردارند و به علت ضدیت با گذشته، سنت و ساختارهای حاکم بر فرهنگ، هنر، جامعه و سیاست، رویکرد خودشان را «ضدهنر» می‌نامیدند و خواهان نابودی وضعیت معاصری بودند که میراث گذشته بود. «پست‌آوانگارد» هم آن میراث هنری گذشته و هم این ضدهنر خنثی شده آوانگاردهای رادیکال را با تلفیق، ترکیب، التقاط و احضار به زمان حال، مصادره و تسخیر می‌کند و اساسا همه چیز را بازی می‌بیند و با تغییر قواعد بازی هر مرزی را محو می‌کند. اگر آوانگاردها با انکار و ملغی کردن خلاقیت‌های پیش از خود به دنبال خلق امر نو بودند، در عوض پست‌آوانگارد خلاقیت را در تلفیق، التقاط، ترکیب و تکثر می‌بیند.

نیما به احسان طبری گفته بود «آنکه غربال به دست دارد از عقب کاروان می‌آید.» به نظر شما این پیشگویی، حالا بعد از صد سال کاملا تعبیر شده است؟ آیا می‌توان بعد از یک سده، شعر معاصر ایران را در جایگاهی تثبیت شده یافت و آینده مشخص و روشنی را برایش پیش‌بینی کرد؟

خود نیما در ادامه این عبارت توضیح داده که هر فرد هنرمند را زمان او ساخته است و زمانی لازم است تا او شناخته شود. قضاوت امروز ما درباره شعرهای مدرن نیما با قضاوت معاصران او متمایز است. برگردیم به ابتدای بحث درباره شعر «افسانه.» این شعر از نظر تاریخی شعر مهمی است اما برای توضیح دستاوردهای نیما در شعر کارایی ندارد. شعر «ققنوس» نیما که اولین شعر نیمایی محسوب می‌شود، از نظر تاریخی بسیار مهم‌تر از شعر «افسانه» است؛ از طرفی مهم‌ترین شعر نیما هم نیست. این با حرف خود نیما درباره شعر خودش در تضاد است؛ جایی که گفته است؛ برای قضاوت روی شعرهای من باید افسانه، می‌درخشد شب‌تاب، وای برمن، ای آدم‌ها و کار شب پا را مطالعه کرد و ملاک قضاوت قرار داد. پس در هر قضاوتی، دانش و آگاهی قضاوت‌کننده، الگوی ذهنی او و چشم‌اندازی که به شعر نگاه می‌کند، تعیین کننده است. به قول خود نیما، باید برای قضاوت در چگونگی یک تحول هنری، به کارهای اصیل‌تر و بهتر بانی کار رجوع کرد؛ نه کارهای متوسط او. آینده شعر فارسی به پارادایم‌های آینده بستگی دارد. اگر شعر جایی در پارادایم جهان یکپارچه دیجیتالی داشته باشد؛ یعنی جایی که «اینترنت همه چیز» محقق شده باشد، قطعا متناسب با این فضا، خود را باز پیکره‌بندی خواهد کرد.

دیوارهای آفتاب خورده خودآگاهی

درنگی بر نقد حکمت عامیانه

محمد صابری
نویسنده و منتقد

ولادیمیر ناباکوف می‌گوید: در عمق وجود انسان لذتی است روحانی، مشتق از احتمالات جاذبه بیرون کشنده و پیش کشنده، مشتق از غلبه یا وضع قانونی دوباره بر جاذبه زمین. با این رویکرد شاید فرا ادبی در سطرهای پسین نگاهی خواهم داشت به چهار مقاله ادبی سیاسی فلسفی سیمون دووبوار که تحت عنوان نقد حکمت عامیانه به چاپ رسیده است.

دوبووار همدوره و همراه همیشگی ژان پل سارتر از پایه‌گذاران مکتب ادبی بسیار مهم اگزیستانسیالیسم در قرن بیست میلادی تمامی عمرش برای دو منظور جنگید و لرزید و پا پس نکشید: اگزیستانسیالیسم و فمنیسم. او برای تحقق این دو امر نمایشنامه به روی صحنه برد، رمان نوشت، پای ثابت مطبوعات آن روز پاریس بود و برای به گمان خود احقاق حقوق حقه نیمی از جمعیت دنیا یعنی زنان تا مجلس قانونگذاری فرانسه هم پیش رفت و سخنرانی کرد و همگان را در برابر تبعیض و خشونت علیه زنان بسیج کرد. در برشی از این کتاب می خوانیم: تعریف کردن بشر به مثابه آزادی همواره خاص فلسفه خوش‌بین بوده است. چنین است که اگزیستانسیالیسم را آئینی نومیدانه دانستن یکسر خطاست. این فلسفه از نومیدی بسیار دورست. اگزیستانسیالیسم بشر را به بدبختی‌های چاره ناپذیر محکوم نمی‌داند. اگر انسان به طور طبیعی نیک نیست طبیعتا بد هم نیست. در آغاز هیچ نیست. بر حسب اینکه آزادی‌اش را برعهده بگیرد یا آن را انکار کند خوب یا بد می‌شود.

دوبووار در مقابله با نقدکنندگان جدی فلسفه نوپای اگزیستانسیالیسم با مراجعه به آرای مهم فلسفی پیشینیان به خصوص کانت و هگل، نظریات مهم جامعه‌شناختی و دیگر آرا ارزشمند ادبی و سیاسی مواضعی ارائه می‌دهد حق‌جو، منطقی و قابل اثبات. او در این راه تنهاست و به تنهایی علم مبارزه با کوتاه بینی‌ها و جزم اندیشی‌های حاکم بر جامعه آن روز فرانسه را بر دوش می‌کشد. مطابق دیدگاه دوبووار ازدواج درست در نقطه مقابل عشق قرار دارد، به عبارتی دیگر ازدواج را گور عشق قلمداد می‌کند، دوبووار برای اثبات این نظر و نظریه‌های دیگرش آماری قابل استناد و غیرقابل خدشه را یادآور می‌شود و در ادامه آن نتیجه می‌گیرد که شدیدترین احساسات در مقابله با زندگی مشترک قادر به مقاومت نیست و اینکه همه زن‌ها یا خائنند یا غول زبان دراز و تمام مردها یا خیانت پیشه‌اند یا خیانت دیده!

دوبووار در این چهار مقاله و خصوصا اولین مقاله کتاب در برابر آرزوها و نومیدهایی چون زندگی، انسانیت، خوشبختی، بدبختی، فردا، دنیا، مردم، عدالت و دست آخر مرگ با تکیه بر فلسفه سلیس و هوشمندانه اگزیستانسیالیسم مواضعی دارد روشن و قاطع و این قطعیت از منظری دیگر می‌شود همان عدم قطعیت که همه جامعه‌شناسان بر آن اتفاق نظر دارند.

نقد حکمت عامیانه را در یک نگاه می‌توان کتابی دانست ملهم از اندیشه‌هایی ابر انسانی، نوری تنها و باریک که ظلمت را رقیق‌تر می‌سازد و مه را به نم نمی‌مشهود بدل می‌کند. نوری که خوب می‌داند که حس بیچارگی صرف کفاف ساخت روح ابدی را نمی‌دهد.

در ته چشمان ابریشمین موج دار دوبووار خیابان زندگی همیشه و در هر حال ته رنگی یرقانی، تند و گرفته دارد

ورای منشورها همیشه نور کم و بیش ساده‌ای گاه به تجزیه رنگ‌های افسونگر پرشمارمی پردازند و گاه در هیبت گیسوانی به‌رنگ مسین کنار پنجره‌ای دلباز رو به دیوارهای آفتاب خورده خودآگاهی دست می‌ساید و می‌جوید.

کشف نواحی دست نخورده حقیقت، در نزارترین و رازآلودترین منطقه ذهنی انسان همواره با شرمی عمیق، تاسفی ویرانگر، هلالی نیم هشیار و دامنه تاریک کوه به خاطره نگاری پیر و فرتوت روح، در غیبت بدوی چشم انداز به بازسازی اشیای مرده بازمانده از سال‌های دور مشغول است و در این راه آدمی با تمام هیجانات و پشت پا زدن‌ها و دیدن‌هاش به راه خود ادامه می‌دهد و....

نقد حکمت عامیانه را انتشارات نیلوفر با ترجمه مصطفی رحیمی در پاییز ۱۴۰۲ به بازار نشر آورده است.