ایماژ

سال اول | شماره دوم | دوماهنامه | اسفند ماه 1401

نقد و بررسی اسکار ۲۰۲۳

هنر، سینما و ادبیات

نیما، فروغ، هدایت و یک عمر ادبیات

دعوای چند کچل بر سر شانه
شازده احتجاب، حافظه تاریخی
سیری در افسانه نیما
مثلث برمودای کاپیتالیست‌ها
دیالکتیک عشق و خرد
بوف کور و صادق هدایت
سیری در موسیقی غرب و ایران
مرد یا زن؟ هویت جنسی چیست؟
دولت رئیسی و قیمت دلار در سال 1401

به نام خـــدا

ایماژ

سال اول | شماره دوم| اسفند ماه ۱۴۰۱ | نشریه فرهنگی، ادبی و هنری ایـــماژ

درباره ایماژ

ایماژ نشریه‌ای فرهنگی، هنری، ادبی است که به صورت دو ماهنامه از دی ماه ۱۴۰۱ پا به عرصه نشریات و مجلات فرهنگی، هنری و ادبی نهاده است. در این نشریه دانشجویان و استادان از سراسر ایران در باب مسائل مختلف مقالاتی را به نگارش در می‌آورند. علاقه‌مندان می‌توانند مقالات و مطالب خود را از طریق راه‌های ارتباطی که در زیر لحاظ شده برای سردبیر ارسال کنند.

همچنین لازم به ذکر است که مطالب نشریه ایماژ، تنها ارائه دهنده دیدگاه‌های شخصی نویسندگان آن‌هاست و لذا دیدگاه اصلی نشریه محسوب نمی‌شود. مقالات ارسالی پس از دریافت قابل بازگشت نخواهد بود.

صاحب امتیاز: شایان رهسپار عظیمی
سردبیر و مدیر مسئول: شایان رهسپار عظیمی
نویسندگان: زهرا زنگنه، معصومه حسن نژاد، ملیکا دلیران، محمد رضا شهبازی، شایان رهسپار عظیمی، محمد ایمانوردی، عرفان چگینی، امیررضا احمدی، سروین کیانی، ایلیا صوفی، مریم افراخته، یاسین طاهری مقدم، علی حسینی پور، جواد شمیرانی، امیر حسین کرونی، کیمیا قاسم پور، ساحل خدادادی، امیر عبدی، مجید عطاری، حسان طاهری، پارسا شهسواری، محمد مهدی عبدی، محمد امین کمالی، علی کبیری، مهرداد برمایون، زهرا حاجی قاسمی، عاطفه شفیعی، مائده قهرمانی

طراحی قالب صفحات: محمدحسین منتظری
گرافیک و صفحه آرایی: شایان رهسپار عظیمی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نشر شهر علم

راه‌های ارتباطی با ایماژ:
پست الکترونیک: imajmagazine@gmail.com
تلفن: ۰۹۱۰۲۳۱۹۹۶۵

همکاری با ایماژ

دانلـــــــود شـــــماره اول

آدرس صفحه ویرگول نشریه ایماژ

https://virgool.io/@imajmagazine

ایـــــماژ تصور ذهنی ما ازپدیده هاست
ما را میهمان ذهنیت خود ازپدیده ها کن

راه های ارتباطی

+989102319965

@imajmagazine

@imajmagazine

imajmagazine@gmail.com

برای دانلود شماره اول
کد QR را اسکن کنید

دانلود شماره اول

صفحه ویرگول ایماژ

برای مشاهده صفحه ویرگول ایماژ
کد QR Code بالا را اسکن کنید

فهرست مقالات

یادداشت سردبیر ۶

بخش سینما

کاندیداهای اسکار ۲۰۲۳ ..... ۱۰

تاثیر سینما بر اسپیلبرگ یا اسپیلبرگ بر سینما ۱۲

مثلث بر مودای کاپیتالیست‌ها ۱۴

سمفونی سقوط ۱۶

دیالکتیک عشق و خرد ۱۸

چه چیزی دامر را به هیولای میلواکی تبدیل کرد؟ ۲۰

بخش تئاتر

دعوای چند کچل بر سر شانه ۲۳

بخش ادبیات

شعر ۶۲

پرتقال خونی ۶۳

فروشگاه گرسنه ۶۵

طاهره قره‌العین و زنان پس از او ۶۹

سیری در معنای انسان شناسی ۶۹

که آفتاب روزی ۷۱

هوهوی بوف در برف ۷۳

بوف کور و هدایت ۷۵

شازده احتجاب، حافظه بلند مدت ۷۹

جست و جو ۸۲

چشمان کور و آیینه‌ها ۸۶

موسیقی

قرون وسطی، تولد زیبای هنر موسیقی ۹۱

نوای خنیاگران چهار اقلیم ۹۴

سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی

تاثیر دولت رئیسی بر قیمت دلار در سال ۱۴۰۲ ..... ۹۹

مرد یا زن ۱۰۱

تاثیر اوضاع معیشتی جامعه بر سواد فرهنگی و هنری مردم... ۱۰۴

تاثیر رنج بر روابط اجتماعی، با نگاهی بر یک داستان از چخوف ۱۰۶

یادداشت سردبیر...

در تقلا همیشه جوابی نهفته است. نمی‌گویم تلاش چونکه تلاش کارکردگراست و به‌دنبال نتیجه. نتیجه‌گرایی به‌دنبال امر مثبت و در جواب موفقیت‌هاست. اما تقلا در بستری جریان می‌یابد که در آن بایدها برای رسیدن به پدیده صد در صد مطلوب بی‌فایده محسوب شده و ممکن است پس از سیر مستمری از خرده تکاپوها و کلان تکاپوها هیچگاه به نتیجه نرسد... ایماژ حاصل تقلاهاست

در عصری به سر می‌بریم که علی‌رغم پیشرفت‌های بشری در عرصه‌های مختلف، با فرهنگی سخیف و کوچک روبه‌روییم. فرهنگ کوتوله و گاهی مچاله شده. در قرن بیست و یک، با هنر یک بار مصرف، هنرمند یک بار مصرف، سیاستمدار یک بار مصرف، مدیر یک بار مصرف و به طور کلی انسان یک بار مصرف روبه‌روییم.

آنقدر همه چیز پوشالی و سطحی و تو خالی شده است که در سطح شناورند و خبری از عمق نیست. به هر روش تاثیرگذاری مثبت برای ساخت جهانی بهتر فراموش شده و همه چیز در دنیایی اروتیک، فاسد، مشمئزکننده دارد.

تاثیرگذاری همواره به عنوان امری در نظر گرفته شده که می‌تواند منجر به ایجاد پدیده مثبت شود. در واقع می توان گفت پدیده تاثیرگذار را جوری تعبیر می کنند که صرفاً دارای بار مثبت است. تاثیر گذاری می تواند جریان ساز باشد. به این دلیل که می تواند تاثیرات مثبت به بار آورد بلکه می تواند با چرخش انگیزه ها و ایجاد ضد هنجارها گونه های فرهنگ مغلوب را به جامعه عرضه کند که گاها به عنوان هنجار تلقی شود. جریان های بزرگ ادبی و هنری و چه‌بسا سیاسی و اقتصادی همواره با ایجاد تاثیرگذاری کشیدن تا کنش ها و هنجارهای اجتماعی را تغییر دهند. آگاهی تاثیرگذاری و تاثیرپذیری خود آگاه است و گاه ناخودآگاه. این امر می‌تواند در سرشت بشر ایجاد تغییر کند همانطور که جریان های بزرگ با آمدن و رفتن شان همه چیز را زیر و زبر کردند. گاهی یک رخداد فرهنگی می‌تواند منجر به انقلابی از این در عرصه سیاسی شود. گاهی یک جریان سیاسی می تواند منجر به تعارضات جدیدی در عرصه اجتماعی شود. گاهی کتاب می تواند به انسانی اسلحه بدهند و گاهی اسلحه می تواند زبان اهل کتاب را کوتاه کند. این تاثیر گذاری مشهود و ملموس است. مشهود و ملموس است از آن جهت که هدف دارد و هدف آن مشخص است. تاثیرگذاری که از دل ناخودآگاه ها بیرون می آید بیش از آنکه ملموس باشد در پوششی القا می شود. این دسته گذاری می تواند ترسناک باشد چرا که انسان لاجرم پس از گذشت مدتی خودی را در عقب می‌بیند که جا گذاشته و در ممنوعیت از حوادث آن را گم کرده است. گاهی هم ممکن است انسانی شکاف شنی درجه ای از خودآگاهی نرسد و هیچگاه تاثیری را که بر او فرود آمده است درک نکند. در نتیجه انسان سراسر مغلوب و بر او خواهد شد این نتیجه امر تاثیر گذار منفی است. اما گاهی اوقات اثر گذاری آنقدر ژرف و عمیق است که جامعه ای را همواره ارتقا می‌دهد. رنسانس، انقلاب صنعتی، عصر تکنولوژی، فرستادن انسان به کره ماه، تفکر درباره چیستی حیات، علوم و فنون، انسان شناسی و... همگی پدیده های تاثیر پذیر و تاثیرگذاری بودند که جهان را تغییر دادند. جهان انسانی همواره صحنه نزاع امر منفی و مثبت است که می تواند تاثیرات مختلفی بر جامعه انسانی اعمال کند. در این شماره به دنبال جریان های تاثیر گذار است. پس با ما همراه شوید.

در این شماره از ایماژ قرار است سراغ امر تاثیرگذار برویم. اینکه پدیده‌ها از چه چیزی تاثیر گرفته‌اند و بر چه چیزی تاثیرگذاشته‌اند. اینکه آیا تاثیرگذاری یک امر مثبت و لازم است یا چنین چیزی یک تصور دروغین است. امیدواریم لذت ببرید. در ادامه با پیش گفتاری درباره بخش سینما همراه شما خواهم بود.

مدیر مسئول و سردبیر: شایان رهسپار عظیمی

سینما به وسعت حس تنهایی‌مان

"سینما سالنی به بزرگی تنهاییمان"

سینما یک سالن پر از آدم خیره به پرده ای بی جان بیش نیست. مکانی که با تمام شلوغی اش خلاصه ای است از تنهایی. همان خلأ که در بین روزمرگی، ممکن است هرچیزی جایش را پر کند. یک روز سیگار، فردا روز یک عشق و روزی دیگر هر چیز ممکن. اما حقیقت این سالن پر طمطراق چیز دیگریست.

انسان مدرن، یک موجود خسته و شکست خورده است. همه می دانیم در ورطه ای از تاریخ سینما ایستاده ایم که همین انسان خسته و شکست خورده می خواهد رویا پردازی کند، اما شکست می خورد. سالن های سینما از نشان دادن عناوینی دور از حقیقت این انسان حقیر و کوچک، آن را تنها و محزون کرده اند. انسانی می‌نشیند، در تنهایی غرق می‌شود و هیچگاه نمی فهمد فصل مشترک خودش با آن موجود نمادین در اتوپیای دست نیافتنی روی پرده چیست؟

این متن درباره یأس سینمایی، یا تفکری شبه روشنفکرانه به سینما نیست. درباره خود تنهاییست. درباره انسان به ماهو انسان بودنش و حقارت مفاهیم در بیان شکنندگی ادراک یک تصویر پوچ و ناهمگن از این موجود بر پرده عریض سینما که نه تنها کمکی به بازسازی غارتنهایی افلاطون منشانه اش نکرده، بلکه مدام او را تنهاتر، غیر دوست داشتنی تر و حتی منفک از خودش نیز ساخته. سینما الحق که باید تجاری باشد اما نه بواسطه فروش انسانیت و تبدیل این موجود خشتی به ماشینی که صرف رویاپردازی صاحبان استودیوهای کلان ساخته شده اند و هیچ وجه اشتراکی بین انسان قرن بیست و یکمی با خودش پیدا نمی کند.

تنهایی از همین جا شروع می شود. سینمایی که در آن یک مشت انسان تنها، با خیره شدن به پرده و دیدن خیال بافانه ترین رشادت ها، عشق ورزی ها و زندگی کردن ها خیال می کنند تا چه حد از واقعیت و یا بهتر است بگویم "حقیقت" ماجرای جهان هستی به دورند و همین روز به روز تنها ترشان می کند.

یک روز اما این انسان کاملا فراموش خواهد شد، جایش را چه موجود ترسناکی پر کند نمی‌دانم، اما هرچه هست عینا دروغ است و مثل علفی هرز رشد می کند. یا آنقدر تنها می شود تا خودش را غرق می کند.
سینمای دوست داشتنی انسان دوست داشتنی خلق نمی کند، انسان حقیقی را بازسازی می کند. همین انسان عصر مدرن فلاکت زده تنها را. یک بار هم که شده سینما باید دست از داستان گفتن بردارد، به کوچه و خیابان برود، به خانه های مردم برود، بدون فکر به فروش ماکت انسانی اش "شخصیت پردازی" کند. از هرچه بلد است، از هرچه دیده است. انسان ساختن کار فکری نیست، یک ذهنیت اکتسابیست.

اگر می خواهید در سالن شلوغ سینما مثل همه هم سالنی هایتان تنها نشوید، قبل از دیدن هر فیلم بیاد بیاورید انسان مدرن که شما باشید، قرار نیست هیچ وجه مشترکی با انسان فراواقعیت روی پرده داشته باشد. انسان شما خاک خورده و کثیف تر از آنی است که روی پرده به ذهنتان تجاوز می کند و از خودتان تنهایتان می کند.

شایان رهسپار عظیمی

اسکار ۲۰۲۳

بررسی و تحلیل نامـــــزدهای آکادمی
علوم و فنون هنری و سینمایی آمریکا

HOLLYW

سرمقاله:
کاندیداهای اسکار ۲۰۲۳

مراسم نودوپنجمین دوره جوایز سینمایی اسکار روز ۱۲ مارس ۲۰۲۳ (۲۱ اسفند) در تئاتر دالبی در هالیوود برگزار خواهد شد. در ادامه به فهرستی از نامزدهای اسکار را بیان می‌کنیم.

بهترین فیلم
Avatar : The Way of Water | آواتار: راه آب
The Banshees of Inisherin بانشی های اینشرین
Elvis | الویس
Everything Everywhere All at Once | همه‌چیز همه‌جا به یکباره
The Fabelmans | فیبلمن‌ها
Tar | تار
Top Gun : Maverick | تاپ‌گان: ماوریک
Triangle of Sadness | مثلث غم
Women Talking | زنان صحبت می‌کنند

بهترین کارگردانی
مارتین مک‌دونا The Banshees of Inisherin
دنیل کوان و دنیل شاینرت Everything Everywhere All at Once
استیون اسپیلبرگ The Fabelmans
تاد فیلد Tar
رابن اوستلند Triangle of Sadness

بهترین فیلمنامه اصلی
The Banshees of Inisherin | بانشی‌های اینشرین
Everything Everywhere All at Once | همه‌چیز همه‌جا به یکباره
The Fabelmans | فیبلمن‌ها
T r | تار
Triangle of Sadness | مثلث غم
All-Quiet-on-the-western-Front

بهترین فیلمنامه اقتباسی
Glass Onion : A Knives Out Mystery
Living
Top Gun : Maverick
Women Talking
tar

بهترین بازیگر نقش اصلی زن
کیت بلانشت T r
آنا دآرمس Blonde
آندریا رایزبورو To Leslie
میشل ویلیامز The Fabelmans
میشل یو Everything Everywhere All at Once

بهترین بازیگر نقش اصلی مرد
آستین باتلر Elvis
کالین فارل The Banshees of Inisherin
برندن فریزر The Whale
پائول مسکال Aftersun
بیل نایی Living
کری-کاندون-The-Banshees-of-Inisherin

بهترین بازیگر نقش مکمل زن
آنجلا بست Black Panther : Wakanda Forever
هانگ چاو The Whale
کری کاندون The Banshees of Inisherin
جیمی لی کارتیز Everything Everywhere All at Once
استفانی هو Everything Everywhere All at Once
کی-هوی-کوآن--Everything-Everywhere-All-at-Once

بهترین بازیگر نقش مکمل مرد
برندن گلیسون The Banshees of Inisherin
بری کیوگان The Banshees of Inisherin
برایان تایری هنری Causeway
جاد هرچ The Fabelmans
کی هوی کوآن Everything Everywhere All at Once

بهترین فیلمبرداری
All Quiet on the Western Front
Bardo, False Chronicle of a Handful of Truths
Elvis
Empire of Light
tar

بهترین فیلم بین المللی
All Quiet on the Western Front آلمان
Argentina, ۱۹۸۵ آرژانتین
Close بلژیک
EO لهستان
The Quiet Girl ایرلند

بهترین انیمیشن
Guillermo del Toro's Pinocchio | پینوکیو
Marcel the Shell With Shoes On | مارسل صدف کفش به پا
"Puss in Boots : The Last Wish" | گربه چکمه پوش
The Sea Beast | هیولای دریا
Turning Red | قرمز شدن

بهترین تدوین
The Banshees of Inisherin
Elvis
Everything Everywhere All at Once
tar
Top Gun : Maverick

TICKET
CINEMA
987654

یادداشتی بر فیلم خانواده فیبلمن:

تاثیر اسپیلبرگ بر سینما یا سیـــنما بر اسپیلبرگ؟

نویسنده: محمد ایمانوردی

استیون اسپیلبرگ، نامی آشنا در میان سینما دوستان. نامی که با شنیدنش به یاد فیلم‌های ضدونقیضی میافتیم. در کارنامه این فیلم‌ساز پول‌ساز، خیل عظیمی از فیلم‌های جریان اصلی سینما یا با اصطلاح بلاک باستری دیده می‌شود که خود اسپیلبرگ از آن‌ها به‌عنوان «غذای تند» یادکرده است. در مقابل این غذاهای تند نیز فیلم‌هایی دیده می‌شوند که به وجه هنری سینما پرداخته باشند.

اسپیلبرگ و سینما

استیون اسپیلبرگ با ظهورش در دهه ۷۰ میلادی در سینمای آمریکا، فیلم‌هایی را ساخت که مخاطب دوست داشت بر پرده سینما ببیند. در آن دهه افرادی چون «مارتین اسکورسیزی»، «برایان دی پالما» و خود اسپیلبرگ (معروف به بچه‌های هالیوود) آغازگر جریان تازه‌ای در سینمای هالیوود بودند که به آن سینمای کارگردان‌ها می‌گفتند. ایشان قدرت را از تهیه‌کننده‌های بانفوذ استودیوهای فیلم‌سازی گرفتند و به کارگردان‌ها بخشیدند. و به گفته جان میلیوس: «اینک قدرت در دست فیلم‌ساز است.» زمانی که دیگر مخاطبان از ساخت فیلم‌های اتوکشیده‌ی استودیویی با داستان مهندسی‌شده و خطی خسته شده بودند و به دنبال دیدن تخیلات و رؤیاهای خود در سینما بودند، اسپیلبرگ با ساخت فیلمی مثل «آرواره‌ها» به مخاطب فیلمی را نشان داد که به‌طور کامل با دوران فیلم‌سازی کلاسیک هالیوود متفاوت بود.

اسباب‌بازی ساز قهار

نکته جالب از این فیلم‌ساز این است که او خیلی کم در نوشتن فیلم‌نامه‌های فیلم‌هایی که ساخته است شرکت داشته (۴ فیلم) اما بااین‌حال مؤلف بودن و امضایش را در هر فیلمی که ساخته است تثبیت کرده است. برای مثال اسپیلبرگ به آدم فضایی‌ها علاقه وافری دارد. بطوریکه می‌بینیم در فیلم‌های: برخورد نزدیک از نوع سوم، ای تی، هوش مصنوعی و جنگ دنیاها از آدم فضایی‌ها استفاده می‌کند. به‌نوعی شاید این موجودات بیگانه رفیق گرمابه و گلستان اسپیلبرگ باشند. نکته جالب اینکه در هیچ‌کدام از این فیلم‌ها انسان به کیهان سفر نمی‌کند بلکه این فضایی‌ها هستند که وارد زمین شده و خواهان ارتباط و یا نابودی زمین هستند. به‌عبارت‌دیگر انسان تجاوزگر به حریم موجودات بیگانه نیست بلکه از دید اسپیلبرگ زمین و بشر آن‌قدر مهم و ارزشمندند که تمام موجودات کیهان خواهان ورود به این سرزمین مقدس هستند، زمین به‌مثابه بهشتی رؤیایی در نظرگاه فیلم‌ساز قرار دارد.

از مؤلفه‌های دیگر سینمای او، وجود کودکان در کانون اصلی قصه است، روندی که با فیلم «ای تی» آغاز شد و با فیلم‌های «امپراطوری خورشید»، «هوک»، «پارک ژوراسیک»، «هوش مصنوعی»، «بازیکن شماره یک آماده» و همین فیلم آخر او «خانواده فیبلمن» دیده می‌شود. کودکان معمولاً در فیلم‌های او نقش کلیدی داشته‌اند، آن‌ها در خانواده‌ای ازهم‌گسیخته که پدری وجود ندارد یا اگر هم باشد در اغلب اوقات منفعل است و نقش فعالی ندارد، زندگی می‌کنند. پدر در فیلم‌های اسپیلبرگ قهرمان نیست بلکه این بچه‌ها هستند که نقش قهرمان را بر عهده‌دارند و پدر را تحریک به فعال بودن می‌کنند. فروپاشی خانواده مرکزی و فقدان پدر، درون‌مایه‌ای است که در نود درصد فیلم‌های او دیده می‌شود. موضوعی که با دیدن آخرین فیلم او و نشان دادن کودکی خود فیلم‌ساز مشخص می‌شود.

سینما و اسپیلبرگ

فیلم‌ساز شهیر در ۷۶ سالگی خود، شخصی‌ترین فیلمش یعنی خانواده فیبلمن را ساخته است. او در این فیلم داستان زندگی خود و خانواده‌اش را به تصویر می‌کشد و نشان

برای دانلود فیلم QR CODE را اسکن کنید

می‌دهد که چگونه علاقه فیلم‌سازی در وجود او شکل گرفت. حال سؤال این است که آیا واقعاً اسپیلبرگ توانسته است که این زندگینامه را در قالب یک روایت درست سینمایی به مخاطب نشان بدهد یا خیر؟

برای پاسخ به این سؤال سراغ فیلم‌نامه و قصه می‌رویم. در فیلم ما با سه شخصیت محوری مواجهیم: پدر با بازی پل دنو، مادر با بازی میشل ویلیامز و پسر(سمی) با بازی گابریل لابل. پدر در فیلم به‌نوعی نماد علم و عقل‌گرایی است. او که با عینکی بزرگ بر صورت و چهره‌ای بسیار مهربان نشان داده می‌شود، سعی می‌کند همه‌چیز را با استدلال و منطق توضیح دهد. او آن‌قدر غرق در مسائل علمی شده که حواسش به عواطف و نیازهای همسر رؤیا پردازش نیست. مادر در اینجا سمبلی از رؤیاپردازی و شور و شوق زندگی است. او شمایلی عروسکی با موهای چتری دارد. لباسش در بیشتر صحنه‌ها زردرنگ است و مسائل را برخلاف پدر، با عواطف و احساس برای سمی توضیح می‌دهد. شاید همین دوگانگی عقل و احساس، منطق و تخیل باعث شده که سمی (اسپیلبرگ) با دو نوع نگاه متفاوت به سینما بنگرد و هم آن را یک صنعت پول‌ساز ببیند و هم یک هنر. اما مشکلی که این شخصیت‌ها دارند این است که هیچ‌کدام از مرحله تیپ فراتر نمی‌روند. پدر تا انتها همان پدر منطقی باقی می‌ماند، همسرش از او جداشده و با بهترین دوستش به او خیانت کرده است اما بازهم پدر تغییری نمی‌کند و همان است که هست. روایت فیلم به‌گونه‌ای هست که گویا بیشتر طرف مادر را می‌گیرد. مادر بااینکه خیانت کرده است اما فیلم‌ساز مجازاتی را برای او در نظر نمی‌گیرد. او درجایی به سمی اعتراف می‌کند که پدرش مهربان‌ترین مردی است که تابه‌حال دیده اما خب مشخص است که صرف مهربان بودن خشک‌وخالی ضامن پایداری یک رابطه نیست و شخصیت منطقی پدر این را نمی‌فهمد اما در مقابل دوستش (بنی) با بازی ست روگن، فردیست شوخ‌طبع و بذله‌گو باانرژی سرشار، که توانسته دل مادر داستان را برباید.

مشکل اصلی قصه این است که خب ما میدانیم این روایتی است از زندگی واقعی فیلم‌ساز و همین دانستن مخاطب از پیش‌زمینه فیلم باعث می‌شود که از ضعف‌های آن چشم‌پوشی، و با صرف گفتن اینکه این اثر شخصی فیلم‌ساز است از آن عبور کند. حال ما اگر زاویه دید خود را عوض کنیم و با چشمی فیلم را ببینیم که ندانیم این اثر ساخته اسپیلبرگ و زندگینامه خود اوست با فیلمی پاره‌پاره و بدون جذابیت طرفیم. در فیلم عملاً اتفاق خاص دراماتیکی رخ نمی‌دهد و در یک‌سوم پایانی هم در تله‌ی مسائل کلیشه‌ای دروان بلوغ میافتد. گویی که انگار با یک فیلم نوجوان پسند آمریکایی طرفیم نه فیلمی که یک کارگردان کهنه‌کار ساخته باشد.

کلام آخر

آخرین فیلم استیون اسپیلبرگ تا این لحظه توانسته دل منتقدین خارجی را ببرد و میانگین امتیاز بالایی هم کسب کرده است و شانس اول اسکار کسب بهترین فیلم و کارگردانی را نیز داراست. دلایلش هم واضح است. اسپیلبرگ حق پدری بر سینمای هالیوود دارد و بسیار برای آمریکایی‌ها مقدس است. قصه خانواده فیبلمن هم که یک اتو بیوگرافی و در ستایش سینماست. فیلم درزمینهٔ نشان دادن روابط خانوادگی نمره بالایی نمی‌گیرد اما نمی‌توان منکر این شد که در فیلم ارجاع‌های دیدنی‌ای به تاریخ سینما را مشاهده می‌کنیم. جنون فیلم‌سازی و این خودآزاری لذت‌بخش که در تاروپود شخصیت اصلی فرورفته، به‌خوبی نشان داده می‌شود و در سکانس پایانی به اوج خودش می‌رسد، جایی که جان فورد افسانه‌ای به فیلم‌ساز جوان توصیه‌ای می‌کند که مشخص است هنوز از یاد نبرده.

برای دانلود فیلم QR CODE را اسکن کنید

مثلث بر موداى کاپیتالیست‌ها

نوشتاری بر مثلث غم، برنده نخل طلای کن

نویسنده: عرفان چگینی

مثلث غم (Triangle of Sadness)، آخرین ساخته کارگردان سوئدی، روبن اوستلوند (Ruben stlund)، و فیلم منتخب جشنواره کن ۲۰۲۲، کمدی سیاهی است که در مرکزیت پیرنگ خود، روایت‌گر بخشی از زندگی کارل با بازی هریس دیکینسون (Harris Dickinson) و یایا با بازی شارلبی دین (Charlbi Dean)، مدل و اینفلوئنسر شبکه‌های اجتماعی، است که به یک سفر تفریحی مجلل رایگان جهت تبلیغ دعوت می‌شوند، اما آن طور که از نام فرانسوی فیلم یعنی بدون فیلتر (Sans Filtre) برمی‌آید، گویی قرار است که پرده از زیبایی تصنعی ماجرا برداشته و لایه‌های چرک زیرین را به تماشا بنشینیم.

پرده اول؛ کارل و یایا

مناقشه اوستلوندی، تاثیر جایگاه‌های از پیش تعیین شده بر روابط افراد

با تماشای پرده اول و بدون هیچ پیش زمینه‌ای به راحتی می‌توان دریافت که به تماشای فیلمی از روبن اوستلوند، کارگردان مولف، نشسته‌اید. چرا که مناقشه اصلی فیلم‌های اوستلوند، یعنی زیر و رو کردن جایگاه‌های از پیش تعیین شده که ایده مرکزی ساخته‌های پیشین او، فورس ماژور و مربع نیز بوده است، در این فیلم نیز به چشم می‌خورد. با رجوع به فیلم فورس ماژور به یاد می‌آوریم که چگونه یک واکنش انسانی ساده و برخاسته از غریزه، جایگاه پدر در خانواده را زیر سوال برده و منجر به تنش و افزایش آنتروپی روابط شخصیت‌ها با یکدیگر می‌شود. در این‌جا نیز مکالمه‌ای به ظاهر بی‌اهمیت بر سر حساب کردن پول شام میان کارل و یایا تبدیل به مجادله‌ای تمام عیار شده و تقریباً تمام زمان پرده اول فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. این بار، جایگاه‌های از پیش تعیین شده، نقش‌های جنسیتی است که معمولاً بر مفاهیم مردانگی و زنانگی متمرکز می‌شوند و در واقع، یک نقش اجتماعی است که طیفی از نگرش‌ها و رفتارها را در بر می‌گیرد که به طور کلی برای یک فرد، قابل قبول، مناسب یا مطلوب تلقی می‌شود. نقش‌های جنسیتی بر طیف وسیعی از رفتارهای انسانی تاثیر می‌گذارد، به ویژه در روابط شخصی و نحوه رفتار فرد در این رابطه و این همان چیزی است که کارل برنمی‌تابد. وی خواهان گسست از کلیشه‌های جنسیتی نادرست است و معتقد است که طیف وظایف زن و مرد در رابطه باید برابر باشد؛ مرافعه‌ای که گویی تنها به یک چیز ختم می‌شود. پول!

پرده دوم؛ کشتی تفریحی اگر نوح کاپیتالیست بود!

تاریخ همه جوامع، تاریخ مبارزه طبقاتی بوده است. جامعه حاضر در کشتی مجلل روبن اوستلوند نیز از این قاعده مستثنی نیست. پرده دوم فیلم در یک کشتی فوق لاکچری و بر پایه روابط اجتماعی مبتنی بر پول پی ریزی می‌شود. در این پرده شاهد یک فیلم پادآرمانشهری هستیم که به گونه‌ای نمادین روایت شده و از این نظر شباهت‌هایی به فیلم خرچنگ یورگوس لانتی‌موس دارد. اگر کشتی را به عنوان جامعه‌ای در مقیاس کوچک بپنداریم، خدمه، نمایندگانی از طبقه پرولتاریا (کارگران) و مسافران کشتی که به واسطه حساب بانکی‌شان گرد هم آمده‌اند، نماینده طبقه بورژوازی (سرمایه داران) هستند که دومی، اولی را استثمار می‌کند. این اختلاف طبقاتی در میان خدمه نیز ریشه افکنده و آن‌ها

را از هم تمییز می‌دهد. در سکانسی در اوایل پرده دوم می‌بینیم که سرمهماندار، سایر مهمانداران را به سمت و سوی اطاعت بی چون و چرا از طبقه بورژوازی سوق داده و رویای پول را در سر آن‌ها می‌پروراند و حتی رویای پول نیز موجب به وجد آمدن خدمه و پایکوبی می‌شود! با حرکت معنا دار دوربین رو به پایین در می‌یابیم که این اختلاف طبقاتی گویی تمامی ندارد. پایکوبی مهمانداران منجر به لرزیدن سقف اتاق خدمه مهاجر و دون پایه‌تر می‌شود که در اتاقکی تنگ و تاریک با لباس‌هایی که معرف طبقه آن‌ها در هرم سرمایه داری (مثلث غم) است، مشغول به کار هستند.

خودخواهی و دگرخواهی در نظام سرمایه داری

فیلم در بسیاری از دقایق خود به طبقه سرمایه داری پهلو می‌زند و متریال یک طنز سیاه را فراهم می‌آورد. دیالوگ‌ها و کنش‌های شخصیت‌ها بسیار کنایه آمیز طراحی شده‌اند. مثل زمانی که زنی میانسال از طبقه سرمایه داری به خدمه کشتی دستور می‌دهد تا از لحظه لذت ببرد! یا مانند صحنه جابجا کردن صندلی‌ها در پرده اول فیلم که نشان می‌دهد چطور تعداد زیادی از مردم جهت رفاه اقلیتی خاص به زحمت افتاده و مجبور به ترک جایگاه خود می‌شوند. این‌ها همه روابط قشر سرمایه دار را با سایر مردم از دو جنبه روانشناسی مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد، اختلال نارسیستیک قشر کاپیتالیست که خود را مرکز جهان می‌پندارد و دگر خواهی سایر اقشار جامعه در مواجهه با این قشر.

تقدیر شبهِ تایتانیک یوتوپیای بورژوازی

+ سوسیالیسم فقط تو بهشت که بهش نیازی نیست و جهنم که از قبل اجرا شده قابل اجراست.

- آخرین کاپیتالیستی که دار می‌زنیم، همونیه که بهمون طناب فروخته.

روبن اوستلوند به مخاطب گوشزد می‌کند که مثلث غم، تنها یک فیلم ماجراگرا نیست و در لحظه‌هایی به خصوص در دیالوگ‌های کاراکترها با یکدیگر، همانند فیلم‌های فورس ماژور و مربع، روی به فلسفه بافی آورده و فلسفه‌های وجودی ازلی-ابدی انسان‌ها را مورد بازبینی قرار می‌دهد.

سکانس شام با ناخدا در کارکردی فرمی، آغازی بر یک پایان تفسیر می‌شود. کاپیتان مارکسیست در ظاهر رسمی خود و با صلابتی ساختگی به انتظار مهمانان ایستاده اما به جهت افت و خیز امواج دریا و عدم تعادل کشتی، قامت کاپیتان، کج به تصویر کشیده شده است که گویی خبر از سرنگونی می‌دهد. کشتی مدام روی امواج بالا و پایین رفته و موجب خلق کادر کج می‌شود که در کارکردی اکسپرسیونیسمی، شرایط را نامتوازن و رو به ویرانی نشان داده و آرامش ذهنی مخاطب را مخدوش می‌کند. میز شام و شیوه سرو غذاها از نظر میزانسن، بسیار جذاب و خوش رنگ و لعاب خلق شده اما همزمان اجازه لذت از فضا را به شما نمی‌دهد.

یوتوپیای طبقه بورژوازی در یک شبه تایتانیک اوستلوندی در حال واژگونی و فروپاشی و ضیافت اعیانی سرمایه داران رو به پایان است. حال آن که کاپیتان، بدون استرس از نوشیدنی خود می‌نوشد و این می‌تواند نوید بخش یک جامعه کمونیستی پیش رو باشد.

پرده سوم؛ جزیره آغازی بر دیکتاتوری پرولتاریا

روبن اوستلوند در پرده دوم، نمایندگانی از فقرا و اغنیا را به صورت اکستریم در کنار هم قرار داده و بدنه فیلم را شکل می‌دهد. سپس همان گونه که گفته شد، در یک شبه تایتانیک اوستلوندی، در پرده سوم، جای این دو گروه را عوض می‌کند و مخاطب را به تفکر وا می‌دارد، اما این که تا چه حد موفق بوده، در این‌جا مورد بحث است. به نظر می‌رسد بالاخره جامعه‌ای در حال شکل گیری است که در آن طبقات اجتماعی، پول و قدرت وجود ندارد، اما ابیگل، مسئول نظافت، که از پایین‌ترین جایگاه در میان همه خدمه کشتی برخوردار بوده است و در این پرده شاهد منحنی تغییر شخصیت وی می‌باشیم، مجال خودنمایی به این اندیشه نداده و آن را در نطفه خفه می‌کند. او به دلیل برتری داشتن در فراهم آوردن پایه‌ای‌ترین نیازها یعنی نیاز انسان به آتش و غذا، جزیره را عرصه سلطنت بلامنازع خود یافته و در نقش سلطان جنگل ظاهر می شود.

طبقه پرولتاریا برای مدت زیادی مورد استثمار طبقه بورژوازی قرار گرفته است. در نتیجه طبقه کارگر وقتی که به آگاهی طبقاتی برسد، به صورت انقلابی، ادوات قدرت را تسخیر و دولتی سوسیالیستی موسوم به دیکتاتوری پرولتاریا تاسیس خواهد کرد. این همان چیزی است که در پرده سوم فیلم شاهد آن هستیم. یک سوم پایانی فیلم اما در ساختار معنایی خود ضعیف است. چرا که جابجایی آدم‌ها به گونه‌ای رقم می‌خورد که صحنه‌ها برای مخاطب ملموس نیست و کنش‌ها در بهترین حالت، تنها در جهت پیشبرد یک ایده باقی می‌مانند.

مثلث غم، معناشناسی نام فیلم

مثلث غم، همان گونه که در سکانس ابتدایی فیلم توضیح داده می‌شود، به ناحیه‌ای بین ابروها اشاره دارد که حالات غم و اندوه چهره را نمایان می‌سازد. در کابردهای سینمایی، کمپوزیسیون‌های مثلثی جهت القای حس قدرت به مخاطب استفاده می‌شود. اما آن چه مد نظر اوستلوند است، به نظر تلفیقی از این دو مفهوم و با استعاره از هرم قدرت در هم آمیخته شده است که مبارزه طبقات مختلف این هرم مثلثی برای دستیابی به قدرت و تکیه زدن بر راس هرم را کشمکشی اندوهبار و محنت آور بر می‌شمارد.

جمع بندی

روبن اوستلوند با دریافت دومین جایزه کن پس از فیلم مناقشه برانگیز مربع، حالا در شمار کارگردان‌های مولف به حساب می‌آید. مثلث غم در تمامیت خود، فیلمی نمادین و سرشار از استعاره است. فیلمی که درون مایه آن بر پایه تبعیض و نابرابری استوار می‌باشد اما به هیچ وجه لبه‌های برنده آثار قبلی خود را ندارد و بیشتر در حد یک شوخی خوش رنگ و لعاب باقی می‌ماند. بسیاری از سکانس‌ها تحت تاثیر فیلم‌های لوییس بونوئل هستند و بارقه‌هایی از فیلم انگل، ساخته بونگ جون-هو نیز در فیلم به چشم می‌خورد. از لحاظ ساختاری نیز نماهای باز و پلان سکانس‌های طولانی که به گونه‌ای مولفه فرمی فیلم‌های اوستلوند بوده و در فیلم‌های قبلی او به ویژه فیلم بازی و چند فیلم کوتاه که در کارنامه دارد، به خوبی نمایان است، دیده نمی‌شود و در عوض نماها، رنگ و سیاقی هالیوودی به خود گرفته‌اند. با همه این‌ها فیلم مثلث غم اوستلوند، همچنان فیلمی مهم و صاحب اندیشه‌های سیاسی پویا به شمار خواهد آمد.

سمفونی سقوط

نقدی کوتاه بر فیلم منخب تار (T r)

نویسنده: احسان رضایی

Music is movement, always going somewhere, shifting, and' changing, and flowing from one note to another. And that movement can tell us more about the way we feel than a million words can.'
(-Leonard Bernstein) Tar

تار (Tar) سومین اثر کارگردان و نویسنده معروف آمریکایی ،تاد فیلد، می‌باشد که اولین بار یک سپتامبر ۲۰۲۲ در ونیز منتشر شد. تار روایت درامی از زندگی و زوال رهبر ارکستری به نام لیدیا تار، که توسط کیت بلانشت به تصویر کشیده شده است. از دیگر بازیگران حاظر در این فیلم می توان به: نوئمی مرلان، نینا هوس، جولیان گلاور و مارک استرانگ اشاره کرد. بلانشت با بازی در این فیلم توانست بهترین بازیگر زن در دو جشنواره‌ی ونیز و گلدن گلوب شود، همچنین تار جایزه‌ی بهترین فیلم‌نامه و فیلم درام در جشنواره گلدن گلوب را نیز در کارنامه دارد.

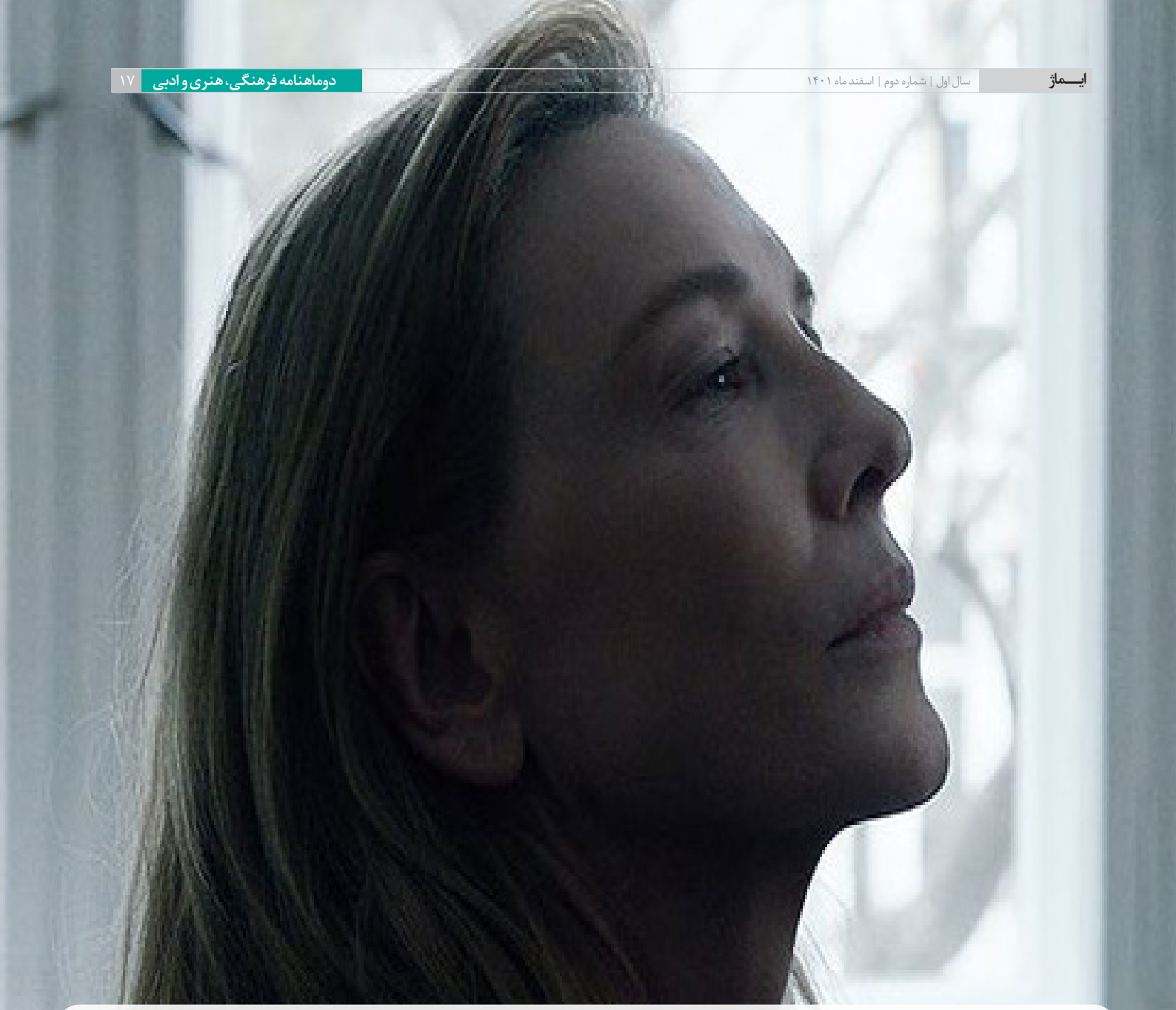
در این اثر، کیت بلانشت نقش شخصیت اصلی، آهنگساز و رهبر تخیلی ارکستر مشهور جهان «لیدیا تار» را بازی می‌کند که در اوج شهرت و موفقیت خود، خطاها و عادت های اشتباه او به تدریج نمایان می شود. این اتفاق شروع چالش های بسیاری برای اوست که تا ترد شدن از اجتماع نیز پیش می‌رود که این فیلم در این فضا حرف خود را بیان می کند. تاد فیلد طی مصاحبه‌ای اذعان داشته که فیلمنامه ی این فیلم را تنها و تنها برای بلانشت نوشته و اگر او این نقش را نمی‌پذیرفت فیلمی به نام تار وجود نداشت، اما انتخاب بازیگر تنها حساسیت کارگردان نبوده. جزئیات بسیاری در شخصیت پردازی، نحوه فیلم برداری، فضای سکانس ها و موسیقی فیلم به کار رفته که در حین تاثیرگذاری بسیار، از دیدگان مخاطب نیز پنهان است و این نکته از نقاط مثبت و غیرقابل انکار فیلم می باشد.

۱۷ دقیقه ی ابتدای فیلم، از مهمترین سکانس‌ها، برای معرفی نقش اول فیلم می‌باشد که اطلاعات زیادی را از شخصیت لیدیا تار در ذهن مخاطب هک می کند. شخصیتی خودساخته، مستقل، مصمم، با پرستیژ، حرفه‌ای، چیره‌دست در موسیقی و البته مغرور و خودپسند. علاوه بر این نحوه‌ی بیان و اجرای این سکانس در معرفی شخصیت تار نقش بسزایی داشته، صدایی رسا، ادای منقطع کلمات و جملات و انتخاب هوشمندانه ی کلمات، همگی از عواملی است که شخصیت تاد را در ذهن مخاطب به زنی خاص و منظم تبدیل می کند که انتظار می‌رود کنترل کامل بر همه ابعاد زندگی خود دارد، اما همیشه بحران از جایی می‌رسد که انتظار نمی‌رود.

حال که مخاطب، لیدیا تار را بانویی آهنین و حرفه‌ای با موفقیت های بسیار بزرگ (از جمله دریافت چهار جایزه بزرگ موسیقی جهان یعنی امی، گرمی، اسکار و تونی و رهبری ارکستر برلین) می داند، کارگردان با نشان دادن بحران‌هایی رایج در شخصیت لیدیا تار مانند تضادهای شخصیتی، رازهای تاریک سال‌های پیش، آشفتگی‌های زندگی خصوصی و ارتباطات او در عرصه‌ی حرفه ایش، مخاطب را به همزاد پنداری با وی وا می‌دارد و این نکته از نظر نویسنده مهمترین نکته‌ی اثر گذار بر مخاطب است. می‌توان گفت همزاد پنداری غایت نهایی هر فیلمسازی است، به اینگونه که مخاطب را ایجاب کند تا خود را در شخصیت فیلم ببیند، یا احساس اشتراک با او کند و در فضایی قرار گیرد که هرگز نبوده و چیزهایی را تجربه کند که هرگز تجربه‌ایی از آن نداشته. اما جدا از ویژگی داستانی فیلم می‌بایست به نحوه بازی بی‌نظیر کیت بلانشت نیز اشاره کرد، میمیک چهره ی سرد و بی روح شخصیت لیدیا تار، نگاه‌هایی محو و در عین‌حال سریع و ناگهانی، بازی با پلک و ایجاد صدایی محکم و تو پر با مکث‌هایی به موقع، بازی منحصربه‌فرد و خیره‌کننده‌ای ارائه می‌کند. در صحنه‌ی گفت‌وگوی او با گوپنیک، او صدای نت بتهوون را چندبار پشت سر هم برای او اجرا و تشریح می‌کند، با حرکت سریع و قاطع دست‌هایش که موید اطمینان او از دانسته‌هایش است. توانایی خارق‌العاده کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی فیلد را این واقعیت نشان می‌دهد که در یک صحنه، می‌تواند بی‌رحمانه به نکات پوچ و به اصطلاح خاکستری شخصیت اشاره کند.

نکته‌ی قابل توجه دیگر چینش دیگر اعضای تیم بازیگری فیلم تار می‌باشد که نشان دهنده ظرافت نظر تاد فیلد در انتخاب بازیگرانش است، بازیگرانی که همه در راستای تحقق نقش‌آفرینی قوی بلانشت هماهنگ شده‌اند؛ از نومی مرلانت فرانسوی در نقش فرانچسکا لنتینی دستیار تار گرفته تا نینا هوسدر نقش شارون گودنو. مارک استرانگ نیز در نقش الیوت کاپلان شخصیت متفاوتی را از خود به ثبت رسانده است. تمام عوامل فوق به خط اصلی داستان کمک می کند تا مخاطب، لیدیا تار را اسطوره‌ای بشناسد که علیرغم توانایی‌های فوق‌العاده اش، در حل بسیاری از مشکلات درونی خود ناتوان است، اما باید معترف بود که در این دو ساعت و سی و هشت دقیقه، تأثیرگذاری فیلم در یک سوم آخرش رفته رفته کاهش می یابد و مخاطب را مانند قبل کنجکاو نگه نمی‌دارد، هرچند در دفاع می‌توان گفت مخاطب قسم بزرگی از داستان را دانسته و می‌تواند به نتیجه گیری نزدیکی برسد.

همانطور که پیشتر گفته شد. تاد فیلد سعی داشت چهره‌ای سرد و بی روح از شخصیت لیدیا تار نشان دهد. انتخاب فلوریان هافماینستر به عنوان فیلمبردار توانست کمک به سزایی به تاد فیلد کند. با توجه به سابقه‌ی وی در فیلم هایی همچون آرزوهای بزرگ یا دریایی آبی عمیق و همچنین با توجه به محوریت موضوع فیلم، از نظر نویسنده هافماینستر تنها گزینه‌ای بود که تاد فیلد می‌توانست فیلمبرداری کارش را به او واگذار کند. فیلمبرداری های مستقیم با



قاب هایی خشک و ساده و در عین حال خلاقانه توانسته بازی کیت بلانشت را جذاب‌تر کند. همچنین نماهای واید شات های بسیاری توسط فیلمبردار به کار رفته که با توجه به فضا سازی فیلم کمک کننده‌ی بزرگیست. تمام این ریزنگری‌ها در فیلمبرداری بی فایده نبوده و مخاطب به راحتی جدیت هر سکانس را در خود حس میکند که نکته‌ی تاثیرگذاریست.

اما جادوی فیلم تار تنها به اینها منحصر نمی‌ماند، از دیگر عواملی که شاید در نظر مخاطب آنچنان به نظر نرسد، فضا سازی فیلم است. این نکته را باید دانست که موضوع و پردازش خوب خط داستانی فیلم، ضامن تأثیرگذاری آن بر مخاطب نمی باشد، بهترین موضوعات اگر در فضای نامتناسبی قرار بگیرند تأثیرشان را می‌توانند به کلی از دست دهند. در شخصیت لیدیا تار آراستگی ظاهری او، مدل مو های صاف، پوشش رسمی، منظم و مطابق مد او در ابتدای فیلد بر تثبیت شخصیت او، هم بر دیگر نقش‌ها و هم بر مخاطب خود می‌افزاید اما با ادامه‌ی روند فیلم و سکانس‌های پایانی، فیلم فضای کاملا متفاوتی را به مخاطب ارائه می‌دهد. همراه با زوال شخصیت لیدیا تار و انحطاط آن بانوی آهنین، به تدریج شاهد پوشش ساده‌تر شخصیت لیدیا تار و مدلی روزمره تر از او هستیم، همچنین در ادامه شاهد بازی با طیف‌های رنگی مختلف در پس زمینه‌ی سکانس های فیلم هستیم، استفاده از طیف رنگ های سرد به خوبی توانسته فضای جدی برخی از سکانس ها را برای مخاطب تداعی کند.

آخرین اثر تاد فیلد را علیرغم معایبی مانند عدم جذابیت عمومی، دور شدن از روند سینمایی و بعضا پرداختن بیوگرافی گونه و مستندانه به شخصیت لیدیا تار و یکسان برخورد کردن فیلمنامه با برخی از وقایع فیلم، توانسته با یک خط داستانی قوی و چالش برانگیز همراه با جزئیات بسیاری در شخصیت پردازی، نحوه فیلم برداری، فضای سکانس ها و... اثری بی‌بدیل بر قشر هدف خود بگذارد و به یکی از مدعیان اسکار امسال تبدیل شود.

برای دانلود فیلم QR CODE را اسکن کنید

نویسنده: شایان رهسپار عظیمی

دیالکتیک عشق و خرد

تاثیر سانتی‌مانتالیسم در بنشی‌های اینشرین

مارتین مک‌دونا در بنشی‌ها به سراغ یک رابطه سراسر سانتیمانتالیسم رفته است. رابطه‌ای بین کالین فارل و برندان گلیسون که به شکلی عجیب در ترکیب‌بندی مینیمالیستی شکوهمند شده است. احساسات‌گرایی یا سانتی‌مانتالیسم در بنشی‌های اینشیرین آنقدر نامتناسب با واکنش عاطفی بیننده است که بدون هیچگونه زمینه لازمی، در تقابل با عقل‌گرایی قرار می‌گیرد. به‌راستی گویی مک‌دونا هم خودش داستان را جوری چیده تا مخاطب ببیند عشق و دوستی پایداری بیشتری خواهد داشت یا منطق و کارکردگرایی مکانیکی بر احساسات غلبه خواهد کرد!؟

مارتین مک‌دونا در بنشی‌ها به سراغ یک رابطه سراسر سانتیمانتالیسم رفته است. رابطه‌ای بین کالین فارل و برندان گلیسون که به شکلی عجیب در ترکیب‌بندی مینیمالیستی شکوهمند شده است. احساسات‌گرایی یا سانتی‌مانتالیسم در بنشی‌های اینشیرین آنقدر نامتناسب با واکنش عاطفی بیننده است که بدون هیچگونه زمینه لازمی، در تقابل با عقل‌گرایی قرار می‌گیرد. به‌راستی گویی مک‌دونا هم خودش داستان را جوری چیده تا مخاطب ببیند عشق و دوستی پایداری بیشتری خواهد داشت یا منطق و کارکردگرایی مکانیکی بر احساسات غلبه خواهد کرد!؟

داستان فیلم در یک دهکده خیالی اتفاق می‌افتد، پاتریک (کالین فارل) شخصیتی به شدت معمولی و روستایی است، اما روحیه‌ای به اندازه کافی مهربان دارد. او با خواهرش (کری کاندون) و الاغ خانگی محبوبش، جنی، در یک کلبه زندگی می‌کند و روزهایش تا حد زیادی در گردش دور جزیره و در میخانه با بهترین دوستش، کولم (برندان گلیسون) می‌گذرد. با این حال، یک روز، کولم به دلایلی که پادریک به سادگی قادر به درک آن نیست، به این دوستی خاتمه می‌دهد. کولم که یکی دو دهه از پادریک بزرگتر است، تصمیم گرفته که می‌خواهد سال‌های باقی مانده خود را صرف تمرکز بر موسیقی کند؛ چرا که او یک کمانچه نواز مشتاق و آهنگسازی مشتاق‌تر است. اما این انحلال دوستی شروع کننده یک چالش عجیب و حتی خونین است.

درام حول همین محور به چرخش در می‌آید، گره‌ها یکی پس از دیگری داستان را به سوی نقطه اوج پیش می‌برد. مضمون به دارم اضافه می‌شود و در نتیجه مک‌دونا فیلمی می‌سازد که نتیجه‌اش می‌شود یک کار جمع‌وجور و هنری! بیش از اینکه احساس کنید در حال تماشای فیلم هستید، فکر می‌کنید دارید تئاتر تماشا می‌کنید، طراحی صحنه مینیمال و آبرنگی، طراحی لباس خوش ذوق و متناسب با یک دهکده خیالی، دیالوگ‌هایی که هر یک با لهجه‌های خاص و متمایز کننده بیان می‌شوند، موسیقی پس‌زمینه همراهی کننده و... همگی در کنار یک ضرباهنگ کند که نمی‌توان ایراد جدی به آن وارد کرد چرا که خصیصه اصلی چنین درام‌هایی است، شما را وادار می‌کند با پاتریک و کولم همراه شوید.

در اینجا پاتریک را داریم که مجنون است. مجنون بودن او هم یک ویژگی جسمی است که سایر شخصیت‌های فیلم به آن اذعان دارند و هم یک ویژگی خلقی و روحی که باز هم اهالی دهکده به آن مشرف‌اند. در آن طرف ماجرا کولم را داریم که در قاموس یک ایده‌آلیست و کارکردگرا ترسیم شده است. او عشق را رها کرده و به دنبال معنی می‌گردد. کارکردگرا است چون به دنبال نتیجه است و تلاش می‌کند تا سرخودش را با چیزی به اسم ماحصل یا دست‌آورد گرم کند. مشخص است که در چنین هدفی، عشق به عنوان یک امر فرازمینی خفیف شمرده شده و ترد می‌شود. داستان تنش‌هایی را در این زمینه خلق می‌کند. اتفاق‌هایی حزن‌انگیز و از جنس تراژدی‌های آشنا که این اثر دارای بارقه‌های کمدی را حتی تا حدی ترسناک و اگزجره می‌کند.

بنشی‌های اینشیرین، جهانی است که در آن می‌توان ادعا کرد همه چیز برای کالین فارل مهیا شده است. شیمی‌ای که بین برندون گلسون ایجاد شده، هر چند تفاوت‌های سنی زیادی را در نگاه اول متوجه دید مخاطب می‌کند، اما رفته رفته به حکم روابط خوب و بازی‌های به اندازه تاجایی پیش می‌رود که کمتر کسی دچار شک و تردید روابط عمیق بین این دو دوست می‌شود. کالین فارل همیشه در به تصویر کشیدن شخصیت‌هایی درون‌گرا موفقیت چشمگیری داشته است، اما این بار متدی را به مخاطب عرضه کرده که برون‌ریزی خاصی در آن نهفته است. همه چیز به اندازه است و هیچ چیز اغراق شده‌ای در بازی او وجود ندارد که به نفی باورپذیری شخصیت از دید مخاطب بی‌انجامد.

به عنوان ماحصل متن باید بگویم که بنشی‌ها یک نبرد خونین بین رابطه انسانی، عشق و محبت در مقابل خردگرایی، استدلال منطقی و به نوعی انسان نتیجه‌گرا است. انسانی که برای رسیدن به نتیجه مطلوب می‌خواهد به همه چیز پشت کند اما باز هم مغلوب عشق می‌شود و نمی‌تواند در مقابل آن ممانعت کند. به قول مولانا:

ای توبه‌ام شکسته از تو کجا گریزم/ ای در دلم نشسته، از تو کجا گریزم

ای نور هر دو دیده بی‌تو چگونه بینم/ وی گردنم ببسته، از تو کجا گریزم

ای شش جهت ز نورت؛ چون آینه‌ست شش‌رو / وی روی تو خجسته، از تو کجا گریزم

دل بود از تو خسته، جان بود از تو رسته/ جان نیز گشت خسته، از تو کجا گریزم

گر بندم این بصر را ور بسکلم نظر را/ از دل نه‌ای گسسته، از تو کجا گریزم

توضیح برخی اصطلاحات:

سانتیمانتالیسم (Sentimentalism) یا احساساتی‌گری یا احساسات‌گرایی عبارت است از انتظار چنان واکنشی عاطفی از خواننده یا بیننده که با موقعیت موجود تناسبی نداشته باشد یا در آن اثر، زمینه لازم برای آن فراهم نشده باشد. سانتیمانتالیسم به‌معنای پیرو احساسات بودن و استدلال کردن بر طبق آن است. سانتمنتالیسم در تقابل با عقل‌گرایی است

دیالکتیک (به فارسی: پیکار، سگالش یا دویچمگوییک) به معنای مباحثه و مناظره است. دیالکتیک یکی از روش‌های فلسفه و نظریه‌ای دربارهٔ سرشت منطق است. پیشینهٔ روش دیالکتیکی به یونان باستان و به‌طور مشخص به نظریات سقراط بازمی‌گردد. به بیان ساده، هر گاه، دو دیدگاه فلسفی در تضاد با همدیگر باشند، کُنشی خِرَدگرایانه که آن دو را در یک نظریه جدید، جمع کند، رخ می‌دهد که همان دیالکتیک است. از نظر هگل و مارکس این امر، اجباری و ذاتیِ خِرَد است.

ساده‌گرایی یا مینیمالیسم (به انگلیسی: Minimalism) یا کمینه‌گرایی یا هنر کمینه یا هنر موجز یک مکتب هنری است که اساس آثار و بیان خود را بر پایه سادگی بیان و روش‌های ساده و خالی از پیچیدگی معمول فلسفی یا شبه فلسفی بنیان گذاشته‌است.

برای دانلود فیلم QR CODE را اسکن کنید

نگاهی به داستان جفری دامر

چه چیزی دامر را به هیولای میلواکی تبدیل کرد؟

نویسنده: حوریا احـــمـــدی

برای دانلود فیلم QR CODE را اسکن کنید

سریال هیولا: داستان جفری دامر (Monster: The Jeffrey Dahmer Story) یک سریال در ژانر بیوگرافی، جنایی، درام است که بر اساس زندگی واقعی یک قاتل سریالی به نام «جفری دامر» ساخته شده است که ایوان پیترز (Evan Peters) نقش دامر را بازی میکند

هیولایی در ظاهر آرام

دامر پسری از خانواده موجهی بود. مادر او زمانی که جفری را باردار بود، تحت فشارهای عصبی شدیدی بود و قرص‌هایی با عوارض زیاد مصرف میکرد. جفری کودکی چالش برانگیزی داشت. او شاهد خودکشی ناموفق مادرش بود. علی‌رغم جفری رابطه خوبی با پدرش داشت. زمانی که جفری شش سال داشت، پدرش حیواناتی که در جاده کشته شده بودند را در گاراژ خود برای وی تشریح میکرد و این عمل باعث پیدایش علاقه‌ی زیاد جفری به این کار شد؛ به طوری که تا دوران نوجوانی به این کار ادامه داد. پدر و مادر جفری زمانی که او هفده سال داشت از یکدیگر جدا شدند و جفری بیش از سه ماه در خانه تنها بود. میتوان گفت شروع همه چیز از همین جا بود. اولین قتل جفری در همان دوران تنهایی‌اش اتفاق افتاد و او جسد مقتول را تکه تکه کرد و در جاهای مختلف حیاط خانه‌شان دفن کرد. پلیس هرگز به این قتل پی نبرد و جسد قربانی تا زمان دستگیری دامر پیدا نشد.

جفری به مدت نه سال از این کار خودداری کرد و درطی آن سال‌ها به دانشگاه رفت و به دلیل حضور نداشتن در کلاس‌ها اخراج شد. پس از آن پدرش او را به ارتش فرستاد و در آنجا کارشناس پزشکی شد و با خیلی از داروها آشنایی پیدا کرد اما بعد از مدتی به دلیل مصرف زیاد مشروبات الکلی از آنجا هم اخراج شد. سپس او به خانه‌ی مادربزرگش نقل مکان کرد و زندگی با مادربزرگش را شروع کرد. پس از گذشت چند سال، جفری دوباره به قتل آدم‌های بی‌گناه روی آورد. او قرص‌های خواب‌آور قوی را در نوشیدنی حل میکرد و به خورد قربانیانش میداد، سپس روی آنها آزمایش‌هایی انجام میداد و از اجساد قطعه قطعه شده عکاسی میکرد. به گفته خود دامر، او دوست داشت زیبایی آنها را ثبت کند و بدین دلیل، قبل و بعد از مرگ قربانیان از آنها عکاسی میکرد. اعضای داخلی بدن انسان‌ها برای جفری جذابیت زیادی داشت و او را تحریک میکرد. او در اعترافاتش گفته که اعضای داخلی بدن انسان‌ها برای او زرق و برق خاصی داشته، انگار دیدن اعضای داخلی بدن قربانیانش مثل قلب آنها، چیزی بوده که

او میخواسته.

تاثیرات کودکی دامر بر بزرگسالی او

در قسمت دوم سریال یک مچ کات بی‌نظیر وجود دارد؛ زمانی که جفری خانه نیست، مادربزرگ او به داخل اتاق خواب جفری رفته و متوجه جسمی روی تخت می‌شود، پتو را کنار میزند و صحنه به سال ۱۹۹۱ و نمایی از یک جسد که روی تخت افتاده و جفری در حال تماشای او ایستاده است کات میخورد. در قسمت چهارم ما شاهد همان پلانی هستیم که مادربزرگ جفری پتو را از روی تخت کنار میزند و یک مانکن پلاستیکی را در تخت میبینند. جفری آنقدر احساس تنهایی میکرد که به یک جسم بی‌جان پلاستیکی پناه برده بود و زمانی که فهمید مادر بزرگش مانکن را دور انداخته، بسیار عصبانی میشود.

در یک پلان که جفری شش ساله در اتوبوس مدرسه‌اش روی یک صندلی تنها نشسته، دوربین تراک بک میکند و کودک سیاه پوستی را روی صندلی‌های جلوتر میبینیم. بیشتر قربانیان دامر از جامعه‌ی سیاه پوست‌ها بودند و به نظر جفری، آنها چهره‌های بسیار زیبایی داشتند و به همین دلیل بعضی از آنها را به بهانه عکاسی به منزلش میکشاند. در پلانی دیگر جفری شش ساله سر میز شام با پدر و مادر و برادر کوچکش در حال غذا خوردن هستند که دوربین روی استخوان‌های برجسته مرغ تقریبا خورده شده سر میز فکوس کرده است و در حالی که او به استخوان‌ها خیره شده است، در بک‌گراند جفری فولو شده. زمانی که جفری در آپارتمانش دستگیر میشود، تیم تحقیقات پلیس پنج جمجمه، استخوان‌های دست و پا و یک اسکلت کامل انسان را در وسایل او پیدا میکنند. در اینجا همه چیز را برای ما مثل یک پازل چیده‌اند که ببینیم علاقه و اعمال دوران نوجوانی و بزرگسالی همگی از کودکی نشأت میگیرد.

ساختار بیانی و بصری سریال دامر

بازسازی شخصیت‌ها و مکان‌ها با بیشترین شباهت ممکن، چیزی است که سریال را بسیار خوش ساخت و جذاب کرده. صحنه‌های اعترافات دامر، واکنش خانواده‌های مقتولین در دادگاه، آپارتمان ۲۱۳ که محل سکونت جفری دامر بود و چهره مقتولین شباهت زیادی به اصل داستان دارد که نشان دهنده تلاش زیاد تیم تولید برای ارائه نسخه‌ای با تفاوت‌های اندک بوده است.

نحوه چینش و روایت داستان در آثاری با ژانر بیوگرافی از اهمیت بسزائی برخوردار است چرا که وظیفه سینما در اینجا این است که مستندات و داستان‌ها را به شیوه‌ای در کنار یکدیگر قرار دهد که ما شاهد یک اثر سینماتیک و هنری باشیم و از فضای ساده و خشک مستند گونه آن به دور باشیم. چیزی که این فضای هنری را در این اثر بیوگرافی بسیار برجسته کرده است سینماتوگرافی، نورپردازی و موسیقی آن است.

در کل قسمت‌ها ما شاهد پلان‌های مدیوم کلوز آپ و مدیوم شات‌های بسیاری هستیم؛ به طوری که انگار کارگردان قصد داشته است ما با شخصیت‌ها و واکنش آنها نسبت به اتفاقات، احساس نزدیکی کنیم و آنها را بهتر درک کنیم.

به کار گرفته شدن نور زرد در کل سریال بسیار هوشمندانه بوده. رنگ زرد حاکم بر کل فضای این اثر حس تنهایی و نوعی بیماری را به من منتقل میکرد که حتی با وجود این رنگ زرد میتوانستم بوی بد آپارتمان جفری و حتی گاراژ منزل پدری او را احساس کنم. این یعنی استفاده درست از عناصر بصری برای انتقال مفهوم و حس.

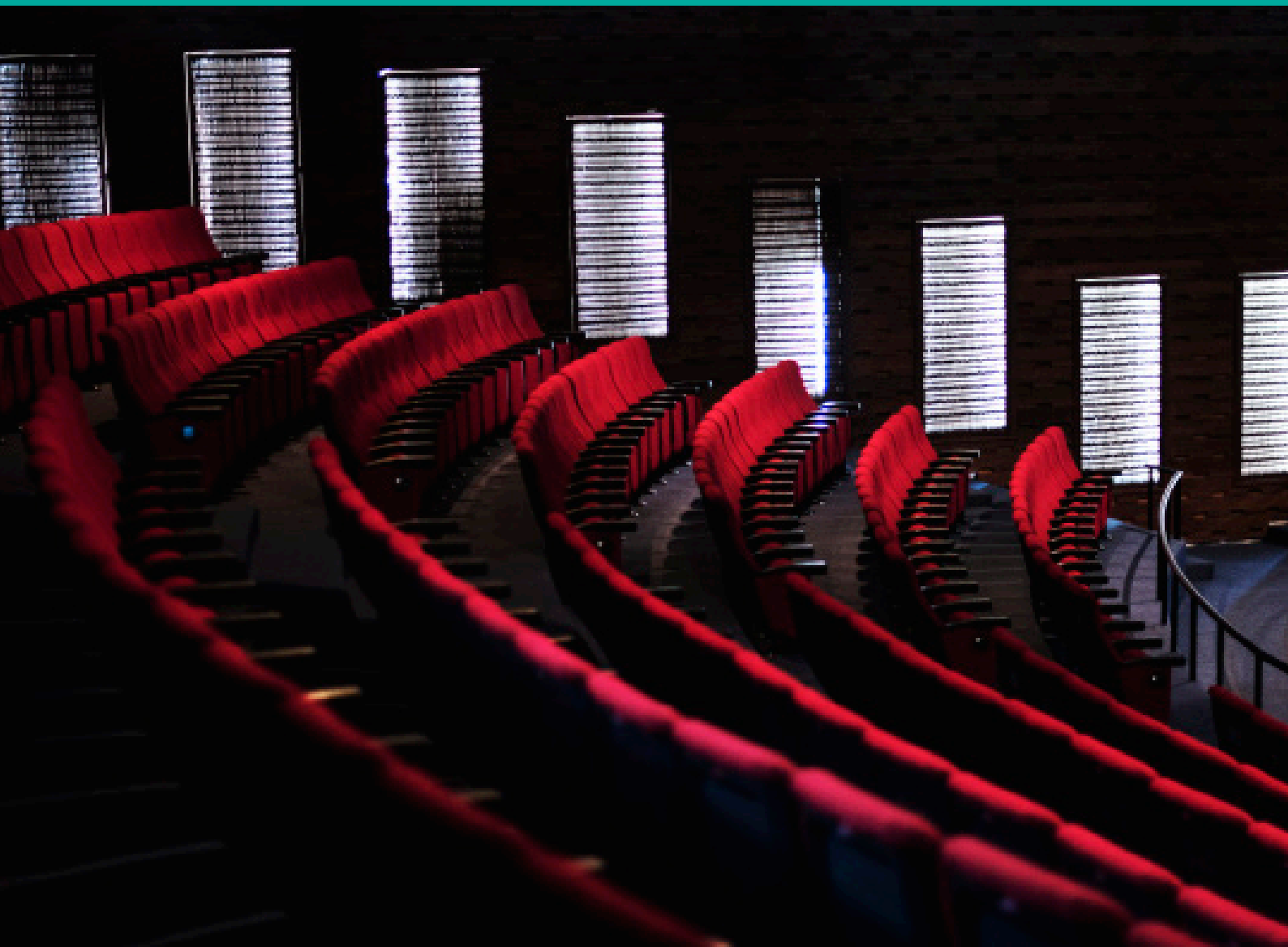
ایجاد حس ترس، غم و ساخت یک فضای مرموز با استفاده از موسیقی به طور هم‌زمان کار آسانی بنظر نمی‌آید اما شما چنین چیزی را در موسیقی متن و تیتراژ پایانی سریال دامر می‌شنوید که بعد از دیدن صحنه‌هایی که حاوی خشم و غم است آرامش خاصی به شما میدهد که Nick Cave و Warren Ellis آن را ساخته‌اند.

چیزی که برایم جالب بود این است که شاید اگر به هر کسی بگوییم یک سریال درباره زندگی یک قاتل سریالی ساخته شده است، بی‌شک یک تصویر پر از خون و فضاهای سیاه در ذهن او مجسم می‌شود اما در این اثر ما چیزی با عنوان خون بسیار کم می‌بینیم که این یک نشانه خوب است؛ یعنی کارگردان تصمیم میگیرد برای نشان دادن قتل ها و القای حس ترس و غم به مخاطب، از روش های دیگر و به دور از کلیشه استفاده کند.

جمع بندی

مواجه شدن با خودکشی مادر، نداشتن هیچ دوست و هم‌بازی در طول دوران کودکی و نوجوانی، جدایی پدر و مادر، ترد شدن از طرف جامعه و آدم‌ها و علاقه شدید به تشریح اجساد حیوانات از سنین پایین، همگی این عوامل احساس جنونی پدید آوردند که به قتل‌های وحشتناکی مبدل شد. دامر در اعترافاتش گفته است که تنها دلیل نگه‌داری جسدها در کنار خود این بوده که دوست داشته آنها همیشه پیش او می‌ماندند.

بخـــــش تئـــاتـــر



دعوای چند کچل بر سر شانه

{یک نمایشنامه علمی- گزارشی}

نویسندگان:
امیررضا احمدی
سروین کیانی
علی حسین پور

شخصیت ها (به ترتیب ورود به صحنه):

کچ-آپ

{ امیررضا احمدی،سروین کیانی،مریم دهقان نژاد،دلارام موسوی سارا یزدانی،مهیار ورزگان،علی حدادی }

مهام میقانی

مائده قهرمانی

علی شمس

امیرحسین کرونی

یوسف باپیری

فرهاد مهندس پور

قطب الدین صادقی

آتیلا پسیانی

علی حسین پور

احسان زیور عالم

آغاز سفر :

{ صحنه ای ویران و آتش گرفته، صندلی های تماشاگران از جای کنده شده و هرکدام گوشه ای از امفی تئاتر شکسته و رها شده اند، یک جسد سوخته آویزان از سیم میکروفنی که از بالای صحنه به پایین آمده است،گویی به دار آویخته شده باشد،در صحنه اجساد دیگری هم حاضرند، عده ای در حال فرار از درب های اضطراری جان باختند، عده ای کف صحنه رها شده اند، شاید داوران یک جشنواره اند، این را از کت و شلوار های تکه پاره شان می فهمیم، تندیس های شکسته بر زمین و در دستان کسانی که صاحبانش بودند همچنان برق می زنند، صدای فس فس گاز همچنان به گوش می رسد،سیم میکروفن آویزان آرام آرام پاره می شود و جسد روی زمین می افتد،مکث،اول دستانش جان میگیرند،سپس سرش را بالا می آورد،چهره اش مشخص نیست،پاهایش را تکان میدهد و آرام رویشان می ایستد، به تنش بانداژ های تکه پاره ای چسبیده،در چشم ما زل میزند و به جلوی صحنه می آید،چند جوان از میان اجساد جان میگیرند، بلند می شوند و به سمت او می آیند، هر کدام، تکه ای از لباس هایی که در آمفی تئاتر سالم مانده اند را برمیدارند و به او میپوشانند، حالا او کچ-آپ است و تا صحنه آخر به این نام خطاب می شود، جوانان به جای اولیه خود باز می گردند و دوباره میمیرند، کچ-آپ در میان ویرانی دنبال چیزی می گردد، یک برگ کاغذ را اتفاقی پیدا میکند، به جلوی صحنه باز میگردد و قرائتش

می کند، او ابتدا تکه تکه حرف میزند، شاید چون مدت طولانی در خواب بوده، نور عمومی بر صحنه } :

کچ-آپ :

پاییز سال ۱۳۶۶، در فاصله اواخر آبان تا اوایل آذرماه، تئاتر شهر شاهد اتفاقی نادری می‌شود که شاید طی پنج دهه فعالیت این بنای عظیم مدور، تکرار نشده باشد. دو اجرای همزمان از یک نمایشنامه در مجموعه تئاترشهر آن روزها غوغا به پا می کند:

«آژاکس» قطب‌الدین صادقی در سالن اصلی تئاترشهر، همزمان با آتیلا پسیانی در سالن چهارسو، نمایش «آژاکس»، تراژدی مشهور سوفوکل را بر صحنه می‌آورد. رویدادی که موجب اختلافی ریشه‌دار میان دو چهره مهم تئاتر معاصر ایران می‌شود که هنوز بارقه‌هایش تا به امروز ادامه یافته است. اختلافی که می‌توان آن را در دو نگرش قالب در تئاتر ایران پس از انقلاب نیز جستجو کرد. یک شاخه معتقد به نوعی تئاتر ملی با نگرش‌های ایرانی با تمرکز بر اندیشه‌های شخص صادقی و دیگری نگرش فردگرایانه و پیرو آنچه تئاتر تجربی نامیده شد و از قضا سردرمدار آن پسیانی است که از معدود بازماندگان کارگاه نمایش به حساب می‌آید.

اختلاف شکل گرفته که با داستان‌ها و روایت‌های متعدد همراه بوده است، موجب می‌شود تا لاله تقیان، سردبیر وقت مجله نمایش اقدام به گفتگویی با حضور هر دو کارگردان در این نشریه ترتیب دهد. نکته جالب توجه در این گفتگو عنوان نشدن نام کسی است که گفتگو را پیش می‌برد. او کسی نیست جز جلال ستاری که در مقام حکم در این مجال حضور داشت. این گفتگو بهانه‌ای می‌شود تا مخاطبان آن روز تئاتر با تفسیر و نگاه متفاوت صادقی و پسیانی آشنا شوند و دست به یک تطبیق زنند. هرچند به نظر می‌رسد رویه تطبیقی سه دهه بعد، یعنی در دهه نود اهمیت پیدا می کند و در طی این سه دهه چندان تلاشی برای بررسی مرزهای بین تئاتر ملی و تئاتر تجربی - که باید دید آیا واژگان مناسبی برای تعریف چنین نگرش‌هایی هست یا خیر - نمی‌شود.

اجرای قطب‌الدین صادقی متشکل از گروهی از جوانان، دانشجویان و بازیگران غیرحرفه‌ای تئاتر است که در پی برنامه‌ای فرادانشگاهی در فرهنگسرای نیاوران گرد هم می‌آیند تا در محدودیت‌های آموزشی دهه شصت، تحت نظر صادقی آموزش تئاتر ببینند. چیزی شبیه به برنامه معاونت سینمایی وقت در باغ فردوس که از دل آن جمعی از سینماگران دهه شصت و هفتاد شکل گرفت. همکاری صادقی و نیاوران در تأمین بازیگر تئاتر در خلاء پس از انقلاب به صورت استعاری وجهی ملی داشت؛ اما اولین تلاش‌های صادقی مبتنی بر متون ملی نبود. صادقی بعدها دست به قلم شد تا برمبنای متون کهن و شاید متأثر از بهرام بیضایی، شکل اجرای مدنظرش - چیزی شبیه به رویکرد تئاتر ملی فرانسه - دست به روایت انتقادی تاریخ ایران بزند.

رویه صادقی در شکل‌دهی به یک نمایش پس از سه دهه به یک سنت در تئاتر ایران بدل می‌شود و بدون این رویه شاید بسیاری از اجراهای بزرگ، ناشدنی به حساب می‌آمدند. بازیگران نمایش صادقی را شهره لرستانی، شهرزاد بارفروش، کیومرث کمالی‌نیا، فرزین فرهنگ، سعید محبی، نیما فکرو، جهانبخش لک، حمیدرضا هدایتی، افشین خورشیدباختری، حسن خلیلی‌فر تشکیل می‌دادند. اما در آن سو، در نمایش آتیلا پسیانی حسن شاه‌حسینی، داوود افخم، علی نوتاش، محمود ولی‌نژاد، سوسن عیوضی، منیژه توفانی، فاطمه نقوی و خودش او ایفای نقش می‌کنند. آنها به شیوه صادقی گرد هم نیامده بودند. اساس فعالیت پسیانی بر مبنای داشتن یک گروه و تمرین‌هایی است که احتمالاً او در کارگاه نمایش آموخته بود. پسیانی از همان ابتدا نیز یک نگرش ویژه مدنظر قرار می‌دهد و آن هم بازخوانی متون مشهور و تبدیل کردنش به اثری متأثر از نگرش‌های اجرایی وطنی است. برای مثال آنچه به نظر می‌رسد پسیانی در مواجهه با متن سوفوکل، اقدام به خوانش ایرانی از متن می‌کند. پسیانی از همان روزها عبارت تئاتر تجربی را برای رویه‌اش برمی‌گزیند؛ اما کلیت ماجرا به نظر می‌رسد با نوعی ملغمه همراه است.

جایی که صادقی نگرشی ملی پیدا می کند شیوه تولید تجربی می‌شود و در مقابل رویه‌ای که پسیانی برمی‌گزیند نه تنها رنگ‌وبوی حرفه‌ای دارد که رویه‌ای است ملی؛ چرا که او خوانش یونانی و غربی را کنار می‌گذارد تا فهمی وطنی به متن دهد. با این حال آن روزها کسی به این تناقضات نمی‌اندیشد. همه چی به یک جدال ختم می‌شود که مصاحبه نشان می‌دهد مسأله تداخل دو اجرا نیست؛ بلکه تداخل دو نگرش است.

گفتگوی تاریخی با عنوان «آژاکس برنده است یا بازنده؟» در ۱۵ آذر ۱۳۶۶ در مجله نمایش نشر می‌یابد. یعنی زمانی که دیگر تب هر دو نمایش خوابیده است و خبری از گیشه و مخاطب و فروش نیست. گفتگو با پرسشی کلی از سوی نماینده مجله - که می‌دانیم جلال ستاری و لاله تقیان است آغاز می‌شود: «به چه دلیل نمایشنامه آژاکس را در این روزگار، در این موقعیت و در فضای امروز برای نمایش انتخاب کرده‌اند؟»

نخستین پاسخ از آن پسیانی است که می‌گوید «علت انتخاب این نمایشنامه این است که متن را دوست دارم... عشقی که در عصیان آژاکس بر علیه منطق هست. منطق دودوتا چهارتای دموکراسی یونان. برای اینکه متن زیبای خیلی کلاسیکی دارد؛ ولی کمی غیرانسانی است.» او نگاهش را معطوف به فهم خود از دموکراسی یونانی می کند و همین جاست که از او می‌پرسند «چرا فکر می‌کنید مسأله دموکراسی یونان در موقعیت امروز ما باید اینقدر مطرح باشد؟» دقت داشته باشیم در سال ۶۶ وضعیت سیاسی ایران چگونه است. ایران در ششمین سال جنگ تحمیلی است و تهران زیر موشک‌باران ارتش بعثی و در آن سو اختلافات میان ریاست‌جمهوری و نخست‌وزیری وقت به اوج خود رسیده است. به عبارتی چیزی شبیه وضعیت یونانیان در نبرد تروا و پسیانی تلاش می کند از نگرش سیاسی پرسش فاصله بگیرد. می‌گوید «به دلیل همان قضیه که گفتم و به عقیده من کمی منطقی غیرانسانی دارد. یعنی عواطف و غرایز کمتر در آن جای دارد. چیز دیگری فعلاً به ذهنم نمی‌رسد.» البته دقایقی بعد پسیانی می‌گوید این نمایش «تز دانشکده من بود. البته روی کاغذ - چون آن موقع اجازه نداشتیم.» تا جایی که می‌دانیم تحصیلات پسیانی در دانشگاه تهران معطوف به پیش از انقلاب است و شاید پسیانی متأثر از شرایط انقلابی کشور به چنین خوانشی دست یافته بود.

با این عقب‌نشینی ناگهان صادقی وارد می‌شود و تلاش می‌کند صورت‌بندی ارائه

دهد. قطب‌الدین صادقی در آن سال‌ها در نقش ناقد نیز در جامعه رسانه‌ای فعال بود. با کوله‌باری از دانش جدید و بازگشته از فرنگ، قطب‌الدین صادقی چهره‌ای تازه در حوزه تدریس به حساب می‌آمد. او انتخاب خود را به چهار فاکتور تخلیص می‌کند «در تکمیل کارهای آموزشی خاصی است که من الان در مرکز آموزش هنر و قبلاً در دانشگاه می‌کردم... کار بر آثار کلاسیک برای اینکه تراژدی‌های بزرگ و نمایش‌های بزرگ کلاسیک امکان دراماتیک بسیار وسیع و گسترده‌ای دارند... این دو دلیل نخست وجه پداگوژیکی کاری است که من با یک تیم صرفاً دانشجویی کردم... یک دلیل تحمیلی که ابداً نمی‌خواستم کار دانشجویی بکنم؛ ولی به دلیل بلبشویی که در تئاتر حرفه‌ای ما هست، مجبور شدیم کار دانشجویی بکنیم... یک دلیل سومی که وجود دارد، تأسفی است که خود من شخصاً می‌خورم، از بابت محدود بودن چشم‌انداز تئاتری که الان ایران جاری است... چهارمین دلیلی که می‌توانست باعث انتخاب آژاکس شود دلائل متعددی است... جنگ طولانی بین تروا و یونان یعنی آن چیزی که مهم‌تر است. توطئه‌ها و ترفندها و حقه‌هایی است که در درون اردوگاه یونانیان بر علیه آدم‌ای صادق و واقعی و قهرمان داخلی وجود دارد.»

کاملاً مشخص است هر دو با یک چشم‌انداز سیاسی متن آژاکس را برگزیده‌اند؛ اما از بیان مستقیم آن حذر می‌کنند. چهار دلیل صادقی به صورت پراکنده بیان می‌شود؛ اما در مدت بیانش پسیانی ساکت است و گوش می‌دهد. رفتاری که به نوعی در سه دهه بعد نیز تکرار می‌شود، صادقی همواره حاضر برای گفتگو و پسیانی گریزان از مصاحبه. در این میان صادقی یک صورت‌بندی مهم درباره تئاتر ایران می‌کند که می‌تواند سرنخی از شمایل اجراها در دهه شصت باشد. او می‌گوید در نقد سه گونه مرسوم تئاتر حرفه‌ای ایران «آژاکس» را برگزیده است. «نوع اول که هم اکنون رایج و مرسوم است، موضوع‌های شبه‌تاریخی است. در رادیو، در تلویزیون، در صحنه‌ها و در سینما. مردم با مسائل نیمچه تاریخی روبه‌رو هستند. نوع دومی که باز هم به‌طور ناقص کار می‌شود، موضوع‌های شبه‌کمیک است که کمیک واقعی نیست و بهترین تجلی آن را می‌توان در اجراهای هتل‌ها دید یا حتی گاهی در تئاتر شه و این نتیجه مستقیم بسته شدن تئاترهای لاله‌زار است که همه اینها به تئاتر شهر هجوم آورده‌اند... نوع سومی که می‌خواستم بگویم موضوع‌های ملودراماتیک است که حول و حوش مسائل خانوادگی می‌گردد، گم شدن مادر، گم شدن بچه، طلاق و طلاق‌کشی و از این جور مسائل. این چیزی است که عموماً در سطح گسترده‌ای از فرهنگ تئاتر ایران مطرح است.» صادقی از اینکه جامعه ایران گونه‌های دیگر نمایش را نمی‌شناسد ابراز تأسف می‌کند. صادقی علت را در زبان می‌داند که «زبان تئاتری ما زبان ارتباطی نمایشی، چنان حقیر و کم‌مایه است که من برای آینده این تئاتر سخت نگران هستم.»

با کنار هم نهادن صورت‌بندی‌های قطب‌الدین صادقی از ۳۵ سال پیش تئاتر ایران می‌توان دریافت طی این سال‌ها تئاتر چه مسیری را طی کرده است. اشاره او به اجرای کمدی‌های لاله‌زاری در هتل‌ها نشان‌دهنده رویه‌ای است که پس از انقلاب در بازتعریف تئاتر آزاد رقم خورده است. کما اینکه هنوز تئاترهای آزاد نه در لاله‌زار که در مکان‌هایی با کاربری متفاوت اجرا می‌شوند. صادقی اما با نقد شخصیت‌های چنین نمایش‌هایی از آژاکس و شخصیت‌پردازی او دفاع می‌کند و می‌گوید «یک روح حماسی قهرمانی در خود دارد که با خصوصیات شخصی خود من... و خاستگاه فرهنگی (آن) خیلی تطبیق می‌یابد و گرایش دارم به قهرمانانی که همیشه قربانی شده‌اند. این یک چیز شخصی است.» با نگاهی به کارنامه ۴۰ ساله فعالیت‌های هنری صادقی می‌توان بهتر به این نگرش شخصی او اشراف پیدا کرد. نگاهی برآمده از تراژدی که در آن قهرمان قربانی شرایط زمانه خویش می‌شود.

گفتگو با صادقی مطول می‌شود. او به سیستم آموزش بازیگر و روند کاری آنان در تئاتر و جذب شدنشان به سریال‌ها می‌گوید و اینکه در نهایت تنها گروهی که می‌تواند برای شش ماه تمرین وقت بگذارد دانشجویان هستند. در این مدت پسیانی هنوز خاموش است. کسی که یک دهه پیش از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شده است و از قضا با نظام آموزشی آکادمیک اختلاف دارد. به‌صورت خطی پیش می‌رویم تا کلام پسیانی آغاز شود. بحث به عوامل اقتصادی تئاتر سوق می‌یابد. صادقی از وضعیت دستمزدها و ناتوانی در جلب‌توجه بازیگران می‌گوید. از بازیگری بدون ذکر نام یاد می‌کند که در عرض یک هفته تمرین را رها می‌کند تا در یک فیلم با دستمزد چهل‌هزار تومانی بازی کند. «من در برابر یک سال کار آن خانم حتی نمی‌توانستم چهار هزار تومان دستمزد بدهم.» او سپس از وضعیت تلویزیون یاد می‌کند که بازیگران «در کریدورهای تلویزیون همچنان سرگردانند تا ببینند که چه سریالی آماده اجرا است تا اولین قرارداد را ببندند تا زندگیشان تأمین شود.» این حرف‌ها زمانی زده می‌شود که آتیلا پسیانی در چند سریال تلویزیونی ایفای نقش کرده است. صادقی سپس از یک نمایش ایرانی یاد می‌کند که در آن سال پس از هفت ماه تمرین، ۹ بازیگرش «با اولین ندایی که به آنها دادند نمایش را گذاشته و با آن سریال قرارداد بستند.» این صحبت‌های صادقی تصویری قابل‌تأمل از مدیریت تئاتر و البته ساختار صنفی ضعیف آن ترسیم می‌کند. صادقی نظام حرفه‌ای تئاتر ایران را زیر سؤال می‌برد تا در نهایت بگوید «من به شما قول شرف می‌دهم که [کارگردان آن نمایش ایرانی] با گروه آماتور کار خواهد کرد، برای اینکه آماتور حداقل در برابر شغلش، تعهدش و شرافت و قولش محکم‌تر است.»

مجله از پسیانی درباره نظام بازیگری می‌پرسد، بحثی که صادقی بدان ورود کرده است و پسیانی اساساً مسیر را تغییر می‌دهد. «من تعهدی نسبت به سوفوکل ندارم تا آن اندازه که تعهد نسبت به اجرای نمایش در حضور تماشاگر ایرانی دارم. به هر طریق که بتوانم حتی اگر لازم باشد، اسم آژاکس به حسن تبدیل شود سعی دارم نمایش را ایرانی کنم تا تماشاگر نزدیک‌تر با آن برخورد کند.» او مرز خودش را با صادقی روشن می‌کند. اینکه آن جبروت قهرمان تراژیک مدنظر صادقی برایش مهم نیست. حال وارد بحث بازیگری صادقی می‌شود. اول مشکلات تئاتری مطرح شده را تأیید می‌کند و حتی می‌گوید همکارانش در تئاتر «همگی شغل دومشان کار تئاتر است. حتی دانشجوی تئاتر هم نیستند.» استثنای ماجرا را گروه فعلی صادقی می‌داند

که «همگی الفبای تئاتر را تقریباً با همین کار [آژاکس صادقی] شروع کرند. انتظار زیادی از آنها نداشتم، به‌خصوص تقریباً در صحبت‌های آقای صادقی هم منعکس بود که کسانی که هم‌اکنون کار حرفه‌ای می‌کنند شکل‌هایی پیدا کرده‌اند.» او قصد دارد بر حرف صادقی صحه بگذارد که «من نمایش را با این گروه نزدیک به یک سال کار کردم. فکر می‌کنم اگر با گروه حرفه‌ای کار می‌کردم برای این شکل اجرایی نزدیک به دو سال وقت می‌برد چون می‌بایست چیزی را به کل در آنها می‌شکستم و تبدیلشان می‌کردم به مومی نرم.» اما برخلاف صادقی که بازیگران حرفه‌ای را به‌سبب نگرش اقتصادی و عدم‌تعهد کنار می‌گذارد، میل پسیانی به بازیگران غیرحرفه‌ای سخت بودن انتقال نگاه به بازیگر حرفه‌ای است. پسیانی خواهان خوانشی کلاسیک از متون سوفوکل نیست. مدام می‌گوید قصدش به هم ریختن نظمی است که از این متن تثبیت شده است. برای او تعریف قهرمان متفاوت با نگاه صادقی است «در متن سوفوکل من این را نمی‌بینم که سوفوکل آژاکس را بیشتر دوست دارد. سوفوکل مشاغل دولتی زیادی داشته و به پولیس آتن وفادار بوده... این نمایشنامه از جایی شروع می‌شود که آژاکس خودکشی می‌کند.»

در اینجا ردپای ستاری عیان می‌شود. او حرفش را با این جمله می‌آغازد «بحث بر سر آژاکس نیست.» ستاری براساس آنچه بیان شده چنین نتیجه می‌گیرد «به اعتقاد من تئاتر مثل هر چیز دیگری از راه کار تفننی، تجربی، آموزشی، دانشجویی به جایی نمی‌رسد. تئاتر مثل هر چیز باید کار حرفه‌ای تراز اول باشد؛ بنابراین برای اینکه واقعاً جهشی ایجاد شود... آیا نباید در کنار تمام کارها با ایثار و فداکاری و از خودگذشتگی و زحمت، کاری کرد که سوای کار آموزشی، تفننی، تحقیقاتی و تحصیلی یک کار نمونه باشد؟» او نقبی به گذشته می‌زند که در ایران «در کنار تمام این نوع کارها، یک نوع تئاتر حرفه‌ای وجود داشت» و اکنون «در حد یک آرزوست.»

صادقی باز به دانشگاه بازمی‌گردد که برای رسیدن به تئاتر مدنظر ستاری، باید به دانشگاه بازگشت. از پاتریس شرو و ژان پیر ونسان یاد می‌کند که کارگردان شهیر برآمده از جنبش دانشجویی‌اند. شاید امروز این سخن صادقی، درمورد ایران هم صادق باشد؛ چراکه اساساً بدنه اصلی تئاتر امروز ایران برآمده از جنبش تئاتر دانشجویی است. دفاع صادقی از تئاتر برآمده از دانشگاه این تصور را ایجاد می‌کند که او خواهان نوعی تجربه‌گرایی در تئاتر است. البته خودش با عنوان کردن نام افرادی چون آرتو به این مهم دامن می‌زند. ستاری مخالفت می‌کند. «ما بایستی علاوه بر حسن کار تجربی و آموزشی، مدافع تئاتری باشیم که در حد اعلای حرفه‌ای است، به دلیل اینکه آن معیارساز است، نه اینکه این نفی کند کار تجربی-آموزشی را. آنچه باعث تأسف است برای من در این مملکت، این است که در حال حاضر بیشتر کار تجربی و آموزشی بسیار رونق پیدا کرده است. شاید سهل الوصول‌تر است.» جلال ستاری در مقام مشاور سابق پهلبد، وزیر فرهنگ دوره پهلوی همواره از حامیان تئاترهای جریان اصلی بود. تئاترهایی که توسط شخصیت‌هایی چون علی رفیعی یا حمید سمندریان تولید می‌شد. در مقابل آن جریان، کارگاه نمایشی بود که خواهان تئاتر تجربی بود و از قضا پسیانی یکی از بازماندگان آن جریان بود. پسیانی در برابر گفته‌های ستاری سربسته حرف می‌زند و با اشاره به عدم امکانات می‌گوید «هر کدام از دوستان در حوزه نوشتن، بازی و یا کارگردانی سعی می‌کند در مقطعی که قرار دارد کارش را به بهترین شکل عرضه کند.»

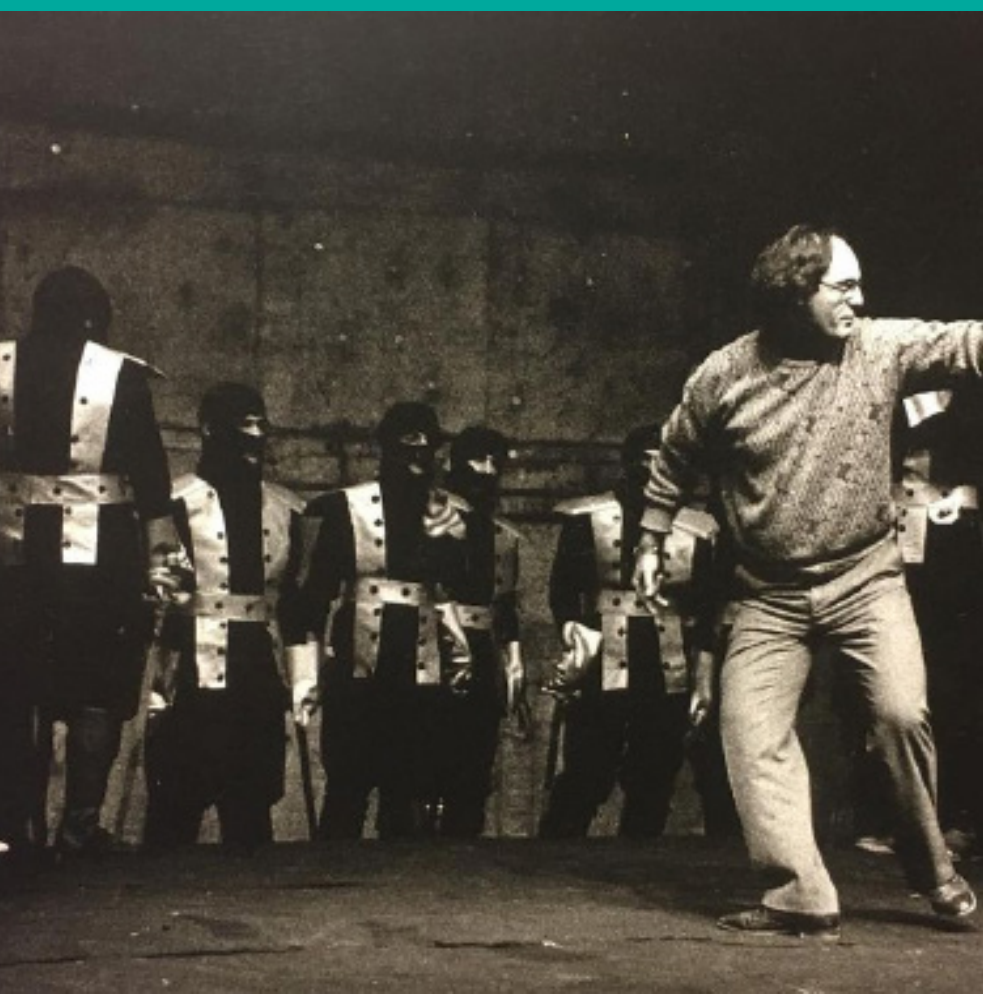
حالا به نظر می‌رسد صادقی و پسیانی در برابر ستاری قرار گرفته‌اند، مخصوصاً زمانی که ستاری می‌گوید صحنه تئاتر محل «سیاه‌مشق» نیست و مخاطب می‌خواهد «با همه مشکلات و گرفتاری‌ها» در پی تئاتری در حد کمال است. صادقی در مخالفت می‌گوید زمانی این استدلال درست که «در تئاتر مملکت حداقل ۲۰ گروه حرفه‌ای استخوان‌دار نخبه وجود داشته باشد.» حالا فضا پینگ‌پونگی می‌شود. صادقی «کار تئاتر مثل چاپ نیست.»، ستاری «اگر نیست تقصیر هنرمندان تئاتر است.» صادقی «اصلاً ما تئاتری نداریم.» ستاری «تئاتر شما حرفه‌ای نیست.» صادقی «من ادعا ندارم که تئاترم حرفه‌ای است.» و عجیب که در این میانه باز پسیانی سکوت می‌کند. صادقی با اشاره به هزینه‌ها و آنچه در تئاتر ایران است امکان حرفه‌ای شدن را ناممکن می‌بیند و ستاری می‌گوید حرفه‌ای می‌توان شد «نه با تراژدی آژاکس».

ناگهان صادقی چیزی می‌گوید که جدال را جذاب می‌کند. «نمایش بازرس آقای بهشتی ۲۰۰هزار تومان فروش داشته، رکورد شکسته. آیا حرفه‌ای است؟» و پسیانی می‌گوید «اتفاقاً حالا باید از بهشتی یاد بگیریم چطور تماشاگر را تا سالن تئاتر بکشانیم. من فکر می‌کنم این اولین هدف در راه تئاتر حرفه‌ای است.» صادقی ساز مخالف کوک می‌کند که نمی‌شود به هر نحوی مخاطب را راهی سالن کرد، چیزی شبیه «گنج قارون» و عجیب پسیانی تجربه‌گرا می‌گوید «من معتقدم که شهید ثالث خیلی دوست دارد فیلمی مثل گنج قارون بسازد ولی قادر نیست.» صادقی گیشه را ملاک خوبی نمی‌داند و می‌گوید کار خوب پشتوانه مالی خوب و ضوابط درست می‌خواهد که ناگهان ستاری می‌گوید «ضوابط و حتی سانسور به هیچ‌وجه نمی‌تواند جلوی کارگردانی خوب و بازی خوب را بگیرد.» شاهد مثالش هم «ناخدا خورشید» است. جدال بالا می‌گیرد. ستاری می‌گوید وقتی اجرا در یک سالن حرفه‌ای روی صحنه می‌رود دیگر متر و معیارش حرفه‌ای است. صادقی می‌گوید «تماشاگران ما هم حرفه‌ای نیستند.» ستاری پاسخش «شما تماشاگر بسازید» است. صادقی معترض می‌شود که «بازیگر بسازم، تماشاگر بسازم، مگر من چقدر توان دارم» و پاسخ کوتاه است «پس کار تئاتر نکنید.» صادقی دیگر سنگ خود را به سینه می‌زند «شرفی که تراژدی آژاکس دارد از تمام تئاترهای بعد از انقلاب بیشتر است. یک تئاتر به من نشان دهید که این همه دینامیک باشد. ندارید.» یک جای دیگر هم از خودش دفاع می‌کند که «اگر ما رفتیم تئاتر شهر به این معنی نیست که تئاتر حرفه‌ای است» و ستاری جوابش می‌دهد «اگر کار حرفه‌ای نیست نباید به تئاتر شهر بروید.» در اینجا نیز پسیانی سکوت می‌کند. بخش مهمی از این جدال به نسبت تماشاگر و کارگردان معطوف است. جدالی بی‌پایان تا به امروز. اینکه مخاطب در قبال پولی که می‌دهد باید چه تحویل بگیرد.

بحث بر سر متن است. صادقی می‌گوید ترجمه سعیدی از متن سوفوکل پر از ایراد است و به درد کار دراماتیک نمی‌خورد. می‌گوید با متن فرانسه قیاسش کرده و فهمیده است

سعیدی برحسب مقتضیات چیزهایی را حذف کرده است و البته زبانش هم نامناسب برای اجراست، پس خودش آستین را بالازده تا متن را بازترجمه کند. اما پسیانی می‌گوید «متن آقای سعیدی برای من قابل احترام است. به دلیل اینکه زمانی ترجمه شده که هیچ ترجمه دیگری از آن نبوده است.» البته بعد می گوید زبان ترجمه نمایشی نیست و «ادیبانه است.» پسیانی روشن می کند تلاش کرده به جای زبان روی بازیگری تمرکز کند و زبان را سبک کند تا «باعث خستگی تماشاگر نشود.» مصاحبه به سمت پسیانی که می‌رود جو آرام می‌شود. شیوه اجرایی کار توسط پسیانی باز می‌شود که امروز سند مهمی برای درک اجراست. صادقی نیز به تأسی از این آرامش به سوی سخن نرم می‌رود. همه چیز به اجراهایشان معطوف می‌شود. انگار نه انگار اختلافی وجود داشته است، هرچند این آرامش در سال‌های بعد به دوستی بدل نشد. با این همه حالا می‌توان فهمید ریل‌های تئاتر معاصر ایران چگونه رقم خورده است. اینکه چگونه در دهه شصت تئاتر حرفه‌ای وجود نداشت؛ اما امکانات حرفه‌ای به نمایش‌های آماتوری سپرده می‌شود و نتیجه آن شکل‌گیری نوعی تئاتر آماتوری در دهه نود با عنوان حرفه‌ای می‌شود. یک ژانر جدید یا مکتب تازه، جایی‌که با ورود فرهاد مهندس‌پور معنای تازه‌ای نیز پیدا می‌کند. اکنون که گزارشی مختصر از آنچه در سال های پایانی جنگ در خانه خانوم تقیان و آقای ستاری اتفاق افتاد،ارائه شد، بر آنیم تا مفصلا به جدالی بپردازیم که گویی سال ها در تئاتر ما حل نشده باقی مانده است،اینکه اکنون در چه وضعی هستیم یا رویکردمان به این مصاحبه چگونه است را به اسم ها و آنچه از زبان ها در ادامه با آن مواجه خواهید شد میسپاریم.

{ أجساد دوباره جان میگیرند،آنها تلاش می کنند سالن را از نو بسازند. تاریکی }



تابلو اول

کبک به دنبال شکافی در برف تا انقلاب کند

{ گفت و گو با مهام میقانی }

{ صحنه یک آشپزخانه قرون وسطایی است،با ادوات و سلاح هایی سرد،کچ-آپ و مهام در حال طبخ گراتن بادمجان و سیب زمینی به همراه سوپ خامه و قارچ هستند. بیرون برف شدید است و صدای قطعه ای از arcitic monkeys به گوش میرسد }

کچ-آپ :

اقای میقانی، مسئله اکنون ما بعد از صحبت با اساتیدی چون اقای مهندس پور و اقای صادقی در حال حاضر این است که آیاچیزی به نام جریان در تئاتر ما اصلا وجود داشته است ؟

مهام : حتما. در هر هنری در ایران این مفهوم وجود داشته. حتی در هنر های کم جمعیت. در تئاتر ما به عنوان مثال از سال ۱۳۱۲ تا امروز دست کم ۷ یا ۸ جریان وجود داشته است.

کچ-آپ:
آیا جریان تئاتر ملی در این دسته بندی شما جای میگیرد ؟

مهام : به زعم من از آن زمان تا کنون یکی، اولین جریانات تئاتر معاصر ما، در دوره دوم حاکمیت رضا شاه به وقوع پیوست. در سال های ابتدایی حکومت او فضای دموکراتیکی در جو فرهنگی ایران حاکم بود اما به واسطه اعتماد بیش از حد او به آلمان و پس زدن انگلیس و روسیه، در سال های پایانی حکومتش متوهم تر شد. او باعث خودکشی علی اکبر داور و حتی اعدام تیمور تاش شد. در سال های بین ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۱ میر سیف الدین کرمانشاهی(اولین مدرس تئاتر در ایران با تاسیس استدیو کرمانشاهی) وارد تبریز شد و تا پیش از ان شاگرد استانیسلاوسکی در شوروی بود.سرنوشت او هم در نهایت به خودکشی کشید و همچنان یکی از دلایل این اقدام او را سرپاس مختاری- که یکی از اقسران پلیس امنیت در دوره پهلوی و به زعم صبا یکی از بهترین سلیست های دوره خودش بود- می دانند.من یکی از مدرن ترین فیگور های تئاتری ایران را نگاه و مواجهه کرمانشاهی به تئاتر میدانم که همواره ژیمناستیک و ورزش را به تئاتر مرتبط میدانست اما متاسفانه او به علت بازگشت از غرب و اتهام به کمونیسم، سرزنش شد و در شبی که تنها سه نفر به تماشای آخرین اجرایش آمده بودند با تریاک خودکشی کرد.

رضا کمال شهرزاد هم تا حدودی تحت تاثیر ازار و اذیت های آقای مختاری قرار گرفت،شهرزاد از طبقه متمدن تر و شناخته شده تری بود و به طرز عجیبی اولین نمایشنامه نویس مرد ایرانی بود که در انجمن نسوان وطن خواه آثارش را می نوشت و با زنان همکاری

میکرد. هر دو آنها علاوه بر گریگور یقیکیان نمایشنامه های ملی گرا می نوشتند، انها تحت تاثیر انجمن پرورش افکار تلاش کردند نوعی هویت ایرانی غیر اسلامی مرتبط با هویت دوره ساسانی بسازند.نتیجتاً ما در دوره رضا شاه یک گرایش به غایت ملی گرا داشتیم و این هم تحت تاثیر روحیه ملی گرایی خود رضاشاه بود که به راهنمایی مشاورینش تصمیم بر اضافه کردن لحنی جدید به فرهنگ ایرانی گرفت، البته این ملی گرایی تنها در ایران که نه بلکه در اروپا هم جریان یافته بود که نتیجه آن هم جنگ جهانی اول و دوم بود. این روحیه ملی گرایی در ایران آن دوره هم مارا رجعت میداد به حکومت داریوش و کوروش که گمان میکردیم اوج و خروش ملت ایران تنها در آ زمان اتفاق افتاده و از همین جا تئاتر ملی رضاشاهی با یک فقدان مواجه شد. یک نگاه مرسومی به تاریخ وجود دارد به نام نگاه (جذب و طرد) یعنی ما هرآنچه را از تاریخ دوست میداریم جذب و هرآنچه را دوست نداریم طرد می کنیم. این نگاه امروزه در خبرگزاری های غربی مثل من و تو و اینترنشنال هم وجود دارد که ملاقات و گشت و گذار شیخ امارات به همراه شاه را با شکوه و زیبایی میدان آزادی نشان میدهد در حالی که ۲۵۰ متر به سمت آریا شهر حلبی آباد که یک منطقه زاغه نشین بوده وجود داشته و کمی حدود یک کلیومتر انطرف تر جگر غاز فروخته میشد که در همان زمان قیمتش، بشقابی ۱۵۰ دلار بوده. همیشه چون هر ملتی نیاز به تکیه گاه دارد به گذشته نگاه می کند و چنان شکوهی را میبینند که شاید هیچ وقت واقعیت نداشته اما به آن تکیه میکند و فکر میکند راه چاره و پیشرفت ما بازگشت دوباره به تمدن بزرگ گذشته است یعنی همان چیزی که در پهلوی دوم بازگشت به سوی تمدن بزرگ نام میگیرد.

کچ-آپ :
این جریان تا کجا ادامه پیدا کرد ؟

مهام : خب. دومین جریان را عبدالحیسن نوشین آغاز کرد. او اندیشه های سوسیالیستی داشت در عین حال به اشعار کلاسیک ایرانی علاقه داشت و برای تمرین های بازیگری حفظ و خوانش آن اشعار را به بازیگرانش پیشنهاد می داد.سنت تئاتری او یک اندیشه به شدت سوسیالیستی است اما رئالیسم سوسیالیستی شوروی به هیچ عنوان نیست،او توده ای بود ولی سرسپرده شوروی نبود. با فرار دراماتیک نوشین از زندان در سال ۲۹ از زندان قصر به شوروی که در یک نیمه شب با لباس نظامی و با حمل اسلحه چوبی اتفاق افتاد که به نظر من خودش یک عمل تئاتری بسیار زیبا بود،دومین جریان تئاتری ایران به پایان می رسد. بعد از آن رفته جنبش نصر در ایران شکل میگیرد، نصر نمایشنامه ای دارد با نام عجب پوکری که اثری به شدت غرب گرا است.

کچ-آپ:
خب فکر میکنم حالا در روسیه حکومت استالین برقرار است و ایران به سمت کودتای ۱۳۳۲ حرکت میکند، این دوره یکی از نقاط عطف تاریخ معاصر ماست، تئاتر در چنین بحرانی چطور بقای خودش را حفظ می کند ؟

مهام : وقتی که خفقان ایجاد می شود از پس کودتای ۲۸ مرداد، تئاتر تقریبا دست خوش یک وضعیت به غایت عامه می شود، حالا وقت تئاتر های جنگی و تئاتر های لاله زار است، کمدی های شبانه، استندآپ کمدی تقلید صدای سوسک و... ، بسیاری از بازیگران بالقوه تئاتر هم به سمت سینمای فیلمفارسی می روند، کسی مثل توراندخت مهرزاد که تئاتر های فاخری کار میکرده با مینیژوپ کنار نصرت کریمی می نشیند. ما تقریبا از ۳۲ تا میانه دهه ۴۰ یک تئاتر منفعل داریم. جنبش بعدی را در این دهه بهمن مفید و شاهین سرکیسیان اغاز می کنند،سرکیسیان تئاتری نبود اما از غرب بازگشته بود و بعد از آشنایی با آربی اوانسیان، عزت الله انتظامی و علی نصیریان کارگردانی تئاتر را آغاز کرد که البته همین اقای نصیریان بعدا وقتی از گروه او جدا می شود و یک سمت اداری میگیرد نمایشنامه روزنه آبی اکبررادی را که سرکیسیان قصد اجرایش را داشت، سانسور می کند و خب در همین دوران فشار است که شاهین یک شب می خوابد و دیگر بیدار نمی شود. بعد از آن آربی اوانسیان جانشین او در کارگردانی همان کار می شود و اجرا می رود. همینجا جنبش سرکیسیان هم به پایان می رسد و جنبش بازیگران شهر که توسط خود آربی به راه می افتد جایگزین ان می شود، بازیگران شهر هم زیر مجموعه نمونه تئاتر مدرن یا پسامدرن فرمایشی یا به عبارتی گلخانه ای یا همان کارگاه نمایش قرار میگیرد. جالب است بدانید که کارگاه نمایش را هم خود رادیو تلویزیون ملی ایران به راه می اندازد و خب یکی از پایه های اساسی تئاتر پیشتاز یا آوانگارد این است که دولتی نباشد ولی وقتی دولت چنین چیزی به راه می اندازد، خب، یعنی چی ؟ یعنی دولت مایل به ایجاد سویه های مدرن و پسا مدرن است ولی فقط در حد اجراهای چهل تا پنجاه نفر ، بهمن مفید هم به کارگاه میپوندد همچنین گروه کوچه به سرپرستی اسماعیل خلج که رضا رویگری هم عضوشان بود سراغ کارگاه می آیند.

کچ-آپ:
غیر از کارگاه نمایش، تا نیمه های دهه ۵۰ جریانات دیگری هم کنار آن فعالیت می کردند ؟

مهام : بله، همتراز با ان یک جنبش دیگه ای هم بوده که توسط سعید سلطانپور و محسن یلفانی مدیریت می شد، تئاتر انها تئاتری به شدت چپ گرا بود که با آموزگاران خودش را نشان داد. آموزگاران نام متنی بود که توسط یلفانی که خودش معلم بود نوشته شد ، اکبر زنجان پور و رضا بابک در ان بازی می کردند، ولی حامیان حکومت در نهمین اجرای آن که توسط خود سلطانپور کارگردانی شده بود همه چیز را با هجوم به اجرا نابود می کنند. در واقع می شود اینطور گفت که از طرفی آقای سلطانپور به شدت رادیکال بود و هیچ وقت به جریانات مدیریت شده توسط حکومت نپیوست و همچنین کارهای نابه جایی از جمله قطع کردن یکی از اجراهای آقای بیضایی در مشهد هم انجام داده بود، از طرفی یک جریان تئاتر آیینی و سنتی هم در سنگلج به طور مجدد به راه افتاده بود توسط خود آقای بیضایی که همواره با یک زبان تقلبی همراه بود،تقلبی به این معنا که تماشاگر میدانسته آدم های واقعی اینطور حرف نمیزدند، بلکه بیضایی میخواست آنها اینطور صحبت کنند، در هر حال آن تئاتر سنگلجی تا قبل از نزدیک شدن به مقاطع انتقلاب خیلی جدی گرفته

نمیشد و انچنان در بدنه تئاتر موثر نبود

کچ-آپ:
و اما انقلاب اسلامی، تا حدودی با فضای فکری و اجرایی آن دوران آشناییم اما انچه را دوست دارم از زبان شما بشنوم آن جزیاتیست که شاید بسیاری از فعالین همان دوره هم فراموشش کرده اند

مهام : اولین چیزی که بعد از شکل گیری انقلاب در تئاتر به ذهنم می رسد، اجرایی است که به نظرم یکی از بزرگترین اجراهای تئاتر مستند در تاریخ جهان است، در دهم اردیبهشت ۱۳۵۸ در سالن ورزشی دانشگاه امیر کبیر تهران، گفته می شود بین ده تا پانزده هزار نفر دانشجو مینشینند و اجرای عباس آقا کارگر ایران ناسیونال را میبینند. این نخستین باری است که ما شاهد تئاتر مستندی در ایران هستیم که خود اجراکنندگان به خودشان تئاتر مستند را نسبت داده اند

کچ-آپ:
و نام کارگردان ؟

مهام : سعید سلطانپور. که متن آن هم به قلم خودش بود و از نظر ساختاری بسیار شبیه تئاتر یونیتی در مرسیساید و تئاتر پیسکاتور در المان و تئاتر لباس ابی ها در شوروی بود. اما ماجرا همین نیست ، این اجرا در مکان های بسیاری اجرا شد، در خیابان، در پارک و حتی سالن پارک لاله و حتی کارخانه عرش. حاکمیت فعلی این نگاه را که همچنان وضع کارگران بعد از انقلاب هم وخیم است را نمی پذیرفت چرا که بعد از تحقیقات متوجه شدند عباس اقای مورد نظر در این اجرا هم ماشین دارد هم خانه هم شرایط یک زندگی خوب را و به نوعی این اجرا رو توهین به کارگران ایران ناسیونال تلقی کرد اما جواب سلطانپور این بود که گرچه من بر اساس زندگی یک نفر این اثر را تولید کردم اما روی صحبت های من می تواند خطاب به زندگی هر کارگر ایرانی دیگری باشد اما بعد تر به اجرای آن حمله می شود و هم خودش و هم بازیگران کتک می خورند. از سال ۶۰ هم که محدودیت ها به شکل شدیدتری اعمال می شود ما جنبشی نداریم تا پس از جنگ.

کچ-آپ:

مسله من هم انگار از همین دوران شروع می شود، جدالی هم آشکار و هم پنهان میان افرادی که، عده ایشان میل به پرورش افکار ملی منطبق با روحیه و هویت اسلامی و تا پیش از انقلاب غیر اسلامی داشتند- که البته هر دو به شکل افراطی بیان شده اند چنانچه شما هم اشاره کردید-و ان را ملی گرایی در تئاتر نامیدند و عده ایشان به تجربه گرایی روی آوردند، تجربه گرایی که گویی گاها از افکار ملیت گرا سر باز می کند و به سمت غرب گرایی می رود- البته اگر بخواهیم از اصطلاح غرب زدگی استفاده نکنیم-و گاها به سمت پژوهش و بررسی شیوه هایی از اجرا حرکت کرده که نه به تاریخ و هویت ملی بلکه به آنچه در بافت اجتماعی حقیقتا در حال وقوع است به اشکال و شیوه ای نوین در ساحت اجرایی - همچون اثر عباس سلطانپور- پرداخته است. درباره این جدالی که حدس من این است به شکل جدی تری- جدی تر در سال ۶۶ پس از اجرای آژاکس آقای قطب الدین صادقی و آقای آتیلا پسیانی آغاز شد،شما در جریان آن دو اجرا که همزمان در تئاتر شهر اجرا

شدند و مصاحبه آقای جلال ستاری با هر دو کارگردان در مجله نمایش هستید ؟

مهام: تا حدودی، بله ولی متاسفانه آن را دارای اهمیت چندانی نمیدنم

کچ-آپ:
انچه از نظر من حائز اهمیت آمد این بود که در آن گفت و گو، هر دو طرف،هم آقای صادقی و هم آقای پسیانی که البته آقای ستاری بیشتر از جانب ایشان حرف میزند،ادعای بر حق بودن ایده ها و عقاید شخصی خودشان را دارند و درباره هیچ چیز تا پیش از خودشان حرف نمیزنند، نه تنها این که حتی جدال بینشان هم ناتمام می ماند وهمین مسله ای است که من امروز فکر میکنم مارا به بیراهه می کشاند، یعنی بی توجهی به هرآنچه تا پیش از ما حل نشده و حل نشده باقی مانده است ...

مهام: ببینید اساسا رجعت به تاریخ یک نگاه مد روز است، ما فقط چند سال است که فهمیدیم بازگشت به تاریخ اهمیت دارد، همین امروز یا همین الان من و شما پوششمان کمی قدیمی به نظر میرسد، این نگاه به فرهنگ پیش از ما، مال امروز است

کچ-آپ:
شاید شما ده سال پیش اینطور لباس نمیپوشیدید...

مهام: نه، شاید تلاش میکردم مثل امروزی ها بپوشم،سال ها پیش گرایشات تاریخی وجود نداشت،ضمن اینکه حاکمیت جمهوری اسلامی اساسا انگار بدو تاریخ ما شد، و اگر در پهلوی مدام میگفتیم قبل از اسلام بعد از انقلاب مداما گفتیم بعد از اسلام.کما اینکه به نظرم بحث سال ۶۶ این دو بزرگوار که شما به ان اشاره می کنید هیاهوی بسیار بر سر هیچ است. قصد توهین ندارم اما به قول راجر واترز این جریانات (دعوای دو کچل بر سر شانه) است، چون اصلا جنبشی در کار نبود، بسیاری از اهل تئاتر سراغ رستوران داری و کافه داری می روند یا جذب تلویزیون می شوند و اصلا مسیر به سمت دیگری می رود. اخرین رویداد تئاتری مهمی که به خاطر دارم بر میگردد به همان سال های ابتدایی در سال ۵۹، جمشید ملک پور در تالار مولوی اجرای ادیپ شهریار را روی صحنه داشت،آن اجراهم اجرای بسیار عجیبی است از ان جهت که وقتی بنی صدر گروه های دانشجویی از جمله گروه پیشگام را تهدید به بازداشت می کند، یک روز قبل از اخطار به اصطلاح چماق داران وارد دانشگاه می شوند و همه را می برند، در همین حین زخمی های بیرون محوطه را در سالن تئاتر پناه می دهند و آنان را روی صحنه اجرای ادیپ شهریار میگذارند، چماق داران هم وقتی وارد می شوند فکر می کنند این تصویر جزیی از اجراست و همه چیز همانجا تمام می شود. چون تنها جایی که در آن زمان امنیت داشت سالن تئاتر بود.به نظرم اخرین باری که تئاتر ما واقعا موفق شد کاری برای مردم بکند همان لحظه بود.

کچ-آپ:
پس انچه باعث روی کارآمدن تئاتر ملی یا بهتر بگویم، انچه در جامعه دوباره ضرورت وجود اجرا و تئاتر را به شکلی که امروز از دهه ۶۰ تا نیمه های ۷۰ به یاد می آوریم ایجاب می کند ؟

مهام: کسانی کماکان کارهایی می کردند هر چند به ندرت خوب از اب در می آمد ، در همین حین و حتی در دوران جنگ هم تئاتر دفاع مقدس را داشتیم، اما در آستانه دوره اصلاحات نگاه به تئاتر دفاع مقدس تبدیل به یک نگاه ضد جنگ می شود، کارهایی مثل دو متر در دومتر جنگ، برخی از کارهای رادی و از این قبیل،در دوره اصلاحات هم که وضعیت کمی جالب است،قدیمی ها دوباره اجازه کار دارند،مثل آقای بیضایی،رفیعی و آقای سمندریان، آقای سمندریان هم از همان ابتدا به یک تئاتر استیلیزه شده المانی باور داشت و کم کم نظام سلسله مراتبی بر تئاتر ایران حکم فرما می شود که در واقع همان فضای استاد شاگردی است، از همین دوره دوباره نگاه ملی گرایی در تئاتر باب می شود، ولی خب نمیتوان به عنوان جنبش از آن نام برد بلکه اهمیتش تنها در روشن نگه داشتن چراغ تئاتر، جذب مخاطب و اینجور چیز ها بوده، البته که سانسور در کارهای اقای بیضایی یا دیگران همچنان وجود داشته اما از اساس مشکلی با انها نداشتند که بخواهند اجازه کاررا از ایشان بگیرند

کچ-آپ:
مسیر برای تئاتر تجربی چطور روشن شد؟

مهام: تقریبا از پایان دوره اصلاحات یعنی دوره آقای خاتمی اینترنت وارد زندگی مردم می شود و دوباره یک نسل جدیدی از اروپا باز می گردند و دوباره یک سری جریانات تازه تئاتری اروپایی در ایران حاضر میشود،یعنی از محدوده سال های ۸۲ اجراهای فیزیکال را تقریبا ما شاهد هستیم، اجراهایی مثل لوله، دیدالوس و ایکاروس(نوشته و کار همایون غنی زاده) و فعالیت هایی از این قبیل، تئاتر تجربی هم پیوند خورد با دانشگاه و جشنواره تئاتر دانشگاهی و تالار مولوی، سالن کوچک مولوی تازه تاسیس شده بود واجراهای تجربی محدود بودند به همین اجراهای کوچک، اجراهایی با تعداد محدودی تماشاگر در مکان هایی نه چندان بزرگ و تا حدی نا متعارف مثل زیرزمین ها و امثالهم، که البته من معتقدم ما در زمینه تئاتر تجربی هنوز هم در همین دوران هستیم و خود من هم متعلق به چنین تئاتری ام.

کچ-آپ:
بحران هایی مثل کرونا یا همین جریانات و حوادث سیاسی اخیر از نظر شما چقدر در راستای اعتلا یا افول دستاورد هایی که تا پیش از انها در زمینه تئاتر به اصطلاح نوگرا یا تجربی داشته ایم نقش داشته اند ؟

مهام: در حال حاضر عملا ما تئاتر نداریم، نداشتن تئاتر هم سبب شد به این فکر کنیم که مبادا تئاتر سربار جامعه بود؟ به نظر من هیچی در دو بحرانی که ذکر کردید به اندازه تئاتر قربانی نشد، هیچ دیواری

کوتاه تر از ما نبود

کچ-آپ:

من فکر میکنم بخشی از این عدم حضور به دلیل جبهه بندی است که اخیرا باب شده.جبهه بندی که باز میان دو گروه خاص است و مرا به یاد همان جدالی می اندازد که از نظر شما اهمیتی نداشت. عده ای به ترک صحنه و اجراهای به اصطلاح زیرزمینی و غیر رسمی پناه برده اند و قید همان اندک پول و مخاطب عام را هم زدند در عین حال، عده ای معقدند نباید سالن های نمایش را ترک کرد و باید چراغ تئاتر رسمی را روشن نگه داشت و خب وقتی سراغ اجراهای گروه دوم میبینیم اکثرا چیزی جز ریاکاری دیده نمی شود، ریا در پوشش بازیگران و تماشاگران در حالی که پیش از به اجرا رسیدن یک اثر نظارت و سانسور با قدرت سر جایش ایستاده، ریا در موضوع و محتوا، در پوشش کارگردان و ... چقدر مسبب از کار افتادن وجه عملی تئاتر را به قول خودتان،این جبهه بندی افراطی می دانید ؟

مهام: دلیل اصلی این به نظرم چند پرسش است، آیا هنوز باید با حجاب اجرا بریم ؟ آیا هنوز باید سانسور را تمکین کنیم ؟ انانی هم که رد حال اجرا هستند روی صحنه حجاب دارند اما بعد از اجرا حجابی ندارند، مثل خانوم گلاب آدینه، چرا ؟ شاید حتی مجبور شدند، نمیدانم،این موانع قابل درک هستند، سانسور و حجاب، دیوار های بلندی اند. آیا باز باید این هارا تایید کنیم ؟ چرا ما این سوال هارا هنوز تکرار میکنیم ؟ چون ما سیستم اقتصادی نداشتیم، تئاتر صنعت نبود، سینما صنعت است و بازار سرمایه و همچنین حکومت روی آن برای تولید فشار می آورد، تئاتر برای طبقه متوسط رو به بالاست،اگر تئاتر صنعت بود تا این حد حساسیت درون قشری به وجود نمی آمد، ما چون خودمان تماشاگر خودمان بودیم این حساسیت ها به وجود آمد، اما این وضعیت تغییر خواهد کرد

کچ-آپ:

ولی امروز که ما در یک دوران گذار هستیم، چه از نظر فرهنگی و چه از نظر اجتماعی، شما فکر میکنید تئاتر باید به این گذار خدمتی بکند یا باید بدون هیچ فعالیتی تنها به بررسی و کشف در تاریخ بپردازد؟ یا آنقدر تجربه کند تا در خودش راهی برای تغییر و بقا بیابد چنانچه در طول تاریخ این کار را کرده ؟

مهام: رجعت به تاریخ و تبدیل آن به مقاله،اجرای خصوصی،زیر زمینی یا هر چیز دیگدی فکر میکنم امروز تنها کاریست که به عنوان چاره می توانیم از آن یاد کنیم،در واقع اکسپوز کردن شرایط تاریخیمان بر روی شرایط های تاریخی مشابه به نظرم بسیار کار بجا و به هنگامی است. ما در وضعیت کنونی با کسانی که در شرایط تعلیق بعد از کودتای ۲۸ مرداد قرار گرفتند همسو هستیم، چرا گروه های تئاتری آن زمان را مطالعه و بررسی نکنیم و نتیجه مطالعه را در یک غالب پیشتازانه غیربازنمایانه- که در دسته بندی تئاتر پست دراماتیک و تئاتر مستند قرار میگیرد- ارائه نکنیم ؟ بسیاری امروز در حال اجراهای زیرزمینی هستند، عده ای هم که در سالن ها حضور دارند پس چرا یک گرایش تاریخی برای خودمان تعریف نکنیم؟

کچ-آپ:

خب هدفمان باید از این کار چه باشد؟ یا آیا اصلا باید هدفی را دنبال کرد؟ خود

من به عنوان یک فعال تئاتر دانشجویی امروز در یک تعلیق چندگانم و ترسی هم از ابرازش ندارم، چون فکر میکنم ما امروز تقریبا به همه چیز شک کرده ایم، تاریخ، گذشته یا هر آنچه به تجربیاتی پیش از تجربیات کنونی ما مرتبط بوده اند، نتیجتاً هر راهی را هم به عنوان پیشنهاد میشنوم، به آن مشکوکم، شما گفتید گاها یک سوتفاهم در نگاه به تاریخ پیش می آید و ما هر آنچه از گذشته را که از فکر کردن به آن لذت میبریم یا در نظرمان با جلال و شکوه می آید را دریافت میکنیم، اگر در مسیر پیشنهادی شماهم این اتفاق باز تکرار شود ....

مهام: ببینید، در واقع هدف چیست را میتوان اینطور معنا کرد، در دل تاریخ رسمی شکاف هایی وجود دارد، این شکاف ها همجهت می شوند با ایده های اریک هابسبام(مورخ چپ گرا) ، پت کارلن(جرم شناس و جامعه شناس فمنیست آمریکایی)، ویلیام چمبلیس(جرم شناس و جامعه شناس آمریکایی) و استوارت هال (جامعه شناس رنگین پوست) که به ایده های شکاف قائل هستند، یعنی آنان معتقدند به وجود مسله ای به نام چشم انداز های تاریخی تکراری، در ایران هم این چشم انداز ها وجود دارند مثل انقلاب ۵۷، کودتای ۲۸ مرداد،انقلاب مشروطه و امثالهم که هر وقت به تاریخ نگاه می کنیم فورا متوجه اینها می شویم، حالا ما در دوره ای که خودمان در یک شکاف تاریخی قرار گرفته ایم و به اصطلاح به ناچار زیرزمینی شده ایم، باید به همه این شکاف ها بازگردیم، در انقلاب ۵۷ هم یکی از شکاف های مهم تاریخی که ما به آن رجعت کردیم سال ۴۱ و اتفاقی بود که در قم افتاد، اعتراض علیه شاه و مردم، آزادی مردم و اصلاحات ارضی، اما یکی از جنبش هایی که نادیده گرفته شده، شورش سال ۴۸ در اسفند ماه به خاطر گران شدن بلیط اتوبوس چهارراه پهلوی تا ۲۴ اسفند، چرا شما این رو نمیدانید، به خاطر چند ریال مردم ریختند توی خیابان، دانشگاه ها شلوغ شد و غیره و غیره و نکته جالب تر، در این رویداد سه چهار روزه روحانیت مشارکت نداشت نتیجتاً یک چشم انداز تاریخی تکراری نیست. خب، چرا شما به عنوان دانشجو که وارث اصلی تاریخ هستید اینهارا نمیدانید؟چون در جذب و طرد گذشته طرد شدید

کچ-آپ:
خود شما که میدانید آیا گرایش تاریخی به لحاظ عملی در حوزه اجرا، مرتبط با یکی از این شکاف ها دارید ؟

مهام: بله، گرایش تاریخی من تاریخ معاصر نزدیک نیست چون احساس میکنم این بخش از تاریخ در اوضاع فعلی شرایط مناسبی برای بررسی ندارد چون ما همچنان داخلش هستیم، من روی بخشی از تاریخ متمرکزم که با ما فاصله بیشتری دارد و روی جزئیاتس فکر و بعضا تجدید نظر شده،امروز من با گروه هایی در حال بررسی کارناوال های سال ۱۳۰۹-۱۳۱۱ هستیم. در ایران کارناوال هایی به معنای واقعی کارناوال در این سال ها از میدان توپخانه تا میدان بهارستان اجرا شده اند توسط سیرک صفوی اما ما این را نمیدانیم چرا چون انگار پودر شده رفته رو هوا، این کارناوال ها یکی برای تولد رضا شاه و یکی برای پس زدن قرارداد دارسی توسط ایران،حالا چون ما ضد فرهنگ شاهنشاهی هستیم که باید باشیم به قول بعضی، کارناوال هم از تاریخ حذف شده،یعنی حتی گرایشات رادیکال ما هم دستخوش تبعیض های تاریخی شده، در صورتی که کارناوال نه

میراث شاهنشاهی که یکی از عجیب ترین سنت های پرفرماتیو جهان است و ما در ایران داشتیم. برای همین من فکر میکنم باید فعلا همان عقب ها ماند ، وضعیت فعلی ما خیلی بیشتر شبیه انقلاب مشروطه است تا هر انقلاب دیگری، چون انقلاب مشروطه یک وضعیت نوگرا داشت.شما میتوانید ماشالله آجودانی بخوانید، کسروی بخوانید.

کچ-آپ:
یعنی شما معتقدید جایگاه اجرا در شرایط کنونی را باید الزاما در شکاف های تاریخی و فرهنگی پیش از این جست و جو کرد ؟

مهام: لاجرم اینطوره، چون گویا ما خارج از زمان و مکان ایستاده ایم، این یک ایستگاه است و چاره راه نگاه کردن به گذشته است و هیچی از آینده واضح نیست

کچ-آپ:
من متوجه شدم که خود شما در حال حاضر مشغول تمرین اجرایی هستید، چشم انداز شما برای رفتن سراغ تمرین تئاتر و تولید تئاتر در وضعیت فعلی چیست ؟

مهام: بهتر است درباره آن کمتر حرف بزنیم چون هنوز چیزی از جزیات کار معلوم نیست،ولی سعی من و گروهم بر این است که به ملغمه ای از خود و برخی شخصیت های تاریخی برسیم و من فکر میکنیم این منجر به این مشود که ما تاریخ درک شده توسط دیگران را بالاخره پس بزنیم و به درک و شناخت خود از تاریخ برسیم، حالا وقت درک کردن تاریخ رسیده، امروز مهم نیست چه میخوانیم، بلکه این اهمیت دارد که کی، چه میخواند، این شمایی که حسن مقدم را میخوانی، شمایی که نوشین را میخوانی

کچ-آپ:
یعنی وقت احضار نوعی فردگرایی در خوانش تاریخ فرا رسیده ؟

مهام: دقیقا

کچ-آپ:
شما فکر میکنید ما امروز وامدار چه چیزی از تاریخی که در ساحت تئاتر درباره اش برای ما حرف زدید هستیم ؟

مهام: این را دیگر کلونی های مختلف میتوانند جواب دهند. یک کلونی اجرایی یک جواب دارد و کلونی دیگر جوابی دیگر یعنی یک فهم شخصی مخصوص به خود و این را هم مدیون اکثریت جریانات اخیر هستیم. در ماه های اخیر نسل کوچک تر درس های خوبی به نسل های پیش از خود داد، خود ما دل خوشی از نسل هفتاد به این سمت نداشتم و ارتباط مطلوبی هم بینمان نبود، معتقد بودم دیالکتیک یا در واقع بده و بستان با آنها معنایی ندارد چون دریافته بودم به آنها فقط باید داد، چون انها سنت هارا قبول ندارند، احترام، کامیابی جریانات غالب و همه چیز ها نزدشان معنایی دیگر دارد ولی بعد از این مدت فهمیدم نه، ما خیلی تغییر کردیم و لاجرم باید دست به معنا کردن مجدد بزنیم، این را از نان شب واجب تر میدانم، خود شما ۶-۷ نفرید، شما باید یک کلونی بسازید و چیزهارا برای خودتان یک جور معنا کنید،کما اینکه رویکرد تاریخی هم رویکرد مد روزیست و خب، چه اشگالی دارد ؟

کچ-آپ:

و در آخر ...

مهام: در اخر اینکه جریان غالب برایش کار نکردن ما یک رویاست، امیدوارم این رویا

میان پرده

{ مرور اصطلاحی که به مزاج قهرمانان خوش آمد }

کجا بودم؟ کجا هستم؟

{ در حالی که مهام میقانی گراتن بادمجان و سیب زمینی را تمام میکرد و کچ-آپ با چند تکه سیب زمینی سوخاری و سس چیلی تای و خردل همچنان بازی بازی میکرد، هیچ کدام حتی کمی توجهان هم جلب نشد تا پیچ رادیو را بپیچاند، کمی صدا بلندتر شود، بلکه آنطرف حرفی زده شود که مسیر بحث را عوض کند، حالا که آن ها نمیخواهند بشنوند، من خودم صدای آن را زیاد میکنم } :

رادیو:

نورتروپ فرای در کتاب تحلیل نقد، کاراکترهای نمونه و قهرمان‌های درام را در دسته‌بندی پنج‌تایی معروفی جای می‌دهد. طبق این الگو؛

۱. قهرمان‌ها از ما و از محیط برترند. (ایزدان در اساطیر)

۲. همچون ما هستند (انسان‌اند) اما از نظر مرتبه بلندپایه‌تر از ما هستند و نسبت به محیط نیز برترند. (پهلوانان در حماسه)

۳. از نظر مرتبه برترند اما برتری‌ای نسبت به محیط ندارند. (رهبران، بزرگان، صاحبان قدرت در تراژدی)

۴. به دلایل مختلف مانند مقام و منزلت پایین اجتماعی یا نقص جسمانی؛ فروتر از ما و محیط هستند. (شخصیت‌ها در کمدی)

۵. از ما و محیط برتر نیستند. (ما، انسان در درام مدرن)

فرای معتقد است این تطور شکل درام به علت پیش‌روی تاریخی است و به ترتیب زمان از یک تا پنج سیر می‌کند.

حال اگر شروع درام نویسی و تئاتر (به معنای غربی آن و با چشم‌پوشی از انواع اشکال نمایش ایرانی مانند خیمه‌شب‌بازی، روحوضی و...) را همزمان با مشروطه بدانیم می‌توانیم طبق آرای فرای تطور تئاتر در ایران را از ملی به تجربی بررسی کنیم.

درام‌نویسی در ایران با ترجمه‌ی آثار نمایشنامه‌نویسان اروپایی مانند مولیر آغاز می‌شود و اولین نمایشنامه‌های ایرانی هم تحت تاثیر آثار ترجمه شده هستند.

پس از دوران مشروطه، در دوره‌ی پهلوی اول با ظهور دولت-ملت(Nation-state) و سیاست هویت، دولت رضاخان سعی در ساخت تاریخ، زبان، دین، جغرافیا، لباس و... و درکل یک هویت واحد برای ملت داشت. حال اینکه رضاخان توانست چنین کاری بکند و آیا اساسا چنین سیاستی با ویژگی‌های گونه‌گون مردم ایران پیشبرنده و صحیح بود بحث این یادداشت نیست.

سیاست هویت پهلوی که بخش زیادی از آن با تاریخ سر و کار دارد باعث شد تا دولت در پی ساختن یک تاریخ واحد و باشکوه از گذشته برای ایرانیان باشد و آن را به ملت به طرق مختلف ارائه کند.(بعدها برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ ساله یکی از مشهورترین مصداق‌های اجرای این سیاست است.)

توجه به تاریخ بیش از هر چیزی در بستر فرهنگ میسر است. فرهنگ همانند یک کالا به ملت عرصه می‌شود تا آنان با استفاده از آن، در برنامه‌ای که دولت تبیین کرده است در خدمت سیاست هویت باشند. این کالاهای فرهنگی شامل کتاب، فیلم‌های سینمایی، موسیقی و... می‌شدند و البته که تئاتر هم از این دایره خارج نیست.

در ادامه نمونه‌هایی از بروز ناسیونالیسم و باستان‌گرایی در تئاتر را نام برده‌ام.

اپرت‌های رضا کمال شهرزاد: شهرزاد در خانواده‌ای فرهنگ‌دوست و فرهیخته رشد کرد. علاقه‌ی او به ادبیات کهن فارسی از کودکی و نوجوانی او سرچشمه می‌گیرد. او متن اپرت‌هایش را با اقتباس از آثار کلاسیک می‌نوشت و توجه به تاریخ داشت. از جمله آثار او می‌توان به اپرت پریچهر و پریزاد اشاره کرد که موفقیت چشمگیری به همراه داشت. او را می‌توان از شروع‌کنندگان درام تاریخی در ایران دانست. او شب هزار و یکم را نیز با اقتباس از هزار و یک شب شهرزاد نوشته است. این اپرت در سال ۱۳۰۹ در سالن زرتشتیان روی صحنه رفت.

در سال ۱۳۰۷ در سالن تئاتر زرتشتیان نمایش‌های بیژن و منیژه، لیلی و مجنون و وامق و عذرا به روی صحنه رفتند.

در بهمن ماه همان سال اپرت خسرو، شیرین و فرهاد توسط جامعه‌ی هنری باربد اجرا شد.

تاسیس اولین تئاتر ملی دائمی ایران(سیروس) در سال ۱۳۰۸ اتفاق می‌افتد. هیئت رئیسه‌ی این تئاتر با نوشتن نامه‌ای به تیمورتاش ضمن دعوت دربار دولت رضاخان برای شرکت در افتتاحیه‌ی این تئاتر، بر ضرورت تئاتر و نقش آن در جهت ترقی ایرانیان به ویژه در آن زمان به خصوص تاکید می‌کند. اسنادی از نمایش‌های اجراشده توسط این گروه در دست است که نشان از تاریخی، ملی بودن اجراها دارد.

در سال ۱۳۱۳ به مناسب جشن هزاره‌ی فردوسی عبدالحسین نوشین نمایش سه تابلو از شاهنامه‌ی فردوسی را که متن آن را محمدعلی فروغی و مجتبی مینوی نوشته بودند روی صحنه می‌برد. این سه تابلو شامل سه داستان از زال و رودابه، رستم و تهمینه و بیژن و منیژه می‌شود.

با این نمونه‌ها و کمی دقیق شدن در درام دوره‌ی پهلوی اول می‌بینیم که بیشتر آثار در شماره‌ی دوی الگوی فرای جای می‌گیرند و در برخی موارد هم شماره‌ی یک.

در این دوره آثار با نوعی ناسیونالیسم همراه است که علاوه‌بر اینکه مطلوب سیاست هویت است، وجه عامه‌پسند هم دارد زیرا بیشتر این نمایش‌ها با اقبال عمومی مواجه می‌شدند.

حال تئاتر چند دهه‌ی اخیر را با آن دوره مقایسه می‌کنیم. موضوعات تاریخی و ملی‌گرایانه و دربردارنده‌ی مفاهیم جمعی جای خود را به موضوعات جدیدتر و فردی‌تر داده‌اند. مسئله‌ی تئاتر کمتر گروه و جمعیت و ملت است. فرم آثار نیز مشخصا تغییر کرده و از اپرت‌های بزرگ و اجراهای موزیکال با ساز و آواز در چند پرده به اجراهای مینیمال در صحنه‌پردازی و معمولا در یک پرده رسیده است. صحنه که در درام دوره‌ی پهلوی ایوان مدائن و دربار شاه و... بوده است به مکان‌هایی روزمره مانند خانه و خیابان و یا ناکجاآباد می‌رسد.

هویت که آنقدر در مکان و زمان مسئله بوده آنقدر بی‌اهمیت شده که بسیار دیده می‌شود تلاش هنرمند امروز اتفاقا در جهت ساختن اجرایی در بی‌مکانی و بی‌زمانی است. خبری از موجودات افسانه‌ای مانند زال(الگوی اول) و یا قهرمان‌هایی که از ما

برترند(رستم) نیست و کاراکترها خود ما هستند.

هنرمندان تئاترهایی تجربی و فردگرا می‌سازند که با یک‌دیگر متفاوت‌اند زیرا دیگر مفاهیم را در ساحت یک مفهوم کلی تعریف نمی‌کنیم و همه یک ملت نیستیم که تئاتر می‌سازیم بلکه هرکس تئاتر خودش را می‌سازد که با دیگری متفاوت است. حتی دراقتباس‌ها از آثار کلاسیک نیز این شخصی‌سازی دیده می‌شود. دیگر کسی هملت را صرفا به قصد اینکه هملت شکسپیر باشد اجرا نمی‌کند، بلکه هملت خودش را می‌سازد. به همین دلیل اجراها رفته رفته فردگراتر، شخصی‌تر و تجربی‌تر می‌شوند که برآمده از تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند است. بنابراین می‌توان گفت که در درام مدرن ایران الگوی پنج فرای دیده می‌شود و با کمی اغماض میتوان گفت درام از دوره‌ی پهلوی تا اکنون از شکلی ملی-تاریخی به شکلی تجربی-فردی طبق الگوی فرای تطور یافته است.

من مائده قهرمانی هستم و امیدوارم ....

{ رادیو متوجه می شود که نه مهام و نه کچ-آپ دیگر در خانه نیستند }

رادیو : لعنت به زندگی...

پانوشت : این مطلب توسط مائده قهرمانی به تحریر در آمده

تابلو دوم

احتمال احضار شمنیسم در جزیره دور افتاده

{ گفت و گو با علی شمس }

{ علی شمس در جزیره قشم،او میان ردختان جنگل هرا قدم میزند و با تلفن موبایل درگیر است،مداما آنتن میپرد و علیرغم میل باطنی اش باید مصاحبه با کچ-آپ را ترتیب دهد،در هر حال او جوان است و شمس را هم استاد خطاب میکند هرچند او به حق هم استاد است اما دلش نخواسته دل اورا بشکند، ساعت حوالی ده شب است که تلفن زنگ میخورد،در طول گفت و صدا بارها قطع و وصل می شود و در تمام مدت صدای باد در سر و گوش آقای شمس و تلفن همراهش میچرخد ، کچ-آپ بعد از توضیح جریان اجرای آژاکس و مصاحبه سال ۶۶ شروع میکند}

کچ-آپ:

آقای شمس، ما میخواهیم بدانیم تئاتر ملی که آقای صادقی از آن صحبت کردند دقیقا چه بوده؟اصلا وجود دارد؟

شمس: این اصطلاح کمتر قبل از انقلاب و بیشتر بعد از انقلاب، حرفهای تر قبل از انقلاب و گاتورهای تر بعد از انقلاب راجع بهش بحث کمیشود.

تئاتر ملی یعنی چه؟ یعنی مال خودمان باشد یا برگرفته از سنتهای خودمان باشد؟ یا صرفا یک ایرانی با ملیت ایرانی بر اساس فرهنگ ایرانی به زبان فارسی یا زبان دیگر اقوام، تئاتر را تولید کند؟ میتوانیم این تئاتر را تئاتر ملی بنامیم؟ چه چیزی برآیند فرهنگی تاریخ تئاتر یک کشور میتواند باشد که آن را تئاتر ملی مینامند؟

برای مثال تئاتر نو و کابوکی را میتوانیم تئاتر ملی ژاپن بنامیم. تئاتری که برآمده از فرهنگ و در بستر تاریخ فرهنگی ژاپن شکل میگیرد. یا کمدیهای بورلسک و کمدیا دلآرته در ایتالیا. سنتهای دلقکی تئاتر فرانسه. یا اپرا در ایتالیا. یا اپرای پکن در چین.

خصایص هر ملتی تعریفی پرفورماتیو و نمایشی را تولید کرده که بر پایهٔ اون، تماشاگر بدون اینکه بداند با آن مواجه شود. قطعا سیاهبازی، بقالبازی و خیمه شب بازی میتوانند تئاتر ملی و داشتههای نمایشی و پرفورماتیو سنت مردم ایرانی باشند.

کچ-آپ:

خب پس برسیم به امروز،در نسل امروز در جریانهای دانشجویی بیشتر اجراها به سمتی میرود که فردیت نه به عنوان نگاه بلکه به عنوان خود موضوع و محوریت اجرا مطرح میشود. حتی در آثار شما نیز این حضور مولف وجود دارد. چه میشود خروجی های دانشجویی برخلاف نظرات امثال آقای صادقی به این سمت میرود؟

شمس: همیشه همینطور بوده است. همیشه نسل تازهتر در زمینهای که رشد میکند انتخاب میکند که نگاهش در تئاتر به کدام سلایق نزدیک باشد. ما سلایق به شدت متنوعی در تئاتر داریم. بنابراین بدنهٔ نوجوی تئاتر ایران به فضاهای آلترناتیو گرایش دارد که تجربیاتش نه به صورت مستقیم بلکه با یک واسطهٔ بلند مدت از کارگاه نمایش میگیرد. صرفا هم یک تجربهٔ داخلی نیست. فرآیند برون مرزی، گسترش رسانههایی مثل یوتیوب، دسترسی آسان به اجراهای بیرون به واسطهٔ بلد بودن زبان و رفتوآمد هنرمندان به خارج از کشور را هم در نظر بگیرید.

این امری است که به صورت پرفورمنس از دهه ۷۰ و ۸۰ هم شکل میگیرد. مخصوصا در حوزهٔ فمنیستی پرفورمنسها فردگرا هستند. به این معنا که حتی اگر شخص خودش را بازنمایی نکند، پرسوناژهایی خلق میکند که نمایانگر پدیدههایی هستند که از جامعهٔ فرد استخراج میشوند. پس پرفورمر از دهه ۷۰ و ۸۰ یک رویکرد فردگرایانه پیدا میکند.

کم گروههایی داریم که در شاخههای مقاومتی، انتقادی و سیاسی رویکردهای جمعی داشته باشند. این را بیشتر در ساحت پرفورمنس میگویم تا تئاتر. البته در تئاتر هم همین است. رویکردهای تالیفی در تئاترهای پست دراماتیک ناظر بر گروههایی است که کارگردان با یک نگاه ویژه دچار برجستگی است. حجم گروههای فراوانی را میبینیم که یک نگاه زیباشناسی فردی در آن وجود دارد. چه وقتی از متن صحبت میکنیم و چه وقتی

از اجرا.

کچ-آپ:

خب این نگاه فردی در نسل امروز ایران از کجا میآید؟ کارگاه نمایش چه تاثیری در این نگاه دارد؟ به خصوص که آتیلا پسیانی نیز از کارگاه نمایش میآید

شمس: اجازه بدهید خیلی روی مفهوم فردگرایی به عنوان یک ذهن منفرد در ساختن یک پدیدهٔ کلی مکث نکنیم. امر تئاتر به مثابهٔ اجرای صحنهای نمیتواند یک امر فردی باشد. ولی زیباشناسی فردی میتواند حتما فردی باشد.

آتیلا پسیانی در سالهای آخر کارگاه نمایش به آن میپیوندد. بعد از انقلاب شاهد سقوط بلند مدت تئاتر هستیم. بسیاری از افراد یا رانده میشوند، یا زندانی و یا خانه نشین. بنابراین فرصت برای افراد گمنام، کم تجربه و کم سواد فراهم میشود که تئاتر دهه ۶۰ را به یغما ببرند. بنابراین آتیلا پسیانی از این جهت اهمیت پیدا میکند که تجربیات گم شده و به عمد از بین برده شده نسل قدیم را به نسل جدید منتقل کند. اگرچه بعد از ماجرای ۱۵ خرداد یک انقطاع ۲۵ ساله رخ میدهد، اما یک آتش زیر خاکستر وجود دارد. مثلا متنهای عباس نعلبندیان. متنهای وی پس از سالها تلاش برای ممنوع و مسکوت بودن خوانده میشود. شخصی که در ۴۰ سالگی میمیرد و مهمترین متنهایش را در قبل از ۳۰ سالگی نوشته است.

کچ-آپ:

این رویکردها چه پیوندی با یکدیگر دارند و چگونه میشود که سیر تئاتر ملی و تئاتر تجربی به سمت تئاتر فردیتگرا پیش میرود؟

شمس: ما یک دایرهای از رویکردهای قابل تامل آیینی-اجرایی داریم. مثل تعزیه که گل سر سبد آن است و مثل نقالی که میتوانیم آنها را تحت رشتههای نمایشی ملی تلقی کنیم. من اعتباری برای چیزی به اسم تئاتر ملی قائل نیستم و با این اسم گذاری مخالفم. کدام کشور تحت تئاتر ملی یک زیرگونهٔ اجرا معرفی کرده است؟!

کچ-آپ:

عدم رونق جشنوارهها در چند سال اخیر، نه تنها جشنوارههای دولتی بلکه حتی جشنوارههای دانشجویی، ارتباطی با این نگاه فردی در تئاتر دارند؟

شمس : جشنواره به مثابهٔ گردهمایی پدیدههای اجرایی است و مهم تر از همه مکانی برای معرفی فضاهای جدید اجرایی. قبل از انقلاب جشنوارههایی داشتیم در جهت مرکز زدایی. سساخت هاب فرهنگی با رویکرد مشخص برای رونق اقتصادی یا ساخت زیرپایههای فرهنگی با زیرمتن تاریخی-فرهنگی. مثل جشنوارهٔ توس در شهر توس، جشنواره نمایشهای آیینی در اصفهان یا جشن هنر شیراز. این دقیقا رویکرد پیشگامانهٔ مرکز زدایی جشنواره به مثابهٔ تعریف مکان برای امر اجرایی بود. یعنی گره خوردن تاریخ و معماری و در نتیجه ساخت فضا. مثلا در توس چیزی به نام استیج یا سالن تخصصی اجرای تئاتر وجود نداشته و اجراها درون یا بیرون از مقبرهٔ فردوسی انجام میشده است. در جشنوارهٔ هنر شیراز نیز اجراهای متعددی در محوطهٔ تخت جمشید، سرای موشیر، نارنجستان قوام و ... انجام شده مکانهای تاریخی را به مثابهٔ یک فضای اجرایی در رابطه با بدن کرده است. این رویکردها به طور کلی بعد از انقلاب از بین میرود. جشنوارههایی متمرکز و مبتنی بر ایدئولوژی و سیاست خاص شکل میگیرد. جشنوارهها بهخاطر سیاستهای کلان فرهنگی و دخالتهای تندروانه مرکزگرا شده و امسال هم فاتحهاش بهخاطر سیاستگذاری آدمهای کار نابلد خوانده شد.حاکمیت ارزشهایی دارد که اساسا با بدنهٔ تئاتر دچار تناقض و دوگانگی است. بنابراین تمرکزش را بر کسانی میگذارد که رویکردها و خواستههای او را برآورده میکنند. بنابراین بدنهٔ وسیعی از تئاتر به عنوان دیگری نامطلوب شناخته میشود که اجازهٔ حیات دارد اما با نظارت بسیار شدید.

کچ-آپ:

پیشبینی شما نسبت به این نگاه فردی در تئاتر چیست و آیا این نگاه فردی نجات دهنده خواهد بود؟

شمس : من به هیچ ارزشگذاری کلی در هنر قائل نیستم. این ادبیات برآمده از نسل خوش شانس و کم استعداد دهه ۶۰ استکه سعی کرده تعریفی دم دستی و مشمئز کننده از تئاتر ارائه دهد. بنابراین تمامی این تعاریف را کنار بگذاریم.

وضعیت زیستی تئاتر با وضعیت کلان سیاسی گره خورده است. کما اینکه شئون زیستی ما با رویکردهای حاکمیتی گره خورده است. یعنی رویکردی از زیست انسان ایرانی وجود ندارد مگر اینکه تحت تاثیر سیاستهای کلان حاکمیتی باشد. حتی در خصوصیترین چیزها. تئاتر نیز قاعدتا از این فضا مستثنا نیست. بعضا رویکرد هنرمند تئاتر با غیاب به اجرا میرسد. بهنظرم در حال حاضر مهمترین اولویت یک تئاتری باید مبارزه با سانسور باشد.

کچ-آپ:

تئاتر در شرایط بحران تاثیر و کارکردش چگونه است؟

شمس: بسیاری معتقدند که تئاتر و علوم انسانی باید پدیدهها را مسئلهمند یا بحرانی کند. بلکه زیست انسان روزمرهٔ ایرانی به خودی خود بحرانی است. بنابراین من به تئاتر کار ندارم. من پدیده را بزرگتر و یک اجرا میبینم. تئاتر هم به مثابهٔ امری که اجرا در آن صورت میگیرد میتواند قاعدهٔ کوچکتر فضای اجرایی باشد. تئاتر بهخاطر نیروهای ناظر همواره درگیر نوعی استعاره است. استعارهٔ زبانی، استعارهٔ بدنی، استعارهٔ مکانی، استعارهٔ اساطیری و ... منتها آیا این استعاره کارکرد دارد وقتی همه چیز در خیابان صریح و بدون بازنمایی فریاد زده میشود؟! آیا هیچ متنی میتواند مهمتر از متنی باشد که با اسپری بر روی دیوار نوشته میشود؟! در حوزهٔ اجرایی، زبانی و متن صراحتا در خیابان چیزی وجود دارد که تئاتر ابدا نمیتواند به آن دست پیدا کند.

تنها حضور بدن در مکان، اجرا تلقی نمیشود؛ بلکه گاهی غیاب نیز خود یک اجراست.زیرا با خود معنا و نشانههایی به همراه دارد. مثل عدم حضور و فقدان در جشنوارهٔ فجر که خود یک اجرای کلان را روایت کرد.

البته اجرا رفتن هرکسی بستگی به سابقه، قدرت و ... هر فرد دارد و بنده هیچ قضاوت عمومی ندارم. ولی در خصوص اجرا فکر میکنم اجرا در جریانه و این جریان و سیالیت در حال حاضر با فقدانش است که اتفاق افتاده. اجرا امر وسیعی است و

هرچیزی اجراست. تئاتر نیز یک زیرگونه از اجراست.

کچ-آپ:

شما سال گذشته احتمالات را در فجر و اجرای عمومی داشتهاید. در حالی که از قبل از وضعیت سانسور و این افراد آگاه بودید. این حضور خود را به چه مثابهای میدانید؟

شمس: سلیقهٔ اجرای من بلکباکس است. همیشه سلیقهام دکور سنگین، فضای بلکباکس، ساخت ساحتی از اجرا که مخاطب را با زیرساخت فرهنگی خودش با زبانی قابل فهم در هر جای جهان مواجهه کند بوده است. بنابراین چارهای جز بلکباکس نداشتم.

دوم اینکه سانسورچیهای مرکز هنرهای نمایشی به واسطهٔ مواضع بنده با من زاویههای به شدت تندی دارند. متنم را رد کرده بودند و برای بیرون کشیدن متنم از زیر حلقوم آنها سه سال پیش جلوی مرکز هنرهای نمایشی تحصن کرده بودم و با دعوا توانستم جلوی ممنوع شدن این متن را بگیرم و کسانی که این متن را خوانده بودند مثل قاطبهٔ سانسورچیان افراد بیاستعدادی بودند که از پس حقارتی که در مواجههٔ با استعداد داشتند بر نیامدند. به همین جهت اصولا بهنظرم سانسورچی فردی است مادون انسان. افراد مرکز هنرهای نمایشی میخواستند این کار نشود و من دوست داشتم این اتفاق صورت گیرد. بعدش ممنوعالکار شدم و بدون هدف تمرین میکردم. پس اجرا بردن احتمالات برای من تودهنی به سیستم سانسور بود که به فرمان ارشاد من را ممنوعالکار کرده بود. من میخواستم میخ اجرا را بکوبم و چیزی را که تمرین کرده بودم در زمین آن به اجرا ببرم.

از طرف دیگر من فکر میکردم با وجود تمام مشکلات میتوان در این سیستم رخنه کرد و چیزی را به دست آورد. منتها بعد از مرگ مهسا امینی نقطهٔ عطفی در امر اجرا و حتی پرفورمنس شکل گرفت که اجراها و ایدههای مفهومی در سراسر شهر بدون بردن نام هنرمند رخ داد. من فکر میکنم که مفهوم اجرا در این مملکت باید تغییر کند. من همچنان به اجرای صحنهای و بلکباکس علاقه دارم منتها با همان پیش شرط حذف سانسور و بنده هیچ نظارتی را نخواهم پذیرفت و اولین مواجههٔ من، مواجهه با مخاطبم خواهد بود.

کچ-آپ:

این مسئله درمود دانشجو و تئاتر دانشجویی چقدر قابلیت تعمیم دارد؟ آیا این مقوله برای دانشجو با توجه به خطرات احتمالی نیز قابل اجراست؟ به عنوان مدرس سابق دانشگاه و کسی که در حال حاضر در آموزشگاهها برای نسل امروز تدریس میکند چه پیشنهادی به دانشجوها دارید؟ این علاقهمندی به تئاتر و اجرا چگونه میتواند ادامه پیدا کند؟

شمس:. دانشجو به دلیل کانسپتش میتواند فضاهایی را تبدیل به فضای اجرایی کند. نیازی نیست حتما نسبت به پدیدهای رویکرد حرفهای داشته باشد؛ بلکه فضایی است که قرار است پدیدهها در آن مورد آزمایش و امتحان قرار گیرند و چالش برانگیز و مسئلهمند شوند.

بنابراین چون مسئلهٔ درآمدزایی وجود ندارد، امکاناتی که دانشجو مثل فضای دانشگاه، خوابگاه و ... دارد، میتواند اجرا را ممکن کند. مسئلهٔ اجرا نباید لزوما با مسئلهٔ مخاطب گره بخورد. چون اجرای آلترناتیو امر مکانمندی نیست. ممکن است سالها بعد فهمیده شود. چون در این روزگار نسبت اجرا با مخاطب با واسطه شکل گرفته است. به واسطهٔ فضای اجتماعی مثل فیسبوک، توییتر، اینستاگرام و ... ممکن است اجرایی در یک نقطهٔ مکانی و زمانی شکل بگیرد و در نقطهٔ مکانی و زمانی دیگری دیده شود. بنابراین جهان دیجیتال امر اجرا را امری بلاواسطه میکند. بنابراین الزاما یک بدن زنده نیست که امر اجرا میسازد؛ بلکه یک فضای بلاواسطه ممکن است این بدن زنده را خاموش کند و بعد در زمان دیگر به طیف وسیعی از مخاطبان نشان دهد یا گزارش کند. پس مسئلهٔ دانشجو مسئلایست خالی از فضای مالی در حوزهٔ اجرا. دانشجو با یک کمیت قابل تغییری از مخاطب میتواند فضاها را اشغال کند. چه پلاتو، چه راهروی دانشگاه، چه جلوی چهارراه ولیعصر و ...

البته بعضیها معتقدند باید از فضا و سیستم رسمی عبور کرد که نظری ندارم.

کچ-آپ:

درمورد نگاه فردیتگرا که در جهان پرفورمنس پدیدار میشود و بعد به شکل آلترناتیو خودش را بروز میدهد، آثاری وجود دارد که خود مولف گاها موضوع اثر میشود. در کنار این، امروز که جامعه به سمت حرکات جمعی و وحدت پیش میرود، این دو مقوله باهم چگونه نسبیت پیدامیکنند؟

شمس: ما نباید یک امر تئوری بدهیم که بعد بر اساس آن مصداق پیدا کنیم. پیش از اینکه ما به مفهوم سازی پدیدهها دست پیدا کنیم، مصداقهای آن را داریم. مهمترین رویکردهای فردگرایی در پرفورمنسها در چهل پنجاه سال گذشته، پرفورمنسهای هویتی، جنسیتی و قومیتی بودهاند. بسیاری از هنرمندان در خویش نگاری یا پرسوناهای متعددی کخ در خودشان خلق کردند، آن را در غالب رویکردهای هویتی-جنسیتی میبینند. هویتی به مثابهٔ اینکه من زنم، اقلیتم، قومیتم چه میشود، سیاهم، سفیدم و ...

مسئلهٔ پرفورماتیوی که در جریانات اجتماعی اخیر رخ داده، اول مصداق آن را داریم و نیازی نیست آن را تئورایز کنیم. مثل کانسپت بسته شدن دستها به میلهٔ پرچم توسط خداداد لجهای. این پرفورمنسها از کردستان تا تهران تا شمال ایران نه بهخاطر رویکردهای فردیتی-جنسیتی یا حتی قومیتی بود؛ بلکه بخاطر یک اتحاد سیاسی و ملی بود. پدیدهها و اتفاقاتی در دل این جریانات افتاده که میتوانیم به این نتیجه برسیم که رویکردهای فردگرایانه در جنبش نوین پرفورماتیو ایران وجود ندارد. مصداقش پرفورمنسهای بزرگی است که در این چهارماه انجام شده و حتی هنرمند آن را نمیشناسیم. مثل حوضهای خونی شهر تهران. اثر انجام میشود و به واسطهٔ شبکههای اجتماعی پراکنده میشود و طیف وسیعی از مردم آن را میبینند. کانسپت همه گیر است که اجراگر غایب است اما ابژهٔ هنری وجود دارد و در تاریخ پرفورمنس جهان بینظیر است. فردگرایی در اجتماع حل میشود.

اعتراضات اخیر نقطهٔ عطفی در تاریخ پرفورماتیو ایران است. قبل از آن، افرادی که ادعای اجرای پرفورمنس داشتهاند جز دو سه

نفر، افراد کند ذهنی بودهاند که آثاری را ارائه میدادند. در جریانات اخیر چیزی به اسم پرفورمنس فردی نداریم و حتی پرفورمنس فردی دارد قومیت را از خودش سلب میکند.

نقطهٔ عطف این اتفاق محمد مرادی است که خودش را در رود غرق میکند. با اجرای خودش به مثابهٔ باز تکرار رویکرد قهرمانانه، خودش را آرشوار در رود غرق میکند تا توجه رسانههای جهانی را نسبت به فرآیندهای سیاسی کشور مطبوع خودش جلب کند. او اجرا را با جان خودش انجام میدهد. تنها اجرایی که نهایتا به مرگ اجراگر ختم میشود مربوط میشود به باب فلانگن در سال ۱۹۹۴ در لسآنجلس که یک گالری در بیمارستان درست کرد و بدن رنجور خودش را که رو به مرگ بود به نمایش گذاشت. اما او قرار بود بمیرد و میدانست که میمیرد. بنابراین روغن ریخته را نذر امامزاده کرد و بدن رنجور خود را به مثابهٔ اجرا قرار داد که مخاطب او را از پشت شیشه تماشا کند. اما محمد مرادی هیچ بیماری و مشکلی نداشت و بدنی را که میتوانست با آن سالها زندگی کند، فدای اتحاد ملی کرد. بنابراین رویکردهای فردگرایانه در ساحت اجرا و پرفورمنس کاملا متفاوت با چیزی است که جامعهٔ متکثر آمریکایی یا فمنیستی -که بیشتر پرفورمنسها را مدیون این جنبش هستیم- متفاوت است. از این ساحت، اجراگری در دوران اخیر ویژه است.

از آن جایی که دانشگاه جز ساختارهای حکومتی است، چگونه میتوان این زیرساخت را فراهم کرد؟

فکر میکنم مهمترین زیرساخت برای یک دانشجو انصراف از دانشگاه است. کاری که من به عنوان مدرس کردم و از تمامی دانشگاهها بیرون آمدم. من هم به عنوان مدرس به اندازهٔ دانشجو در این سیستم آموزشی قربانی بودم نمیخواستم درون این سیستم باشم و سعی میکنم سیستم فکری خود را در فضای آزاد و برابر و خارج از نظاممندی این سیستم آموزشی به دانشجو انتقال بدهم و مهمترین توصیهام به هر دانشجو انصراف از دانشگاه است.

{ صدای علی شمس پس از گفتن کلمات آخر ناگهان قطع می شود و تنها زوزه باد پشت خط میماند، گویی یا تلفنش را باد برده یا خودش با باد رفته است،هرچه هست چیز خوبی نیست و بعد از آن دیگر خبری از علی شمس نبود، ولی ما بابت حسن نیت و وقتی که برایمان گذاشت، آن هم در لحظاتی که شاید آخرین لحظاتش بود ممنونیم.}

میان پرده

{ یک اسپین-آف از تابلو دوم }

تلفن علی شمس در خدمت ریچارد شکنر

{ آورده اند که پس مکالمه علی شمس با شخص نامعلومی، تلفن همراه او در حالی که بوق آزاد را تجربه میکرد نجواهایی را در خود ذخیره نموده که شاید شنیدن یا خواندنشان نامرتبط با آنچه بر سر شمس در آن شب طوفانی آمد نباشد. گوینده نجواها خود را امیرحسین کرونی معرفی کرده است } :

کرونی :

سیر تاریخی گونه انسان را شاید بتوان داستان شرح و بسط فردگرایی نامید. فردیت انسان شاید مثل زمانه ما در نقطه مرکزی زیست بشر نبوده باشد اما همیشه مثل روحی تنشه، چشم هایی را انتظار می کشیده که تنها و یکه، به او چشم بدوزند. فردیتِ انسان ها و فرهنگ کناره گزینی از اجتماع، کم کم جای زندگی های اجتماعی شلوغ را گرفت و انسان به عمیق ترین گوشه های ذهنش پرتاب شد. حالا او فرصت بیشتری داشت تا خودش را از نو بسازد. تکه هایی که به او ضمیمه شده بود را دور بریزد و آنچه را خودش میپسندد به خود بیافزاید. بت هایی که محیط و اجتماع برایش آراسته بودند یکی یکی فرو می ریختند و او حالا میتوانست از این فروریختن و آنچه بر جای گذاشته، بتی تازه بیافریند که منحصر به خودش است. بشر حالا تنها به ضرورت درونی خودش لبیک میگوید و اهداف جمعی تنها زمانی برایش معنی میدهد که در راستای فردیت و خواست خودش باشد. این اتفاق تَنشی عظیم را بین نظم حاکم و خودانگیختی هر فرد ایجاد می کند. اصل عام از دست میرود و اصل های خاص جان میگیرند. البته نمیتوان مطلقا فردیت را از اجتماع جدا دانست. در این گفتمان هر انسان فردی است یگانه و خاص و در عین حال عضوی از جامعه ای که او نمایندگی اش را دارد. هر قدر هم مطالبات جامعه و فرد متفاوت به نظر برسد، این دو جدایی ناپذیرند. اجرا به معنایی که جلوتر شرح اش بیان میشود میتواند یکی از ساحت هایی باشد که فردیت فرد با اجتماع وارد دیالوگ میشود. ما در اینجا با شرح ایده شکنر درباره اجرا و تطبیق آن با نظریه دستگاه روانی فروید قصد داریم تا این حرکت به سوی فردیت را تا حدی در شیوه های اجرایی نمایش های امروز دنبال کنیم.

نظریه دستگاه روانی فروید استوار بر سه پایه اساسی است. فروید در این نظریه سه عاملیت روانی فعال را که هر کدام اصول سامان بخش خاصی دارند را به ما معرفی میکند و در نهایت انگیزه و عملی که از هر فرد سر میزند

تحت تاثیر این سه عاملیت است:

من، ابر من و نهاد: (super-) (ego)، (id) (ego)

نهاد مشتمل است بر هرچیز موروثی، حاضر در بدو تولد، نهفته در سرشت. بنابراین مخصوصا شامل غرایز میشود

دومین عاملیت دستگاه روانی، «من» است که نقش واسط میان «نهاد» و جهان خارج را به عهده دارد.

در نهایت به «ابر من» میرسیم که آن را میتوان نماد محیط و جامعه دانست و آگاهی و آرمان ها در آن جای میگیرند. هر «من» در کشمکشی دائمی میان «نهاد» و «ابرمن» خود قرار دارد و در واقع این «من» باید بتواند مقتضیات هر دو را با هم وفق دهد. در آن صورت میتوان گفت که کنش آن به جاست.

شکنر در نظریه اجرا در تناظر با دستگاه روانی فروید نموداری را پی میریزد که در فهم فلسفه او در درک مفهوم اجرا ما را یاری میکند. شکنر در دو سمت نمودارش بازی و آیین را قرار میدهد و در میان آنها تئاتر جای میگیرد. بازی در اینجا متناظر با همان نهاد است و آیین همسو با ابرمن. بازی خصلتی رها و بی قید دارد، بسیار منعطف است و میشود گفت چارچوب مشخصی ندارد مثال

آن میتواند بازی کودکان باشد که تقریبا هیچ قید و بندی ندارد و تا جایی ادامه دارد که نهاد آنها را راضی کند. در مقابل اما آیین بسیار چارچوب مدار است. عده ای در زمانی خاص برای هدفی خاص آیین را برای هدفی مشخص به جا می آورند. در این میان تئاتر از هردو سو چیزی برمیدارد و میشود آنچه ما در قالب اجرا روی صحنه ها می بینم. شکنر تمام این دایره وسیع را اجرا میداند و تعاریف مشخصی از درام، متن، تئاتر و اجرا به دست میدهد. او رابطه آن ها را با دیاگرامی ترسیم میکند و مهمترین بخش این تصویر و تعاریف او در وافق همان درز های هستند که این بخش را به هم مرتبط میکنند.

درام(نمایشنامه): کوچکترین و فشرده ترین دایره. پارتیتور، سناریو، دستورالعمل، طرح یا نقشه. درام را میتواند مستقل از فرد یا افراد حامل آن از جایی به جایی یا از زمانی به زمان برد.

متن: رمزگان اصلی و پایه رویدادها؛ همهی چیزی که می تواند از زمانی به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر منتقل شود. متن از فردی به فرد دیگر منتقل میشود و فرد انتقال دهنده تنها یک پیک صرف نیست. فرد انتقال دهنده باید متن را بشناسد و بتواند آن را به دیگران آموزش دهد. این آموزش میتواند آگاهانه باشد یا از طریق همدلی و تحکم صورت بگیرد.

تئاتر: رویدادی که گروه خاصی از اجراکنندگان نمایش میدهند، آنچه اجراگران عملا حین اجرا انجام میدهند. تئاتر پدیده ای انضمامی و بی واسطه و معمولا تجلی یا بازنمایی نمایشنامه و/ یا متن است.

اجرا: پهناورترین ونامشخص ترین صفحه دایره ای شکل. کل مجموعه رویدادها که از آنها با بی توجهی عبور میشود؛ منظومهی رویدادهایی که در میان اجراکنندگان و نیز مخاطبان، از لحظهی ورود نخستین تماشاگر به قلمرو اجرا- محوطه ای که تئاتر در آن رخ میدهد- تا لحظه خروج آخرین تماشاگر اتفاق می افتد.

(شکل ثبت شده روی صفحه موبایل آقای شمس)

شکنر در ادامه فرهنگ های نمایشی را به دو گونهی جفت درام- متن و تئاتر- اجرا تقسیم میکند. در هر دو گونه فرهنگی جفتی که غائب است در نهایت ناموکد باقی می ماند و به آن پرداخته نمیشود.

شکنر در روکیردی کاملا فردگرایانه فرآیند صحنه بندی نمایشنامه را به داربستی تشبیه میکند که به محض شکل گرفتن دیالوگ ها قابل برچیدن است. او هنر را نه در قلمرو تقلید از آنچه هست، بلکه در قلمرو امکان ها جست و جو میکند. شکنر کار کسانی که به اجرای نمایشنامه دست میزنند را صحنه بندی آن متناسب به زمان و مکان فعلی میداند و تقلید از آنچه نویسنده احتمالا آن را مجسم کرده است را نفی میکند. آنچه در نهایت اتفاق می افتد نوعی خوانش فردی بسیار آزاد از متن-درام هاست که در قالب تئاتر- اجرا ها با دست ورزی سازندگانش به اثری یکه و تکین تبدیل میشود. درزهایی که بین هر محدوده قرار دارد با این نگرش لحظه به لحظه گشوده تر میشود و تنفس بین فضا ها ممکن تر. این نگاه تا آنجا پیش خواهد رفت که مرز وضعیت تماشاگر بودن و اجراگر بودن کاملا مخدوش میشود و تماشاگران اجراگر میشوند و بالعکس. حال شخصیت ها به واسطه متریال های بی پایانی که از هر فرد به دست می آورند آنقدر تنوع مییابند که در نهایت هیچ برداشتی از آنها ذره ای شبیه نباشد.

در پایان میتواند گفت در نمودار متناظر شکنر بر نظریه فروید، آنچه در اجرا در این زمان و مکان خاص در حال رخ دادن است حرکت بی مهابای فرد/اجراگر به سمت نهاد/بازی است. سویه ای که رهایی و دست و دلبازی بیشتری برای تشخص هر فرد قائل است و دور زدن امکان سیر در مدار بزرگتری از امر خلاقه را میسر میکند. بی شک در این فضای فردگرایانه در جغرافیای اجرا، اقبالِ بیشتر با متن هایی است که کمتر مانع شکل گیری این نگاه فردی به خود شوند و برای فرد/اجراگر قید و بند های امر و نهی کننده وضع نکنند. حتما یکی از دلایل اصلی باقی ماندن متن های کلاسیک هم نادیده گرفتن قفل و زنجیر های آنها بوده است.

{ در پایان روایت نیز آوردند پخش نجواها در محضر هیچ کارآگاهی مسمرثمر به واقع نیامد و شمس هیچ گاه پیدا نشد ، و البته، گوینده و نویسنده نجوا عنوان اظهاراتش را
فردیت در منتها الیه اجرا
یا فرد/اجراگر
نام گذارد و این مهم نیز به هیچ کار در آن پرونده نیامد }

پانوشت : منابع این یادداشت به این شرح است :

هنر مدرنیسم نوشته ساندرو بکولا/ نشر فرهنگ معاصر/با ترجمه رویین پاکباز،احمدرضا نقاء،هلیا دارایی،فرخ فولادوند،کامبیز موسوی،فیروزه مهاجر

نظریه اجرا نوشته ریچارد شکنر/ نشر سمت/ترجمه مهدی نصرالله زاده

مقاله زندگی هایی که می آیند؛ تاریخ اثر هنری و آیندهژ علی خدادادی

تابلو سوم

ما که جلو نرفتیم،ما فرو رفتیم، هه هه
{ گفت و گو با یوسف باپیری }

{ یکی از روز هایی که آقای باپیری خیلی درگیر کار است، در حال تمرین با بچه های آتلیه تازه آقای اشکان خیل نژاد بی مقدمه وارد صحنه می شود سلام و احوالپرسی میکند و آقای باپیری را نشان میدهد } :

اشکان : این آقای باپیری ، ماهم دو روحیم در یک بدن، هرچه ایشون گفت حرف منم هست

{ اقای خیل نژاد می رود، در حالی که آقای باپیری به شاگردان آتلیه میزانسن میدهد و اکت هایشان را کم و زیاد می کند، کچ-آپ با او حرف میزند، آقای باپیری یکی به صحنه میگوید یکی به کچ-آپ } :

کچ-آپ :
آقای باپیری سوالم را با اصطلاحی میخواهم شروع کنم که فکر کنم بد نباشد قبل از آن تعریف مشخصی از آنچه مدنظرم در باب به کار بردن این اصطلاح است بدهم،(جریان در تئاتر)، در سوال پیش رو منظور من از جریان فضای فکری اکثریت تولیدات/ تولیدات قابل توجه است، حال آنکه از لحاظ ایدئولوژیک یا فرمالیستی با هم تفاوت داشته باشند...

باپیری: خب ...

کچ-آپ:
بله، اهان، خب ،حالا به نظر شما در تئاتر ما چیزی به نام جریان وجود دارد؟ این را با توجه به همراهی شما با تئاتر دانشگاهی و همچنین فعالیت در تئاتر حرفه‌ای از سال ها قبل می پرسم

باپیری : در جواب شما می‌توانم دو زمینه فهم جریان تئاتری را استنباط کنم؛ شکلی از مرسوم شدن و همچنین تولید فضا. اگر این دو زمینه را در نظر بگیریم بله در تاریخ تئاتر ما هم می‌توان نمونه‌هایی ذکر کرد که در دوره‌ای به جریان مرسوم زمانه خود تبدیل شده‌اند و یا توانسته‌اند فضایی با روابط جدید و مختص به خود بسازند. حتی اگر این مثال‌ها مقبول ما هم نباشند. البته می‌توان جدای از مرسوم شدن و تولید فضا به میزان تاثیرات اجتماعی و فرهنگی یک جریان هنری هم اشاره کرد.. برای مثال خیلی از تولیدات دولتی جشنواره‌های تئاتری در طول سالیان شکل‌ها و موضوعات مشخصی را تبلیغ و مورد توجه قرار می‌دادند و به همین دلیل تولیدکنندگان هم به همین سمت و سو گرایش پیدا می‌کردند. اما میزان تاثیر این تولیدات در خود جامعه هنری جدای از فضای اجتماعی موجود قابل بحث و بررسی با تردیدهای فراوان است. این جریان‌ها تاثیری نداشتند اما مُد غالب زمانه‌ی خود می‌شدند.

کچ-آپ:
می‌توانیم بگوییم شکل فراگیری جریان‌های تاثیر گذار (مثل تئاتر تجربی) هم به همین شکل بوده؟

باپیری:من فکر می‌کنم میزان تاثیرگذاری هر جریانی به میزان اشغال فضاهای از پیش موجود، تغییر آن و تولید فضای جدید است.

منظور از تولید فضا؛ دگرگونی روابط پیشین و ساخت روابط اجتماعی جدید در مکان‌های اشغال شده است. شاید یکی از مسائل ما این است که رویدادها و اتفاقات تئاتری در ایران تبدیل به تولید فضا نشده است به همین دلیل گفتگو در باب میزان تاثیرگذاریشان ناممکن شده است.

شاید بتوان از معدود نمونه‌های قابل ذکر به کارگاه نمایش اشاره کرد؛ گروهی از افراد در مکانی مشخص با اصولی اولیه و رویکردهای متفاوت کنار هم جمع شدند و تولیداتی داشتند.

همانطور که می‌دانید فضا بخش انتزاعی مکان است که دلالت بر روابط اجتماعی و ذهنی و فیزیکی مکانی است که دارای هویتی مشخص گردیده است که می‌تواند پس از نابودی مکان فیزیکی هم ادامه پیدا کند. الان مکان کارگاه نمایش به معنای مکانی برای تولید تئاتر وجود ندارد اما ما درباره‌ی آن حرف می‌زنیم پس فضای آن هنوز موجود است. پس آنها توانسته‌اند در طول زمان گسترش پیدا کنند و شاید بشود گفت یک جریان تئاتری را دامن زده‌اند.

کچ-آپ:
اجرا در زمان حال ،که ما در یک دوره گذار چه به لحاظ فرهنگی و چه به لحاظ اجتماعی هستیم، چه الزامی/جایگاهی دارد؟

باپیری: ما همواره درباره ضرورت تئاتر صحبت می‌کنیم. اما تئاتر به عقیده‌ی من بیشتر یک امکان است تا ضرورت.

ما باید درباره امکان و اکنون حرف بزنیم. و با طرح این پرسش که امکان‌های تئاتر در اکنون چیست؟

اکنون قابل تفسیر است اگر به معنای معاصر در نظر بگیریم. ۱۵۰ سالی که ما تئاتر داشتیم برای ما اکنون است. ما هنوز در جاهایی معاصر آخوندزاده هستیم و اگر در منطق معاصر بودگی که گاهی رجعت به تاریخ را هم در بر می‌گیرد صحبت کنیم دامنه امکان‌های تئاتر دامنه‌ای گسترده است که ۱۵۰ سال تاریخ معاصر ما که تئاتر هم در آن رخ داده را در بر می‌گیرد. برای اینکه ما در زمان حال چیزی را فهم کنیم باید از آن فاصله‌ای بگیریم و به آن نگاه کنیم؛ همه ما دل‌زدگی از زمان حال داریم؛ به همین دلیل باید به تاریخ نگاه کنیم و به آن بیندیشیم تا امروزمان را بهتر فهم کنیم و برایش ایده‌پردازی و خیال‌پردازی کنیم. انکار کردن و امتناع جواب مناسبی به زمان حال نیست. تئاتر ما در نقطه‌ای قرار دارد که هم نسبتی با امکان‌های تئاتر دارد هم نسبتی با این اکنونیت و معاصریت. تئاتر در یک نسبت تاریخی با سیاست در ایرانِ عصر مشروطه بروز پیدا کرده است. پس از مشروطه به فاصله کوتاهی تا به قدرت رسیدن رضاخان از آزادی کامل آن به عنوان ابزاری سیاسی در خدمت انقلابیون مشروطه‌خواه در دولت مدرن شکل‌یافته به زیر تیغ سانسور و نظارت و مجوز رفت. که این محدودیت‌ها تا زمان حال ادامه پیدا کرده است؛ در واقع می‌توان گفت تئاتر بعد از انقلاب مشروطه

فقط از طریق سانسور و زیر نگاه شدید دولت مرکزی امکان بروز و اجرا پیدا کرده است. شاید بازه‌های بسیار کوچک زمانی را بتوان استثنا قلمداد کرد؛ پس از شهریور ۱۳۲۰ یا سال‌های اول پس از انقلاب ۵۷ تا ۱۳۵۹؛ نظارت‌ها کمرنگ‌تر شده که البته اجراها کیفیت چندانی هم نداشتند. در غیر آن در صد سال گذشته تئاتر همیشه از طریق سانسور ممکن بوده است.

اما حالا انگار تئاتر می‌خواهد امکانش را در امتناع از سانسور و نظارت دولتی امتحان کند. اما این وجه از آزادی چیز عجیب و پاردوکسیکالی است که ما آن را تجربه نکرده‌ایم. من تحت نظارت بودن را بدون دستاورد نمی‌بینم زیرا در صد سال گذشته تئاتر در ایران خودش را فقط ذیل آن تعریف کرده

حالا اما آیا ما ایده‌ای برای تئاتر بدون سانسور داریم؟

کچ-آپ:

خب در اینجا دوباره همان بحث جبهه بندی های افراطی بین گروه های مبلغ تئاتر رسمی و تئاتر رسمی مطرح می شود که به شخصه آن را مخرب میدانم .

باپیری: این می‌تواند تئاتر را به رسمی و غیر رسمی تقسیم کند شاید تعریفی هم از تئاتر غیر رسمی هنوز در دست نداریم. مثل زمانی که در طی کرونا همواره از تئاتر آنلاین حرف می‌زدیم اما هنوز فهمی از آن نداشتیم چون روی نداده بود.

تئاترهایی در فضای غیر رسمی در حال شکل‌گیری هستند که هنوز از نظر اجرایی و امکان‌های اجتماعی‌شان قابل ارزش‌گذاری نیستند.

این ممکن شدن در عدم وجود سانسور هنوز هم exotic و غریب است.

گویی بخشی از امکان‌های اجرایی از پیش موجود با سانسور شدن تطبیق پیدا کرده بود و بدون آن ابتر و ناکارآمد شده است. پس منطق‌های فهم شده‌ی قبلی برای ساخت تئاتر در زمان حال دیگر کارایی ندارند. ما در کل تاریخ تئاترمان، تئاتر بدون سانسور را تجربه نکردیم؛ نه اجراگر و نه تماشاگر. بعضاً به این فکر می‌کنیم که چگونه در این فضای غیر رسمی تئاتر تولید کنیم؟ در یک فضای غیر رسمی، عرصه عمومی برای پدیداری امکان‌های اجتماعی تئاتر چگونه فراهم می‌گردد؟ بخصوص برای تئاتر به عنوان یک امکان گردهمایی اجتماعی در عرصه عمومی، خاصه در جامعه‌ای که بیشتر فضاهای اجتماعی‌اش تحت کنترل و نظارت شدید است؛ وقتی تئاتر می‌خواهد دیگر تحت نظارت و سانسور دولت‌ها نباشد؛ اولین سوال این است که چگونه رخ می‌دهد؟ ما در بحران‌ها باید به تاریخ بازگردیم و ببینیم تئاتر در چه دوره‌هایی چه پیشنهادهایی برای ما داشته و چه کمکی به ما می‌تواند بکند.

کچ-آپ:

خب فعالین تئاتری ما در ۵ سال گذشته به چه شکلی پیش رفتند که امروز امر اجرا به تمام پیشینه خودش شک میکند و شاید تا حدی به جای رجعت به تاریخ به خودش و خواسته هایش باز می گردد؟

انگار تا امروز هیچ چیز چه در ساحت آموزش و چه در ساحت اجرا به اندازه کافی کارآمد نبوده

باپیری: در ایران تئاتر به مثابه امری سیاسی-تربیتی بروز پیدا کرده است و اتفاقا تئاتر از همین جدال حل نشده تا به امروز ضربه خورده است. بیشتر روزنامه نگارانه عصر مشروطه قلمی در تئاتر هم زدند چون به مثابه امر سیاسی به آن نگاه می‌کردند از طرف دیگر در عصر پهلوی اول دولت تصمیم می‌گیرد در یک نگاه سلسه مراتبی سطح فرهنگ عمومی مردم را ارتقا دهد به آموزش و تربیت فکر می‌کند.سازمان پرورش افکار شکل می‌گیرد و کمیسیونی به نام کمیسیون نمایش داشته که از وجوه تربیتی و آموزشی تئاتر برای ارتقا فرهنگ عمومی دم می‌زند. و ایده‌ی تئاتر وابسته به دولت از همین سازمان پرورش افکار می‌آید. در مقابل این نگاه تربیتی حاکمان نگاه گروه‌ها و احزاب سیاسی قرار داشت که به تئاتر فقط به مثابه‌ی یک ابزار سیاسی نگاه می‌کردند. و به همین دلیل در تعارض و جدال با دولت‌ها قرار می‌گرفتند.تئاتر و سیاست هم در نسبتی با هم هستند ، البته این لزوما در سطح موضوع نیست بلکه بیشتر به زنده بودن و گردهمایی اجتماعی تئاتر ارتباط پیدا می‌کند

این تفکر که ما باید اعتراض خود را در صحنه اعلام کنیم در واقع نگاه تربیتی-آموزشی به تئاتر است اما چه کسی گفته تئاتر جلوتر از جامعه است و باید آن را آگاه کند؟ وقتی از بالا به پایین نسبت به جامعه بایستیم در

جایگاه حاکمیت ایستادیم. زمانی که دولت در مقام سیاست گذار باشد اعمال قدرت میکند جالب است ما تئاتری‌ها هم می‌خواهیم اعمال قدرت کنیم و جامعه را نظارت و هدایت و حمایت کنیم. اما ما فقط یک امکانیم و البته امکان مهمی هستیم در زمانی که هرگونه گردهمایی اجتماعی ممنوع است.

کچ-آپ:

غیر از نسبت دوستی و دشمنی که میان تئاتر- که تا حدودی همیشه حامی صلح است- و سیاست وجود دارد به نسبت تطبیقی بین این دو اشاره کردید،میتوانید درباره این بیشتر توضیح بدید که أساسا چه چیزی میان تئاتر و سیاست مشترک است ؟

باپیری: تئاتر و سیاست هردو وجوه اختلاف هستند هردو می‌خواهند و یا می‌توانند نظم موجود را به هم بریزند و در نقش‌ها و جایگاه‌ها و سلسله مراتب‌های موجود اختلال ایجاد می‌کنند.

اما با دوگانه سیاسی - تربیتی موجود در تاریخ تئاتر ایران، ما همواره در حال بازتولید نظم موجود هستیم.

هیچ یک از دستاوردهای تئاتر را نمی‌توان نادیده گرفت. اما نکته این است چگونه تئاتر میتواند در زمانه‌ی اکنون که طوفان رویدادها و حوادث چنان سهمگین است که اندیشیدن سخت‌ترین کار دنیاست صاحب ایده‌ای برای اجرا و امکانی برای جامعه گردد؟ امتناع مطلق و پذیرش مطلق راه حل نیست؛ به نظر من تئاتر اگر تا امروز ذیل سانسور ممکن بوده از این پس ناممکن خواهد بود و این حرف به معنای اجرا نکردن نیست

کچ-آپ:
برگردیم به بحث اصلی، جبهه بندی افراطی امروز، به نظر شما این تعاریف رسمی و غیر رسمی تا چه حد در کشف راهی نوین در عصر فعلی کارآمد خواهند بود ؟

باپیری: باید تاکید کنم ما نباید در موضع تجویز قرار بگیریم. ما کسی را از کاری بازنمی‌داریم؛ هرکس طبق شرایط خودش تصمیم می‌گیرد هرچند ما با او همفکر نشویم نمی‌توانیم برای او تعیین تکلیف کنیم و خودمان اهرم سرکوب دیگری بشویم در واقع همه باید باز اندیشی کنیم تا وضعیت موجود را فهم کنیم. در این نگاه غیر تجویزی ما باید ببینیم امکان‌های تئاتر چیست که ما از آن غافل شدیم و در این صد سال ذیل سانسور متوجه آن نشدیم

کچ-آپ:
و شما برای این جوابی دارید ؟

باپیری: خیر،من هم هنوز جواب را پیدا نکردم و به آن فکر میکنم ما باید ببینیم چه چیزهایی را ذیل سانسور از دست دادیم. من تا اینجا میدانم سانسور باعث شده امر بازنمایی که أساسا ویژگی تئاتر هم هست،نسبتی با واقعیت نداشته باشد. تلویزیون ظاهر واقعگرایانه‌ای دارد اما بازنمایی واقعیت جامعه ما نیست. ما منطق ساخت تئاتر را از زندگی می‌آوریم هرچند ممکن است با واقعیت زندگی منطبق نباشد زیرا در غیر این حالت تماشاگر آنرا نمی‌فهمد اما ما ذیل سانسور، منطق اجرا را از زندگی نمی‌آوریم مثل تئاترهای ارزشی و مذهبی؛ مشکل آنها اصلا در موضوعات نیست بلکه مشکل آنها این است که منطقشان را از زندگی نمی‌آورند زیرا فکر میکنند باید چیزی را آموزش بدهد.

ما اگر می‌خواهیم تئاتر غیر رسمی تولید کنیم باید منطق ساخت و ارائه را هم تغییر بدهیم.

همچنین باید منطق مکان اجرا را هم به هم بریزیم و اینکه معنای غیررسمی بودن زیرزمینی بودن نیست چون ما عیان و آشکار هستیم

کچ-آپ :
اما این گرایش و حرکت صد درصدی به سمت تئاتر غیر رسمی نوعی از خود سانسوری قلمداد نمی‌شود؟

باپیری: هر شکلی از مقاومت و امتناع کردن قطعا محدودیت‌های را ایجاد می‌کند. اما تئاتر رسمی که ذیل هدایت و نظارت و حمایت دولتی شکل گرفته چه دستاورد اجتماعی تاکنون داشته است؟

کچ-آپ:
اما در ساحت آموزش، تا چه حد سیستم آموزشی که شما در آتلیه تازه پیش گرفتید با گفته‌های شما هماهنگ است؟

باپیری: هماهنگ نیست و باید تغییر کند. ما از ابتدا هم در آتلیه بحثمان این بود که بچه ها نباید مثل تئاتر mainstream کارکنند مسئله فقط سانسور نبود. ماهم احتمالا باید دوباره آموزش ببینیم که چگونه به چیزها فکر کنیم و گاهی مراجعه به تاریخ تئاتر و تجربه‌های دیگران میتواند راه‌گشا باش

کچ-آپ:
با این تعبیر، امروز شما پیشنهادی هم برای مراجعه به تاریخ دارید ؟

باپیری: یکی از پیشنهادهایی که بود تئاتر مستند است به این دلیل که تئاتر مستند برخلاف دیگر تئاترها تاکید بر موضوع دارد حال هر شکلی از تئاتر مستند، این پیشنهاد خوبی برای تئاتر در ایران است چون می‌خواهد موضوعاتی را کار کند که قبلا نمی‌توانسته کار کند و حالا که واقعیت اینچنین درفضای مجازی و در خیابان ما را با خود مواجه می‌کند، دیگر چه نمایش دراماتیک بازنمایانه‌ای می‌شود تولید کرد که وجوه دراماتیکش از آنچه در مجاز یا واقعیت خیابان رخ می‌دهد قوی‌تر باشد؟ هیچ نمایش دراماتیک بازنمایانه‌ای توانایی هم رده شدن با واقعیت خیابان را ندارد. اما تئاتر مستند دارد زیرا رویکردش بازنمایانه نیست.

همچنین شکل‌هایی از تئاترهایی که مبتنی بر مکان هستند؛ تئاترهایی که در راستای تملک فضاهای دیگر از مکان‌های مرسوم تئاتر فاصله می‌گیرند.

پیشنهاد دیگر تئاتر وشیوه‌های اجرای مبتنی بر بدن و رقص است. در فضا و زمینه اجتماعی- سیاسی ای که مدام بدن انکار،نادیده و حذف می‌گردد. هر رویکردی در این حوزه می‌توان راه‌گشا باشد.

تکنولوژی و بسترهای آنلاین و مجازی هم میتوانند فضاهای دیگر به جز فضاهای مرسوم تئاتری را پیشنهاد دهند.

کچ-آپ:
در طول صحبت هایتان از تجدید نظر خود تولید کنندگان در أمور تولید و برخورد اعضای گروه با یکدیگر حرف زدید، فکر میکنید وقت آن رسیده که در شیوه های تولید اجرا هم تجدید نظر کنیم ؟

باپیری: قطعا همینطور است. بازنگری در شیوه‌های تولید و ارائه اثر باید یکی از اصلی ترین رویکرد های ما در این دوران باشند. تئاتر در شکل غیررسمی خود نمی‌تواند زیاد تمرین کند یا زیاد اجرا بشود. حالا انگار زمان یک نوع تئاتر چریکی است ه زود ساخته می‌شود و در زمانی کوتاه و محدود و در مکانی نامتعارف هم اجرا می‌شود و حتی سلسله مراتب تولید. کارها باید گروهی‌تر تولید شوند. نقش‌ها و جایگاه‌های پیشین می‌بایست به کل دگرگون شوند...

{ گروه اجرایی آقای باپیری با هجم زیادی از متن های نوشته شده توسط خودشان به سمت او می روند، سر و صداها آنقدر بالا میگیرد که آقای باپیری به کل در جمعیت فرو می رود، عده از بچه های گروه او قطعات تک نفره و عده ای قطعات جمعی آماده ارائه کرده اند،مشخص نیست اجرای نهایی راجع به چیست ، چیزی که قابل فهم است تنها این است که همه آقای باپیری را خیلی دوست دارند }

صدای آقای باپیری : بشینید سر جاهاتون میخوایم کارارو ببینیم، بجنبید تا دعواتون نکردم ....

میان پرده

{ وقتی آقای مهندس پور را دیدم و خواستم چند کلمه هم از ایشان بشنوم }
تئاتر گاو !

{ صحنه یک کافه است، کچ-آپ فقط به دیدن دکتر احتیاج داشته و خواسته دلی را از دلتنگی در آورد ، اما شاید بهتر بود روز دیگری را برای آن انتخاب کند}

کچ-آپ :
استاد به نظر شما این موضوعی که ما در حال بررسیش هستیم در حال حاضر چقدر میتواند حائز اهمیت باشد که برای کسی کارکرد داشته باشد؟

دکتر: این ادعای صادقی درمورد تئاتر ملی بی معناست. هرکسی هرکاری کند میگوید تئاتر ملی است! نمیشود پذیرفت. کی ما تئاتر ملی داشتیم؟! چه ویژگیهایی داشته؟! چطور وقتی تو کار میکنی تئاتر ملی نیست؟! بنده این اجرا(آژاکس سال ۶۶) را دیدم. اجرای آقای صادقی یک مزخرف مهمل بود. اولین کاری بود که ازش دیدم. هیچ ربطی به متن نداشت و اجرا بسیار عجیب و غریب بود. ستاری به آتیلا پسیانی در آن شب مصاحبه اشاره میکند و به صادقی میگوید از این بچه تئاتر یاد بگیر.

کچ-آپ:
چه میشود که آقای صادقی اکنون نیز این نگاه را دارد و آن را ناجی میداند و بر اساس آن دانشجو و شاگرد پرورش میدهد؟

دکتر:یک لیستی میتوانم بدهم از کسانی که ادعا میکنند میتوانند تئاتر ایران را نجات بدهند و برخی نیز مدعیاند با هر اجرایی که میبرند ورق زرینی در تاریخ تئاتر ایران ثبت میکنند. در مملکت دیوانگان این همه مدعی وجود دارد؛ مثل سیاستمداران و دولتمردان، در تئاترش نیز وجود دارد.

کچ-آپ :
معتقدید اجرای آقای پسیانی میتوانست راهگشا باشد؟ یا بهتر بپرسم، آن نگاه میتوانست نجات دهنده باشد؟

دکتر: اساسا این کلمه بیمعنا است. تئاتر قرار نیست ما را نجات دهد. تئاتر در ایران دوران طفولیتش را میگذراند.زرت و پرت الکی نباید بکنیم. ما در دورههایی تک و توک آدمهایی داشتیم که یک کارهایی کردند. مثلا فاصلهٔ ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۹ چندتا نمایشنامهنویس خوب داریم. از اجراهاشون خبر نداریم. مثل حسن مقدم. یک تعدادی داریم. واقعا نمیشناسیم. بعدش دورهٔ ویرانی تئاتره. دوباره بعدش یک دورهٔ کوتاه داریم از ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷. این دوره هم شکوفایی است. ولی اونجا هیچ چیزی نهادینه نشده. نه توی استتیک، نه توی نگرشش در رابطه با تماشاگر، نه تئاتر در صحنه، هیچی.

کچ-آپ:
علتش چیست؟

دکتر: بیسوادی. هنوز هم تئاتر ایران بیسواد است. وجود این همه مدعی بخاطر بیسوادی است.

کچ-آپ:
یعنی ریشهٔ اینها رو در آموزش میبینید؟

دکتر: بله. ما باید یاد بگیریم. کسانی که میگویند نیازی به یادگیری نداریم معلوم است که احمقند. تئاتر ایران نابالغ و کودکانه است. نمیتواند بگوید من چی هستم. فقط میتواند ادعا کند. از اواسط دهه ۴۰ تا دهه ۵۰ یک عده تلاش کردند. مثل عباس جوانمرد، بهرام بیضایی و علی نصیریان. که به آنها گفتند تئاتر ملی. البته اینها مدعی نبودند. میخواستند این ایده را تعریف کنند اما دوام نداشت. البته کارهایی که مثلا این سه نفر میکردند بسیار با یکدیگر متفاوت است. نمیشود ذیل یک تعریف آن را جمع کرد. البته اشکالی هم ندارد.

کچ-آپ:
اصلا آن تئاتر تجربی که میخواهیم درموردش حرف بزنیم بعد از اینها اتفاق افتاده؟

دکتر: کمابیش. از اوایل دهه ۵۰ اتفاق افتاده اما استمرار پیدا نکرده. دوباره در نیمههای دهه ۶۰ اتفاق افتاد.

کچ-آپ:
خب اگر تئاتر از هر نوعش اینطور که شما میگویید نتوانسته جایگاه خودش را حفظ کند، یا تعریفی برای خودش پیدا کند یا حتی نتوانسته نسبیتی بین خودش و اجتماعش بیابد چه میشود که تا نسل ما این نگرش های تجربی همواره استمرار دارند؟

دکتر: این به آن معنی نیست که جریان دارد. جریان الزامات دیگری دارد. ما نمیتوانیم این را به عنوان یک جریان نگاه کنیم. ولی میتوانیم بگوییم بریده بریده یک جاهایی منتقل میشود. آن چیزی که به عنوان جریان وجود دارد تئاتر تکست است. در تئاتر ایران این یک جریان است. مداوم و پیوسته وجود داشته است. فهم سادهای که از دورهٔ مشروطه با آن آشنا شدیم و فکر کردیم تئاتر یعنی قرائت متن بر روی صحنه. هنوز هم همین کار را میکنیم. ذرهای هم درش تغییر ایجاد نکردیم.مسئله جایگاه هم موضوع دیگری است و ما الان درمورد آن حرف نمیزنیم. درمورد یک استتیک حرف میزنیم. این که تئاتر تکست است یک استتیک دارد. به نظر من بد است به نظر تو خوب است. چه مخالف باشیم چه موافق این یک جریان است. اینکه این جریان چقدر ارتباط برقرار کرده چقدر جایگاه دارد موضوع دیگری است.

کچ-آپ:
اگر این سوال را بپرسم جواب چیست؟

دکتر: باید مطالعه شود. اصلا نگاه شخصی نیست. باید بر اساس اسناد و مدارک مطالعه شود. دو میلیون بلیت تئاتر در تهران در یک سال فروخته شد. یک میلیون و چهارصد هزار در لالهزار بوده و بقیه، فروش همهٔ تئاترهای تهران. شما به کدام جایگاه میگویید؟!

کچ-آپ :
این جریان فردیتگرا که در نسل امروز رشد کرده چه؟ فردیت گرایی به قدری پررنگ شده که به خود اثر هنری تبدیل شده...

دکتر: به نظر من اینگونه نیست. تاکید بیش از حد رویش دارید. اینجوری نیست. یک چیزهایی شنیدید و دیدید. هنوز خیلی خط و ربط پیدا نکردهاند. تلاشهایی هستند که به یکدیگر متصلشوند. چهارتا کله معلق و یک پشت پا تبدیل به جریان نمیشود. جرقههایی میدرخشند اما تبدیل به جریان نمیشود.

کچ-آپ:

آن جرقه ها را نمیشود با یک نخی به یکدیگر وصل کرد؟

دکتر: خیر.

کچ-آپ:

راه چاره چیست؟

دکتر: این هم موضوع دیگری است. این نوع از آثار را میشود بررسی کرد اما من نکردهام. هرکسی مدعی است حرف بزند. چقدر علاقه مندیم این کارها اجرا بشوند، چقدر علاقه مندیم اینها را ببینیم و چقدر علاقه مندیم درموردشان حرف بزنیم؟ ولی علاقه مند به ادعا هستیم. تئاتر من آلترناتیو است! فقط میخواهند این را بپذیریم.

کچ-آپ:

فکر میکنم زبان تئاتر را بلد نیستیم.

دکتر: مشکل سادهتر داریم. تئاتر ایران مشکلات ابتدایی دارد.

{ پسرکی از آن سوی کافه که دکتر را کمابیش میشناسد داد میزند} :

ما هنوز در تئاتر به دهه ۲۰ اروپا نرسیدیم.

دکتر: { با فریاد متقابل } قرار نیست به جایی که آنها رسیدهاند ما هم برسیم. اگر همون فستیوال جشن هنر شیراز الان هم برگزار میشد بازهم به درد نمیخورد. هم اون موقع زود و هم الان زود است. گروتوفسکی را آورده. بهترینهای جهان را آورده. ما مثل یابو اینها را نگاه کردیم. به یارو گفتند کجای کارت کمونیستی است؟ آدم دوست دارد سرش را به دیوار توالت بزند. فکر میکرده تئاتر کمونیستی، تئاتری است که درمورد کمونیست باشد. چه میشود که کوروش زارعی میشود دبیر تئاتر فجر؟! این همون پرت و پلایی است که امروز نتایجش را میبینیم. گفتوگوی یونسکو با دانشجویان و علاقهمندان تئاتر در تالار مولوی موجود است. برو بخوان. از گاو چه انتظاری داریم؟! از گاو میخواهی جریان درست کنی؟! گاو فقط میتواند گاو باشد و «ما» بکشد. فقط یک چیز میدیده. هرچیزی محمدرضا پهلوی میآورده بد بوده و هرچیزی خوب بوده که یا کمونیستی باشد یا علیه محمدرضا پهلوی.

{مکث}

{ دکتر کمی آرام میگیرد، لیوانی آب برایش می آورند و باز سر جایش مینشیند }

کچ-آپ:

نمیخواستم اعصابتان را خرد کنم، فقط اینکه در این زمانه امثال من چه کارهایی میتوانیم بکنیم ؟

دکتر: باید یاد گرفت. ما خیلی چیزها بلد نیستیم و باید یاد بگیریم. اول از همه هم یاد بگیریم ادعا نکنیم و زد نزنیم. ما فعلا باید یاد بگیریم. کار و تلاش هم میکنیم برای این باشد که چیزی بفهمیم. نه اینکه با آن ادعا کنیم.

کچ-آپ:

این یاد گرفتن باید چگونه باشد؟

بروید بیرون و مردم را تماشا کنید. ما خیابانها را نمیفهمیم. رمان نمیفهمیم. چون همه چیز را بلدیم. ما زیادی فهیم هستیم.

{ دکتر پول کافه را روی میز میگزارد، با من دست می دهد و میگوید از دیدنت خوشحال شدم، از کافه بیرون میرود.آخرای همان شب در گوشه ای از خیابان فاطمی میبینمش که آرام آرام قدم میزند و در کیسه اش یک پاکت شیر است،ساعت را که میبینم حیرت میکنم، طرفای سه و نیم بعد از نیمه شب است }

هنر

هنر پیشرو یا نمایش عمال جنسی در خیابان؟

● آیا فرهنگ و ارزش‌های اصیل ایرانی اجازه عرضه این نمایش را در خیطه‌ای چنین گسترده را میدهد؟

● این نمایش به اصطلاح اوانگارد مورد اعتراض مردم شیراز و تماشاگران آگاه جشن‌هنر قرار گرفته است.

فرستاده کیهان به جشن‌هنر

اگر شرم اجازه میداد- بله، اگر شرم اجازه میداد یکی از عکس‌های اختصاصی این نمایش مهوع را چاپ

اعتراض به نمایش برهنگی در «اعمال مقدس»

هنر

«ملوسها و نسناسها» چرا به جشن هنر آمده‌اند؟

گزارش فریا صدر دانش و بینام مهرور از جشن هنر شیراز

تابلو چهارم

لحظه موعود

{ رویارویی قطب الدین صادقی و آتیلا پسیانی پس از سال های دور و دراز و سخت و طولانی }

{ همان صحنه تئاتر تابلو اول، حالا کمی اوضاع بهتر است، عده ای روی صحنه در حال نصب پرده های جدید هستند،در بالا کسانی پارچه خوش آمد گویی نصب می کنند، دو نفر یک تریبون چوبی را طرف راست صحنه قرار مکی دهند، کچ-آپ یک میز عسلی کوچک و دو صندلی را به شکلی که یک نیم دایره را پیش چشم تماشاگران درست کند در مرکز صحنه قرار میدهد،عده ای اجساد باقی مانده را از روی زمین جمع میکنند،آنهارا در چند کیسه کاور کرونایی میپیچندوروی برانکارد میگزارند،روی کاورها نوشته شده (جهت احیا ارسال شود) ، همه چیز تقریبا رو به بازسازی است حتی جایگاه تماشاگران،کچ-آپ کمی مستاصل است و استرس دارد،مداما ساعت را نگاه میکند، صدای کوبیدن به درب آهنی بیرون شنیده می شود،کچ-آپ بیرون می رود،همه صحنه را ترک می کنند، اخرین نفر در هوا خوش بو کننده اسپری می کند و میرود، دکتر قطب الدین صادقی وارد می شود و دوی یکی از صندلی ها وسط می نشیند،مکث،کچ-آپ با یک سینی چایی وارد می شود } :

کچ-آپ :

استاد قبل از هرچیز میخواستم ازتون تشکر کنم بابت وقتی که به من دادین و دعوتمو قبول کردین

صادقی :

خواهش میکنم

کچ-آپ:

این رو هم بگم که هرچیزی شما بگید برای ما جزئی از اسناد و مدارک به حساب میاد و اینکه قطعا حرف های شما ارزش کار ما و کیفیت مطالبمون رو دوچندان می کنه

صادقی:

بله،خواهش میکنم

{مکث}
صادقی:
آقای پسیانی تشریف نمیارن؟!

کچ-آپ:
حقیقتا یکی از دوستان ما قرار شده که هماهنگ کنند و ایشون رو...

صادقی:
چرا اینجا این شکلیه ؟

کچ-آپ:
ببخشید متوجه نمیشم.

صادقی :
چرا ریسه کشیدین مگه چه خبره ؟

کچ-آپ:
عرض کردم حضور شما برای من خیلی...
صادقی:
تو اصن میدونی ما چرا اینجا هستیم؟
{ مکث }
چرا توی این سالن متروکه نشستیم و شما برای گرمایش،گاز سیار رومیزی روشن کردین؟

کچ-آپ:
راستش من منظورتونو متوجه نمیشم ولی ...

صادقی:
بذار از روزهای پیشتر برات بگم

کچ-آپ:
ببخشید میشه یکم دیگه منتظر بمونیم تا آقای پسیانی هم بیان

صادقی :
حرف نزن،حرفو گوش کن، زمانی که من از فرانسه برگشتم، بله، خودم رو آژاکس میدیدم،چون نخبه کشی مثل همیشه میخورد توی صورتم. اینی که میگم مال ۳۵ سال پیشه،روزهایی که ساعت پنج عصر تاریکی و بمبارون شروع میشد و ما برای تمرین تئاتر چراغ توری روشن میکردیم .روی پنجره ها نوار ضربدری کشیده بودیم و نصف خیابون انقلاب مسیر اختصاصی آمبولانس بود که از فرودگاه به همه بیمارستان ها زخمی ببرند؛

{ از اینجا به بعد گاها حظیانات دکتر صادقی روی صحنه ظاهر می شوند اما به شکلی که ما امروز دیده و شنیده ایم، چند پرستار با لباس های خونی از وسط صحنه میگذرند،عده ای فرار می کنند و صدای انفجار از بیرون شنیده می شود }

صادقی:
کارمندای اداره تئاتر ستاره دار شدند و اونها که باقی موندند جذب موقعیت شغلی تلوزیون شدند که سالی ۷۰ فیلم تولید میکرد،مبادا افکار معاند از طریق فیلمهای خارجی وارد ایران بشن؛ تئاترِ چی؟ کسی برای تئاتر از این برنامه ها نداشت. معلومه که نابود میشد .کسی با اون بدبختی از خونه بیرون نمی اومد و اگر میومد تئاتر جنگی میدید، یه مشت آماتور از گروه های بچه های مسجد. اما طبیعت من دانشگاهیه .زمانی که من دانشگاه بودم اساتید دانشگاه تهران کسانی مثل سیحون همراه با...میدونی با کی نمایشگاه نقاشی میذاشت؟

کچ-آپ:
ولی من میخواستم یکمی دقیق تر گپ بزنیم

صادقی:
با پیکاسو و دالی!

{ دالی و پیکاسو با لباس رزمنده های بعثی از روی صحنه عبور می کنند، لحظه ای مکث و به جایی بیرون صحنه شلیک می کنند }

صادقی:
حالا فرق استاد و دانشجو چیه ؟ یه جزوه. شب میخونه صبح میاد،نه پژوهشی نه هیچی. من بعد از کارکردن آثار کلاسیک که دنباله تحصیلات دانشگاهیم بود از خودم پرسیدم آثار خارجی اصلا به چه درد ما میخوره؟ بعد تصمیم گرفتم حالا که متنی که دوست دارم توسط هیچ یک از نویسندگان نوشته نمیشه خودم بنویسم و از آثار حماسی و تغزلی خودمون الهام گرفتم و تا همین حالا ۸۰ تا نمایشنامه نوشتم. گوش میدی چی میگم؟

کچ-آپ:
باید صبر میکردین تا آقای پسیانی هم برسند

صادقی:
بعدشم رفتم سراغ اون فرهنگی که از هرچیزی بهتر میشناختم. فرهنگ کورد. بر اساس چریکه ها ۱۵ نمایشنامه نوشتم. اون موقع همه از فیلمهای خارجی کپی میکردن؛آخه احمق تو خودت چرا ذهن خودتو تبعید میکنی؟

{ عده در حال انجام یک آیین کوردی روی صحنه ظاهر می شوند،دختری را به عقد درختی تنومند در می آورند }

صادقی:
یک سری همبرای دولت و پول کار میکنند که من هیچ وقت از این دست کارها نکردم. هیچ دوره ای شکوفایی در تئاتر رخ نمیده تا تنیده با مردم نباشه. الان هم ملودرام های قرن ۱۹ انگلستان رو اجرا میکنند و چهارتا قر میدن تا قشر بورژوا تفریح کنند. دیگه دغدغشون نیست. در این چند سال در عوض، دغدغه ها برای خود من عمیق تر شده و هیچ کاری رو بدون پژوهش انجام ندادم. کاری ندارم بقیه چیکار میکنند، مهم اینه که من ارمان هام رو رها نکردم. هرچند تئاتر با دغدغه اجتماعی شکست خورد و افتاد دست طبقه متمول جامعه.
آخه بلیط ۲۵۰ هزار تومنی میفروشید که چی؟

کچ-آپ :
شاید چون نمیخواستند تماشاگر تئاتر از تئاتر فاصله بگیره یا اونو فراموش کنه

صادقی:
برای من مهم نبود اگه مخاطب کم شه

کچ-آپ:
توی تئاتر دانشجویی چی ؟ اونجا که از این خبرا نیست، شما درباره فعالیت هایی که اونا انجام دادند تا مسیر فکری و هنری تئاتر رو به سمت روشن تری ببرند چه نظری دارید ؟

صادقی:
تو تئاتر دانشجویی هم فاجعه رخ داد، یه مشت استاد بی سواد حقیر غرب زده یه جزوه که در آمریکا راجع به پست مدرنیسم نوشته شده رو بلعیدند و دانشجوهام حالا یاد گرفتند فقط کپی کنند .هر قدر بی محتوا تر و به قول خودشون پست مدرن تر، بهتر.
تئاتر از جامعه جدا شده و شده یک تفنن شبه روشنفکرانه بسیار ذهنی. من که با کارتجربی مشکلی ندارم .اگه مردی تجربه غرب رو از اینجا به بعد ادامه بده...نه گوش کن....تو اگه کار ۷۰ سال پیش اروپا رو تکرار کنی که تجربه نمیکنی

کچ-آپ:
ولی اون آدم ها از جمله خود من معتقدم این نوعی از تجربه گرایی عملیه ...

صادقی:
گه خوردن! این آموزشه،تئاتر تجربی نیست

{ روی صحنه اختتامیه یکی از جشنواره های دانشگاهی برپا می شود }

صادقی :
این سر و صداهای این بچه ها رو میبینی؟ همش تقلبه حتی اونا که دارن جایزه میگیرند
کسی که تئاتر تجربی کار میکنه نمیره میان پرده های تلوزیونی هم بازی کنه قشنگ میره مثل یوجینیو باربا ۵۰ سال تو روستا میشینه تجربه میکنه. حالا همه میخوان گلیم خودشونو از آب بکشن بیرون دنبال خونه وماشین و ویلا و سفر هستند، آرمانها از بین رفته گرایشات مادی،جنسی،تفریحی، تقویت شده. همه مثل ساعدی و سمندریان و رادی و بیضایی این جسارت اخلاقی رو ندارند که از فرهنگ خودشون دور نشند.هیچ کدوم از کسایی که گفتند تئاتر تجربی کار میکنیم شخصیت یک هنرمند بزرگ نداشتند . پیتربروک بهترین شکسپیرین زمان خودش بود که تصمیم گرفت دوباره از خودش بپرسه تئاتر چیه.گروتفسکی تمام تفکر بلوک شرق در برابر مارکسیسم رو توی کارش نشون داد. حالا هرکس لخت شد میشه تئاتر تجربی؟

کچ-آپ:
من نمیخواستم اینو بدون آقای پسیانی بپرسم ولی شما مجبورم کردین،مسیر فکری که توسط نسل دانشجو امروز به طرف نوعی تشخص طلبی و فردگرایی میره رو شما چطور ارزیابی میکنید؟ این هم یک شوی مسخره و بدون آگاهیه ؟

صادقی:
اگریکی بشینه تماماً از خودش بگه مسئله داره
اساس این فردیت گرایی، ذهنت گراییه،ذهنیت مقدم بر واقعیت. استریندبرگ مسئله داشت کافکا که این کارو میکرد مسئله داشت، حالا من نمیدونم مسئله شما چیه که این کارها رو انجام میدید. اگرهم قراره درباره خودتون کارکنید زیبایی شناسی داشته باشید، نتیجه گیری داشته باشید، گوش میدی؟! من ندیدم تو اروپا کسی راجع به خودش کار ببنده. اصلا ما تا کی بریم سراغ تئاتر انگلیس و فرانسه ،خودکمتر بینی تا کی؟ مگه اون میاد سراغ من؟

{ روی صحنه مردی خودش را در آب غرق می کند، زنی کلمن در دست دارد و وارد می شود، قدمی میزند و میرود،مردی در حالی که روی یک ماشین ایستاده وارد می شود، اسلحه روی سرش گزاشته و سربازانی از پشت سینه خیز به شکلی که مرد متوجهشان نشود حرکت میکنند و همه گی از طرف دیگر صحنه خارج می شوند }

کچ-آپ:
درباره اینها نظری ندارید؟

صادقی:
خوبه، تعدد شکل، گسترش اندیشست ،اگر تئاتر خیابانی نباشه سالن ها شلوغ تر نمیشن، ما ملت بی سواد و عوضی هستیم ، تربیت تئاتری نداریم، ترجیح میدیم موقع ناهار لنگمون رو هوا کنیم و سریال های آشغال ببینیم،دانشجوی فوق لیسانس شاهنامه نخونده،دروغ میگه،نخونده،یاد نگرفتیم برای اندیشه پول خرج کنیم حالا بگو لباس،تیر و تخته،غذا... چشم. فرهنگ ما الان یک فرهنگ تنبل بیمار ترکیبی تفریحی شده
بله، خوبه،تئاتر ناپیدا هم خوبه، برای این ملتی که تربیت تئاتردیدن ندارند به شرطی که قشنگ باشه.
همه اش هم خوب نباشه مهم اینه که در حال گسترشه.

کچ-آپ:
شما خودتون از کار های قبلی خسته نشدین ؟

صادقی:
نه،من خسته نمیشم،من روزی ده ساعت کار میکنم. گوش میدی؟ خسته نمیشم. نه برای کسی، برای جواب فلسفی به زیستن خودم،من باید کارم رو بکنم و درست. ساعت چنده ؟ من باید به تمرینم برسم، ترس، ترس ، نکبت رایش سوم ، من باید به تمرینم برسم

{صدای کوبیدن به درب آهنی،همه چیز برای دکتر عادی می شود،تا به خودش می آید میبیند همه جا بهم ریخته است،أوضاع صحنه تا حدی مارا به یاد صحنه شروع می اندازد،دکتر کمی آرام می شود }

کچ-آپ:
فک کنم رسیدن

{ قبل از اینکه کچ-آپ خارج شود آقای باپیری وارد می شود }

کچ-آپ:
در باز بود ؟

آقای باپیری: نه کلید روی در بود

کچ-آپ: پس آقای پسیانی ...

آقای باپیری: حقیقتا اومدم همینو بگم، من خیلی پیگیری کردم این مدت، با خود ستاره دخترشون هم حرف زدم ولی گویا شرایط گفت و گو رو نداشتن.

کچ-آپ:
یعنی نتونستن یا نخواستن بیان ...؟

آقای باپیری : نه نه ، نمی تونستن...

{مکث، دکتر صادقی لبخندی می زند، چایی روی میز را یک نفس مینوشد و از صحنه خارج می شود، آقای باپیری در حال خوش و بش با آقای صادقی از صحنه خارج می شود، کچ-آپ مایوسانه روی جایگاه خودش بین دو صندلی خالی مینشیند،علی حسین پور وارد می شود }

حسین پور: من یک فکری دارم
کچ-آپ: چی ؟
حسین پور : یک متنی نوشتم که اگر بخونمش فک کنم تا حدی ،،،
کچ-آپ: علی متن چی؟ ما الان باید با پسیانی حرف میزدیم،اینهمه شک و شبهه ای که راجع به تئاتر تجربی و شیوه کاریش وجود داشت یا حداقل تو این مدت برای ما شکل گرفت رو فقط خودش میتونست جواب بده
حسین پور: منم از زبان خودش یک چیزی نوشتم
کچ-آپ: یعنی چی ؟
حسین پور : چندتا از نمایشنامه هاشو خوندم، با چندتا مصاحبه ای که توی این چند سال انجام داده، فیلم تئاتر کارهاشم که تازه منتشر شده، فک کنم جواب یک سری چیزارو بتونیم بدیم
کچ-آپ: هر چیم باشه اون دیالوگی که از این دو نفر میخواستیم بعد اینهمه سال ببینیم نمیشه
حسین پور: یعنی نخونم
کچ-آپ: بخون

{ حسین پور در آوانسن قرار میگیرد، بکشنی رو به بالا میزند و نور موضعی روی او ظاهر می شود، در طول قرائت متنش تکه هایی از کارهایی که آتیلا پسیانی از سال ۶۶ تا اکنون انجام داده، دوی پرده انتهایی پخش می شود }

حسین پور : شما میتونید جملاتی که من میخونم رو با صدای آقای پسیانی توی سرتون مجسم کنید ،

فرض صدای آتیلا پسیانی:
اول اینکه تئاتر به درد چیزی نمی‌خورد. قرار نیست وقتی نمایشی را بر صحنه می‌بریم، مشکلات بشری را حل کنیم. حتی این مشکلات را مطرح هم بکنیم. اما اینکه چرا گاهی ماها سراغ پیشینیان می‌رویم، کمااینکه من نیز سراغ آثار کلاسیک رفتهام، باید بگویم که خاصیت آثار کلاسیک در این است شما در هر زمان و از هر زاویه‌ای می‌توانید سراغشان بروید. به‌نظرم سوفکل از نظر اندیشه، خیلی مدرن‌تر از برخی نمایش‌نامه‌نویسان‌ماست.
حتی کسانی مانند شکسپیر، ایبسن، استریندبرگ که بومی‌تر و وابستهتر به سرزمین به‌نظر می‌آیند، این خاصیت را دارند آثارشان جهانی شود که شده است. در گذشته برمبنای نمایش‌نامه‌ای از ایبسن به نام زن دریایی، نمایش‌نامه‌ای نوشتم به نام «کشتی شیطان» که در بخش اصلی جشنواره ادینبورو هم شرکت کرد. فضای کار جنوب کشور خودمان بود. زنانی با پوشش محلی جنوبی- چادر و برقع - ولی هرکس نمایش را دید، فوری می‌فهمید این ایبسن است. البته هرگز به این معنا نیست که متن ایبسن آدابته شده بود. ما مفهومی را از اثر ایبسن گرفتیم و برمبنای آن شروع به نوشتن کردیم. این‌جور نبود مثلا اسم جک را به جعفر تبدیل کنیم.
تئاتر تجربی در حال تجربه است و مدام خود را بازسازی میکند. در تئاتر تجربی طی طریق از مقصد مهمتر است. من این عناصر جسور تئاتر تجربی را همچنان حفظ و در آثارم استفاده میکنم. تئاتر تجربی سبک نیست؛ بلکه شیوهای از اجرای نمایش است. یادم است چندی پیش اتفاقا یکی از دوستان بازیگرمان به من گفت تمریناتی به من بگو که بتوانم بازیگر تئاتر تجربی شوم تا تو بتوانی با من کار کنی! گفتم ما اصلا بازیگر تئاتر تجربی نداریم و اصلا چنین چیزی وجود ندارد؛ مادرم نوع تربیت نمایشی‌اش کاملا جدا از تئاتر تجربی بود، ولی در تئاتر تجربی من یک‌بار آمده و بازی کرده است. قالب بازیگری‌اش را هم من به هم نریختم، ولی از همان قالب بازیگری در نوع تجربی خودم استفاده کردم. بنابراین نمی‌توانم بگویم که الزاما بازیگری تئاتر تجربی یک بازیگری غیرمتعارف است چون در بعضی‌جاها هست و در بعضی‌جاها نیست.
من کارگردانی‌ام برمبنای فرم است تا مثلا محتوا. من یک فرمالیست حرفه‌ای هستم. ولی تئاتری که من کار می‌کنم براساس آشنایی‌زدایی است. ما چیزی به‌عنوان نمایش بدون متن نداریم. می‌توانیم بگوییم متن‌هایی نوشته می‌شوند که آگاهانه از قصه‌گویی دوری می‌کنند. ذات تئاتر دوری از قصه‌پردازی است. پیش از من و ما، کسانی مثل آربی اوانسیان، تلاش‌هایی کرده‌اند که تئاتر را به ذات خودش برگردانند. ما هم داریم همان مسیر را طی می‌کنیم و قطعا پس از ما هم این راه ادامه پیدا خواهد کرد. بر مبنای دریافتی که برخی درباره فرم کارهای من دارند که اساسا تئاتر تجربه‌گرا است، نمی‌شود از این کارها رمزگشایی کرد. اگر کسی درباره «آنتونن آرتو» چیزی نداند مطلقا متوجه دیدگاه من درباره تئاتر نخواهد شد. تا این حد تخصصی فکر می‌کنم و به‌قول مخالفانم برج عاج‌نشین هستم. من خودم را فرزند خلف «آرتو» می‌دانم. او در قرن نوزدهم در فرانسه می‌زیست و مخالف سفت‌وسخت تئاتر غرب بود که از واقعیت تقلید می‌کند. او به تئاتر شرق علاقه داشت و این هنر را تئاتر محض می‌دانست. بزرگ‌ترین کار او حذف‌کردن ادبیات به نفع نمایش بود. البته نه حذف کامل. بی‌متن‌ترین کارهای نمایشی به غیر از پرفورمنس، که از نظر من هنر نمایشی نیست و در مقوله هنرهای تجسمی قرار می‌گیرد، هم متکی به متن هستند. بنابراین من کارهای خودم را پرفورمنس نمی‌دانم. بلکه نمایش‌های بی‌کلام هستند.
با ورودم به کارگاه نمایش به خیلی از این عناصر دست یافتم. چون در آنجا طرز تفکر، جستجو کردن شیوه‌های مدرن وجود

داشت. ورک‌شاپ‌های فراوان و اجراهای مشترک با گروه‌های خارجی داشتیم و در سال‌های ۴۷ تا ۴۹ که تئاتر ما نیاز به یک حرکت جدید در مقابل تئاتر جدی داشت این شیوه را پیش گرفت و تبدیل به یک تئاتر اعتراضی شد.

تمام تعلیماتی که ما به‌عنوان آرتیست در کارگاه نمایش می‌گرفتیم، رسوب‌های بسیار مهم و عمیقی در ذهن ما نسبت به بازیگری داشت و به‌همین‌دلیل من هیچ‌وقت درباره کارگاه نمایش تصور نمی‌کنم که کارگاه نمایش محلی بود برای تمرین تئاتر، بلکه به نظرم می‌آید کارگاه نمایش محلی بود برای پیشبرد یک‌جور نهضت نمایشی.

کارگاه نمایش، محیطی بود که بازیگر، کارگردان و حتی نویسنده را بسیار آماده می‌کرد برای اینکه یک‌جور فولاد آبدیده شود تا همه‌جور تجربیات در آن اتفاق بیفتد. چون نفس تجربه‌کردن مهم بود. حتی تجربه بازی‌های رئالیستی را داشتیم، منتها این یک شیوه تجربی بود و الزاما همه بازی‌هایمان به‌عنوان بازیگری غیرمتعارف یا بازیگری خارج از محدودیت‌های بازیگری همیشه نبود و بعضی‌وقت‌ها هم خیلی برخورد رئالیستی یا ناتورالیستی بود، اما در قالب شکل‌گیری تجربی که روند تمرین‌های کار ایجاب می‌کرد.

رها بودن اندیشه‌ها در کارگاه نمایش موجب می‌شد تا اتفاق دیگری رخ دهد. تصور من از دانشگاه تجربیات فراوان بود اما اینطور نبود، چون من در کارگاه نمایش تجربیات بسیاری داشتم که در دانشگاه با وجود بهرام بیضایی، محمد کوثر، پرویز پرورش، شهرو خردمند و... که بسیار سخت‌گیر بودند این اتفاق دیده نمی‌شد. من در دانشگاه نیز کار می‌کردم و مشکلی نداشتم، اما از سیستم آموزشی راضی نبودم چون نمره و حفظ کردن اهمیت داشت. در حالی که من به دنبال کسب تجربه بودم و محیط دانشگاه محیط دینامیک و فعالی نبود. از سوی دیگر با وجود آنکه من سیاسی نبودم، اغلب اساتید و دانشجویان فعال سیاسی بودند و به دنبال این بودند که هنر را وسیله قرار دهند برای رسیدن به اهداف سیاسی. به خاطر دارم که به دلیل حضورم در کارگاه نمایش در آن زمان تهدید به قتل شدم و حتی از سوی دوستانم بایکوت شدم و کسی با من صحبت نمی‌کرد. افراط همواره وجود داشت و بسیاری از این دوستان بعدها پشیمان شدند و متوجه شدند که کارگاه نمایش به عنوان یک شاخص در تئاتر ایران است و نمی‌توان از آن به راحتی گذشت.

ما الان غیر از نحوه اجرا، نه نحوه تفکر، تفاوت زیادی بین تئاتر بدنه و تئاتر آلترناتیومان نداریم. آخرین لگدهایش هنوز باقی مانده. خوشبختانه هنوز هست. کامل استحاله نشده چون اصلا تئاتر آلترناتیومان هرگز نابود نخواهد شد ولی استحاله می‌شود. به نظر من اصرار هرکدام از ما به تمام مفاهیمی که به آن اعتقاد داشتیم درحال‌حاضر شدنی نیست. یعنی ما باید تیزی آوانگاردیسم مطلق‌مان را کمی سمباده بزنیم و از تیزی‌اش کم کنیم تا بتوانیم با شرایط واقعی هم خودمان را وفق دهیم. بعید به نظر می‌رسد آنتونن آرتو اگر الان در تئاتر تهران بود همچنان می‌گفت هنرمند کسی است که در میان آتش نشسته باشد و با انگشتی به حقیقت اشاره کند. خیلی بعید به نظر می‌رسد و فکر می‌کنم احتمالا جمله‌اش را با چیزهایی تغییر می‌داد: «هنرمند کسی است که در میان آتش نشسته باشد درحالی که به حقیقت اشاره می‌کند، گوشه‌چشمی هم به واقعیات داشته باشد».

{ تاریکی }

پانوشت اول : مطلب ذکر شده از زبان دکتر صادقی برگرفته از گفت و گویی است که چندی پیش جهت چاپ در همین مجله با ایشان انجام شد. به بهانه گفت و گوی ایشان در سال ۶۶ با مجله نمایش، برای تفهیم برخی از اصطلاحات و جواب های ایشان و نقطه نظرشان درباب آن گفت و گو در وضعیت کنونی .لینک فایل صوتی و همچنین فایل مکتوب گفت و گو با ایشان در انتهای این بخش درج شده است.لازم به ذکر است هیچ کدام از سوال و جواب های درج شده در این تابلو حقیقتا به این شکل اتفاق نیفتاده است،حتی به علت آگاهی از وضعیت آقای پسیانی برای عدم مصاحبه هیچگاه این دو بزرگوار همزمان به جایی برای مصاحبه دعوت نشدند.گفت و گو با آقای صادقی در تماشاخانه شانو با حضور سه نویسنده اصلی این مطالب انجام شد

پانوشت دوم: مونولوگ قرائت شده از زبان آقای پسیانی تماما برگرفته شده، از مصاحبه ایشان با آقای احسان زیور عالم، منتشر شده در خبر آنلاین در تاریخ دهم مرداد ماه یکهزار و چهارصد خورشیدی،گفت گو با آقای علی اصغر دشتی،منشر شده در سایت برترین ها در تاریخ بیست و دوم دی ماه سال یکهزار و سیصد و نود و پنج، و دو مصاحبه گردآوری شده از ایشان،یکی در سایت سیمرغ به تاریخ یکم آبان ماه یک هزار و سیصد و نود و چهار، و دیگری در سایت سینماپرس به تاریخ نهم اردیبهشت سال یکهزار و سیصد و نود و نه.

تابلوپنجم

کشف معمای هبوط آدم به دست پدر، وقتی حوا اورا تنها گذاشت

{ قرائت یادداشت احسان زیور عالم از زبان خودش }

{ جایی بر کرانه های دریای مدیترانه، احسان زیور عالم بر صخره ای ایستاده و متن زیر را آواز می خواند}

احسان زیور عالم :

پرولوگ نخست:

پیش از ورود به مبحث بد نیست بدانیم این نوشتار از کجا و چه ناشی می‌شود. چندی پیش امیررضا احمدی در تماس با من درباره نوشتاری از من یاد کرد با عنوان «آیا کلاسیک‌ها ما را نجات دادند؟» آن نوشتار محصول تماشای چند اثر از دانشجویان پرشورم بود، دانشجویانی که با وجود تحصیل، تمایل داشتند بیشتر وقت خود را صرف اجرا کنند و در یک سال گذشته به انحای مختلف روی صحنه رفته بودند؛ اما با وجود زیست‌های متفاوت آنان، چیزی که بیش از همه بروز و ظهور داشت شخصی بودن نمایش‌ها بود. نمایش‌هایی که اساساً نمی‌شد آنها را از اجراگرانشان جدا کرد. اگرچه بخشی از شخصی بودن به میل شدید این دانشجویان به مفاهیم هنر اجرا و انفجار خوانش مطالعات اجرا در ایران بود؛ اما مسأله به نظر می‌رسید فراتر از این حرف‌هاست. یعنی فارغ از محتوای شخصی آثار، آنچه مرا به خود جلب می‌کرد سوار شدن هنرمندان جوان بر مرکوب فردیت بود. با دیدن آخرین اجرا در تالار مولوی، در فضایی که تمام آن اجراگران حاضر بودند، با آنها به گفتگو نشستم و درباره برجسته بودن فردگرایی آثارشان گفته‌های ردوبدل کردیم. همگی به فکر فرورفتیم و من وعده دادم در این بار بنویسم تا این مسأله فراموش نشود. «آیا کلاسیک‌ها ما را نجات دادند؟» عنوان مقاله‌ای نه‌چندان بلند شد درباره رویکردهایی که ما را به این نقطه رسانده بود. در آن لحظه گفتگویی تاریخی معیاری شد برای ارزیابی وضعیت امروز. ۳۷ سال پیش اجرای دو نمایش آژاکس در تئاتر شهر، موجب شکل‌گیری اختلافات و البته مصاحبه‌ای می‌شود که در آن مسأله فردی بودن و جمعی بودن تئاتر مطرح می‌شود و خوانش آن می‌تواند چراغی باشد بر مسیری که چهار دهه تئاتر ایران برای رسیدن به نقطه امروز طی کرده است. مصاحبه‌ای که سه ضلع داشت: قطب‌الدین صادقی، آتیلا پسیانی و جلال ستاری.

نوشتار من دو بخش دارد که در هم تنیده می‌شود. بخش نخست همان نوشتار سابق است که اساس و بنیان این نوشتار تازه شده است؛ اما نوشتار دوم محصول گفتگویی است که با امیررضا و دوست دیگری در بلژیک، امین زمانی داشتم. این بخش دوم در اپیلوگ این نوشتار بسط و توسعه داده‌ام که حاوی نظرات شخصی من پس از گذشت شش ماه پرتلاطم در ایران دارد و تلاشی است برای کندوکاو نوشتارهای سابقم درباره مسأله توسعه مونولوگ در ایران و بازتاب آن در رویدادهای روز ایران.

پرولوگ دوم:

پاییز ۱۳۶۶ آتیلا پسیانی و قطب‌الدین صادقی همزمان اجرایی از نمایشنامه «آژاکس» سوفوکل در تئاتر شهر روی صحنه می‌برند. این اتفاق موجب اختلافاتی در فضای تئاتری آن روزگار می‌شود. این برای نخستین بار و شاید آخرین بار بود که یک متن همزمان در دو سالن تئاتر شهر روی صحنه می‌رفت. با این همه به همت لاله تقیان در آن روزها گفتگویی میان صادقی و پسیانی شکل می‌گیرد. گفتگویی چند بعدی که امروز سند مهمی از وضعیت تئاتر در سال ۱۳۶۶ است. آنچه اما در این نوشتار مهم است گفتاری است که میان صادقی و نماینده مجله نمایش - که احتمالاً جلال ستاری است - رخ می‌دهد. در این گفتار قطب‌الدین صادقی جوان، کارگردان تازه‌بازگشته از فرانسه، مدعی می‌شود قصدش از اجرای «آژاکس» نجات تئاتر ایران و القای شکل درستی از آموزش تئاتر است. او می‌خواهد دانشجویان تئاتر را با چیزی آشنا کند که آن را «تئاتر واقعی» می‌خواند. تئاتری که هیچ شباهتی با اشکال تئاتری امروز و وابستگی به نظریات مدرن اجرا ندارد. صادقی این اجرا را براساس یک دوره آموزشی در فرهنگسرای نیاوران با گروهی عظیمی از جوانان آماده می‌کند و تلاش می‌کند با معیارهای یک اجرای کلاسیک، فهم تئاتر ایران و مخاطب آن را به آثار کلاسیک و اساساً تراژدی نزدیک کند. صادقی یک صورت‌بندی از اشکال مرسوم تئاتر در ایران هم دارد که می‌خواهد با آنها مخالفت کند: نمایش‌های شبه‌تاریخی، کمدی‌های لاله‌زار و ملودرام‌های خانوادگی. اما ۳۵ سال پس از آن مصاحبه، قطب‌الدین صادقی دیگر در مقام یک معلم شاخص در کشور تثبیت شده، تعداد اجراهایش به رقم قابل‌توجهی رسیده و مهم‌تر از همه آنکه او امروز خواهان نوعی تئاتر ملی است، تئاتری که بی‌شک برآمده از همان نگاه کلاسیک به نمایش است، چیزی که «آژاکس» در ساختار دراماتیک به صادقی می‌داد. صادقی جایی در آن مصاحبه حتی می‌گوید شخصیت آژاکس در مقام قهرمان شباهت بسیاری به او دارد، چه به لحاظ فرهنگی و سیاسی و چه به لحاظ قومیتی. با این حال در آن گفتگو ستاری به صادقی می‌گوید آژاکس تئاتر ایران را نجات نمی‌دهد. با گذشت ۳۵ سال و دیدن آثار امروز این پرسش برایم مطرح می‌شود که به چه میزان میراث قطب‌الدین صادقی در نسل جوان متجلی می‌شود.

پرده اول:

بهار امسال در دانشگاه تهران جشنواره‌ای با عنوان تجربه برگزار شد که آثارش هیچ شباهتی با «آژاکس» صادقی نداشت. در یکی از نمایش‌ها که برای من اهمیت ویژه‌ای دارد، مریم دهقانی‌نژاد، دانشجوی تئاتر پرفورمنسی ترتیب می‌دهد تا پس از دو دهه برای پدرش عزاداری کند. پدر مریم، خلبان پرواز دلخراشی است که دو دهه پیش در کوهستان لرستان دچار سانحه می‌شود و این در حالی است که مریم در آن زمان تنها یک سال سن داشته است. خاطره مریم از پدرش چیزی جز چند سکانس از فیلم‌های ضبط شده با هندی‌کم‌های محبوب دهه هفتاد نیست. اجرای مریم نیز وابسته به همین تصاویر است، تصاویری که پدر با نوزادش مشغول بازی است و با بریده‌هایی از گزارش سقوط هواپیما و

تشییع پیکر پدر خلبان آمیخته می‌شود، سیری که به ما می‌فهماند فاصله میان شادی و عزا چه کوتاه بوده است. زمان واقعی چنان خرد می‌شود که بدل به زمان استعاری می‌شود. مریم در برابر تصویر در حال پخش پدر، بر پرده وسیع ۳۰۰ قوری می‌چیند، به حاضران این مراسم عزا چای تعارف می‌کند و به وقت غروب، در عزای پدر تمام قوری‌ها را می‌شکند. این نمایش اثر تک‌نفره‌ای بود درباره خود مریم. او در مقام مؤلف خودش را عیان می‌کند و تلاش می‌کند با تکیه بر عرف‌های مرسوم در یک مراسم وداع با تازه درگذشته پس از دو دهه با پدر خویش وداع کند. او در این مسیر بیش از هر چیزی با فرد خویش روبه‌رو می‌شود، چه بر پرده و چه بر صحنه‌ای که همه کنش‌هایش معطوف به خود اوست.

پرده دوم:

امیررضا احمدی دانشجوی تئاتر است و چندی پیش در حیاط یک خانه نسبتاً قدیمی نمایشی با عنوان «دستگاه چهچه‌زن» ارائه داد. اجرای امیررضا ترکیبی از پرفورمنس و تئاتر سخنرانی (Lecture Theater) بود. او در سخنرانی خود از چگونگی تمرین نمایشنامه مکبث و چیزی می‌گوید که بر سر بازیگرانش رخ داده است. می‌گوید بدون آگاهی -به این واژه دقت کنید - سراغ ایده بدن ناآگاه رفته است و پیامدش چیزی نیست جز یک فاجعه. سخنرانی با ورود بازیگران آسیب‌دیده از تمرین وارد فاز اجرا/بازی می‌شود تا امیررضا خودش را در معرض نوعی انتقام‌گیری از سوی بازیگرانش قرار دهد. در این نمایش نیز امیررضا در مقام مؤلف خودش را عیان و برهنه می‌کند و برای برهنه‌سازی بهتر تمام داده‌هایش را روی پرده می‌افکند. او با وجود آنکه قرار است از خویشتن خویش عدول کند؛ اما هیچگاه از مرکز نمایش خارج نمی‌شود.

پرده سوم:

سارا یزدانی دانشجوی تئاتر است و در یک پلاتوی بسیار ساده اجرایی بر مبنای تئاتر پلی‌بک (Playback Theater) و با عنوان «قَ قِ وَ» روی صحنه برد. سارا در این نمایش به همراه دوستش، مطهره با نشان دادن تصاویری از کودکی تلاش می‌کرد بخشی از مشکلات شخصی خود حول موضوع مدرسه را بیان کند. نمایش داستان مطهره و یک عکس را به میان مخاطبان پرتاب می‌کرد تا آنان قضاوت کنند مطهره با مدرسه چه کرده است. آزمایش جذابی که محصولش بیان خشم‌ها و عقده‌های فردی است و در این مسیر، تصویر تماشاگران شرکت‌کننده در این اجرا، روی پرده پخش می‌شود. سارا در مقام مؤلف نمایش خودش را عیان می‌کند و آرام‌آرام به مرکز نمایش می‌رود که مخاطبان آن را تولید کرده بودند.

پرده چهارم:

دلارام موسوی دانشجوی تئاتر است. چندی پیش در تالار مولوی نمایش «شرحی کشاف در باب زندگی و مرگ نابهنگام زنی در مطبخ» را روی صحنه می‌برد. اقتباس آزاد محمد چرمشیر از شخصیت فخری رمان «شازده احتجاب» با تک‌بازی دلارام، در فضای سال ۱۴۰۱ بدل به یک روایت شخصی می‌شود. متنی که در دهه شصت نوشته شده است، تلاش برای واکاوی شخصیت‌های اصلی متن گلشیری است؛ اما در اجرای دلارام، او تبدیل به تک‌تک شخصیت‌ها می‌شود تا دریابد در کالبد کدام شخصیت حلول پیدا می‌کند. دلارام تلاش می‌کند خودش را عیان کند. او به جای تجسد شخصیت فخری، به‌نوعی فضاسازی می‌کند تا شخصیت یا محتوای درونی و ذهنی خویش در مقام یک زن را کشف کند. همانند سه نمایش بالا، در اینجا باز روی پرده ویدئویی پخش می‌شود مرکب از صحنه‌هایی از فیلم بهمن فرمان‌آرا، پیری متصورشده دلارام و در نهایت هشت قاب از دلارام در تیپ‌های مرسوم زن ایرانی.

اپیلوگ:

۳۵ سال پس از خواسته صادقی برای نجات تئاتر ایران، به‌نظر می‌رسد نسل جدید هیچ تمایلی به آموزه‌های او ندارند. به جای آثار کلاسیک عظیم، در پی یک اجرای کوچک‌اند. برای مثال امیررضا احمدی، «مکبث»ی مینیمال و تقلیل‌گرا

مهیا می‌کند و به جای نمایش دادنش، درباره‌اش حرف می‌زند. به عبارتی حتی به بازنمایی خرده‌تراژدی باقی‌مانده نیازی نمی‌بینند. این گروه برخلاف تصویر کردن خویش در قامت قهرمانان دراماتیک، خود را عیان می‌کنند؛ اما آنان همانند آژاکس شخصیت‌هایی صاحب هامارتیا نمی‌دانند؛ آنان انسان‌هایی هستند که چون هر انسانی واجد چیزهای خوب و بدند. آنان به‌جای استعاری کردن جهان‌زیسته خویش، با صراحت تجربه‌زیسته خویش را بیان می‌کنند و در بیان، نهان خود را عیان می‌کنند. این گروه به جای کاوش دنیای قدیم و بازتعریف فلسفه تئاتر یونانیان باستان، تئاتر را منزه نمی‌بینند و آن را با هنرهای دیگر آغشته می‌کنند. در اجرای دلارام موسوی کار حتی به تدوین نیز کشیده می‌شود. فناوری بخش جدایی‌ناپذیر اجرای این گروه جوان است. بدون فناوری گویی برهنه کردن جهان‌زیسته ناممکن است. در مقابل در نگاه صادقی جهان‌زیسته باید در حجاب واژگان نهان بماند. ۳۵ سال بعد از «آژاکس» پرهیاهو، چشم‌انداز دانشجویانی که قرار بود صادقی ناجیشان باشد، ۱۸۰ درجه دستخوش تغییر شده است. مهم‌تر آنکه اگر روزی برای تئاتری شدن، دانشجو می‌بایست مرارت‌های محضر استادی چون صادقی را تحمل می‌کرد تا چیزی شود، حالا نسل جدید بدون نیاز به استاد، در همان ابتدای شاگردی دانشگاه، روی صحنه می‌رود و یک ادعای جذاب دارد. او برخلاف استاد اکنون پخته‌ای چون صادقی، خودش را به هیچ عنوان حرفه‌ای نمی‌داند و به جای چشم‌انداز ملی برای کارش، در پی چشم‌اندازی شخصی است. از منظر آنان نیازی به نهادسازی تئاتر نیست، شاید ردپای این فقدان نیاز را در جشنواره تئاتر دانشگاهی و شکل نگرفتنش در دوره اخیر بتوان جستجو کرد. نسل جدید شاید به نوعی فردگردایی خاصه خود دچار باشد. شاید در آینده به نگرش صادقی برسد؛ اما هر چه هست امروز او معطوف به خود اوست. صریح از خودش می‌گوید و گویی پرده‌پوشی و استعاره‌سازی مدنظرش نیست. چیزی که ادبیات و هنر قطب‌الدین صادقی بدان تکیه می‌زند.

اما فردگرایی نسل جدید از کجا نشأت می‌گیرد و ردپایش را چگونه می‌توان در وضعیت کنونی تئاتر جستجو کرد؟ شاید یکی از بهترین پاسخ‌ها را بتوان از دل کتاب جذاب و محبوبی یافت که کمتر درباره محتوایش در فضای فرهنگی کشور سخن به میان آمده است: «افسانه فردگرایی». نویسنده کتاب، پیتر ال کالرو، استاد جامعه شناسی در دانشگاه اورگان غربی است و در تلاش است به شیوه روایت‌گونه و در قالب تاریخ‌گرایی نو درباره این مسأله صحبت کند که میل به فردگرایی در عصر حاضر ریشه از کجا دارد و اساساً چقدر وجود صحت دارد. اشاره او به واژه انگلیسی Individualism است که فارغ از فردیت در دل خود مفهوم شخصیت را نیز حمل می‌کند. به عبارتی در Individualism فرد تنها خود را منفک از جامعه اطرافش می‌کند؛ بلکه خود را در قالب شخصیت منحصر به فرد با ویژگی‌هایی کاملاً خاصه خود معرفی می‌کنم تا پرسونای شخصی خود را بیافرینند. در فارسی نیز Individual را گاه به معنای منحصر به فرد ترجمه می‌کنند تا شاید بتوان حتی Individualism را «تافته جدابافته» نیز ترجمه کنیم. اما آنچه آقای کالرو بیان می‌کند تلاشی است از اینکه فردگرایی کنونی محصول چیست. پیش از ورود به ماجرا بد نیست بگویم در گفتگویم با دکتر امین زمانی، پژوهشگر حوزه تئاتر و ساکن بلژیک دریافتم مسأله فردگرایی، بازتاب فردیت و ایزوله شدن اجرا از جامعه چیزی نیست که تنها من در ایران تجربه کرده باشم، ما با یک مسأله جهانی روبه‌روییم. چیزی که کالرو آن را ریشه در مسأله آمریکا می‌داند، مسأله‌ای که ما با عنوان «رویای آمریکایی» از آن یاد می‌کنیم.

در «رویای آمریکایی» فرد برای مبنای مهارت‌ها و شایستگی‌های فردیش به موفقیت دست پیدا می‌کند. این موفقیت اوجش تبدیل شدن به ابرقهرمانی است که جهان را نجات می‌دهد و در ناز و نعمت هم زیست می‌کند. چیزی شبیه آیرون‌من و بت‌من که ترکیبی از مغز و ماهیچه شده‌اند. کالرو نشان می‌دهد چگونه پس از شکست پروژه کمونیسم در شوروی، فردگرایی آمریکا بسط و توسعه پیدا می‌کند و در این میان رسانه‌ها از جمله تلویزیون و سینما فرهنگی عمومی مبنی بر آنکه موفقیت و شکست یک فرد معطوف به خود اوست می‌آفرینند. در چنین شرایطی هنر نیز وارد نوعی مبادله فردگرایانه می‌شود، مبادله‌ای که در آن مرکزیت مسأله فرد است؛ اما این موضوع با میل شدید مؤلف‌گرایی همپوشانی پیدا می‌کند. در حالی‌که متفکران پست‌مدرن مرگ مؤلف را اعلام کرده بودند؛ اما بی‌شک میل به مؤلف بودن هیچگاه نمرده بود. حتی همان فیلسوفان نیز پس از اعلام مرگ مؤلف با انگشتان مورد اشاره قرار می‌گرفتند که تخصصشان مؤلف‌یابی بود. آنها خود در قامت مؤلف در میان عموم به شهرت می‌رسیدند و حرف‌هایشان متناظرانشان، پخش و گسترش می‌یافت. این قصه درباره هنرمند وجه دیگری پیدا می‌کند.

هنر تئاتر ایران، از دهه سی به این سو به غایت متأثر از جریان چپ بود. شاید تنها بزنگاه عدول از چپ‌گرایی را بتوان در کارگاه نمایش جستجو کرد، جایی‌که چند جوان از خارج آمده، شهرو خردمند، ایرج انور، آشور بانی‌پال و آربی اوانسیان شکلی از تئاتر - مبتنی بر تئاتر تجربی - را روی صحنه می‌برند که اساساً متوجه زیست شخصی آنهاست. شاید نمونه افراطی آن بانی‌پال باشد که تجربه‌زیستیش در مقام یک کشیش و هم‌جنس‌گرا در آثارش متبلور می‌شود و البته جنجال‌برانگیز. کارگاه نمایش پیش از تکثیر با یک امر منبعث از جهان چپ متوقف می‌شود و بازگشت آن مستلزم گذشت چهار دهه است. چهار دهه عبور از نوعی نگرش چپ‌گرا، شاید به‌واسطه مرگ یا حذف چپ‌گرایان شاخص از صحنه تئاتر ایران - که البته در یک دهه اخیر آنها هم چیزی از چپ‌گرایی در آثارشان نداشتند- رابطه نسل جدید با جریان تئاتر چپ پاره می‌شود. البته این گزاره قطعی نیست؛ چراکه کماکان اندیشه چپ در تئاترهای بسیاری حداقل در یک دهه اخیر تئاتر ایران روی صحنه رفته‌اند؛ اما آنها فاقد هرگونه کارکرد گذشته خود بودند، کارکردی که برای مثال در سال ۵۸ ناصر رحمانی‌نژاد با «کله‌گردها و کله‌تیزها» در تالار وحدت و تئاتر شهر رقم می‌زند.

باری، نسل جدید، نسلی که پس از فروپاشی شوروی و فروریختن دیوار برلین زاده شده بود و از قضا محصول چیزی به نام رسانه و شبکه‌های اجتماعی بود - عنوان فرعی کتاب کالرو «نیروهای اجتماعی چگونه ما را شکل می‌دهند» است -، حالا قرار است عاملیت خود بر صحنه را عیان کند. او پیش از ورود به صحنه با پدیده راحت‌الحلقومی نیز آشنا شده بود: مونولوگ. مونولوگ شیوه اجرایی ارزان‌قیمتی بود در کشور تورم‌های اقتصادی. هنرمند تئاتر با نگاهی به جیب خود برای تولید اثر هنری، مونولوگ را شیوه‌ای مناسب می‌دید. نوعی صرفه‌جویی در تولید و البته کاستن ریسک ضرر. با گروهی کوچک و یک متن آشفته هم می‌شد مونولوگی قابل‌قبول آفرید، کافی بود بازیگر حسابی بازیگر باشد؛ اما برای نسل جدید مونولوگ رسانه‌ای بود که می‌توانست منویاتش را به راحتی بروز دهد. تمام نمایش‌هایی که در بالا معرفی کردم درگیر مونولوگ هستند. شیوه‌های اجرایی برگزیده در این نمایش‌ها اگرچه خود را وامدار هنر اجرا می‌داند؛ اما واقعیت آن است در این اجراها صلبیت مونولوگ حاکم است. مؤلف این مونولوگ‌ها در میانه صحنه ایستاده است و قصدش عیان کردن خویش است؛ اما چرا او می‌خواهد خودش را عیان کند و اساساً چگونه مونولوگ به عیان کردن او کمک می‌کند؟

بی‌شک یکی از دستاوردهای پساشوروی - که چندان ربطی با آن نظام فروپاشیده ندارد؛ اما به نحوی کنایی تقابلی است با آن - چیزی است به نام شبکه اجتماعی. واژه اجتماع که به انگلیسی همگام با عبارت سوسیالیسم است، از یک بستر واقعی و ملموس به دنیای سایبر ناملموس انتقال می‌یابد. آدم‌ها در کشورهای بی‌مرز، چیزی شاید منبعث از تصویر آرمانی معاهدات ناتو و ورشو، بر یک مبنای مشترک، روادید بی‌دردسر می‌گیرند و در سرزمین مبتنی بر باینری، زیست می‌کنند. اگرچه ابتدای ماجرا بیش‌تر مبتنی بر گفتگو بود و مسأله تقابل کلامی و یافتن کالبدهای مجازی اهمیت داشت؛ اما شبکه‌های مجازی در مسیر تکامل خود، تکوینی آمریکایی داشت. سوسیالیسم برجسته در ساختار آن به سوی فردگرایی متکی بر آزادی بیان پیش رفت. آدم‌های حاضر در کشورهای مجازی، با برآمدن پدیده‌ای به نام فیسبوک، دیگر در پی گفتگو نبودند. آنها تمایل داشتند در شکل ساده و جذاب فیسبوک مونولوگ بنویسند و به جای دیالوگ، بازخورد دریافت کنند. به عبارتی از رویکرد دراماتیک Dialouge به رویکردی اساساً برآمده از دنیای برنامه‌نویسی یعنی Feedback روی آوردند. در دیالوگ فردیت همواره دچار تخطئه بود. فردی که وارد دیالوگ می‌شود، تیغ جراحی به دست، بدن خویش را در برابر انظار عموم می‌شکافد و در این تشریح نظرها و حرف‌ها ردوبدل می‌شود. محصول چنین رویه‌ای یک وضعیت فاقد سانسور است که آدم‌های بی‌محابا فردیت یکدیگر را زیر سؤال می‌برند و اگر شخصیتی در این میان شکل بگیرد،

شخصیتی براساس وضعیت جمعی است. آدم‌ها به یکدیگر برچسب می‌زنند، دست به توصیف می‌زنند و البته تاریخچه یکدیگر را پیش می‌کشند و در این گذار، هویت مبتنی بر اجتماع ظاهر می‌شود که می‌تواند به غایت دردناک و تلخ باشد. اما در وضعیت بازخوردی، فرد می‌تواند دسترسی کسانی که مدنظرش نیست را محدود کند، از هر گونه نظر خودش را مبرا کند و دیگران را مجاز به ابراز بیان نسبت به نوشته خود نکند. در وضعیت بازخوردی فیسبوک، آنچه عرضه می‌شد یک مونولوگ بود که می‌توانست فرصتی برای دیالوگ باشد؛ اما به شرط و شروطی که صاحب مونولوگ فراهم می‌کرد. مهم‌تر آنکه از دل این مونولوگ‌ها نظام مبتنی بر بازار نیز پدید آمده بود. فیسبوک سکویی بود برای شکل‌گیری مشاغل تازه و بازارهایی که بر پایه محتوا، ارائه و بستن دایره‌ای از مخاطبان بودند.

حالا به مونولوگ در تئاتر ایران بازگردیم. گفتیم این وضعیت در ابتدا مبتنی بر نظام بازار بود. با عقب‌نشینی دولت از تأمین مالی هنرمندان تئاتر، افزایش سالن‌های شخصی در کشور بدون امکانات لازم و گران شدن هزینه تولید برای کارگردانان، مونولوگ به شیوه‌ای جذاب بدل می‌شود. محدود بودن دکور، از بین رفتن مناسبات بازیگری مرسوم در نمایش‌های رسمی، کاهش بازه تمرین، کم کردن هزینه مکان‌های تمرین و مهم‌تر از همه ناچیز شمردن امر دراماتیک، نوعی آزادی به کارگردان می‌داد تا هر چه دلش می‌خواهد بسازد و البته همچون فضای فیسبوک به جای وضعیت گفتگویی، وضعیت بازخوردی بیافریند.

نسل جدید، آشنا با مفهوم شبکه اجتماعی بیش از نسل پیش از خود ارزش‌های اقتصادی و فرهنگی نهفته در آن را درک کرده بود. این نسل هیچ نسبتی با دولت نداشت و اساساً نمی‌دانست در تاریخ صد ساله تئاتر ایران، بخش عمده ماجرا محصول حمایت دولتی بوده است. او در نظام بازار، با نوعی خصوصی‌سازی افسارگسیخته روبه‌رو بود که به او امر می‌کرد برای تولید تئاتر سرمایه گردآوری کن. واژه سرمایه در این وضعیت بار کنایی مضاعف دارد؛ چراکه شبکه‌های اجتماعی در دهه نود نیز خود را در مقام نوعی سرمایه بازتعریف می‌کرد. حالا نسل جدید با درکی شهودی نسبت به آموزه‌ها نسلی خویش پا به بازار می‌گذارد. او از دل شبکه‌های اجتماعی نوزایی شده است و این احساس بر او مستولی است که بر یگانه وجود خودش ایستاده است. او خودش را موجودی قائم به ذات می‌بیند که در دنیای فردگرایش توانایی هر چیزی را دارد که خواهان اوست؛ اما او یک چیز را فراموش می‌کند. اینکه او در این وضعیت قائم به ذات، در این استقلال رأی الهام‌گرفته از ساختار شبکه‌های اجتمای به چه میزان آگاهی نیاز دارد!؟ شبکه‌های اجتماعی پاسخ ساده‌ای ارائه می‌دهند: هیچ. انسان می‌تواند بدون داشتن آگاهی لازم در یک بستر سایبری هر چه دوست دارد بیان کند، این شعار دنیای پساشوروی است و پس از

فروپاشی قول کمونیسم، سانسور بیان امری مذموم به حساب می‌آید. پس‌لرزه‌های این وضعیت را حتی ایرانیان نیز تجربه کرده‌اند. دولت خاتمی با شعار آزادی بیان، آن هم با حذف کامل دولت‌های پرده آهنین روی کار آمد. مسأله فراگیر آن روزها شاید ربطی به همسایه شمالی داده نمی‌شد؛ اما در بزنگاه تاریخی این ایران بود که می‌توانست تصویری آزادی‌خواهانه‌تر از جمهوری‌های تازه زاده شد در نوار شمالی خویش ارائه دهد. اگرچه این بزنگاه تاریخی در ایران با موفقیت سیاسی همراه نبود؛ اما تأثیر اجتماعی آن بی‌شک تا به امروز ادامه دارد. میل به آزادی در بیان، آن هم در فضای سایبری دستاورد فهمی است که در دوم خرداد متبلور شده بود. با این تفاوت که در فضای دوم خرداد مسأله دیالوگ و گفتگو بود؛ اما در دهه نود و نسلی که درکی از مبارزه برای آزادی بیان نداشت، امری بازخوردی بود. او در بازخورد صرفاً در تمنای اثبات فردیت خویش نیست؛ او در مرحله تثبیت فردیت است، چراکه نسل پیشین در گذار از وقایع ۸۸، از اثبات فردیت عبور کرده بود.

به مونولوگ بازگردیم. نسل جدید در یک مسیر تاریخی حالا به ساختار روبه‌رو است که می‌توان در آن این فردیت را تثبیت کند. او براساس آموزه‌های فضای مجازی خود را بری از فهم و آگاهی لازم می‌داند؛ اما برای تولید تئاتر باید محتوایی ارائه دهد. او در فضای مجازی چه چیزی ارائه می‌داد؟ زندگی روزانه، آرا و نظرات شخصی، درک شهودی از جهان و مطالعات جسته و گریخته از پدیده‌ها؛ اما نوشتار تبلور چندانی برای تثبیت فردیت برایش فراهم نمی‌کرد. او نیاز به اجراگری دارد. امر پرفورماتیو به مراتب جذاب‌تر است وضعیتی انشایی است که در فضای مجازی، آن هم در موقعیت بی‌کالبد ارائه می‌دهد. او مونولوگ را یگانه رویه‌ای می‌داند که می‌تواند خویشتن خویش را بروز دهد. آن را متبلور کند و در نهایت آن را عرضه کند. او اگرچه خود را در موقعیتی علیه نظم بازار حاکم می‌بیند؛ اما در حال شکل دادن به بازار تازه‌ای است. او با انکشاف و تشریح خویش روی صحنه، در حال ارائه بدن، توانایی و هوش اجتماعی خویش برای افرادی است که می‌توانند او را از مرحله تثبیت فردیت به یک مرحله فراتر سوق دهند. کارگردانی سینمایی که دختری روی صحنه می‌بیند و پس از تماشای توانایی او، او را به پروژه سینمایی خویش رهنمون می‌کند. نتیجه این دعوت چه چیزهایی است؟ افزایش دنبال‌کنندگان در فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی، افزایش ارزش اقتصادی بدن در نظم بازار و مهم‌تر از همه ارتقای فردیت در ساختار هرمی که بر سر آن جنگ است. در این بستر تعداد اندکی می‌توانند خود را از جمع جدا کرده و در نظام مبتنی بر بازار آزاد صعود کنند.

مونولوگ در این وضعیت فرصتی عجیب و شگفت بر هنرمند است. وسیله‌ای برای ابراز، شکوفایی و صعود؛ اما این مهم فراموش می‌شود حتی ساختار فردگرایی مبتنی بر نظام جمعی تعریف می‌شود. انسان فارغ از دیگری هیچ معنایی پیدا نمی‌کند. اگرچه در مونولوگ‌ها، هنرمند خود را در کنش و واکنش با دیگری‌های نامعلوم روایت می‌کند؛ اما دیگری‌ها بر حق نیستند. آنها حتی فرصت به تصویر کشیده شدن هم ندارند. حرف‌هایشان با واسطه بیان می‌شود و می‌توانند از منظر سوبژکتیویته هنرمند تحریف شوند. مونولوگ زمان و مکان را محدود می‌کند و اجازه نمی‌دهد دیگری تبلوری داشته باشد. از همین رو است که مونولوگ تلاش می‌کند نسبت خود را حتی از اکنون جدا سازد. برای مثال در نمایش سارا یزدانی، او به سراغ گذشته خود می‌رود و هرچند تلاش می‌کند نسبت وضعیت امروز خود را در گذشته جستجو کند و میان حال و گذشته رابطه‌ای ترتیب دهد؛ اما این رویه به صورت درزمانی رخ می‌دهد، نه در موقعیت هم‌زمانی. او هیچگاه وضعیت آموزشی آن روز خود را نقل نمی‌کند، درحالی‌که هنوز در حال درس خواندن است. صرفاً از دانش‌آموز به دانشجو ارتقا پیدا کرده است؛ اما سازوکار کماکان همان است. درباره نمایش دلارام موسوی نیز وضعیت بغرنج‌تر می‌شود. او برای تثبیت خویش اشاره‌ای به حال خود نمی‌کند، هرچند در قامت ویدئو به عنوان زمینه (Concept) تلاش می‌کند گذشته را به حال گره بزند؛ اما برای بیان خویشتن خویش به تاریخ رجوع می‌کند و در موقعیتی درزمانی این خود را «بازنمایی» می‌کند.

تأکید من بر واژه بازنمایی در جمله پیشین دو وجه دارد. نخست آنکه مونولوگ برای این هنرمندان جوان وجه بازنمایانه دارد. واژه Representation از دو جز ساخته شده است. یک جز وندی که معنای مستتر دارد و یک جز اسمی که معنای آشکار دارد. به‌عبارتی ما باید میان واژه Re به معنای «باز» و Presentation به معنای «نمایاندن» یا حاصل مصدر «نمایی» یک فاصله در نظر بگیریم. این گروه پیش از چیزی را عرضه می‌کند که گویی پیش‌تر نیز عرضه شده است. شاید کمی مغالطه‌آمیز باشد؛ اما نمایاندن عملی است تقریباً همیشگی برای بشر امروز. شبکه‌های اجتماعی بستری است برای نمایش دادن یا آنچه Presentation می‌دانیم. پس آنچه روی صحنه می‌آید بازنمایی است از وضعیت‌های به‌نمایش گذاشته در گذشته. خودی که افراد آن را حمل می‌کنند و به انحا مختلف عیانش می‌کنند، حالا روی صحنه بازنمایی می‌شود در یک شکل مجتمع و متشکل. اما وجه دوم بازنمایی وجهی منفی است، آنکه این بازنمایی اساساً درونی است و نسبت چندانی به دنیای بیرون ندارد. البته این بی‌نسبتی به بیرون امری توهمی است همانند فردگرایی. درون‌بودگی محتوای مونولوگ برآمده از نیروهای بیرونی است. مگر می‌شود بدون در نظر گرفتن رویدادهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بیرون از خود، خودی تولید شود. برای مثال نقش سانسور در شکل‌گیری مونولوگ پررنگ است. سانسور نیرویی است بیرونی که به هنرمند فردگرا تحمیل می‌شود و در مونولوگ او می‌تواند به صورت استعاری و کنایی علیه سانسور شود.

در چنین شرایطی به نظر می‌رسد هنرمندان جوان علیه وضعیت ارسطویی درام قیام کرده‌اند و با اصول تازه مکشوف پرفورماتیو و نظریه‌های اجرا همگام می‌کنند؛ اما به نظر می‌رسد این یک خطا محاسباتی است. آنان هنوز در چنگال قدرتمند تئاتر بازنمایانه ارسطویی قرار دارند با این تفاوت که اگر ارسطو از تئاتر یک کلان‌روایت تولید می‌کرد، حالا در دل مونولوگ‌ها ما با انبوهی از خرده‌روایت‌ها روبه‌روییم. ما را به یاد عبارت مشهور «الطرق إلی الله بعدد أنفاس الخلائق» (راه‌های رسیدن به خدا، به تعداد تک تک افراد مخلوقات

است) می‌اندازد. خرده‌روایت‌ها در ظاهر نسبتی با یکدیگر ندارند؛ اما واقعیت ساخت اجتماعی به ما می‌فهماند این خرده‌روایت‌ها رابطه اورگانیکی با هم دارند. برای درک این رابطه باید رویدادهای شش ماه اخیر ایران چشم دوخت، جایی‌که خرده‌روایت‌ها در بستر فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی حالا فردیت خود را عیان‌تر از گذشته بیان می‌کردند و آن بازنمایی‌های سابق شکل افراطی‌تری به خود می‌گرفت. شکلی که برای خود واژه انقلابی را برمی‌گزیند. قصد قضاوت و داوری ندارم که آیا آنچه رخ داده است انقلابی است یا خیر؛ چراکه انقلاب اساساً واژه‌ای مجادله‌برانگیز است و هیچ معنای ثابتی ندارد، کما اینکه انقلاب هم می‌تواند واجد طیفی باشد از درونی به برونی. آنچه در اینجا نظر مرا جذب می‌کند آن است که این فردیت‌های اکنون بروز یافته نمی‌تواند آن نظم اورگانیک پنهان خود را بیابد، پس وضعیت به درهم‌تنیدگی نمی‌رسد؛ بلکه به درهم‌پیچیدگی ختم می‌شود. اجازه دهید در اینجا متوقف شوم تا به جای ارائه جامعه‌نگارانه از وضعیت تئاتر ایران، ارائه‌ای از شرایط سیاسی صرف ندهم؛ اما به این نکته اکتفا می‌کنم که وضعیت سیاسی کنونی در سپهر رسانه‌ها مصداق خوبی برای درک مونولوگ، بازنمایی، خرده‌روایت و فردگرایی است. گویی این مجموعه حالا جهان را در برگرفته است و سیاستمداران را هم دلمشغول خود ساخته است، هرچند محدود و گزینشی.

به تئاتر بازگردیم و جوان‌ترهایی که فردگرایی در تئاتر را عرضه کردند و از آن سود جستند و تلاش کردند آن را در فضای آشوبناک شش ماه اخیر بازتعریف کنند. آنها تلاش کردن مونولوگ‌های خویش را بیش‌تر به امر پرفورماتیو تبدیل کنند. درباره موفق بودن یا ناموفق بودن این موضوع حرف زدن زود است، هرچند با تعاریفی که افرادی چون شکنر یا کارلسون ارائه می‌دهند وجوه پرفورماتیو قدرتمندی در رویکردهای خیابانی افراد دیده می‌شود؛ اما در این وضعیت ما با یک امر جمعی روبه‌روییم. اگر به شیوه ریاضیاتی دست به افراز زنیم و افراد را منفک کنیم، درمی‌یابیم وضعیت کماکان درگیر وجوهی فردگرایانه است. شخصیت‌هایی که در فضای مجازی ناگهان دیده شدند و بخش مهمی از این دیده شدن‌هایشان محصول همان فضای بازخوردی شبکه‌های اجتماعی است می‌تواند کلیدی جذابی باشد. یک نمونه جالب توجه آرمیتا عباسی است، یک یوتیوبر که ویدئوهایش می‌تواند مصداق بارز مونولوگ باشد. او رو به دوربین درباره خود و افکارش سخن می‌گوید و زمانی‌که بازداشت می‌شود بیش از افراد دیگر در صدر اخبار قرار می‌گیرد. او نمونه خوبی برای پیروزی فردیت در فضایی است که محصول زمانه ماست؛ اما او و فردیتش فراتر از فضای احساسی شکل گرفته حول اوست. در وجهی انتقادی می‌توان او را برمبنای طبقه، باور مذهبی، نظام شهری و فراتر از آن مسأله جنسیت و سن تشریح کرد. فیگورهایی چون آرمینا عباسی تضاد جذابی از فردگرایی و جمع‌گرایی است. درحالی‌که آنها فردیت خود را عرضه می‌کنند (Presentation)؛ اما جمعیت اطراف خود را بازنمایی می‌کنند (Representation). تصور من در این مرحله آن است که این وضعیت ناخودآگاه است و فاقد شعور اجتماعی و سیاسی از سوی فیگورها باشد. آنها صرفاً در حال واکنش نشان دادن هستند و تلاطم‌ها نظرهایشان را مدام تغییر می‌دهند. آنها مصرف‌کنندگان رسانه هستند و هنوز موفق به ایجاد زاویه با محتوای رسانه‌ای نشده‌اند. آنها هنوز خود را قائم به ذات می‌دانند و نمی‌دانند نسبتشان با گذشته و آینده چیست. حال هم از دایره دیدگانشان فراتر نمی‌رود. آنها در افسانه آزادی بیان به اسارت درآمده‌اند؛ چرا برای کشف جهان همه چیز را از فردیت‌های دیگر جستجو می‌کنند. جزیره‌هایی که یکدیگر را همپوشانی می‌کنند؛ اما نمی‌دانند این دریایی احاطه‌گر دقیقاً چیست.

نتیجه آنکه مونولوگ‌ها از یک دهه پیش می‌توانستند پیشگویانه بگویند جهان ما به کدامین سو سوق خواهد یافت. البته یادمان باشد شروع مونولوگ نه از دل جامعه هنری که از دل جهان سیاست رقم خورده است. بی‌شک نقطه شروع مونولوگ جایی است در عالم سیاست و واکنش هنرمند در ایران - یا شاید جهان - برای مقابله با مونولوگ سیاسی، مونولوگ هنری بوده است. هنرمند گویی ابزار جنگیدن را مقابله به مثل دانسته و دیگر باوری ندارد که دیالوگ که سلاحی است متفاوت، می‌تواند به جنگ مونولوگ سیاسی برود. شاید این هم برآمده از فروپاشی نگرش چپ‌گرا در تئاتر ایران باشد. زمانی رویکردهای برشتی که اساساً قوام خویش را با دیالوگ حفظ می‌کند، ملاک و معیار درستی اثر دراماتیک بود. هرچند برشت هنوز چون ژستی قهرمانانه پرستش می‌شود؛ اما از یک شمایل فراتر نمی‌رود. دیالوگ برشتی در گیرودار فردیت‌ها از چشم افتاده است. حالا این مارینا آبراموویچ است که شمایل قهرمان کنش‌مند را پیدا می‌کند. او دقیقاً مثال خوبی از وضعیت بازخوردی مدنظر من است. او خودش را عرضه می‌کند. او بدنش را برهنه می‌کند تا آخرین موانع خویشتن‌زدایی فیزیکی نیز محو شود. او براساس تجربه‌های زیسته‌اش کار می‌کند و اساساً مجالی به گفتگو نمی‌دهد. هرچند او مخاطب را وامی‌دارد نسبت به «خود» او واکنش نشان دهد؛ اما این واکنش فیزیکی است و آنی. تیغی که می‌توانی بزنی یا نزنی. هیچ گزینه سومی وجود ندارد. گفتگو جهان تکثر و تکثیر است. تو می‌توانی پشت میز روبه‌روی آبراموویچ بشینی یا نشینی. تو کنش سومی برای این رویداد نداری. چیزی شبیه مسأله لایک کردن یا نکردن. تو هیچ گزینه سومی نداری. حالا باید دید در پرتوی تحولات اخیر در ایران، رویکردها به کدامین سو سوق پیدا می‌کنند. آیا ما با تشدید مونولوگ روبه‌رو می‌شویم - که پیش‌بینی من نیز همین است - تا خشم انباشته بیش از پیش فوران کند و فردیت خشمگین متورم‌تر از گذشته ظهور کند؟ یا آنکه ما با فهمی از امر جمعی و رویکردی دیالوگی روبه‌رو می‌شویم؟

{ در پایان کلاغ هفت چشمی که کچ-آپ است بر شانه احسان فرود می آید، احسان یادداشتش را در منقار او میگذارد و خودش را در مدیترانه غرق می کند }

پانوشت: عنوان این یادداشت (فردگرایی یک خواسته یا یک اجبار؟) نام دارد، که توسط احسان زیورعالم،نویسنده آن در راس مطلب درج شده بود

بازگشت

{ شب نشینی خرچنگ های مردابی }

{صحنه، خانه امیررضا احمدی،مریم دهقان نژاد،سروین کیانی،سارا یزدانی،مهیار ورزگان،علی حدادی، ایلیا صوفی و حضور آنلاین دلاران موسوی از استانبول، کچ-آپ که همچنان کلاغی هفت چشم است بر روی یکی از گلدان های پشت پنجره نشسته و برج میلاد را تماشا می کند، دیگران سر میز شام نشسته اند و مشغول خوردن شام اند، یک ماکارونی که مهیار و امیررضا برای آن سه ساعت وقت صرف کرده اند، ما در جریان آغاز بحث نیستیم فقط میدانیم امیررضا چیزی از فرآیند گفت و گو ها مطرح میکند و همه را بهم میریزد. زمان این گفت و گو دوران میانی گردآوری مطالب این بخش است و گردآورندگان هنوز مطالب را گرد هم نیاورده اند }

مریم: اونا انقدر دغدغه مند نبودن که وقتی ایده های بچه های تجربه رو میشنیدن تعجب میکردن،من فکر میکنم تنها چیزی که ما الان داریم یا اگه قراره چیزی از این مملکت در بیار،همین تئاتر تجربه اس

دلارام: ببین ولی من خیلی با این موافقم که آقای صادقی گفته اگه مردی تجربه از الان به بعد غرب رو ادامه بده

سارا: مهیار بپذیر که داره درست میگه

مهیار: آره موافقم مسئله من کج فهمی از رقص معاصره، چه قدر تو میبینی؟ مزخرفه، ولی باشه، من دارم راجع به تجربه زیسته خودم حرف میزنم و کاری به غرب هم ندارم اونقدر غرب رو هم ندیدم که ببینم چیکار میکنند، من همین الان با یه چیزایی درگیر هستم که تبدیلشون میکنم به اجرا و اتفاقا میبینم کار هم میکنه

سروین: من میگم همونم اگر همچین چیزی رو ببینه شاید نظرش برگرده، شاید کار خوبی ندیده

سارا: یعنی اجراهای یوتیوب هم ندیده؟

امیررضا: ایشون هرچی از دانشگاه اونطرف یاد گرفته رو با خودش آورده و هنوهم به همونا باور داره

مریم: خب این خودش رو نقض میکنه

امیررضا: آره و خب یکی دیگه از چیزایی که نقضش میکنه اینه که میگه حق نداریم بیاموزیم و اسمش رو بذاریم تجربه ولی بعد میگه موقعی ما میتونیم بگیم تجربه که پارو فراتر از آنچه در غرب شکل گرفته بذاریم

مریم: به نظر من ما همین الانشم این کارو کردیم فقط صدامون به جایی نرسیده

امیررضا: خب همین، اگه تو کارهایی رو که گروتفسکی کرده تا به اون تجربه رسیده رو نفهمیم، ردک نکنی، آزمایش مجدد نکنی، نمیتونی بری به مرحله دوم آزمایش من از کجا بدونم مرحله بعدی گزوتفسکی چیه تا موقعی که تجربه شخصیش رو درک نکنم

مهیار: عزیزم من یه چیزی بگم؟ ما یه اجرای غیر رسمی دیدیم در یک مدرسه متروکه با تعداد محدود اجراگر در اون سرما و اون خفقان، حضور اون آدم ها و اون تلاش مضاعف برای اجرا داشت کارمیکرد و کمتر جایی در دنیا چنین چیزی به خودش دیده شاید در جنگ جهانی دوم و تئاتر زیر زمینی در آلمان .

امیررضا: چیزی که باعث میشه من به این نوع از اجراهم شک کنم اینه که اینجور کارها هستند و خوبه که هستند اما تا کی میتونیم قایم شیم؟

سارا: خب چیکار میشه کرد؟

دلارام: چون مجبوریم قایم شیم نمیتونیم قهر کنیم با همه چیز

امیررضا: این هم نقطه صد در صدی نیست

مهیار: قطعا هیچ چیزی نمیتونه باشه. همه چیز یک روند و گزارشه از اتفاقی که این روزها میفته من دارم جایی زندگی میکنم که یه روز عادی تو میدون انقلاب اتوبوس ها ها پشت سرهم ایستادن و میبینم یه کسی روی یک ماشین ایستاده کلت توی دستشه و میگه خودم رو میکشم و یک دفعه صدای تیر میاد و هیچ خبری ازش بیرون نمیاد و ما شک داریم چه اتفاقی افتاده،خود من هم ندیدم

امیررضا: این عجب ایده ایه

سارا: چرا شرایط الان مارو میگی؟ قبل از اون،ما چه اجراهای وحشتناکی تو بخش های تجربی دانشگاه ها میدیدم؟ یک تعریف اشتباه از پرفورمنس و تئاتر تجربی تو ذهنشون بوده و اصلا هیچ تصوری از اجرا ندارند

مهیار: من موافقم.تعصبی روش وجود نداره که من بگم تئاتر تجربی هرچه هست خوب است.خوانش اشتباه روش وجود داره همونطور که روی هر شکل دیگری از تئاتر وجود داره

مریم: والا با این چیزهایی که من از دغدغه مندی پرفورمر های خارجی میبینم حالا هرچند محدود ،من فکر میکنم ما پتانسیل این رو داریم

امیررضا: پتانسیل آره

سارا: فرم های اجرایی چیزی نیستند که ما مدعی باشیم که ما براساس این ها خلاقیت هایی داشتیم و اجرایی شکل دادیم. ما امروز یک اجرا دیدیم که هیچ خلاقیتی به اجراگر نسبت داده نمیشد فرم کاملا تکراری بود، فقط داستان زندگی خودش بود

جالب بود اما اجرا فقط کپی بود و کار میکرد

مریم: ته تهش نمیشه فرم ها رو تغییر چندانی داد.به منم میگفتند ری تاچ رو پلی بک کار کن ولی به نظر من مسخره بود و خودم گفتم فرم خاصی اجرا میکنم، فرم رو که بستم دیدم دقیقا با همین فرم اجرایی آبراموویچ یه کاری داشته که استخون ها رو میسابیده

سروین : چونکه پرفورمنس تو رو میرسونه یک جایی به آرکیتایپ ها که همه جای دنیا مشترک هستند حالا با دغدغه خودت همپوشانی پیدا میکنند و این چیزیه که باعث میشه ما بتونیم از اون کپی کاری اجتناب کنیم

امیررضا: من فکر میکنم یک انگیزه ای برای اجرا کردن یا تقلا در ساحت اجرا در ماها مرده.حالا هر چقدر میخوایم از این حرفها بزنیم

سارا: ما میدونیم اجرا در نوع خودش نمیتونه در این شرایط کارکردی داشته باشه اما در بستر خودش شاید بتونه کارکردی داشته باشه

امیررضا: خب ببین علی شمس گفت اصلا میتواندی وجود ندارد چون اجرا الان وجود دارد ما در یک نقطه عطف از تاریخ اجرا و پرفورمنس در ایران قرار داریم که مفهوم اجرا به شکل قبلیش از بین رفته به این معنی که این اولین باره که توی ایران داره

این اتفاق میفته که اولین اصلی که برای اجرا وجود داشت یعنی زنده بودن بدن ها در یک مکان و زمان خاص بود، حالا نه بدن هایی وجود دارند، نه مکان مشخصی نه زمان، نه رودررویی، ولی اجراست و دیگه مرز بین اجرا و زندگی روزمره مشخص نیست.اگر کسی خودش رو توی رودخونه غرق میکنه هم وجه فردیت گرایانه داره هم فردیت خودش رو در دل یک خواسته جمعی حل میکنه پس هم اجرای فردیت گراست و هم یک اجرای جامعه شناسانه و هم اجرای کارآمد.طرف میخواسته خودش رو بکشه و یک شهررو به هم ریخته

سارا: حالا فکر کن اینو بخوای بازنمایی کنی اصلا بازنمایی نداره

امیررضا: من الان سوالم اینه که امروز اگر اجرا وارد همچین بافتی شده من و تو چه غلطی میخوایم بکنیم؟ ما اگر کاری نکنیم باختیم

مهیار: میفهمم چی میگی و کاملا موافقم اما جواب تو توی حرف خودته.اینکه زیست ما امروز از هر وقتی جدایی ناپذیرتر از اجراست، زنده بودن ما در شهر اجراست

امیررضا: من فکر میکنم هنرمند تئاتر باید تفاوتی قائل بشه بین خودش و اون چیزی که بهش میگن اجرا

دلارام: اتفاقا من مخالفم.با همین ایده الان ما ماه هاست کار نمیکنیم، آقاجان من شغلم بازیگریه مگه کافه ها بستن که من کار نکنم؟ اگه شما میگین نباید تو این اوضاع کار کرد پس فکر میکنید تئاتر ضرورت نیست دیگه یعنی فقط تو شرایط عالی باید تئاتر کارکنیم؟

امیررضا: الان که توی خیابون پیشرفته ترین نوع اجرا وجود داره ما به اصطلاح آرتیست ها چیکار میخوایم بکنیم ؟ چیکار میخوایم‌بکنیم؟

مهیار: یادته راجع به بیانیه تفاوت باهات صحبت کردم؟بحث تفاوت ها بود و من گفتم الان اتفاقا بحث تفاوت هاست و من الان چه قدر میتونم از این تفاوت ها مواد اجرایی خارج بکنم به چه فرمولی رسیدم یا قراره برسم و این تفاوت الان جواب میده؟ به نظر من هرآنقدر به تفاوت خودم پی ببرم به شکل اجرایی هم پی بردم

ایلیا: سلام

مهیار: سلام، مرز سختی هست بین اینکه یک چیز شناخته شده و تکراری باشه و یا یک چیز آشنایی زدایانه باشد.اینکه بخوای آشنایی زدایی بکنی برای به دست آوردن تفاوت کار نمیکنه.ما الان با چیزهای حقیقی مواجهیم نه با بازنمایی

امیررضا: من الان به این مفهوم کارکردن هم مشکوکم، قبلا میگفتیم برای کی یا برای چی اما امروز که همه به نوعی اجراگر شدن نمیفهمم وقتی تو میگی این کار میکنه منظورت چیه؟

مهیار: ببین تو یک تجربه زیسته داری که من نداشتم و تو تجربت رو به هر فرمی به من انتقال میدی و این کارآمده چون درسته من نمیتونم بگم هرچیزی کارمیکنه ولی موقعیت هایی که ما امروز باهاش روبرو هستیم خیلی پدیده جدیدیه و ما خودمون هم پدیده جدیدی هستیم و مسئله همینه و خودت با خودت هم برخوردی داری و این داستان رو عجیب تر میکنه و تو اگر حتی این برخورد با خودت رو در یک خط مستقیم قرار بدی چرا کار نکنه؟ .

امیررضا: پس بریم تو خیابون اجرا کنیم؟ من تحت هیچ شرایطی به تئاتر زیرزمینی نمیپیوندم.

مهیار: چرا؟

امیررضا: چون به نظر من سانسور کردن کارمه

سارا: پس برو تو خیابون دوغتو بنوش

مهیار: انجامش میدی؟

امیررضا: نه و چون میگم نه میخوام بدونم چیکار کنم

مهیار: پس انجام نمیدی چون خطرناکه چون فکرت ادامه دار نمیشه، پس بگو من خفقان نمیپذیرم و از عدم پذیرش خفقان میرم‌زیرزمین

امیررضا: در عین حال مفهوم اجرا توی خیابونه

دلارام: ولی ما اگر صحنه رو خالی کنیم که اتفاق وحشتناک تری میفته

مهیار: تو هم قراره از آنچه در خیابان هست استفاده کنی

امیررضا: اونها عناصری هستند برای فهم موقعیت،فهم اینکه جامعه امروز به چی فکر میکنه؟

مهیار: تو داری به چی فکر میکنی؟ چرا خودت رو جدا از جامعه میدونی؟

سروین: اتفاقا چون خودش رو در جامعه تنیده میدونه اینو میگه

امیررضا: ولی پنهان بودن از بافت شهری خیلی خیانته به کار خودت

سارا: خب چیکار کنیم؟

امیررضا: اگه میدونستم که انقدر بحث نمیکردم

سارا: چرا خیانت؟ به نظر من تئاتر انقدر همیشه منعطف بوده که تونسته تو زمان های مختلف با فرم های مختلف دوام بیاره.

امیررضا: نمیگم اشتباهه

مریم: پس خیانت چیه؟

سارا: این در درست ترین وضعیتشه

امیررضا: اینم داره میشه جریان اصلی همه دارن همین کارو میکنن

سارا: حالا دو نفر

امیررضا: نه‌نه‌معروفاشونوتومیشناسی.و چیزی که تبدیل به جریان غالب میشه راه به جایی نمیبره

سارا: دقیقا نقطه عطف تئاتر این دوره میتونه همین شکل باشه.اجراهای زیرزمینی

امیررضا: اینو خود مهندس پور هم گفت که تا یه چیزی تبدیل به جریان اکثریت میشه کارش تمومه

سارا: پس تئاتر تو سالن هم تمومه

امیررضا: میگفت چون راه فکر کردن رو از آدم میگیره

سارا: فکر کردن به چی؟

امیررضا: فکر کردن به خود اون امر

سارا: همه میدونن اون مسیر اصلی نیست

امیررضا: مشکل مهندس پور هم همینه که همه فکر میکنن همه چیزو میدونن

سارا: خب جریان اصلی بشه اشکالش چیه؟

مهیار: همین که داری راجع به اکثریت حرف میزنی، واقعا آمارت درسته؟ حتی اگر همه دانشجوها این کاررو بکنند خودشون اکثریت نیستن.الان اکثریت تئاتر فجره

امیررضا: اصلا اینطور نیست تمام اجراها خالی رفت

مهیار: تئاتری هارو میگم بحث من مخاطب‌نیست.....

{ ما دیگر صداها را نمشنویم، کچ-آپ از روی گلدان پرواز می کند بالای سر میز شام چرخی میزند، دقایقی روی شانه امیررضا مینشیند و به همه نگاه می کند، سپس باز بلند می شود، بالای صحنه می رود و نخی که پرده صحنه را نگه داشته را با منقار پاره می کند، پرده می افتد }

و تمام

بهمن یک هزار و چهارصد و یک
خورشیدی-تهران

درآمد

در آغاز پیش از هرچیز و بیش از هرچیز لازم به ذکر دیدم - دیدیم - که ضرورت و هدف و بنیان و رسالت این بخش را شرح و توضیحی بدهیم. شماره‌ی نخست این مجموعه (ایماژ) که منتشر شد، به پیشنهاد یکی از دوستانم امیررضا احمدی به فکر آن افتادیم که کاری جامع تر و هدفمندتر را ارائه بدهیم، تا چالشی برای روحیه‌ی جوان و جویای نام ما در فضای پر مخاطب و پر خواننده و پرگستره‌ی فرهنگ و ادبیات فرآهم آورد و هم درخور ذهن تیزهوش و فعال مخاطبان حرفه‌ای این پهنه باشد. پس بر آن شدم که این قسمت را یعنی بخش ادبیات را در یک درآمد که مشغول مطالعه‌ی آن هستید و در دو گوشه (شعر و داستان) و در یک اوج (مقالات و یادداشت‌ها) و در نهایت فرود (پیوست‌ها) تدوین، تبیین، تالیف، دسته‌بندی و بسته‌بندی کنیم.

۱ - گوشه : شعر : تلاش بر آن است که هر بار در هر بار در هر بعد از شاعری جوان اشعاری را قرار دهیم و معرفی بنماییم. بدین سبب که در هم نسلان خودم ستاره‌های درخشانی می‌بینیم که از شدت خوانده نشدن، دیده نشدن و نقد نشدن چه بسا به ناامیدی و رخوت و گم کردن راه در پستوهای خلوت روحشان گم‌گشته باشند. پس برآنیم که آنها را بخوانیم و آنها را ببینیم و بر آثارشان بنویسیم. و از شما خوانندگان بی‌شمار شعر و ادب در این مرز و بوم کهن که شعر از قدیمی‌ترین میراث‌ها و سنت‌های آن است خواهشمندیم که دو وظیفه و مسئولیت را در برابر ما اتخاذ فرمایید :

اول - روی اشعار این شاعران نظرات خود را برای ما ارسال فرمایید و ما آن‌ها را شماره‌های بعدی برای شکل گرفتن فضایی حول آن شاعر آن‌ها را منتشر کنیم.

دوم - شاعران جوان، میان سال یا در هر سالی که می‌شناسید و حس می‌کنید من، تو، او و ما به شکلی که باید نمی‌شناسیمشان به ما معرفی کنید.

۲ - گوشه : داستان : تلاش بر آن است که هر بار در هر بار در هر بعد از نویسندگان و قصه‌نویسان جوان داستان‌های کوتاه و داستانک‌هایی قرار دهیم. که همانگونه که در بالاتر اشاره شد در این قسمت نیز رویه همان خواهد بود. تا مدخل‌هایی از این نوشته‌ها استخراج کنیم و فضاهایی حول این داستان‌ها شکل دهیم. به الحاق آن که این بخش در هر شماره به سعی و همت مریم‌دهقان‌نژاد جمع‌آوری و تدوین خواهد شد.

۳- اوج : مقالات و یادداشت‌ها : تلاش بر آن است که هر بار در هر بار در هر بعد که روزنه‌ها و مدخل‌ها و فضاهایی که در داستان‌ها و شعرها و ... ایجاد و مطرح شده‌است را در این بخش به آن‌ها بپردازیم و آن‌ها را جمع‌بندی کنیم. و علاوه بر این‌ها فضاهای جدیدتری را بگشاییم، نقد کنیم و بررسی کنیم و پیشنهاد دهیم. فی الواقع این اوج، اوج و نبض و قلب تپنده‌ی بخش ادبیات می‌باشد.

۴ - فرود : پیوست : تلاش بر آن است که هر بار در هر بار در هر بعد مطالبی در این بخش قرار گیرد که همیشگی و دائمی نیست و هر از گاهی سرکی بر ما و ما سرکی بر آن می‌کشیم که ممکن است شامل : (ضدیادداشت‌ها، یادداشت‌های بینامتنی و میان‌رشته‌ای، گفتگو، ناداستان و ... باشد)

و اما فارغ از این ماجراها و توضیحات در این شماره با توجه به آن که قرار بر این شد موضوع محوری شماره دوم تاثیرپذیری و سپس تاثیرگذاری باشد :

گویند رو سرخ تو سعدی که زرد کرد
اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم

پس به آن لحظه رفتم که شمس دفتر را در آب انداخت و محمد بلخی، مولانا شد.بشوی اوراق اگر همدرس مایی، به آن لحظه رفتم که درویشی به عطار گفت تو این‌گونه که در بند دنیایی، چگونه می‌خواهی از آن برهی و او گفت همانگونه که تو، پس درویش دراز کشید کلاه بر سر گذاشت و خرقه تهی کرد، اینجا بود و اینجا شد که فریدالدین ابوحامد، عطار شد.به آن لحظه رفتم که بودا از زیر درخت از نشستن، پا شد و گفت زندگی در جریان است و جریان شد.همه‌ی اینها در لحظه‌ای در آنی تاثیر گرفتند، خاک بودند کیمیا شدند و مس وجود را طلا کردند و از دریا و از جان فنا، غبار برافراشتند و عالمی را سوزاندند و عالمی دگر ساختند و جهانی را متاثر ساختند.

آدمی در عالم خاکی نمیاید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت و از نو آدمی

اندیشیدیم که مشروطه در ایران و بحران‌های حاصل از آن و زایش‌های ماحاصل از آن می‌تواند نقطه‌ی عطف مهمی در تاریخ ادبیات ما باشد.و همچنین می‌تواند نقطه‌ی شروع و عزیمت ما برای حرکت رو به جلو و رسیدن به معاصریت خودمان باشد.بنابراین با تمرکز و صحبت در خصوص سه شخص یعنی : ۱- جمالزاده به واسطه‌ی یکی بود و یکی نبود (شروع قصه و داستان کوتاه) ۲-نیما به واسطه‌ی افسانه (شروع شعر نو)
۳ - هدایت به واسطه‌ی بوف کور (شروع رمان) کار خود را آغاز کنیم.زیرا که اینان آغازگرانی بودند که با تاثیرپذیری از ادبیات غرب و ادبیات کلاسیک توانستند آثاری خلق کنند و به وجود بیاورند که امروز روز ما برای تعریف خودمان همچنان نیازمند تعیین نسبت خودمان با اینان هستیم. همانگونه که دکتر براهنی برای تعریف شعر خود و نظریات خود در خطاب به پروانه‌ها در موخره‌ی کتاب به شرح آن پرداخت که چرا دیگر شاعر نیمایی نیست.و جدا از اینها سعی کردیم که در حد توان و چیزی که در مقال می‌گنجید به فضاهای دیگر نیز سری بزنیم، از طاهره گرفته تا پروست از بروگل گرفته تا گلشیری.و افتخار آن را داشتیم که مهمان اشعاری از جواد شمیرانی و داستانی از امیر کرونی شویم، که حقیقتا ما را به وجد آوردند.

ایلیا صوفی

نویسنده: جواد شمیرانی

خو کرده به آفتاب
هر شیرین دو عاشق میخواهد
یکی برای مردن
یکی برای بردن

خو کرده به انزوا
هر مسافر دو دلیل میخواهد
یکی برای مردن
یکی برای رفتن

خو کرده به عشق
هر جنگ دو شاعر می خواهد
یکی برای مردن
یکی برای گفتن

....

جنون مستور در متن
و یک پرسش
و دستی که رو به بالا پرت می شود
(این رو اسکیچ بگیر)
همه ی اینها
و یک کپی ناقص از یک شعر
منتظر دیدارت هستم

آن شب همیشه یک بود
بلند پرواز می کرد تا دور
و کوتاه در قواره ی دیوار از آستین کم بود
طایر قدسی تمام سال ها یک سال نشست
یک سیاهِ گِرد کرده
گره زد به یقه ی -مگر نمی دانستی-
و از من اتفاق می پرسید
پرستو یا کبوتر
حالا که باد از بادبان باز شده
حالا که باد به سر نوح می خورد
یا حسین
حالا آن شب همیشه یک بود
من گرم شیهه
و تشبیه گرم از سرّ
راز پدر و زار مادر
مگر نمی دانستی
یک اتفاق همیشه گِرد گلو سیاه است
آن شب همیشه یک بود
تا یقین پا گذاشت به دو

حافظه ام من یادم نیست
او یادش است
او که می کند یادم
اسبی مسبب اثبات شب می شود
مستوجب همپاره های مسقف
گرم-تر از سقف دهان
را در به در به دنبال او شیهه می کشد
دریا دم به دم
دم می کند از دم او که می کند یادم
دریادم اشاره محوی به تو می کند
محوی و
منحنی از تو عبور می کند
اسب الکن در تاریکخانه ظهور می کند
حالا سقوط من در خواب
شُبهِ ای شیرین دارد
او یادش است.

نویسنده: امیرحسین کرونی

پرتقال خونی

حالا دیگر همه به درخت پرتقال شک کرده بودند.درخت باغچهی آقای توکل که در آن سر می برید.آقای توکل تنها قصابی بود که هیچ وقت کسی گوسفندانش را در حالتی غیر از سر بریدن نمیدید و کسی تا به حال انتهای مغازه اش را ندیده بود. از روی پشت بام که نگاه میکردی مغازه اش بیشتر از چهل متر نبود اما هر وقت کسی گوشت میخواست به او میگفت: «همین جا وایسا.»بعد آرام در تاریکی انتهای مغازه گم میشد و بعد از چند دقیقه با گوسفند یا بزی-در حالی که آرام گوش یا شاخ حیوان را گرفته بود و حیوان هم مقاومتی نمیکرد-برمیگشت؛ شیر آب را باز میکرد و آب با فشار از شلنگ راه راه قرمز وسیاه بیرون میزد. حیوان خودش به سمت شلنگ میرفت و آب میخورد و سرش را بر لبهی سنگچین باغچه جلو مغازه میگذاشت، آقای توکل بالای سر حیوان میرفت زیر لب چیزی میگفت و آرام سردیِ چاقو را بر شاهرگ پشمی وامانده میگذاشت. حیوان هیچ تکان نمیخورد، خون فواره میزد و خاک و پاچهی درخت پرتقال را خونی میکرد. با اینکه این شیوه کار آقای توکل کنجکاوی اهل محله را برانگیخته بود اما این کنجکاوی هیچوقت به شلوغی مغازه اش منجر نشد؛ مردم از او میترسیدند. ظاهر عادیای نداشت. نحیف واستخوانی بود با چند نخ خاکستری بر سر و ریشِ بزیِ همیشه حنایی و دندان هایش که زرد مایل به قهوه ای میزد. در مغازه پیراهنی خاکستری میپوشید- با جیبی در سمت چپ که یک پاکت کِنت قرمز همیشه در آن لنگر انداخته بود- و شلوار جین رنگ و رو رفته ای که چاقوی سیاهی را در جیب بغلش نگه میداشت. مغازه اش رو به روی بنگاه سماوات بود. آقای سماوات که قبلا به سماوات شرخر معروف بود حالا دفتر و دستکی به هم زده بود، با کسی شریک شده بود و تقریبا تمام مغازه های بَر خیابان محله را با قیمتی پایین بُز خَری کرده بود اما آقای توکل رو به رویش ایستاده بود دقیقا رو به رویش، آن وَر خیابان.

سماوات مرد کوچک اندام قطوری بود با موهایی به سیاهی قیر. تازه مزهی کت و شلوار زیر دندانش رفته بود و در گرمای چهل درجه هم کتش را در نمیآورد، شب که میشد اگر نوری به او میتابید مثل شبرنگ میدرخشید. تمام سه ماه تابستان را روی مخ آقای توکل کار میکرد تا او را راضی به فروش مغازه کند و هر بار هم برای باز کردن سر صحبت از گوشت و راسته و دنبه شروع میکرد. آن تابستان آقای توکل شش گوسفند به او فروخت. همین که سماوات را می دید که در حال فک زدن و آسمان ریسمان بافتن است، سیگارش را آتش میگیراند و پشت به او مشغول پاک کردن لاشه آویزان به میخ میشد. تا تمام شدن کار گوشت حداقل سه نخ دود کرده بود اما فَک سماوات همچنان گودرز را به شقایق ربط میداد که: فشار خون مردم بالا رفته و دیگر پولی در این کار نیست و دکتر ها خوردن گوشت را به زودی قدغن میکنند و چه و چه و چه. توکل منتظر میماند تا حرفش تمام شود،بعد با نگاهی از سر ترحم و خستگی وزن و قیمت را به او میگفت و کیسه ها را به دستش میداد. سماوات کلافه کیسه ها را بر میداشت و در حالی که عرق از صورت گوشتالویش میریخت کارت میکشید و میرفت. سه ماه تابستان به همین منوال گذشت، حالا اواسط آبان بود و خیلی چیزها عوض شده بود. سماوات دیگر پیش توکل نرفت؛ مغازه سر خیابان را که از آقای کرامتِ میوه فروش خریده بود، به مغازه فرآوردههای لبنی تبدیل کرد. البته این اسمی بود که خودش روی آن گذاشته بود، در واقع یک قصابی مدرن راه انداخته بود تا همین چند مشتری توکل را هم- که از تعداد انگشتان دو دست هم کمتر بودند- از او بگیرد و ورشکستش کند.آقای توکل مردم را میدید که بدون نگاه کردن به او به سمت اول خیابان میرفتند و با خش خش نایلون های سفید که ظرف های سفید یکبار مصرفِ پُرِ گوشت در آن میدرخشید، بر میگشتند. گویی او نبود که چهل سال گوشت خانه هاشان را تامین میکرد و خیلی هاشان با گوشت های مغازه او بود که حالا پروار و بزرگ شده بودند.

آن شب کرکره مغازه را پایین کشید و زودتر از همیشه اندک نور جلو مغازه را کُشت، صندلی حصیری را پشت شیشه مغازه گذاشت و نگاهش به نهالی افتاد که حالا درختی بارور شده بود. درخت پرتقالی با برگ هایی پشمی که گویی همهی سال برف بر آن نشسته است. چهل سال پیش وقتی با توران همسرش به این محله آمدند این نهال را جلوی مغازه، که خانه شان هم بود کاشت اما بعد از آنکه مار توران را در حال هرس کردن نهال گزید دیگر با درخت صاف نشد برای همین بود که جای آب، درخت

را خون میداد. توران بعد از نیش مار فلج شد، پای چپش اینقدر ورم کرد و سیاه شد که دکتر برای نجات بقیه بدنش از بالای زانو قطعش کرد. حالا او مجبور بود هر روز توران را روی ولیچر ببیند، در حالی که پشت پنجره مغازه نشسته و لبخند زورکی به مشتری ها میزند. موهای آقای توکل هر روز سفید و کم پشتتر میشد طوری که کسانی که تازه به محل آمده بودند توران را به چشم دختر آقای توکل میدیدند. یک روز اواسط گرمای مرداد، از صبح پنج گوسفند کشت و پاک کرد. وز وز پشه ها از صبح کلافه اش کرده بود و بوی عرق خودش و خون گوسفند ها به هم میپیچید. با آخرین مشتری سر وزن گوسفند دعوا کرده بود و غروب، توران را به اتاق پشت مغازه برد و زیر یک پا و نصفه اش را گرفت و روی تخت خواباند؛ رفت و از یخچال لیوانی آب برایش آورد و روی صندلی کنارش نشست تا خوابش ببرد. وز وز مگس، درِ گوشش دوباره شروع شد. فکر کرد به خاطر کار زیاد خیالاتی شده؛ به پشتی صندلی حصیری تکیه داد و زیر چشمی توران را دید که خوابش برده، چشم هایش داشت گرم میشد که دوباره وز وز شروع شد. مگس دور سرش میچرخید. آقای توکل که گیج خواب بود چاقوی سلاخیِ روی پایش را چند باری در هوا تکان داد اما وز وز قطع نشد. کلافه همان جور که غرق خواب بود از روی صندلی بلند شد؛ نور خیابان از پنجره اتاق، کج بر گلوی توران میتابید. ناگهان صدای وز وز قطع شد و آقای توکل لکه ای سیاه در مورب نور دید، چاقو را بلند کرد و بر نقطه سیاه فرود آورد حس کرد دستش از گرما ذوب میشود. چشمانش را باز کرد. گردن توران را دریده بود. بعد از این هر کس سراغ توران را از او میگرفت با صدایی خفه میگفت: «رفته شهرستان خونه باباش.» و آن قدر هم برای کسی مهم نبود که پی نبودن توران را بگیرد و کم کم نبودن او فراموش شد.

حالا بعد از سی و چهار سال از مرگ توران دوباره روی همان صندلی نشسته بود، داشت درخت پرتقال را نگاه میکرد؛ درخت پرتقالی که از خون گوسفندان و جسد توران تغذیه کرده بود. بلند شد. کرکره را بالا زد،دستی بر برگ های پشمی پرتقال کشید و به سمت بنگاهِ سماوات رفت. در بنگاه را باز کرد.همه ساکت شدند؛ سماوات داشت ابزارفروشی آقای شکری را میخرید،آقای توکل گفت: «فردا ساعت یک بیا مغازه.» مکثی کرد و به پسر سماوات که داشت قرارداد آقای شکری را مینوشت نگاهی کرد بعد ادامه داد: «دفتر دستکتم بردار بیار.» سماوات که شوکه شده بود سرش را تکان داد .

فردا ظهر سر ساعت دم در مغازه آقای توکل بود. مثل کره ای که در حال آب شدن باشد عرق میکرد کرکره مغازه پایین بود، با خودکارش به شیشه زد و آقای توکل را دید که یواش یواش می آمد. در را باز کرد و کرکره را بالا داد. با سرش سماوات را به داخل فرستاد. سماوات نشست روی صندلی حصیری، و شروع کرد به گفتن جزئیات واگذاری سر قفلی مغازه؛ آقای توکل اما حواسش به پرتقالی بود که داشت پوست میکند. آرام پوست پرتقال را تراشید و آن را پر پر توی پیش دستی جلوی سماوات گذاشت. سماوات تا به حال چنین برخوردی از آقای توکل ندیده بود. حرفش را قطع کرد و گفت:

«مهربون شدی! به سلامتی عازمی؟»

آقای توکل با صورتی در هم گفت: «کجا؟»

«سفر آخرت؛ آخه آدمایی مثل تو وقتی مهربون میشن که بفهمن مرگ بیخ گوششونه.»

آقای توکل چیزی نگفت.سماوات در حالی که مایع قرمز از کنار لبش سرازیر شده بود گفت: «عجب پرتقال خوبیه! من خونی خیلی دوست دارم، مال همین درخت خودتونه؟»

آقای توکل سر تکان داد

سماوات گفت: «البته اینارو که امضا کنی دیگه درخت ماست.» بعد مثل ماشینی که خراب شده باشد، هار هار خندید. توکل دستش را دراز کرد و سماوات برگه ها را با شتاب داد. بعد از اینکه همه برگه ها را امضا کرد،گفت: «من دوهفته مهلت میخوام.»

سماوات گفت: «مشکلی نیست.»

بعد از روی صندلی بلند شد و در چشم بر هم زدنی به مغازه اش رفت؛ این آخرین باری بود که محله سماوات را در این هیبت می دید.

دو هفته بعد، پسر سماوات آمد در قصابی. آقای توکل پرسید: «بابات کو؟»

«مریضه»

«من مغازه رو به خودش تحویل میدم »

«گفتم که مریضه. منو فرستاده کلیدارو ازتون بگیرم»

«خودش اینارو بهت گفت؟»

«بله؛ گفت کلیدارو ازتون بگیرم. پولم که فردا میاد به حسابتون»

آقای توکل کلید ها رو بهش داد. گفت: «سلام باباتو برسون.»

راه افتاد سمت سر خیابان، با گوسفند سیاهی که همراهش بود. پسر نگاهی به صورت گوسفند انداخت. عرق های ریزی روی صورت گوسفند در شعاع آفتاب می درخشید و موهای فر شده اش پریشان بود. آقای توکل گوشِ گوسفند را گرفت و راه افتاد. پسر مات به کپل گوسفند که خیس بود و تکان میخورد نگاه میکرد. آقای توکل را در نور خورشید گم کرد.وقتی در راه خانه بود به نوشتهی روی شیشه قصابی فکر میکرد به یادآورد که قبلا با رنگ سرخ نوشته شده بود: گوسفند زنده خریداریم.اما وقتی کلید را از توکل میگرفت فهمید فعل شیشه گم شده است. به خانه رسید پله ها را سه تا سه تا بالا رفت. در اتاق پدرش را با شتاب باز کرد. روی ملحفه سفید چند نخِ فِر شده سیاه دید.کلید را همان جا روی تخت گذاشت.پدرش نبود.

فروشگاه گرسنه

نویسنده: کیمیا قاسم‌پور

از جلو من عبور می‌کردند. گاهی کیف، گاهی پا یا دستشان دراز می‌شد و من ناخودآگاه دهانم را بازوبسته می‌کردم. گرسنه بودم. دلم می‌خواست مردم را بخورم. یکی از عابران خیلی نزدیک آمد. آنقدر نزدیک که در دهانم قرار گرفت. من خوشحال لبخند زدم و دهانم را یک متر باز کردم؛ اما شانس با من یار نبود و پشیمان شد. از پشت تلفن داد زد: «پس کدام فروشگاه را می‌گویی؟»

او اشتباه آمده بود. همین که من و کارمندها به خوشحالی افتادیم که غذایی گیرمان آمده از چنگ پرید. تیز به سمت ماشین رفت و در را بهم کوبید. دهانم تکان خورد و ناامید به عابری دیگر چشم دوختم. او دستش را به سمتم گرفت. دوباره برای لقمه‌ای بی‌هوا دهانم باز شد.

آنقدر این کار را تکرار کردم که بالاخره خانم پیری گذرش به آنجا خورد. از کارمندها پول می‌خواست. آن‌ها سرهای خود را با شرمندگی تکان دادند. پیرزن در سرما لرزید و دستش درازتر شد. دهانم خسته بود. دیگر نای باز ماندن نداشت. همان‌طور «عاااااااااا...» دهانم باز بود، یکی از کارمندها گفت: «خانم برو. امروز دخل خالیه»

منظورش خندق بلا بود. امروز خالی خالی افتاده بود و هیچ‌کس حاضر نمی‌شد از فروشگاه خرید کند. دست پیرزن لاغر، چروکیده و زشت بود؛ اما دیگر تحمل گرسنگی را نداشتم و فکم درد گرفت. دندان‌هایم را محکم روی هم گذاشتم. پیرزن جیغش در آمد. یکی از کارمندها به طرف من دوید. من دست پیرزن را بیشتر لای دندان‌هایم فشار دادم و سعی داشتم لقمه‌ای بکنم. گرسنه بودم؛ ولی پیرزن مقاومت می‌کرد و اجازه نمی‌داد. دادوفریاد، نال‌ونفرین جوابگو نبود.

کارمندها همگی پشت در ریختند. یکی از مردها که قوی هیکل بود، دهان من را گرفت. از دو طرف کشید. من قفل شدم و هیچ جوره دلم نمی‌آمد از غذایم بزنم. کمی از پوستش را خراشیدم و صدا استخوانش به هوا رفت. مرد فریاد زد: «نمی‌فهمم این در چه مرگش شده؟!»

پیرزن نفرین کرد: «پول که نمی‌دهید هیچ، دست مردم هم می‌خورید. آخر این چه وضعیه؟ چوب خدا صدا نداره. تک تکتون گرفتارش می‌شوید. آخ دستم. نکش... آخ»

یکی از خانم‌ها گفت: «آروم باشید. الان درستش می‌کنیم.»

آه و ناله‌ی پیرزن توجه همه را جلب کرد. کم‌کم مردم دور پیرزن جمع شدند. من آن‌ها را دیدم و با حرص بیشتری دست او را بین دندان‌هایم نگه داشتم. فریادهای پیرزن جگر خیلی از آن‌ها را سوزاند. به طرف دهانم هجوم آورند. من از دیدن جمعیت خوشحال شدم. با نیشخند به آن‌ها نگاه کردم و محکم‌تر فشار دادم.

زنی تپل و گرد رو به پیرزن گفت: «خانم دووم بیار. الان در رو باز می‌کنند.» و دست او را مالش داد. من به دست‌های تپل زن خیره بودم و آب دهانم بیشتر روی زمین ریخت. یک پسر بچه فریاد زد: «آب! آب!» چند نفر هم‌زمان لیز خوردند و گرومپ گرومپ روی زمین افتادند. زن تپل خودش را نگه داشت و دستش را جلوتر آورد. خیلی گوشت‌آلود و خوشمزه‌تر از دست پیرزن به نظر می‌رسید. جلوتر آمد. همین که بین دهانم قرار گرفت، امانش ندادم. آخ او نیز به هوا رفت. مردم بیشتر فشار آوردند. کارمندهای خائن با آچار و پیچ‌گوشتی به جانم افتادند.

کم‌کم آرواره‌هایم شل شد. زبانم داخل رفت و دهانم از وسط باز ماند. یکی از مردها داد زد: «قطع شد.» همه با خوشحالی فریاد زدند. حالا هر کس دلش می‌خواست از بین دندان‌هایم عبور می‌کرد و داخل دهانم می‌رفت.

اولین نفر پیرزن بود. مردم نگران نیز به دنبال او راه افتادند. من نفس عمیقی کشیدم و با آسودگی خاطر همه آن‌ها را قورت دادم. صدا جیغ‌وداد از اعماق معده‌ام بلند شد. عهده‌ی زیادی از مردم که صدا فریاد آن‌ها را شنیدند، به کمک بقیه داخل دهانم ریختند. من با خوشحالی خندیدم و بیشتر آن‌ها را فرو دادم. خبر خشونت من رفته‌رفته در محله و شهر پخش شد. هر روز آدم‌های بیشتری از روی کنجکاوی به دیدنم آمدند. من چشم‌های فضول مردم را دیدم که به دنبال دردسر بودند و با لذت آن‌ها را بلعیدم. کم‌کم به افتخارم نام فروشگاه را به «فروشگاه گرسنه» تغییر دادند. کارمندها یکی یکی ترکم کردند. مردم شیشه‌ها را شکستند و بچه‌های محله روی لب‌هایم با اسپری نوشتند: «زامبی»

چندی درباره زنـــــان تاثیرگذار پارسی زبان

طاهره‌قره‌العین و زنان پس از او

نویسنده: ساحل خدادادی

فاطمه برغانی مقلب به طاهره قره العین چون شهابی از تاریکی دورانی برخاست که زن بسان مرده ای متحرک در کفن سیاه چادر می زیست، محبوس پشت پرده ها در پیچ و خم کابوس هوو،بدون هیچ گونه امکان حضور در اجتماع،مثل فرش،پرده،اجاق،که در خانه اند و در خانه میمانند عضوی از خانه بود و میبایست میماند.

طاهره در قزوین متولد شد، پدر و مادرش هر دو مجتهد بودند،او به همراه خواهر و برادرانش به یاری پدرش که مفسر قرآن و مولف صد ها کتاب دینی بود به فراگیری علوم دینی و قرآن پرداخت و به یاری مادرش از ادبیات و شعر آموخت. ذهن پرشور و جستوجوگر او لحظه ای آرام نمی گرفت.طاهره خیلی زود در یادگیری از خواهر و برادرانش پیشی گرفت و با پدرش در اصول فقه به بحث و تحلیل می نشست.

او فلسفه،عرفان وحکمت را نیز نزد دو تن از پسر عمو های پدرش آموخت، و دستی بر شاعری یافت.

در اوایل نوجوانی اش مصر بود که با مراجع شیعه مکاتبه کند و از آنان اجازه اجتهاد بگیرد.آنها بلاغت و فصاحت کلام طاهره را تحسین می کردند و او را دارای شرایط اجتهاد می دانستند اما چنین اجازه ای به یک زن خلاف عرف بود.

طاهره رفته رفته به شیخیه گرایش پیدا کرد و پس از ازدواج (سیزده سالگی) مشتاقانه دروس شیخ احمد احسایی را دنبال می کرد، گرایش او باعث شد مورد خشم همسر و پدر همسرش (عمویش) قرار بگیرد.

میدان برای طاهره هر دم تاریک تر می شد و ای تاریکی از دو نقطه می نوشید اول آنکه او زن بود و دوم آنکه او یک زن دگر اندیش بود.

او با سید کاظم رشتی مکاتبه می کرد و به او ارادت داشت. لقب قره العین (نور دو چشم) را نیز از او گرفته بود. او که نه فرزندی سر به زیر بود،

نه همسری مطیع و نه مادری فداکار سرانجام تصمیم گرفت همسر و سه فرزندش را رها کند و برای دیدار سید کاظم رشتی راهی کربلا شد.

اما ده روز قبل از رسیدنش به کربلا سید رشتی از دنیا رفت و او به

اندوه نشست. به اصرار همسر رشتی طاهره در کربلا ماند و نخستین زنی شد که به تدریس فقه (از پشت پرده) پرداخت. طاهره عضو اولین پیروان باب شد. علمای عراق پس از مدتی نگه داشتن طاهره در حبس خانگی او را از عراق اخراج کردند، سی تن از یارانش به همراه او راهی ایران شدند. در ایران طاهره در شهر های مختلف از جمله کرمان، همدان و مازنداران به سخنرانی می پرداخت،یارانی پیدا می کرد و مورد خشونت برخی قرار می گرفت و هر بار از شهری بیرونش می کردند او در شهر دیگری به سخنرانی می پرداخت،حبسش می کرند و او در حبس به خواندن،نوشتن و سعر سرودن می پرداخت.

طاهره درپی درخواست های مکرر پدرش به قزوین بر گشت،درآنجا میان او همسرش و پدر همسرش که از مخالفان سر سخت شیخ احمد احسایی بودند بحثی در گرفت آنها افکار و عقاید احسایی را کفر می دانستند و طاهره را که مبلغ آن بود نفرین می کردند، یکی از یاران طاهره در آتش خشم ملا محمد تقی(عموی طاهره) را به قتل رساند،پس از آن در شهر بلوایی در گرفت، بابیان زیادی به قتل رسیدند و مورد آزار قرار گرفتند. شوهر طاهره او را حبس کرد و تقاضای قصاصش را داشت،اما یارانش او را آزاد کردند و مخفیانه به تهران بردند، در این میان طاهره مسم شد بدشت سخنرانی کند و از آیین نو (باب) بگوید و خواهان احقاق حقوق زنان شود.طاهره به تعدد زوج اعتراض داشت و صیغه را نقد می کرد، در سخنرانی بدشت طاهره برای اولین بار بی حجاب (در برخی منابع گفته شده بدون روبند و در برخی بدون روسری) ظاهر شد و پوشش هیاهوی زیادی میان جمعیت بر پا کرد،برخی محل را ترک کردند،برخی گریه کردند و چشمان خود را بستند تا به گناه نیوفتند، شخصی از شدت تاثر گلوی خود را برید.

این عمل طاهره را می توان اولین کشف حجاب در دوران ناصر الدین شاه تا سالها بعد دانست، برخی این عمل را در جهت آزادی زنان و عملی فمنیستی دانسته اند و در مقابل برخی طاهره را فمنیست ندانسته و کار هایی مانند بر داشتن حجابش را بیشتر نمادی از القای شریعت اسلام و اعلام شریعتی نو می دانند. درست است که دغدغه های او اصولا الهیاتی بودند اما نمی توان در خواست صریح او برای اینکه بتواند آزاده فکر کند و به بیان افکارش بپردازد ودر جامعه عمومی شنیده شود انکار کرد،او به روشنی اعتبار جایگاهی که به زنان داده شده بود را زیر سوال برد. او به عنوان شاعر و کسی که می خواست حرف بزند،سکوت و حاشیه نشینی زنان دورانش را به چالش کشید،چون گیاهی که از سینه سخت سنگ ها جوانه می زند. او با جسارت خود در تلاش بود ساختار جامعه محور را برهم زند و از فضایل زنانه آن دوران تسلیم ،سکوت،خانه داری دوری کرد.

پس از کشف حجاب در بدشت آتش خشم علیه طاهره و بابیون بیش از هر زمانی شدت گرفت. سرانجام طاهره پس از سه سال حبس در خانه محمود خان کلانتر تهران شبانه در باغ ایلخانی(بانک ملی امروز در خیابان فردوسی تهران) به قتل رسید.او را خفه کردند و به چاه انداختند و چاه را با سنگ ها پوشاندند. از آخرین گفته های او به کلانتر تهران این بود که می توانید هر گاه اراده کردید مرا به قتل برسانید اما جلوی پیشرفت و مبارزه زنان برای آزادی را که روزگارش به زودی فراخواهد رسید را نمی توانید بگیرید.

و به راستی مبارزه به پایان نرسید،زنان دیگری به تاثیر از طاهره برخاستند و علی رغم تلاش زیادی که برای مدفون کردن یاد طاهره در پیچ و خم تاریخ اتفاق افتاد هنوز رود پر شوری که از سر طاهره میگذشت از سر زنان مبارزه بسیاری میگذرد. پس از مرگش تمام نوشته ها و وسایلش را سوزاندند از این رو اطلاع دقیقی از زمان تولد و مرگش موجود نیست. از او اشعار کمی در دست است که بر سر انتساب آنها به او تردید وجود دارد.

از جمله زنانی که در سال های پس از طاهره برخاستند می توان به بی بی خانم وزیراف اشاره کرد، او از اولین زن هایی بود که در روزنامه های عصر مشروطه

همچون تمدن و نشریه مجلس می نوشت.وزیراف قلمی تند و صریح و طنز آمیز داشت، در زمانه او کتابی با عنوان تادیب النسوان به چاپ رسیده بود(نویسنده ناشناس) که خشم او را بر انگیخت، این کتاب به زنان برای زندگی مطابق با میل مردان نصیحت می کند و شامل بخش های طرز راه رفتن،آداب غذا خوردن،طرز لباس پوشیدن، پاکیزه نگه داشتن بدن و استفاده از عطر،آداب صبح از خواب برخاستن است. کتابی که می گوید رضای شوهر رضای خداست و غضب شوهر غضب خداست،مواجهه بی بی وزیراف با این کتاب او را بر می انگیزد که کتاب معایب الرجال را با زبانی طنز بنویسد.او در این کتاب از سبک زندگی زناشویی صحیح می نویسد و از معایب مردان می گوید در بخش های ۱-اطوار شراب خوار ۲-کردار اهل قمار ۳-تفصیل چرس و بنگ و واپور و اسرار. در بخش هایی نصیحت هایی در باب زندگی زناشویی شان می کند و بی پروا از مشکلات زندگی شخصیش با شوهرش و بی وفایی های او می نویسد. بی بی خانم در دیباچه می نویسد که امیدوار است خواندن این کتاب سبب شود تا معایب مردان آشکار شده و دست از تادیب کردن زنان بردارند.

بی بی خانم وزیراف با تلاش و همت بسیار اولین مدرسه دخترانه را با مخالفت شدید سید علی شوشتری و شیخ فضل الله نوری پس از یک سال با شرط برداشتن نام شهوت انگیز دوشیزه از مدرسه و فقط برای دختران ۴تا۶سال تاسیس کرد.

ماه رخ گوهر شناس زنی تاثیر گذار در جنبش مشروطه ایران بود. او نیز علی رغم فشارها و مخالفت های اطرافیان مدرسه ترقی بنات را تاسیس کرد که برای اولین بار پسران و دختران در مدرسه ای کنار هم درس می خواندند و آموزگاران نیز مرد و زن بودند.

او برای اولین بار گروهی از زنان را برای مخالفت با ورود اجناس خارجی گرد هم جمع کرد و تظاهراتی به راه انداخت و سپس رهبری جنبش زنان در مخالفت با قرارداد تقسیم ایران را عهده دار شد و بعد از دو سال به انجمن مخدرات وطن پیوست.

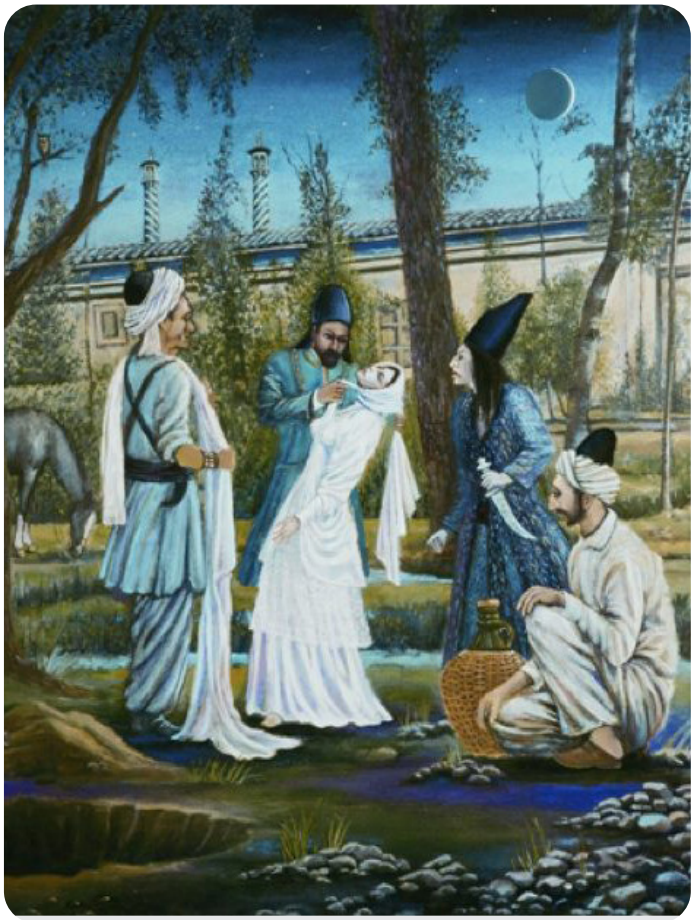
صدیقه دولت آبادی نیز از نخستین زنان فعال حقوق زنان در ایران بود که در سالهای ۱۳۲۱-۱۲۹۶فعالیت می کرد. صدیغه در ۱۴سالگی مدرسه دخترانه ام المدرس را تاسیس کرد که بعد از سه ماه به دلیل عدم رعایت شئونات دینی تعطیل شد و دولت از خانواده اش تعهد گرفت که صدیغه در این زمینه دیگر به فعالیتی نپردازد. یکی از دفعاتی که صدیغه دولت آبادی برای فعالیت هایش دستگیر شده بود رئیس نظمیه به وی گفت: خانم شما صد سال زود به دنیا آمده اید. و او در پاسخ گفت: آقا من صد سال در متولد شدم،اکر زودتر به دنیا آمده بودم نمیگذاشتم زنان چنین خوار و ضعیف و در زنجیر شما اسیر باشند.

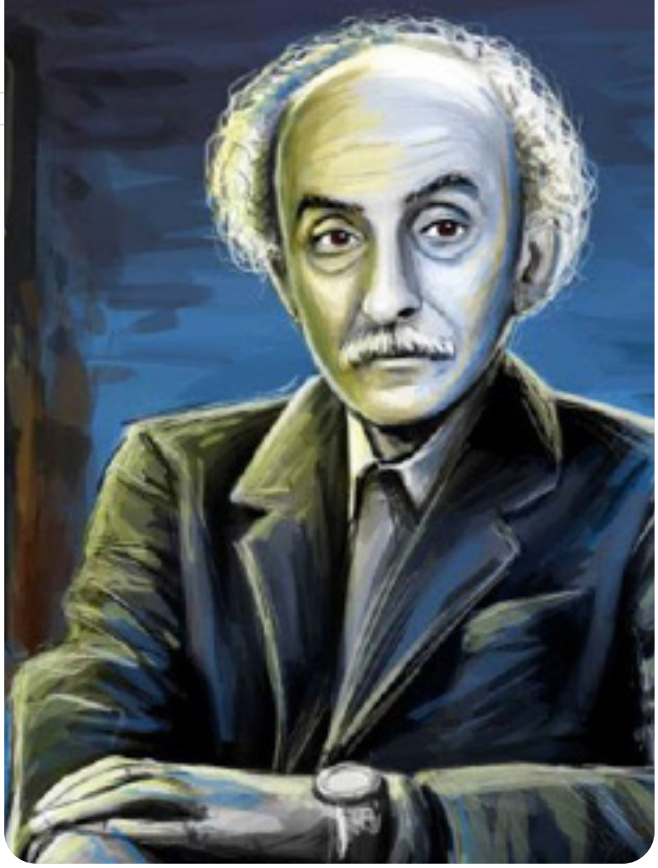
صدیغه توانست اولین نشریه حقوق زنان را تاسیس کند،این نشریه که زبان زنان نام داشت به مباحثی نظیر حجاب و نقش انگلستان در ایران انتقاد می کرد.او نخستین زن ایرانی است که در یک کنگره بین المللی به نمایندگی از زنان ایران حاضر شد و سخنرانی کرد.

صدیغه دو شرکت خواتین اصفهان و آزمایش بانوان را تشکیل داد و در آنها زنان را تشویق به تحریم کالای خارجی می کرد و قوانین خاصی در شرکتش داشت من جمله اگر دختری در سن پایین ازدواج می کرد حق نداشت دیگر در شرکت او کار کند.او ده سال قبل از کشف حجاب، حجاب را عملا به کناری گذاشت و بدون روسری در خیابان ها تردد می کرد.

از طاهره تا انقلاب مشروطه که به زنان فرصتی داد که به طور محدود ابراز وجود کنند همواره شاهد تلاش زنان به اشکال مختلف برای احقاق حقوق شان هستیم.

در ایران آن عصر، حق زنان برای حضور در کنش‌های اجتماعی به رسمیت شناخته نمی‌شد، ولی با این وجود بازهم زنان در زاویه دیدی هم شعر گفتند، هم سرود ساختند و هم روزنامه منتشر کردند. مشروطه آغازی برای آگاهی بود و زنان نیز از این آغاز بی‌نصیب نبودند.





سیری در معنای افسانه‌ی نیما

نویسنده: امیـــر عبـــدی

هر گاه که منظومهٔ افسانهٔ نیما را میخوانیم یکی از پرسش‌هایی که ذهن ما را به خود مشغول میکند این است که «افسانه کیست؟» یا «افسانه چیست؟». ما به این پرسش پاسخ دقیق و یقینی نمیتوانیم بدهیم زیرا در وهلهٔ اول افسانه موجودی ذهنی است و در وهلهٔ دوم افسانه تأویل‌پذیر است.

برای روشن شدن این مطلب باید نکاتی را ذکر کنیم:

۱. در شعر کهن فارسی اکثرا معشوق موجودی ذهنی و کلی بوده است، یعنی برای مثال وقتی سعدی از یک «یار» سخن میگفت، این معشوق سعدی شباهت بسیاری به «یار» دیگر شاعران داشت و اساسا معشوق موجودی عینی نبود و در ذهن شاعران وجود داشت و بیشتر بر اساس سنت ادبی و با ویژگی‌هایی خاص ساخته و آفریده شده بود.

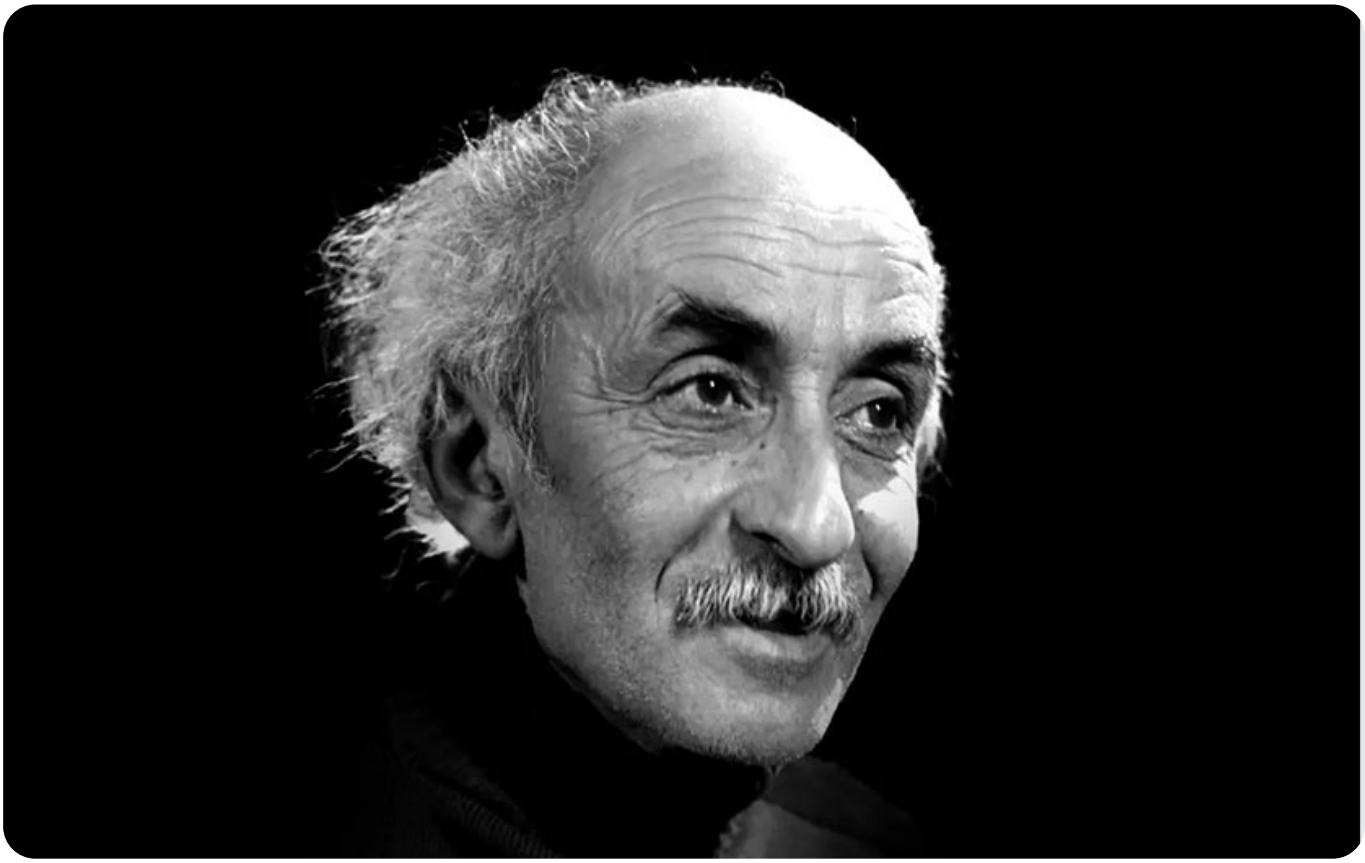
برای مثال سعدی میگوید: «مگر دهان تو آموخت تنگی از دل من / وجود من ز میان تو لاغری آموخت» و حافظ میگوید: «هیچ است آن دهان و نبینم از او نشان / موی است آن میان و ندانم که آن چه موست» میبینید این دو معشوق تفاوتی با یکدیگر ندارند هر دو دهانی بسیار کوچک دارند و هر دو کمرباریک هستند و دلیل این مقدار یکسانی این است که این معشوق وجودی عینی نداشته و در ذهن شاعر حاضر بوده است و ساختهٔ سنت ادبی است. یا مثلا فرخی سیستانی در قرن چهار ه/ق گفته است «بنفشه‌زلف من آن سروقد سیم‌اندام / بر من آمد وقت سپیده‌دم به سلام» و سعدی در قرن هفت ه/ق غزلی گفته «جایی که سرو بوستان با پای چوبین می‌چمد / ما نیز در رقص آوریم آن سرو سیم‌اندام را» بعدتر در قرن هشت ه/ق حافظ میگوید «ننگرد دیگر به سرو اندر چمن / هرکه دید آن سرو سیم‌اندام را» دقیقا ترکیب «سروقد سیم‌اندام» در شعر هر سه شاعر تکرار شده است، این سه نفر و تمام شاعران کلاسیک فارسی معشوقی ذهنی با این شمایل داشته‌اند.

پس این موجود ولو ذهنی، برعکس افسانه‌ی نیما از خاصیت تاویل‌پذیری برخوردار نیست و همیشه همان معشوق نرگس‌چشم شکرلب است که در انتها می‌ماند؛ این در صورتی است که در شعر معاصر، معشوق موجودی عینی و مشخص است که فردیت یافته است و این معشوق برای هر شاعر با شاعری دیگر متفاوت است.

افسانه با اینکه موجودی ذهنی است اما شبیه به معشوق‌های ذهنی شعر کلاسیک نیست و ذهنی بودن او، زادهٔ سنت ادبی نیست بلکه برای نمادین شدن او است. پس با این اوصاف شخصیت افسانه خود خروجی از سنت شعر کلاسیک است که راه نیاکان خود را ادامه نمیدهد و مسیری جدید را شروع میکند که این مسیر در آینده از معشوق نمادین به موقعیت‌های نمادین و ابژه‌های نمادین میرسد.

این نمادپردازی در شعرهای آزاد نیما، بسیار متعدد و منسجم میشود و همین راه را اخوان و شاملو ادامه میدهند. افسانهٔ نمادین جلوتر در شعر «آی آدمها» به موقعیتی نمادین بدل میشود که ساحل نمادی از «خفتهٔ چند» و انسان‌های مرفه و غیرمبارز است و یک نفری که در آب دست و پا میزند هم نماد مبارز بر علیه ظلم است که همین نوع نمادپردازی جلوتر در شعر «فریاد» اخوان ثالث پدیدار میشود، با این تفاوت که راوی شعر «فریاد» به نماد همان غریق شعر «آی آدمها» است و «مهربان همسایگان» هم «آدمها که بر ساحل نشسته» هستند.

۲. باز بودن متن تعبیری است که رولان بارت برای تأویل‌پذیر بودن متن بکار برده است و این تعریف در مقابل متن بسته قرار میگیرد که جایی برای تأویل ندارد. میخائیل باختین هم برای نام بردن از این نوع متون از تعبیر «چندصدایی» استفاده کرده است. به صورت کلی میتوان گفت که این متون قطعیت معنایی ندارند و از صراحت و شفافیت کافی برخوردار نیستند. با این تعریف میتوان گفت که منظومهٔ افسانه متنی باز است که راه تأویل را نبسته است، زیرا در تمام شعر ابهام و پیچیدگی نمایان است. یکی از دلایلی که این منظومه را تبدیل به متنی باز کرده است، شخصیت افسانه است که روشن و مشخص نیست. یک دلیل دیگر فضاسازی‌ای است که انجام شده و این فضاسازی هم به باز بودن متن کمک کرده است و هم اینکه به وهمی بودن شخصیت افسانه قوت داده است.



با ذکر این نکات میشود گفت که افسانه معشوقی ذهنی و تأویل‌پذیر است، که خارج از تقسیم‌بندی «عینی/فردیت‌یافته/معاصر» و «ذهنی/کلی/کهن» جای میگیرد، برای همین میخواهم طی این جستار از اسم «معشوق نمادین» برای افسانه استفاده کنم. افسانه نمادی از چیزی نامشخص و مبهم است، ولی میتوانیم با تأویل و تفسیر، تفسیری را ترجیح دهیم. البته این معشوق نمادین را باید با استعاره -که در شعر کهن برای نمایاندن معشوق به کار میرفت- متمایز بدانیم. تفاوت اصلی این دو مورد با هم این است که در استعاره ما پیوندی مستحکم و قطعی بین مشبه و مشبه‌به داریم، یعنی وقتی شاعر از «بت» به عنوان مشبه‌به معشوق استفاده میکند، پیوند بین معشوق و بت قوی و غیرقابل تأویل است. ولی افسانه اینگونه نیست و میتوان تفسیرهای متفاوتی از آن ارائه داد برای مثال «افسانه طبع شاعر و روح شاعرانه است» یا «افسانه معشوقی است که دسترسی به آن غیر ممکن است» یا اینکه «افسانه ناخودآگاه شاعر است». *

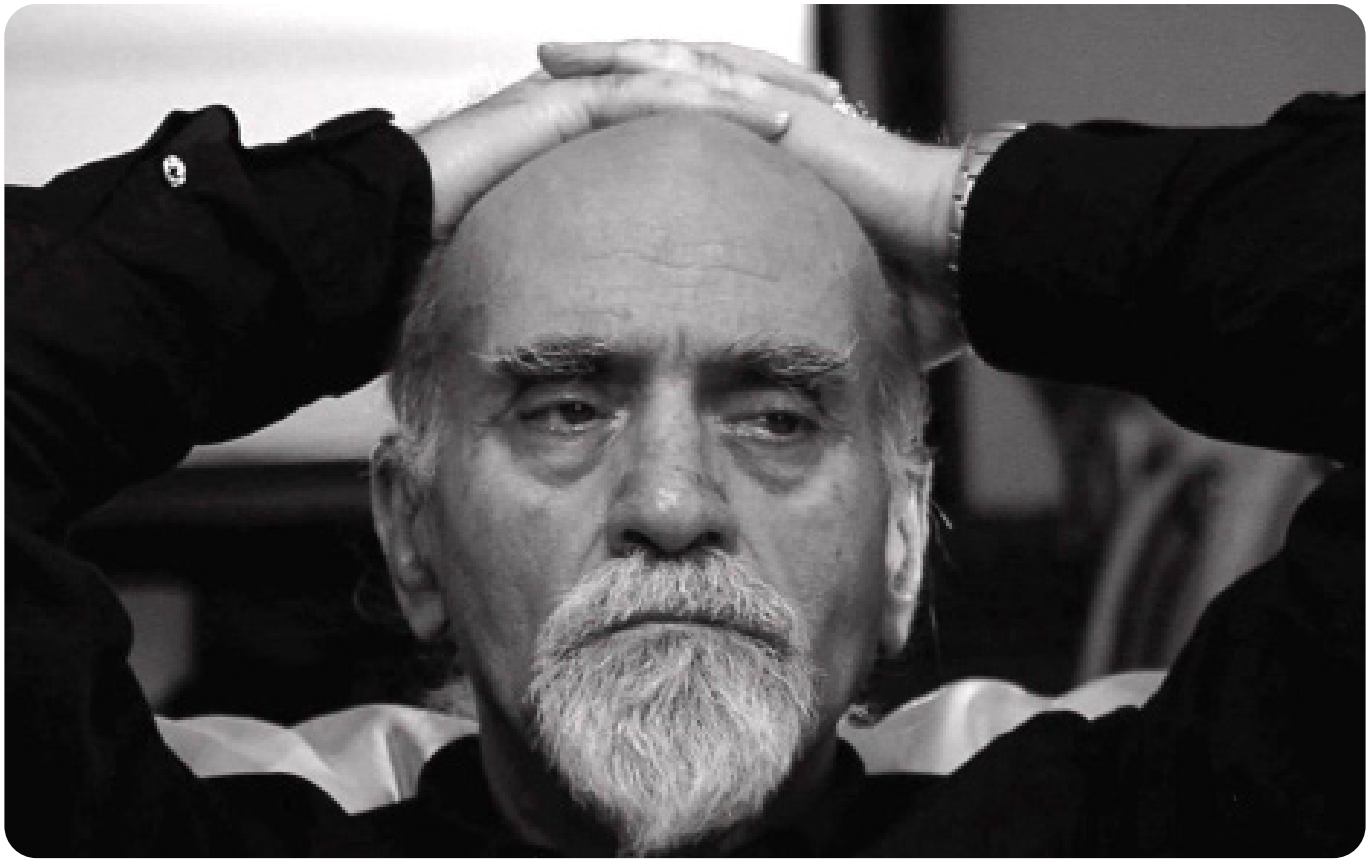
افسانه مبهم است و روشن نمیشود. در متن شعر هم مدام توصیفاتی که مفید این معنی است نمایان میشود. برای مثال از همان ابتدا، شعر «داستان از خیالی پریشان» میگوید که تفسیرهایی که دربارهٔ تطبیق افسانه و ناخودآگاه عاشق است را تأیید میکند. جلوتر دربارهٔ چیستی افسانه پرسیده میشود که این خود نشان میدهد که عاشق هم نمیداند افسانه کیست و میپرسد «چیستی ای نهان از نظرها؟» و تا انتهای شعر هم عاشق و هم افسانه از گذشته‌هایی دور سخن میگویند که «چون ز گهواره بیرونم آورد

مادرم، سرگذشت تو میگفت»

عاشق مدام از چیستی افسانه میپرسد.

افسانه در پاسخ میگوید که «هرچه هستم برِ عاشقانم» و در این نقطه وجود عینی افسانه به کمترین حد خود میرسد و افسانه تبدیل به یک حالت ذهنی یا یک شخص ذهنی میشود که شاید حس عاشقانه باشد شاید حس شاعرانه.

اما آیا خود ناخودآگاه نیست که برِ عاشقان است؟ آیا گفت‌وگویی که شکل گرفته است بین ناخودآگاه و خودآگاه یک عاشق نیست؟ و یا شاید افسانه خود آنیمای عاشق باشد که در ذهن نمایان شده. یکی از مواردی که به این نوع نقد روان‌شناختی مدد میرساند، تداعی آزاد خیال‌ها است. شعر از ابتدا در خیال شروع میشود و تا انتهای شعر مدام به خاطراتی که در گذشته اتفاق افتاده است اشاراتی میکند، و باید به این توجه کرد که «در شب تیره دیوانه‌ای کاو دل به رنگی گریزان سپرده» این خاطرات را به یاد میاورد. شاید بشود گفت که تمام شعر سیر ذهنی یک دیوانهٔ عاشق ماخولیایی است که متن راه این تفسیر را بر ما نبسته است



که آفتاب روزی

نویسنده: مجید عطاری

شعر اسماعیل روایت کلمه وجنون است روایت دوزخ و کلمه است . روایت شاعری است که از شعرهایش شاعر تر است. شعر اسماعیل روایت ناموزونی تاریخی شاعر است، شاعری با تناقض های ابدی ،اسماعیلی که متکثر می شود در مکان ها ،زمان ها و جهان های گوناگون. شعر اسماعیل روایت اسماعیل هاست گویا اسماعیل حکایت و یا حدیث نفس همه شاعران ماست. اسماعیل شاعری است در وطن وطنی که دوزخ شاعرانش است .اسماعیل با سویه های اجتماعی و سیاسی مرثیه ای است برای اسماعیل شاهرودی.

« قسم به چشم های سرخت اسماعیل عزیزم که آفتاب روزی بهتر از آن روزی که تو مردی خواهد تابید،»

اسماعیل با این سطرهای های امید دهنده به آینده که درون مایه سیاسی و اجتماعی دارد آغاز می‌شود در ادامه ما وضعیت اسماعیل شاهرودی در بیمارستان مهرگان را می‌بینیم و سپس با شخصیت و تناقض های ابدی اسماعیل رو در رو میشویم .

«ای امیدوار به این خیال که زمانی استالین در خیابان چرچیل ظهور خواهد کرد.

ای متناقض ابدی عاشق استالین دوگل آل احمد هوشی

مینه،زنی رنگین چشم و سیاوش کسرایی باهم ای که در تیمارستان های تهران خواب بیمارستانهای سواحل کریمه را میبینی»

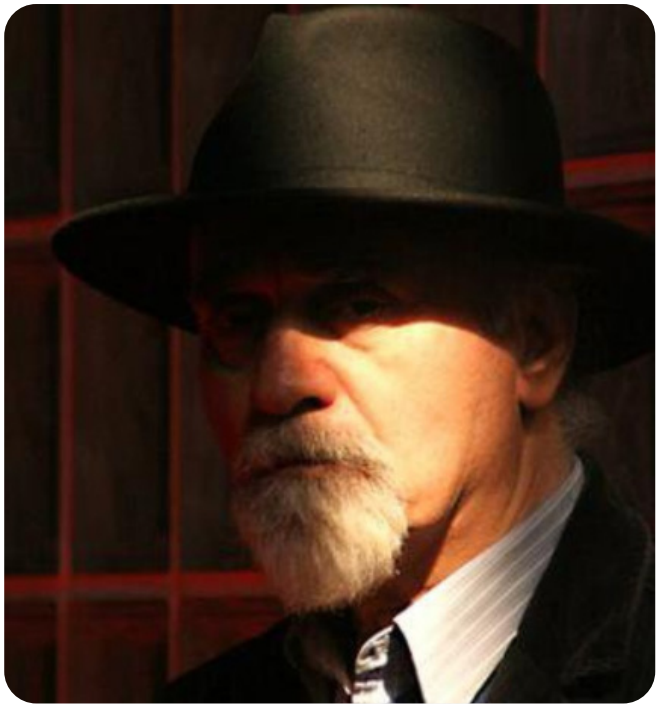
و سپس دوباره از رنج‌های اسماعیل در تیمارستان سخن می‌گوید و سطرها ما را با خود می‌برند و در رنج اسماعیل شریک میشویم.

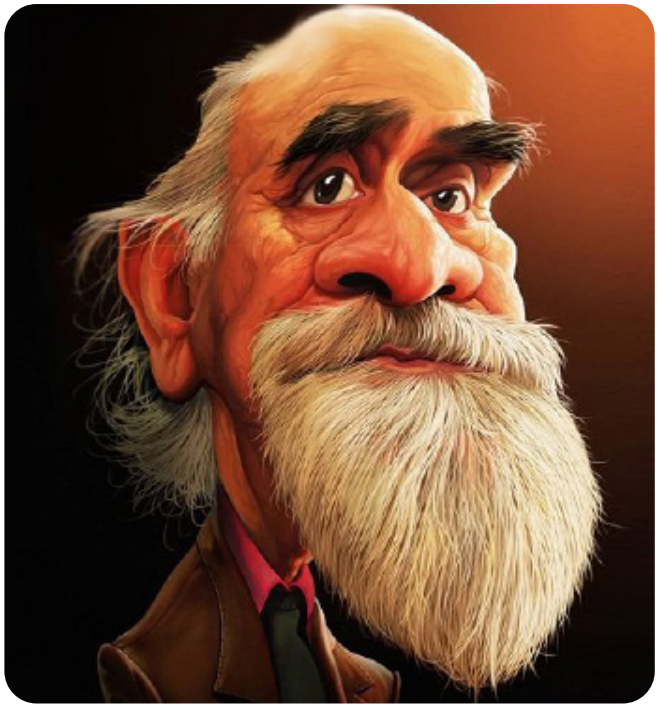
« ای بی حافظه شده پس از نوبت های شوک برقی..» و این اسماعیل است که تکثیر می‌شود می‌شود« پسر واقعی ابراهیم نیما با هم . شاعر نسلی تهی دست» .

شعر در سطرهایی به نثر های بلند تبدیل می شودسطرهایی شاعرانه تر و سهمگین تر چون:

« نخستین بار که تو را دیدم گمت کردم باز دیدمت باز گمت کردم وقتی یافتمت دیوانه بودی شعر شعر شعر می خواندی .»

اما این اسماعیل کیست؟ اسماعیل راز سنگر و ستاره را می داند او





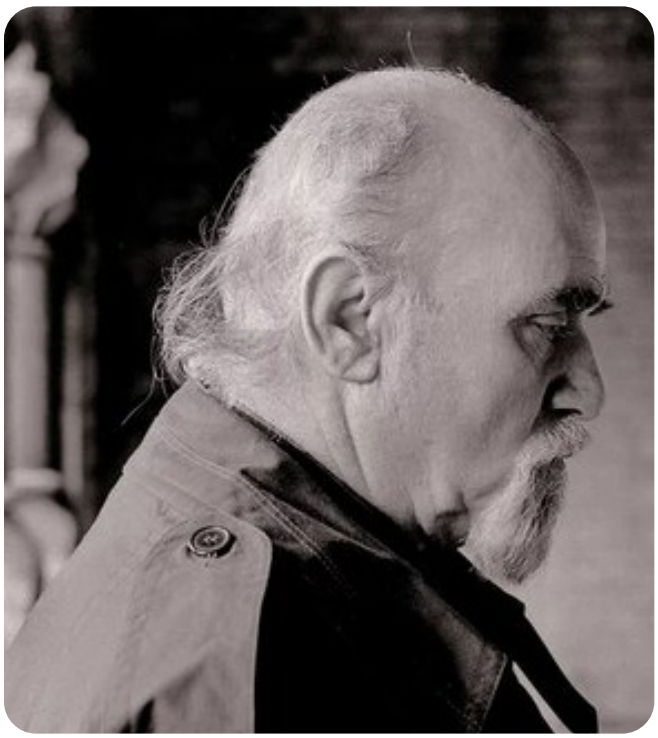
شاعری است که راز نیزه و خون را میداند او شاعر کارگران بوده است و براهنی می‌خواهد به مدد عشق اسماعیل را از گور بیرون کشد. اسماعیل نمرده است که فقط دیوانه شده است و با هم بر دوش ابوالهولی نشسته اند و آنگاه «جنگ است اسماعیل جنگ است .اسماعیل ها به راستی ذبح می شوند . مواظب باش روی مین ها پا نگذاری.» و ما از این سطرها و از اسماعیل به خوزستان می رویم.

« جنگ است اسماعیل جنگ است و کوسه ها از خلیج فارس عقب نشسته اند ماهی ها کشته شده اند...» و در این تصویر های زنده از جنگ ما با نفت خوزستان آشنا می شویم و نفتکش هایی که طلای خوزستان را میبرند و« چه جوانانی اسماعیل میبینی چه جوانانی بسیاری‌شان هنوز صورت عشق را بر سینه نفشرده اند گریه نکن اسماعیل جنگ است »و این کدام اسماعیل است که سر از این سطرها در آورده است؟ چرا شاعر از جنگ خوزستان و غارت منابع آن با اسماعیل سخن می‌گوید؟ و در سطرهایی می بینیم که این اسماعیل راز حجره و چاه را می داند .

« زنده باشی تو که این راز را می دانستی و شاعر کیست؟ «برای شاعر شدن تنها کلمه کافی نیست کسی که دوزخ را تجربه نکرده باشد مصداقی یقولون مالا یفعلون خواهد بود .»

دوزخ از هر نوع دوزخ رانده شدن از بهشت، دوزخ جدا شدن از معشوق...» و غیره و« برای شاعر شدن تنها کلمه کافی نیست تجربه دوزخ به اضافه کلمه یعنی شاعر» آه ای اسماعیل ،ای دوزخی سر سرخ کرده در تابه وحشت ...» و «دوزخ به اضافه کلمه یعنی شاعر» و دوباره خوزستان .

«خوزستان ۸۰سال جهان شیر سیاه تو را نوشیده حق داری که حالا خون سرخ بخواهی . و در سطرهای پایانی دوباره اسماعیل را صدا میزند و دوباره شعر است و شعر و« این را هم بگویم شعر زیبا شدن شاعر به سوی کلمات است و یا شعر عاشقانه هم شهید است چرا که قلمرواش کشتارگاه بوسه هاست است»



هوهوی بوف در برف

حضور بینامتنی «بوف کور» هدایت در «ایمان بیاوریم» فروغ

نویسنده: حِسان طاهری

صادق هدایت هنر و ادبیات غرب را می‌شناخت و با نویسندگان مطرح آن روزگار مانند کافکا، سارتر، شنیتسلر، وولف، هسه و دیگران به‌قدر کفایت آشنا بود. روان‌شناسی و تکنیک‌های داستانی مبتنی بر روان و ناخوداگاه را می‌دانست و به‌ویژه پس از بوف کور به جمع برترین‌ها پیوست. او یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان ایران است و این مسأله یک نکتهٔ مهم دارد؛ گاهی تصور می‌شود که یک نویسندهٔ داستان، فقط بر نویسندگان و یک شاعر فقط بر شاعران تأثیر می‌گذارد، اما نکته اینجاست که تأثیر، نوع و گونه نمی‌شناسد و به‌قدر اهمیتِ اثر مؤثر، دایرهٔ تأثیر توسع دارد؛ هدایت بر شاعران نیز تأثیرگذار بود، آن‌هم بر شاعران درجهٔ یک! او بر برفِ هم‌چنان‌بارندهٔ فروغ فرخزاد، نامرئی‌وار قدم می‌گذارد و رد پایش محو و مات برجا می‌ماند.

فروغ نیز مانند هدایت بسیار تأثیرگذار بود و باتوجه‌به این‌که همهٔ متون با یکدیگر گفت‌وگو دارند و میان آن‌ها روابط آشکار و پنهان هست، باید گفت پیش از آن‌که بتوان از تأثیر مسلم هدایت بر فروغ سخن راند، باید از بینامتنیت میان «بوف کور» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» پرده برداشت. شاید بهتر است از حضور و غیاب هدایت و خوانش بینامتنی سخن بگوییم.

زن اثیری بوف کور را به یاد بیاوریم؛ معشوقی پریوار اما از پیش‌مرده و در حال زوال که حضوری مبهم و مرگی مبهم‌تر دارد. آن چشم‌های مورب ترکمنی در یک نیمه‌شب وهم‌آلود در بستر راوی_ که یک نقاش جلد قلمدان است_ بسته می‌شود و راوی از شراب بسار کهنی که در روز تولدش ساخته شده، جرعه‌ای به گلوی زن مرده می‌ریزد، اما مرده، هم‌چنان مرده و روح زندگی به آن چشم‌های بسیار درشت و بی‌اندازه سیاه برنمی‌گردد؛ بنابراین روای در سپیده‌دم، آن پیکر اثیری را تکه‌تکه و در زیر درخت سرو و انبوه نیلوفرها دفن می‌کند و غروب به خانه بازمی‌گردد، شب که به پایان می‌رسد خود را در دنیای رجاله‌ها بازمی‌یابد و اپیزود دوم داستان آغاز می‌شود. نشانه‌ها در طول داستان تکرار می‌شوند. گورکن، شب، گور و تم خوف‌آور و مهگون مرگ در سرتاسر رمان مانند خوابی سنگین حضور دارد. زن اثیری یا به‌قول راوی فرشتهٔ عذاب، تن و روحش را تسلیم او می‌کند اما از لحظهٔ ورود، درحال تجزیه و زوال است، به‌زودی کرم‌ها بر جسدش می‌لولند و زنبورهای طلایی بر گرد تن سرد و متعفنش چرخ می‌زنند.

حالا مرد اثیری (این تعبیر من است) شعر فروغ را به یاد بیاوریم؛ ساعت چهار عصر، مردی که رشته‌های آبی رگ‌هایش مانند مارهای مرده به شقیقه‌هایش منتهی‌می‌شوند، از زیر درخت‌های خیس کوچهٔ راوی درحال گذر است، عجیب آن است که این مرد که به راوی سلام می‌کند، از پیش مرده: «چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست/ او هیچ وقت زنده نبوده است». راوی میان عین و ذهن در نوسان است؛ اما در هر حالی که است از حس مرگ و دفن و گور و مهم‌تر از همه از زوال یگانه‌ترین یارش که همان مرد اثیری است، دور نمی‌شود.

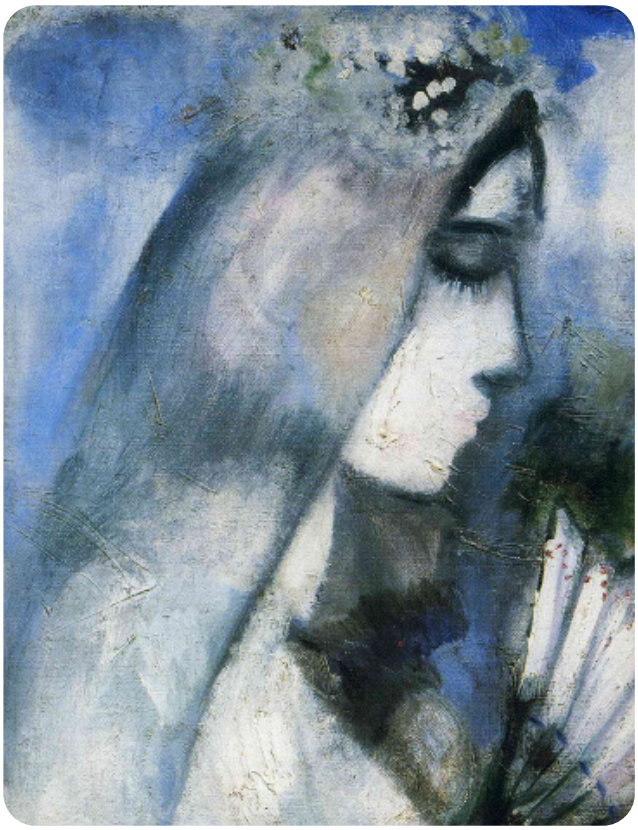
راوی هشدار می‌دهد که این مرد به‌زودی به زوال خواهد رسید و هیچ چیزی نمی‌تواند مانع از نابودی او شود: «و این صدای سوت‌های توقف/ در لحظه‌ای که باید، باید، باید /مردی در زیر چرخ‌های زمان له شود/ مردی که از کنار درختان خیس می‌گذرد». راوی اذعان می‌کند که این

مرد صاحب همان دست‌هایی است که باد ویرانش کرد: «آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد». فروغ نیز مانند هدایت می‌خواهد از همان شراب کهن بنوشد یا بنوشاند که زندگی دوباره ببخشد: «ای یار! ای یگانه‌ترین یار! آن شراب مگر چند ساله بود؟» اما حقیقت مرگ تلخناک از شراب گسی است که بتواند در کالبد یخین مرده، گرمای حیات بجوشاند. حالا راوی برای تشییع آن دست ویران، شبی تاریک و تنها به گورستان می‌رود: «من از کجا می‌آیم که این چنین به بوی شب آغشته ام؟»، «هنوز خاک مزارش تازه‌ست/مزار آن دو دست سبز جوان را می گویم»، دست‌هایی که حالا در زیر انبوه برف‌ها دفن شده و راوی امید دارد که در بهار آینده، سبز و شکوفا شود.

مرگ مانند باد و به شکلی مرموز و هدایتوار در تمام منظومهٔ ایمان بیاوریم حاضر و ناظر است، به‌گونه‌ای که حتی خود فروغ از مرگ قریب‌الوقوعش خبر می‌دهد و پیش‌بینی می‌کند که به‌زودی خواهد مرد: «به مادرم گفتم: دیگر تمام شد/گفتم: همیشه پیش از آن‌که فکر کنی اتفاق می‌افتد/باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم». در یک نگاه تأویلی شاید بتوان گفت که فروغ نیز مانند مرد اثیری در گذشته مرده و آگهی ترحیم او صرفاً یک ثبت تاریخمند در زمان مضارع است.

دنیای پیرامون فروغ، همان دنیای رجاله‌هاست، همان دنیای آدمک‌های یک‌شکل و بی‌هویت هدایت است در شمایل پیرمرد قوزی لب‌شکری. دنیای فروغ دنیای همین آدمک‌های از پیش مرده، همین جنازه‌های متحرک است: «جنازه‌های خوشبخت/جنازه‌های ملول/ جنازه‌های ساکت متفکر/جنازه‌های خوش‌برخورد، خوش‌پوش، خوش‌خوراک...» و طنین ساعت به راوی یادآور می‌شود که زوال حتمی است و فصل سرد با برفی که در پایان شعر می‌بارد آغاز می‌شود.

این گونه است که زن اثیریِ تکه‌تکه در چمدان، که در زیر درخت سرو دفن می‌شود، گل نیلوفر می‌دهد و پیوسته شکوفه می‌کند. این نیلوفر به اعتراف راوی داستان، قرن‌هاست که برروی تصاویر قلمدان‌ها کشیده می‌شود. پر بی‌راه نیست اگر مقطع شعر فروغ را از همین منظر بخوانیم: شاید حقیقت آن دو دست جوان بود/آن دو دست جوان/که زیر بارش یک‌ریز برف مدفون شد/و سال دیگر وقتی بهار/با آسمان پشت پنجره همخوابه می‌شود/و در تنش فوران می کنند فواره‌های سبز ساقه‌های سبکبار/شکوفه خواهد داد/ای یار /ای یگانه‌ترین یار».



بوف کور و هدایت

نویسنده: پارسا شاهسواری

در انـدرون من خستــه دل نــدانم کیسـت

که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

(حافظ)

بیش از نود سال از نخستین انتشار «بوف کور» می‌گذرد. و در این نود و خرده‌ای سال، بیش از صدها مقاله و جستار متنوع درباره این رمان نیز به چاپ رسیده است که ویژگی مشترک همه آن‌ها را می‌توان «تلاش برای حل معمای هدایت و یا کشف پیچیدگی این اثر» دانست. نویسنده این سطور اما هیچ ادعایی مبنی بر کشف هیچ‌گونه پیچیدگی درباره این رمان ندارد و حتی گمان نمی‌برد که توانسته باشد روایت بکر و تازه‌ای درباره این اثر را به مخاطب ارجمند خود عرضه کند. اما او بر دو هدف پافشاری می‌کند. نخست آنکه بنا به هدف و چشم‌انداز پیش‌روی مجله و مقالات؛ تاثیرپذیری این اثر از عناصر مختلف و حتی آثار نویسندگان دیگر را مورد بررسی قرار دهد و دوم آنکه مختصری از پژوهش‌های دیگر نویسندگان و پژوهشگران را به خواننده محترم ارائه کرده باشد؛ با این ملحق که خوانش خود از این اثر را نیز، وام‌گرفته یا نگرفته از پژوهش‌های دیگر نویسندگان، در این مختصر، قرار داده باشد.

در نگارش این مختصر، ناگزیر می‌بایست به بخش‌هایی از خود متن اشاره کرد، که نویسنده، از نسخه سپهر چاپ ۱۳۵۱ استعمال کرده است و همینطور در این اشارات مستقیم، از نسخ مختلف دیگر، که در پژوهش دیگر نویسندگان قرار گرفته است هم بهره برده که ذکر تمام این منابع در انتهای این نوشته قرار خواهد گرفت.

نقطه آغاز ما این عبارت آشناست: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره...». این قطعه که به گونه‌ای، پیش‌درآمد روایت است دو مسئله را طرح‌ریزی می‌کند. نخست آنکه راوی کیست؟ و دوم آنکه چه هدفی دارد؟ در اینکه راوی، هدایت است و یا نویسنده‌ای که هدایت آن را مجزا از خود آفریده، نظریه‌ها متفاوت از هم هستند. اما با تکیه بر آنکه این اثر، نمونه تمام‌عیاری از آشفتگی‌های ذهنی و روان‌نژندی‌های یک فرد است و همین نسبت مشخص و مستقیمی با خود شخص هدایت برقرار می‌کند، گمان ما، بر این نظر است که راوی را می‌توان هدایت در نظر گرفت. اما حتی اگر ما این مسئله را در نظر نگیریم، نمی‌توانیم این فرضیه را انکار کنیم که نویسنده، مسائل بنیادین روحی و روان‌شناختی‌اش را به اثر خود، و به راوی خود تزریق کرده است و می‌توان از این اثر، درباره شناخت هرچه بهتر نویسنده وام گرفت. اما ما در این نوشته راوی را، شخصیت محوری رمان بوف کور در نظر خواهیم گرفت. راوی در آغاز، اظهار می‌کند که این پیش‌آمد برای خود او اتفاق افتاده و حتی تاریخ دقیقی از این رخداد را به خواننده عرضه می‌کند.

سه ماه، نه، دو ماه و چهار روز بود که پی او را گم کرده بودم...

مسئله دوم، هدف راوی است. او می‌خواهد خود را به سایه خود

معرفی کند، و فقط برای او می‌نویسد. اما منظور از سایه دقیقاً کیست؟

آیا سایه جلوه‌ای مادی دارد که روی دیوار افتاده است؟ خود متن به این مسئله اشاره مستقیم دارد: «من فقط برای سایه خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاده است.»۱ ؛ اما سایه حتی می‌تواند جلوه‌ای غیر مادی و روان‌کاوانه نیز داشته باشد. وام‌گرفته از پژوهش جلال ستاری بر بوف کور، می‌توان برای فهم بهتر اثر از این رویکرد نیز بهره برد. سایه، می‌تواند آن من دیگر باشد که در ناخودآگاه حضور دارد. سایه که می‌تواند همان ضمیر ناهوشیار آدمی بوده باشد. و حتی می‌توان با تکیه بر نوع روایت در بوف کور، به این رویکرد اطمینان بیشتری حاصل کرد و مسئله را حادتر از فرضاً فقط یک سایه بر روی دیوار دانست. این منِ ناخودآگاه که در روایت نمود می‌یابد، همواره میان خیال و واقعیت در نوسان است. شخصیت‌ها در بوف کور در هم ادغام می‌شوند و حتی به جای یکدیگر قرار می‌گیرند. تورج رهنما در پژوهشی در مجله سخن دوره بیست و سوم شماره ۵، به تاریخ ۱۳۵۳؛ درباره سایه اینطور اظهار می‌کند:

«به گمان من این سایه چیزی نیست جز آنچه ما در روانشناسی به نام روان ناهوشیار می‌شناسیم. روان ناهوشیار بخشی از دنیای مرموز روح است که اگرچه در آن سوی محدوده آگاهی ما قرار دارد، ولی خود را گهگاه به گونه‌های مختلف (مثلاً خواب) نشان می‌دهد.»

از این اشاره تورج رهنما، به خود را نشان دادن در گونه‌های مختلف، که در بوف کور کاملاً مشهود است، می‌توان به این نقطه‌نظر دست یافت که شخصیت‌ها و حتی مکان‌ها و حتی اشیا در هم ادغام و به هم تبدیل می‌شوند و خودشان را در حالات مختلف، در گونه‌های مختلف، نشان می‌دهند. به عنوان نمونه راوی که در انتها تبدیل به پیرمرد خنزر پنزری می‌شود. دایه که امتداد شخصیت زن اثیری است. پیرمرد خنزر پنزری که پدر لکاته هم قلمداد می‌شود. و حتی فاسق‌های لکاته که ویژگی‌های او را کم‌وبیش دارا هستند. و در اساسی‌ترین این تغییرها، تبدیل شدن زن اثیری به لکاته. این تبدیل شدن زن اثیری به لکاته، در دیگر آثار هدایت به خوبی مشهود است. به عنوان نمونه، در داستان «صورتکها» از مجموعه «سه قطره خون»، مرد داستان، منوچهر با خجسته در سینما آشنا می‌شود و به او دل می‌بندد. او در تلاش است تا عشق خود به این زن را در عالم خیال پرورش دهد و از او یک زن اثیری در ذهن خود مجسم می‌کند. اما خواهر منوچهر عکسی از خجسته را به او نشان می‌دهد که خجسته در کنار مرد دیگری است و همین مسئله، خجسته را در ذهن منوچهر از یک زن اثیری به یک لکاته بدل می‌کند. یا همین الگو بار دیگر در داستان «آینه شکسته» از همین مجموعه تکرار می‌شود. اودت هر روز و هر ساعت، از پشت شیشه پنجره اتاق به دختر، به زن اثیری‌اش نگاه می‌کند. «به خصوص شبها وقتی که جورابهایش را در می‌آورد و در رختخوابش می‌رود» چنانکه اگر یک روز او را از پنجره نبیند انگار که چیزی گم کرده باشد. اما یک روز که با دختر به جمعه‌بازار رفته بودند، پس از آنکه دختر قصد می‌کند به تماشای معرکه یک معرکه‌گیر بایستد، تمام این جلوه زن اثیری برای اودت، جای خود را به یک لکاته می‌دهد. درباره یگانه شدن شخصیت‌ها می‌توان مدعی شد که یکی از ابزارهای هدایت، استفاده از عنصر تکرار در روایت بوده، اشیا و تصورات و خاطرات تکرار می‌شوند و در نمود یکدیگر جا می‌گیرند. فرضاً درباره نقشی که راوی بر روی قلمدان می‌کشید؛ خود متن چنین اظهار دارد: «نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همه نقاشی‌های من از ابتدا یک‌جور و یک‌شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده، شبیه جوکیان هندوستان... ص۱۲». اینکه همیشه

یک‌جور می‌کشیده و در واقع موضوع مجلس همه نقاشی‌های خود را تکرار می‌کرده. پیرمرد قوزکرده که به پیرمرد گورکن و پیرمرد خنزر پنزری می‌ماند، شبیه به جوکیان هندوستان، عموی راوی که می‌توان او را نمودی از پدر هم قلمداد کرد چنان که خود روایت به این شباهت اشاره می‌کند. اینکه دوقلو بوده‌اند و در دوئلی برای تصاحب مادر اصلی راوی، یکی از برادران که نمی‌دانیم کدام، کشته شده و راوی اصرار دارد که بگوید عمویش را که می‌دید با خود او مو نمی‌زد. و اینکه دختر انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به روی لبش گذاشته بود. همین انگشت سبابه دست چپ در دو نقطه دیگر در روایت تکرار می‌شود. نخست در ابتدای داستان، در بخش نخست که راوی اشاره می‌کند: «صورت او همان حالت آرام و بیحرکت را داشت ولی مثل این بود تکیده‌تر و لاغرتر شده بود. همینطور دراز کشیده بود، ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید... ص۱۵» و دوم که درباره لکاته می‌گوید: «از توی ننو عادت داشت ناخن دست چپش را می‌جوید، به قدری می‌جوید که زخم می‌شده...». یا درخت سرو و همینطور گل نیلوفر که در جای‌جای روایت تکرار می‌شود. اما منظور از گل نیلوفر و درخت سرو چه می‌تواند باشد؟ این گل نیلوفر که در جاهای مختلف داستان تکرار می‌شود: در گورستان، در چاه، پای دیوارهای ری کهن، روی کوزه راغه و... پدیدار می‌گردد. ستاری در پژوهش خود اشاره دارد که: «گل نیلوفر و درخت سرو، در بسیاری از فرهنگ‌های عالم رمز باروری و زایندگی و نعمت و برکت و از این جهت، همتای آب و زمین و جهان رستنی‌ها و مظهر قدرت‌های نهفته در دل آب و خاک است.» او به قوم‌های مختلف نیز اشاراتی می‌کند اما درباره ماهیت گل نیلوفر در ایران چنین می‌گوید: «در ایران باستان نیز، نماد ایزدبانو آناهیتا است که خود رمز اصل مادینه هستی است. همچنین گفتنی است که اصطلاح نیلوفر کبود یا ماتم، کنایه از سوگواری و ماتم است.» در فلسفه دیگری، گل نیلوفر کنایه از باکرگی نیز قلمداد شده است. جهان روایت بوف کور در مرز بین خیال و واقعیت در گذر است. روایت از دو بخش تشکیل شده. بخش نخست که به نوعی، افکار و توهمات راوی‌ست و بخش دوم که ماهیت واقع‌گرایانه‌تری یافته و راوی اظهار می‌کند که در آن انس بیشتری داشته. اما این دوگانگی و نوسان، فقط درباره این دو بخش نیست که تکرار شده است. بلکه در رفت و آمد ها و بود و نمود های روایت نیز مشهود است. مکان در روایت، یک نمونه از همین نوسان است. در بخش نخست روایت، خانه‌ای دورفتاده، انگار که در بیابان قرار گرفته باشد توصیف می‌شود اما در بخش دوم، یک خانه است با اتاق و افراد نیز در آن رفت‌وآمد دارند. در بخش نخست، افراد ناگهانی ظاهر می‌شوند. عمو که به شکل ناگهانی به ملاقات راوی آمده است: «نزدیک غروب گرم نقاشی بودم؛ یک‌مرتبه در باز شد و عمویم وارد شد؛...» تا نخستین ورود زن اثیری به خانه راوی، وقتی که این زن که سیاه پوشیده است، ظاهراً منتظر است و نشسته است و وقتی که راوی کبریت می‌زند تا جای کلید را پیدا کند، چهره او را چنین می‌بیند: «دو چشم مورب، دو چشم سیاه درشت که میان صورت مهتابی لاغری بود، همان چشمهایی که به صورت انسان خیره می‌شد بی‌آنکه نگاه بکند...». این جلوه انتظار زن اثیری و ورود ناگهانی عمو که در بوف کور رخ داده، در داستان دیگری از هدایت نیز تکرار می‌شود. مهندس اتریشی در داستان «کاتیا» می‌گوید: «یک روز... یکمرتبه در باز شد و دیدم که یک دختر جوان خوشگل وارد اتاقم شد. من سر جای خود خشک شده بودم و مات به سرتاپای دختر نگاه می‌کردم و او به نظرم یک فرشته یا موجودی خیالی آمد...»

جلال آل احمد در یکی از مقاله‌های خود، که بیش از آنکه به تحلیل بوف کور بپردازد، با جملات و ترکیبات ژاژخایانه و یاوه‌سرایانه خود را به هدایت بند می‌کند و اثر او را، بی‌ربط به خود اثر، آن هم در قالب یک ستایش‌نامه که عنوان مقاله را به آن نسبت داده، درباره تکرار نیز چنین می‌گوید: «بوف کور تکرار بیهوده اشیاء و اشخاص و وقایع است. کارها تکرار می‌شود. شخصیت‌ها عیناً تکرار می‌شوند. مجاز و واقع به هم می‌آمیزد. اما آنچه اصالت دارد رویاها است و کابوسهای مکرر است. ص۱۳ هفت مقاله، امیرکبیر، چاپ ۱۳۷۰». اما این تبدیل شدن‌ها و در هم حلول کردن‌ها را می‌توان به تاثیرپذیری هدایت از فلسفه شرقی که آن را در سفر خود به هند آموخته بود نسبت داد. اینکه هدایت، بوف کور را در بمبئی به رشته تحریر درآورده و در یادداشت‌هایش صراحتاً از اعتقاد خود به فلسفه تناسخ می‌نویسد هم از دیگر موارد تاثیرگذار در چنین پرداختی در روایت بوف کور است. مسئله دوم آنکه، آنچنان که شفاف و پیداست، تاثیرپذیری بسیار هدایت از فرانتس کافکا است. همین جلوه تناسخ، و در بیان بهتر، تبدیل شدن به چیزی دیگر را می‌توان در مسخ کافکا سراغ گرفت. اینکه مسخ، پانزده سال پیش از بوف کور، در اکتبر ۱۹۱۵ منتشر شده است و بی‌شک هدایت آن را خوانده بوده و بعد دست به نگارش بوف کور خود برده نیز به این مسئله، دقت دارد که او، تبدیل‌شدگی اما یکی‌بودن را از کافکا نیز به روایت بوف کور تزریق کرده است. مسخ که اینطور آغاز می‌شود: «یک روز صبح، وقتی گرگور زامزا از خواب‌های آشفته بیدار شد، دید که در تختخوابش به حشره‌ای غول‌پیکر تبدیل شده است. ترجمه فرزانه طاهری، انتشارات نیلوفر».

اما چرا راوی، زن اثیری خود را آن‌طور متوحشانه، تکه‌تکه می‌کند و در چمدان می‌گذارد؟ راوی، زن اثیری را به تمام کائنات و فرشتگان و او را به یک ماهیت فرازمینی نسبت می‌دهد. از هیچ ستایشی مبنی بر عشق و زیبایی زن اثیری دریغ نمی‌کند.

راوی، در تصاحب تن او دچار تردید است: «قلبم ایستاد، جلو نفس خودم را گرفتم، می‌ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود». اما حتی پس از آنکه: «خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم، حرارت خود را به او بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم... لباسم را کندم رفتم توی رختخواب پهلویش خوابیدم، مثل نر و ماده مهرگیاه به هم چسبیده بودیم.» و حتی او را بوسیده: «دهنش گس و تلخ‌مزه طعم ته‌خیار را می‌داد...» اما «ولی چشم‌ها، آن چشم‌هایی که به حال سرزنش بود مثل اینکه گناهان پوزش‌ناپذیری از من سرزده باشد!...».

اما چرا اینقدر با تردید و چرا پس از آنکه یک هم‌آغوشی مختصر را، با مرده زن اثیری برقرار می‌کند، در تفکر یک نوع سرزنش و گناه پوزش ناپذیری که می‌پندارد از او سر زده است می‌افتد؟ آقای تورج رهنما در مجله سخن، چنین ایراد می‌کند: «زنی که قهرمان داستان، چه در بخش نخست و چه در قسمت دوم، نمی‌تواند پیکرش را تصاحب کند... کیست؟ فروید به این پرسش جواب می‌دهد: مادر او...» یا در مقاله‌ای که به تحریر آقای بهرام مقدادی در مجله جهان نو، بهار ۱۳۴۹ به چاپ رسید، او اینطور اشاره می‌کند که «در بوف کور سه شخصیت اصلی که عبارتند از راوی؛ مادر یا هر زنی که در داستان، به زعم منتقد، جانشین مادر راوی شده و علی‌الخصوص لکاته و پدر روای یا آدمی که مظهر نمادین اوست و...» و همین سه شخصیت اصلی: راوی، مادر، پدر که اشاره مستقیم به تثلیث فرویدی دارد مسئله دیگری را در بوف

کور پیش می‌کشد: عقده ادیپ. در این باره پژوهش مفصلی به قلم آقای جلال ستاری، با عنوان «بازتاب اسطوره در بوف کور» به رشته تحریر درآمده، و نویسنده ناچیز این سطور اشارات محدودی، وام‌گرفته از این پژوهش را ارائه خواهد کرد.

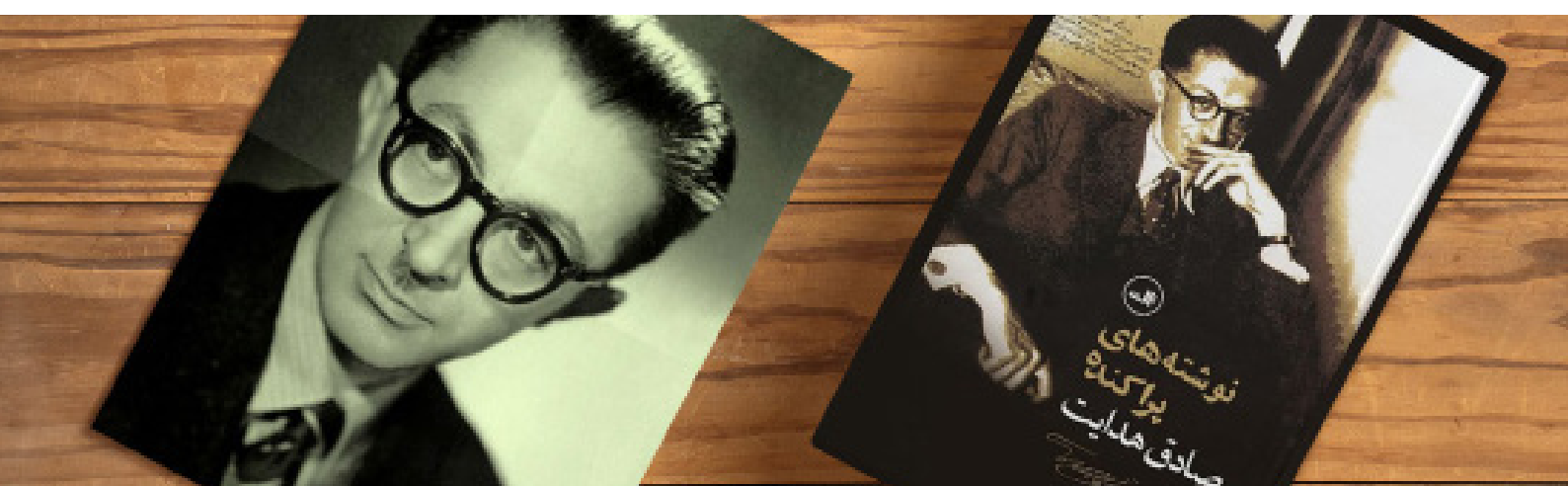
اینکه راوی، زن اثیری خود را می‌بیند او را همچون یک ماهیت فرازمینی تشبیه می‌کند اما از تسخیر آن محروم است دست به تکه‌تکه کردن او می‌زند. چرا که به این صورت می‌خواهد تا تن او را به تسخیر خود در آورد. او به همراه پیرمرد گورکن، مرده را به خاک می‌سپارد. پیرمرد گورکن که نمودی از پیرمرد خنزر پنزری است. هم‌آغوشی با لکاته نیز که به اجبار به همسری راوی درآمده نیز حسرت است. راوی اصرار می‌ورزد که می‌خواهد با لکاته هم‌خوابه شود اما هرگز نمی‌تواند. حتی به هنگامی که زن لکاته می‌خواهد با او همبستر بشود، پدر زن راوی، وارد می‌شود و همان خنده‌های معروف روایت بوف کور از او سر می‌زند: «یکبار پیش از زناشویی، دختر عمه (لکاته)، در کنار نعش مادرش (عمه راوی)، با حیله و نیرنگ راوی را برانگیخته و با وی درآمیخته است و ظهور نابهنگام شوهرعمه نیز، که پیرمردی قوز کرده و شال‌گردن بسته است با خنده‌ای خشک و زننده و چندش‌انگیز، آنان‌را از خفت و خیز بازنداشته است و بنابراین اگر به موجب تفسیر اودیپی، زن را مادر راوی فرض کنیم، آنچه نباید بشود، شده و کار از کار گذشته است!. بازتاب اسطوره ص۶۵». دایه هر دو آن‌ها را، راوی و لکاته را در یک ننوی دو نفره می‌خوابانیده و با هم شیر می‌داده. بدیت ترتیب راوی و همسرش خوهر برادر شیری می‌شوند و ازدواج‌اشان شبهه‌ناک می‌شود. (ستاری ص۵۶). دختر شباهت غریبی به مادر خود یعنی دایه دارد. دایه را می‌توان مادر راوی نیز در نظر گرفت و بدین ترتیب می‌توان لکاته را یک‌جور خواهر راوی قلمداد کرد. راوی در خواب می‌بیند، پیرمرد خنزر پنزری که در نمود دیگری، از فاسق‌های لکاته به شمار می‌رود را در میدان محمدیه به چوبه دار آویخته‌اند. روای نیز در انتهای روایت خود به پیرمرد خنزر پنزری بدل می‌شود و اگر او را - راوی را - نیز همبستر و از فاسق‌های لکاته در نظر بگیریم، این به پای چوبه دار رفتن را می‌توان مجازات زنا قلمداد کرد که هم راوی و هم پیرمرد خنزرپنزری به آن مرتکب شده‌اند. زن لکاته نیز که نمودی از زن اثیری است همسر راوی بوده. و اگر زن اثیری را نیز نمودی از مادر قلمداد کنیم، این ازدواج و پیوند، خود اشاره مستقیم به تراژدی سوفوکل دارد.

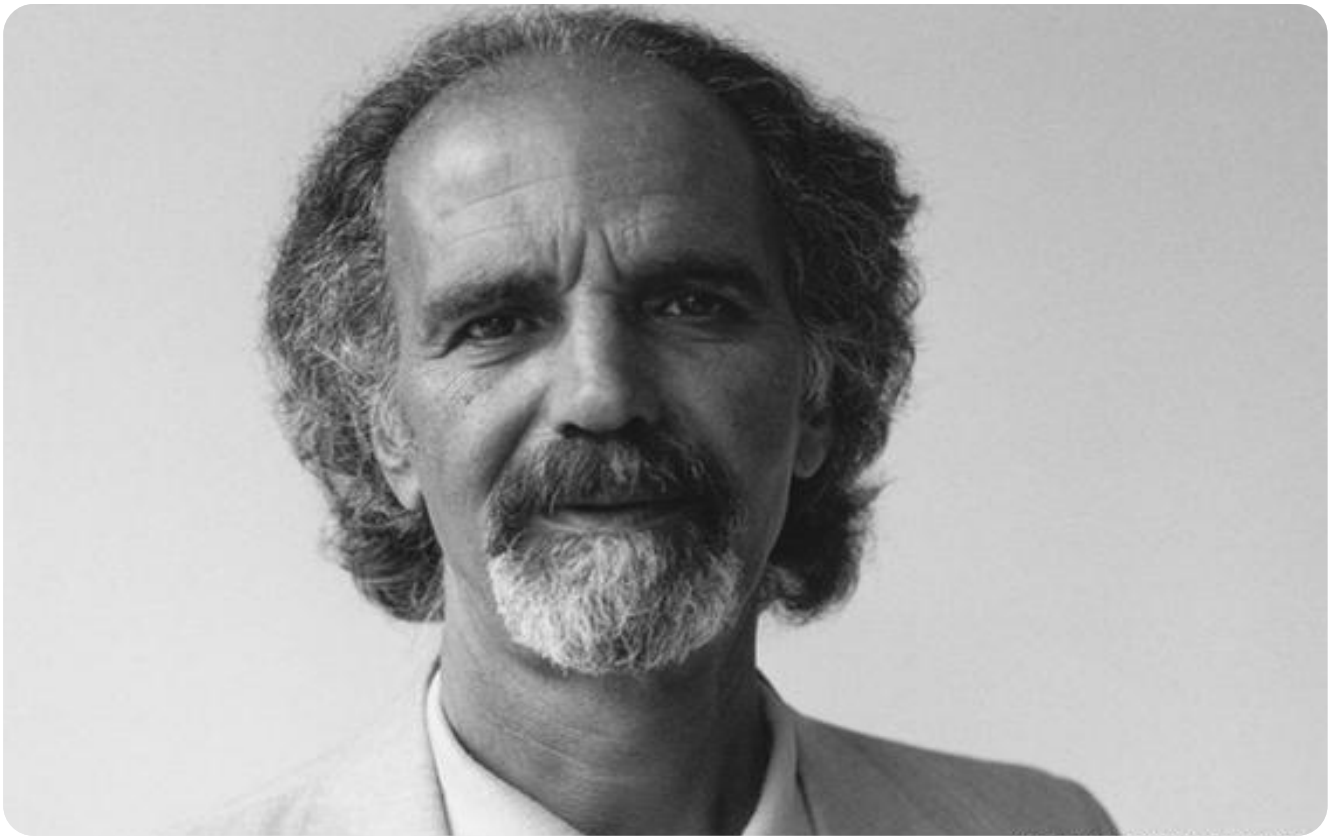
شیوه نگارش زبانی و بیانی بوف کور نیز بی‌شباهت به نوع روایت حاکم بر بوف کور نیست. هدایت که از ساده‌نویسی فاصله نگرفته، اما در جمله‌بندی‌های خود دچار تناقضات بسیار است. این تناقضات در به کارگیری افعال متناقض با زمان روایت در بوف کور مشهود است. خواننده علاقه‌مند نیز می‌تواند این مبحث را در پژوهش آقایان محمد نظری و محمد خالوندی در پژوهش مشترک‌اشان «مقدمه بر خواندن بوف کور» به شکلی مفصل‌تر پیگیری کند. اما ساده‌نویسی هدایت از کجا ناشی می‌شود. او را که در کنار جمالزاده و چوبک، از پایه‌گذاران ادبیات مدرن فارسی می‌دانند و با این دید، که جمالزاده پیش از هدایت، دست در نگارش مقالاتی درباره ادبیات داشته و عادت داشته که در هر کتابی که از او به چاپ می‌رسد در دیباچه‌ی کتاب نقطه‌نظری را به خواننده عرضه کند، در دیباچه «یکی بود یکی نبود» صراحتاً دعوت به ساده‌نویسی را صورت می‌بخشد. او که از ادبیات منظوم فارسی و گرایش شعرا به این قافیه‌بندی‌ها و وزن‌سازی‌ها و سخت‌نویسی‌ها سخت انتقاد می‌کند، نویسندگان را به نوعی ساده‌نویسی درخور فهم عوام دعوت می‌کند. مسئله‌ای که پس از خود جمالزاده که سخت در تلاش این نوع نگارش بوده، نمود خود را در نثر هدایت و همینطور چوبک و پس از آن‌ها در مابقی نمایان می‌سازد. حال آنکه علاقه هدایت به طنز و تملق‌گویی نیز، خاصه یک نوع تاثیرپذیری صرف از جمالزاده بوده است. این طنازی، در جلوه ماتم‌زده و تیره خود در برخی بخش‌های بوف کور نمایان می‌شود.

در موخره این نوشته نیز از پاراگراف آخر مقاله جمالزاده در مجله سخن بهره برده‌ایم. هم به این دلیل که جمالزاده آن را به نگارش درآورده و هم به این خاطر که با پایانی ارزنده‌تر، این نوشته را به پایان برسانیم.

«هدایت را تا جایی که من توانسته بودم بشناسم زندگی را دوست میداشت ولی بشرط آنکه خوب و پاک و درست و باصفا باشد، اما در عین حال باندازه‌ای با عاطفه و حساس بود که مانند جام برنجی نازکی که به تلنگر مختصری مدتی جرینگ‌جرینگ میکند و مینالد کمترین عمل ناهموار روحش را عذاب میداد و بفریاد درمی‌آورد و مدتی ناراحتش میکرد و معذب میماند. رفت و راحت شد و ما هم رفتنی هستیم. پس از هدایت عزیز و نازنین، وعده دیدار نزدیک ترا به ابدیت آرام و خاموش می‌سپارم. بوعده دیدار.

ژنو ۲۰ اسفند ۱۳۵۴. سید محمدعلی جمالزاده»



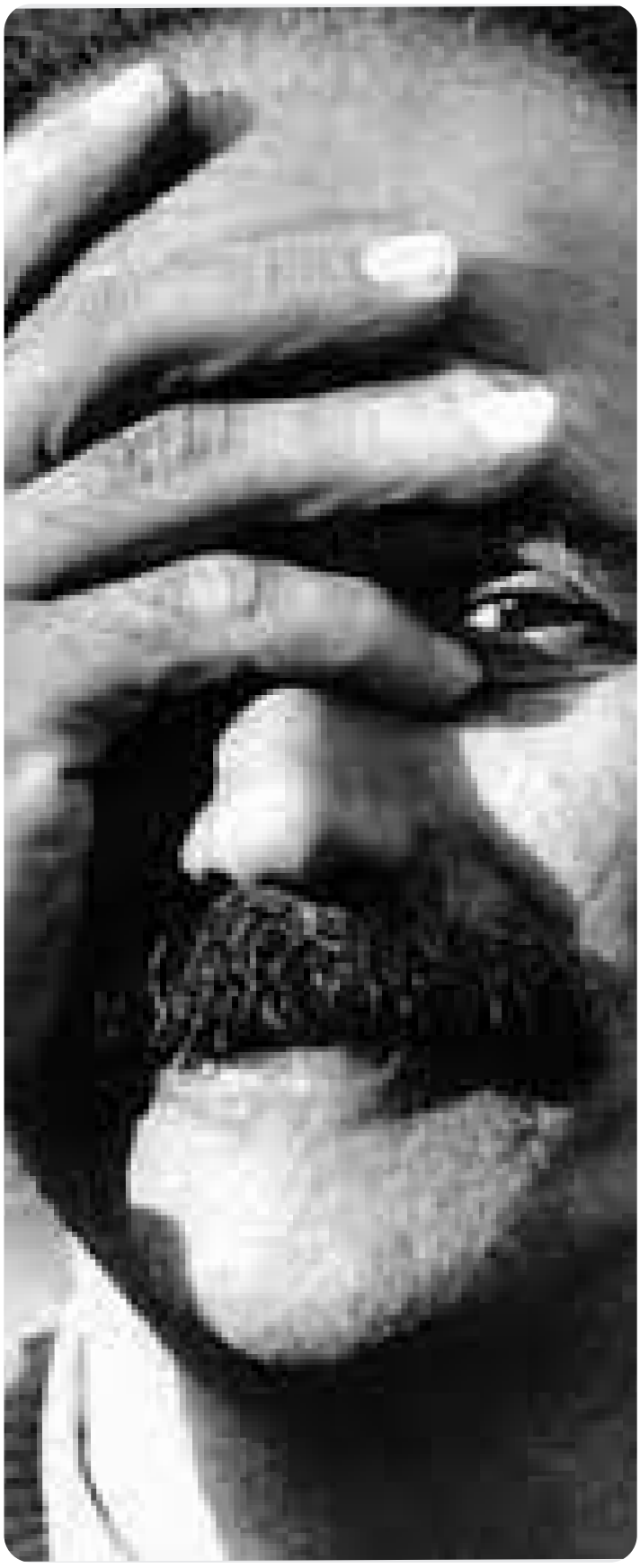


نویسنده: محمد مهدی عبدی

شازده احتجاب، حافظه بلندمدت

«می‌دانم، اما این خودش مشکلی است که چرا این نیاکان همه‌اش به فکر مزاج مبارک، سردل مبارک و بواسیر مبارک هستند. و یا اگر از اینها خبری نباشد، اگر یکی را پیدا نکنند که سرش را، مثلا لب همان باغچه خانه شما، گوش تا گوش ببرند، چرا سوار می‌شوند و با آن‌همه میرشکارباشی، منشی‌باشی، فراشباشی، پیش‌خدمت‌باشی، تفنگدارباشی، ملاباشی، حکیم‌باشی می‌زنند به کوه و صحرا و می افتند به جان مرال و پازن و دراج و خرگوش و چه و چه. تازه وقتی خسته و کوفته برمی‌گردند چرا یکی دیگر را صیغه می‌کنند؟ و صبح چرا باز یکی را خلعت می‌دهند، یکی را سر می‌برند و اموالش را مصادره می‌کنند؟»

همایون کاتوزیان در مقاله‌ی ایران، جامعه کوتاه‌مدت، این نکته را مطرح می‌کند که در طول تاریخ همواره بر جامعه سیاسی-اجتماعی ایران فقدان یک چارچوب قانونی خدشه‌ناپذیر-برخلاف اروپا- سایه گسترده است، بدین معنا که هیچ‌کس حتی پادشاه ایران نمی‌توانست در بلندمدت خود یا خانواده‌اش را به حتم در جایگاه کنونی یا بالاتر ببیند، تبلور این موضوع -به دقت- در بخشی از شازده احتجاب که در ابتدای متن قرار گرفته است، دیده می‌شود، این جملات که توسط فخرالنساء گفته می‌شوند درباره نهاد قدرتی است که هیچ قانون و محدودیتی برای اعمال قدرت ندارد، او می‌تواند جان و مال رعیت و حتی اشرافی که از خود ضعیفتر هستند را مصادره کند، چه‌بسا جان و مال خود نیز می‌تواند توسط کسی که از او قدرتمندتر است مصادره شود، این همان جامعه‌ی کوتاه مدتی است که کاتوزیان درباره‌ی آن صحبت می‌کند، به عقیده کاتوزیان دو چیز برای همه کس، همواره در طول تاریخ ایران در خطر بوده است، یک؛ جان و مال، دو؛ مشروعیت و جانشینی، شاه می‌توانست به یک‌باره وزیر خود را مورد غضب قرار دهد و او را به قتل رسانده و تمام اموالش را مصادره کند، همچنین هرکسی در هرجایی می‌توانست ادعای حاکمیت کند و مشروعیت پادشاه را زیر سوال ببرد، پدربزرگِ شازده احتجاب هم به عنوان مرکز قدرت در گذشته‌ها -می‌دانیم که اکنون خسروخان (شازده احتجاب) به عنوان آخرین مرد از نسل خاندان، نماینده یک اشرافیت ظالم رو به زوال است- از هیچ‌گونه خون‌ریزی‌ای برای حفظ و گسترش قدرت دریغ نکرده است.



این شبکه قدرت و سیر نزول آن در بستر یک جامعه کوتاه مدت -البته کاتوزیان معتقد است که جامعه کوتاه مدت، هم علت و هم معلول فقدان ساختار در تاریخ ایران است- از دید خسروخان و در چند لایه روایت می‌شود، به عبارتی خسروخان کانونی‌گر و خاندان قجری کانونی‌شده است، کانونی‌گر در آخرین لحظات عمرش، در حال احتضار، خاطرات گناه‌آلود گذشته را به یاد می‌آورد، او در حالی که سرفه‌های سل اجدادی امانش را بریده، با لنزی مشوش و معوج به این گذشته نگاه می‌کند.

مرگِ جامعه کوتاه‌مدت

یکی از مهمترین تمهیدات روایی گلشیری برای رسیدن به تصویر دقیقی از این شبکه قدرت و سیر نزولش، شازده به مثابه‌ی حافظه‌ی بلندمدت این خاندان در لحظات مرگ است، این نکته می‌تواند کلیدی برای گشایش درب‌های شازده احتجاب باشد. گلشیری داستان این اشرافیت را از انتها روایت می‌کند، آخرین بازمانده‌ی مذکر این خاندان در حال مرگ با حافظه‌ای بهم ریخته و احساس گناه به یاد می‌آورد، این نکته نشان‌دهنده زاویه گلشیری به موضوع است، او در حال روایت داستان خاندان قدرتمندی است که اکنون در حال مرگ است، او این اشرافیت را از دست‌رفته -در زمان حال- و متزلزل و خون‌ریز -در گذشته- تصویر می‌کند، می‌توان این دیدگاه را در رابطه با مرگ فخرالنساء و پدربزرگ مورد بررسی قرار داد، یکی به عنوان قربانی‌شده‌ی این اشرافیت و یکی به عنوان قربانی‌کننده.

«فخرالنساء گفت: اصلا به تو یکی نمی‌آید، شازده. نکند قمرالدوله با باغبان‌باشی... هان؟ آخر حتی یک ذره از آن جبروت اجدادی در تو نیست.»

گلشیری رابطه فخرالنساء نسبت به شازده را به عنوان کسی که خانواده‌اش توسط این اشرافیت ظالم و تمامیت‌خواه از هم پاشیده است، به شکل نوعی از وجدان تعریف می‌کند، فخرالنسا در جای‌جای داستان که به بخش‌هایی از آن اشاره کردم، گذشته‌ی تاریک خاندان قجری را برای شازده یادآور می‌شود، او تنها شخصیتِ رمان است که تاریخ می‌خواند، در مقابل شازده که از تاریخ فراری است و کتاب‌ها را آتش می‌زند، گلشیری از ابتدا شازده را متفاوت از یک شازده قجری به معنای عام آن تعریف می‌کند، شازده از اقتدار و جبروت اشرافی‌ای که برای مثال پدربزرگ نمونه‌ی آن است، برخوردار نیست و فخرالنسا دائما این موضوع را به او گوشزد می‌کند و رفته‌رفته، با بیماری فخرالنسا، شازده او را به کام مرگ می‌فرستد اما شازده که گویی حتی یک ذره از آن جبروت اجدادی در او نیست، نمی‌تواند بار این موضوع را به دوش بکشد، او به عنوان حافظه‌ی بلندمدت این خاندان و کانونی‌گر روایت، همه چیز را به یاد می‌آورد و در نهایت به اقتضای زیستن در جامعه کوتاه‌مدت نمی‌تواند این وجدان را بپذیرد و صدای آن را خفه می‌کند، همانند پدربزرگ که برادرناتنی را.

پدربزرگ گفت: پیغام داده بود: «این ملک و املاک ارث پدر من هم هست. تو یکی، من هم یکی.» پسر یک زنکه دهاتی بی‌سروپا با من، با شازده بزرگ.»

همان‌طور که گفتم، به عقیده کاتوزیان جان و مال، مشروعیت و جانشینی، دو موردی است که در ایران، جامعه کوتاه‌مدت، همواره در خطر است، پدربزرگ به عنوان یک شازده قجری، توسط برادری ناتنی، از مادری روستایی، تهدید می‌شود، به برادر ناتنی حمله کرده، او و خانواده‌اش را به قتل می‌رساند، گلشیری این مرگ را با جزئیات و در خلال صحبت‌های خسروخان با مراد و پدربزرگ تصویر می‌کند، گلشیری مرگ را کسب‌وکار دستگاه قجری (به‌طور کلی دستگاه اشرافیت) می‌داند، مراد هم به عنوان کسی که روزی چرخ‌دنده‌ی این دستگاه بوده و حالا در روزهای زوال، توسط خسروخان -آخرین بازمانده- طرد شده است، همچون فرشته مرگ عمل می‌کند، زنی که با چادر مشکی صورتش را پوشانده، صندلی چرخدار او را هل می‌دهد، از روی سنگ‌فرش‌های باغ اربابی می‌گذراند تا او به این آخرین بازمانده، خبر مرگ بدهد، پدربزرگ در لحظات پایانی زندگی خود هم با پسرش -پدر خسرو- درباره مسئله جانشینی بحث می‌کند، او حتی در لحظه مرگ هم نگران حفظ این جبروت اجدادی است که در جامعه کوتاه‌مدت رو به موت، همچون خسروخان، هیچ تضمینی ندارد.

گلشیری مرگ را تبدیل به یک موتیف تکرارشونده می‌کند، می‌توان گفت شازده احتجاب درباره مرگ است، مرگ در جامعه کوتاه‌مدت و مرگِ جامعه کوتاه‌مدت، خسروخان مرگ‌ها را به خوبی به یاد می‌آورد، مرگ پدربزرگ، پدر، مادر، فخرالنسا و مرگ خودش، مراد هم به عنوان فرشته‌ی مرگ کاری می‌کند که شازده خبر مرگ هیچکس را از دست ندهد، چرا که این اشرافیت رو به زوال است و تو به عنوان آخرین بازمانده و حافظه بلندمدتش محکوم به تماشای این مرگ هستی، خسروخان این مرگِ به وسعت تاریخ را تماشا می‌کند، در انتها با مرگ خویش روبه‌رو شده و راهی آن سردابه زمهریر می‌شود.

نویسنده: محمد امین کمالی

جست و جو

"آغوش گروهی از افراد همیشه به روی ما گشوده است؛ افرادی که تا زمانی که دوست داشته باشیم برایمان سخن می‌گویند. کتاب‌ها!سخنانی برگزیده از خردمندترین مردان جهان."

-مارسل پروست

تجربه خواندن یک داستان، شاید کاملترین تجربه در جهان هنر است؛ اگر از دریچه تاثیر گذاری اثر را بسنجیم، آنچه یک داستان، بالقوه در خود دارد، در مدیوم دیگری یافت نمی‌شود.

اول آنکه در حین خواندن یک داستان، ابتدا وزن آگاهی که در پس داستان حاضر است و سپس ظرفیت درک مخاطب، تعیین می‌کند پروسه خواندن داستان چقدر زمان می‌برد. مسلما آگاهی که در طی چنین فرآیندی، همگام با گنجایش مخاطب در او اثر می‌کند، تداوم و ماندگاری بیشتری دارد نسبت به هر جابجایی ادراکی دیگری که حاصل یک فرآیند تعاملی دو طرفه نباشد.

دوم، ادراک انسان بصورت عام، بسته است به کلمات و در جهانی که از وفور کلمات به تهی‌شدگی کلام رسیده، کلمات دیگر به آسانی سابق اثر نمی‌کنند؛ این برعهده نویسنده است که در حین ساختن طبقات مختلف بنای اثر که هرکدام به رنگ و شکلی متفاوت پی ریزی می‌شوند، سکوتی را در ذهن مخاطب فراهم آورد، که در آن مغز و جوهره داستان مجالی برای پژواک بیابد. این همان چیزیست که به هنگام مواجهه با یک تابلوی نقاشی اصیل، یا یک قطعه موسیقی حسابی نیز تجربه میکنیم، سکوتی که در آن کلام برجسته می‌شود، اما اینجا بسی عمیق‌تر و شمرده‌تر.

یادداشت پیش رو که در سه شماره گنجانده شده، شرح تجربه من حین خواندن کتاب" جست و جوی زمان از دست رفته" و تاثیراتیست که بر وضع زندگی‌ام گذاشت، دگرگونی که هیچگاه فراموش نخواهم کرد.میل به نمایش دقیق تاثیری که کتاب "جست و جوی زمان از دست رفته" بر من داشت ایجاب کرد یادداشت پیش رو فرم داستانی به خود بگیرد تا خواننده بتواند این تاثیرات را در تغییر و تحولات فرمی نوشته هم ردیابی کند.

گرگ و میش صبح، مه چنان بر گستره زمین پخش شده که دیدرس چشم تا صد متر جلوتر نمی رود. از نیمه شب، برفی آرام و پنبه ای لکه های سفید پراکنده ای بر نارنجی چرک سطح برگ پوش کف خیابان انداخته. هر رهگذری در این ساعت صبح مقصدی مشخص دارد.

جوانی هجده ساله در لابلای مه، سنگین و آهسته قدم برمی‌دارد. پشتش رد پای پیرمردی هفتادساله بر جای می‌گذارد؛ سنگینی و رخوت در تنش، در نگاهش و به ویژه در شانه‌هایش هویداست. چشمانش به ناکجا و سرش در هر جا می‌چرخد. بود و نبود مه تفاوتی برای او ندارد، او در مهی دیگر گرفتار است که دیدرسش را تا یک متر آنورتر هم کور کرده. قامت نارنجی رنگ مردی از لابلای مه نمایان می‌شود. قدم کند می‌کند و رو به روی او می‌ایستد."من تقدم دارم به برگی که پایم رو روی آن می‌گذارم یا برگ تقدم دارد که زیر پای من قرار گیرد؟"

جوان بی اختیار نگاهش را به برگ های زیر پایش می‌اندازد که سطح زمین را پوشانده است، چنان برایش تازگی دارد که انگار بر سطح سیاره ای دیگر قدم گذاشته بوده و به تازگی مطلع شده. تا به خودش بیاید مرد نارنجی پوش در مه ناپدید گشته. سکوتی ژرف، نبود صدای افکار و شاید نبود زمان، لحظاتی می‌پاید. لذتی ناشناخته و توامان دلهره‌آور.

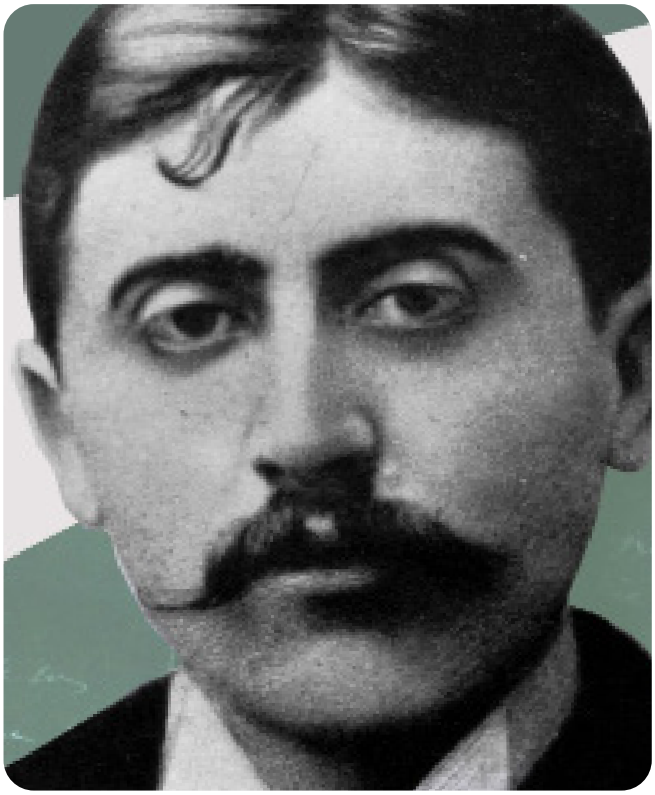
شبانه روز را در یک اتاق نه متری سپری می‌کند ، کف اتاق جا برای قدم گذاشتن نیست، چرک از در و دیوار اتاق بالا می رود و اثاثه اتاق زیر کپه‌های لباس و آشغال‌هایی که سال‌هاست همانجا رها شده‌اند به سختی به چشم می‌آیند. لایه‌ای سبز رنگ ترکیب شده با دوده سیگار بر تمام سطح اتاق نشسته، چرکی که حاصل سالیان است. صدای الیاف چوبی تخت گوشه اتاق با هربار نشست و برخواست بلند می‌شود و چیزی نمانده از وسط بشکند و تشک پخش زمین شود.

پرده‌ی قهوه‌ای ضخیم و بی‌قواره جلوی پنجره تنها گاهی به هوای تکاندن سیگار همزمان با باز شدن پنجره کنار می‌رود. بوی سیگار در عمق تمام اثاثه اتاق، دیوارها، لباس‌ها و هرچه آنجا هست رسوخ کرده. در اتاق اشیایی حاضرند که سال‌هاست دستی آنها را به حرکت در نیاورده، صرفا نگاه مردی فرتوت هرروز حضور خاک گرفته‌شان را تایید می‌کند تا مبادا در نبود ناظر به عدم بپیوندند. پشت دراین اتاق ،میل به زندگی می‌میرد.

در میان رنگ‌های چرک و بیروح و تاش‌های ضمخت زندگی شبانه در این اتاق، چیزی نمی‌گذرد تا آخرین رد نارنجی آن واقعه ناپیدا میگردد. جوان سنگین‌تر، گرفته‌تر و رخوت بر اندام او روزبه‌روز مسلط تر؛ روزنه ای نمی یابد، دراین زندگی سراسر رنج، ملال و تکرار.

نیمه شبی زمستانی، لم داده روی تخت، چیزی غیرمنتظره در دیدرس سبز و خاکستری رنگ همیشگی‌اش، برق به چشمان ماتش می اندازد. جلد نقره‌ای رنگ کتابی قطور که پولک‌هایی پراکنده بر جلدش برق می زنند.

کتاب را باز می‌کند:



دیر زمانی زود به بستر می‌رفتم.گاهی، هنوز شمع را خاموش نکرده، چشمانم چنان زود بسته می‌شد که فرصت نمی‌کردم با خود بگویم: "دیگر می‌خوابم".

چه کشش آشنایی...

جست‌وجو آغاز می‌شود.

ذات جست‌وجو، حضوری همه‌جانبه می‌طلبد، استوار بر خویشتن خویش، و فاصله‌ها باید از میان رود.

حین خواندن همان صفحات ابتدایی کتاب، هنگامی که ذهن پیش‌دستی می‌کند تا تصویری کامل‌تر از آنچه با آن سرو کار خواهی داشت ارائه دهد، می‌دانستم با اثری تکان‌دهنده مواجهم، اثری تکان‌دهنده نه از آنرو که سالهاست مخاطبان عام و خاص مدح و ستایشش را گفته‌اند، بلکه من درست در آن برهه از زمان، در همان شرایط بخصوصی که بودم، به جست‌وجویی مفرط نیاز داشتم، جست وجویی که مارسل پروست نامی سالها قبل تمام عمرش را صرفش کرده بود و به تاثیرگذارترین شکل ممکن آن را در اختیار عموم قرار داده بود؛ در غالب یک رمان.

اول شب کتاب را که شروع می کردم، پنجاه شصت صفحه خوانده

بودم، به خودم می‌آمدم و می‌دیدم ساعت‌هاست سیگار نکشیده‌ام؛ با آنکه نیازی به سیگار حس نمی‌کردم اما تصمیم می‌گرفتم استراحتی بدهم و سیگار بکشم.

با هر پکی که به سیگار میزدم آنچه خوانده بودم در سرم مرور می‌شد و با جملات بدیع پروست که دوباره خواندنشان با صدای خاموش ذهنم گرمایی ملایم در وجودم می‌افروخت، تا عمق خاطرات کودکی را می‌پیمودم، در زمینه‌ی مه گرفته حافظه‌ام لکه‌هایی نورانی پدیدار گشته بود که هرکدام مربوط به صحنه‌ای بود، صحنه ای زنده که در من از کودکی تا به امروز جریان داشت و من هیچگاه فرصت نکرده بودم در خلال زندگی روزمره به آنها نظر بیافکنم. تکه‌های نورانی جدا از همی که به مرور، پازلی اسرار آمیز را شکل می‌دادند که من بودم. قلم پروست، آن توضیحات گاها تا حد افراط پیش‌رونده اش، توصیفات طولانی و مفصلی که از زوایای مختلف برای رویدادها ارائه می‌کرد، تشبیهات چندمرحله‌ای و در آخر تشکیل مجوعه‌ای جدید از روابط میان تشبیهات، دقیقا همان کاری را می‌کرد که من همیشه در سرم با جهان پیرامونم می‌کردم، اما نه هیچگاه حوصله به سرانجام رساندنشان را داشتم و نه هیچگاه به قلم درآورده بودمشان که از مه فریبنده ذهن در بیایند.

اشتیاق بی‌حدی که به خواندن جست‌وجو داشتم شب‌ها را تبدیل به بخشی جدا از واقعیت روزمره کرده بود،

آرامش خاطر حاصل از دانستن این امر که هر چه بشود، شب‌ها می توانم در لابلای صفحات جست‌وجو مامنی بیابم، تمام طول روز امتداد می‌یافت و کیفیتی جدید به زندگی ام داده بود. چنان گرم خواندن می‌شدم که فقط با آمدن اولین پرتوهای طلایی رنگ آفتاب که به سختی از میان تار و پود پرده‌ی قهوه‌ای رنگ اتاق به داخل نفوذ می‌کرد، با خیابان‌های رنگارنگ و با ظرافت طرح ریزی شده کومبره بدرود می‌گفتم. اغلب فراموش می‌کردم پنجره را که شب، پیش گذاشته بودم ببندم و حوالی ظهر با صدای دسته ای قمری که با صدای تو دماغیشان بق بقو می‌خواندند بیدار می‌شدم و اولین صحنه ای که می‌دیدم بازتاب طلایی رنگ آفتاب بود که آرام از لای پنجره به داخل، کنج دیوار خزیده بود.

مابقی روز را صرف کارهای عقب‌افتاده دانشگاه می‌کردم و تا فرارسیدن شب هیجان عقب انداختن لذتی مسلم، غرق شدن در جست و جو، دلم را دستخوش گرمایی بی‌سابقه می‌کرد.

آقای سوان و ماجرای عشقش، بذر امیدی در دلم کاشته بود که سر انجام پاسخم را می یابم؛ هرچه پیشتر می‌رفتم آقای سوان با آن ظرافت به دقت طرح ریزی شده روانی کم سابقه اش در تاریخ ادبیات، تبدیل به شخصیتی می‌شد که آینه تمام نمای من و وضعیت دوره ای مهم از زندگی‌ام بود. شک و تردید فلج کننده او، حسادت اغراق‌آمیزی که گاها خواننده را از دست او به خنده وا می‌داشت و بی‌کلگی خاص او در عاشقی، برای من صرفا سرگذشت خواندنی شخصیت یک رمان نبود، من جزء به جزء اعمال او را با مغز استخوانم درک می‌کردم، آن شبی که با کالسکه به در خانه معشوقه‌اش رفت و بار ها زنگ در را فشرد و پاسخی نیافته از دیوار بالا رفت تا نگاهی به داخل خانه بیاندازد و جرآت نکرد پیشتر رود، که مبادا آنچه نباید ببیند، آن زمان که به دوستش پول میداد تا معشوقه‌اش را تعقیب کند و خبر برای او بیاورد، آن شب هایی که تا صبح خواب به چشمش نمی‌آمد از فکر و خیال و در نهایت زیر انبوه احتمالات حل ناشدنی تن به فراموشی می‌داد،همه را زندگی کرده بودم؛ آقای سوان تکه ای فراموش شده از من بود که نویسنده ای قهار، تمام و کمال او را تصویر کرده بود و من با دنبال کردن سرگذشتش، تکه ای اساسی از شخصیت خویش را بازمی یافتم ، که در این سال‌های اخیر از فرط نزدیکی زیاد دیگر به یادش نمی‌آوردم، همانطور که افراد تاس بعد از سال‌ها تاسی سرشان را در آینه نه به عنوان نقص یا یک ویژگی خاص، بلکه به عنوان بخشی طبیعی از ظاهر انسانی می‌بینند، گویی از همان ابتدا تاس به دنیا آمده‌اند.

یک هفته ی تمام ذره ذره شیرینی آشنایی دوباره با خویش را به واسطه سرگذشت سوان و عشقش مزه مزه کردم و در تمام این یک هفته در جهانی دیگر ساکن بودم، دغدغه های قدیمی و افکار همیشگی هنوز حاضر بودند اما من به موازات آن‌ها زندگی می‌کردم، چیزی در درونم از اسارت آزاد گشته بود؛ در عوض بخشی مزاحم، که همیشه وراجی می‌کرد و در کارها مداخله می‌کرد، به سکوتی عمیق فرورفته بود.

اعضای خانواده در حیرت بودند اولین باری که لیوان زیر سیگاری‌ام را، قبل از آنکه تا چند طبقه بالاتر از لبه پر بشود و بالاخره دستم در خواب و بیداری به آن بخورد و کثافتی از خاکستر و ته سیگار کف زمین پخش بشود، با اراده خودم در سطل آشغال آشپزخانه خالی کردم. روزنه ای سهوا در من شکفته بود و نور طلایی رنگ زندگی نامحسوس خود را به داخل می‌کشید.

چشمان کور و آیینه‌ها

نویسنده: علی کبیری

وقتی به من گفته شد که تأثیرپذیری در وهله اول و سپس تاثیرگذاری محوریت اولین تجربه من در نشر متنی است که مخاطب دارد (؟) دو کلمه اجتماع و ارتباطات به ذهنم رسید که همیشه در پس‌زمینه این عبارات قرار گرفته است. اگر به صرف تاثیر پذیری بود راه تاریخی باز می‌ماند، ولیکن موقعی که تاثیر گذاری همراه تاثیرپذیری می‌آید دست کم در زمانی برای فرد ایجاب می‌شود. تاثیرپذیری و تاثیرگذاری در این طول و عرض تاریخی و جغرافیایی گنگ، سایه‌وار و دور از اجتماع است. نهایتاً بتوانیم چون یحیی‌ها در بیابان فریاد بزنیم و بشارت منجی بدهیم، که پاسخ ما ندای تاریخ است و بشارت سر بریده (تصویر ۱).

تاثیرپذیری و تاثیرگذاری را می‌توان در زمان و مکان‌های مختلف بررسی کرد ولیکن متن پیش‌رو این امر را در زمان حاضر بررسی می کند ولی با استعاره‌ای از گذشته، و به این می‌پردازد که تاثیر پذیری و تاثیر گذاری در شرایط حاضر چقدر ممکن است. چرا که تاثیر گرفتن از استادکاران و اندیشمندان مرده، کاری است راحت‌تر از جریان پیداکردن در میان زنده‌ها. چندی هم‌زیستی و مداقه در آثار بزرگان با گذشت زمان به بلوغ و پختگی در میراث بردن از مردگان می‌انجامد.

شرایط و جوی که امروزه ما را احاطه کرده، به صورت کلی نه اولین بار است که رخ داده و نه آخرین بار، با این حال دست تقدیر به این آش درهم جوش عفن ادویه‌هایی از جنس ضرورت و اضطرار تاریخی اضافه می‌کند.

چیزی که چشمان منفعل از دیدن و اشباع شده از دیدنی‌های رسانه نیاز دارد، واقعیتی است گزینشی و اثری است شفاف‌تر از آینه، شفافیتی که از ذهنیت‌های گریزان از واقعیت از آن مغفول مانده‌اند و حداعلای واقع‌نمایی را آیینه‌ای خاموش در برابر واقعیت می دانند. به چیزی که نیاز داریم چشمی تیزبین و اثر و روایتی برنده‌تر از آن است که هر کس نه توان گفتن و کشیدن آن را دارد و نه دیدن و خواندن آن را. و سرانجام آثاری که بی‌پرده واقعیت عیان را به چشم ما بیاورد، قلمی آغشته به خشونت، که چه در قالب کلمات تکان بخورد و چه بی‌قالب تا ما تصویر خود را در آن بازشناسیم؛ اثری شفاف‌تر از آیینه.

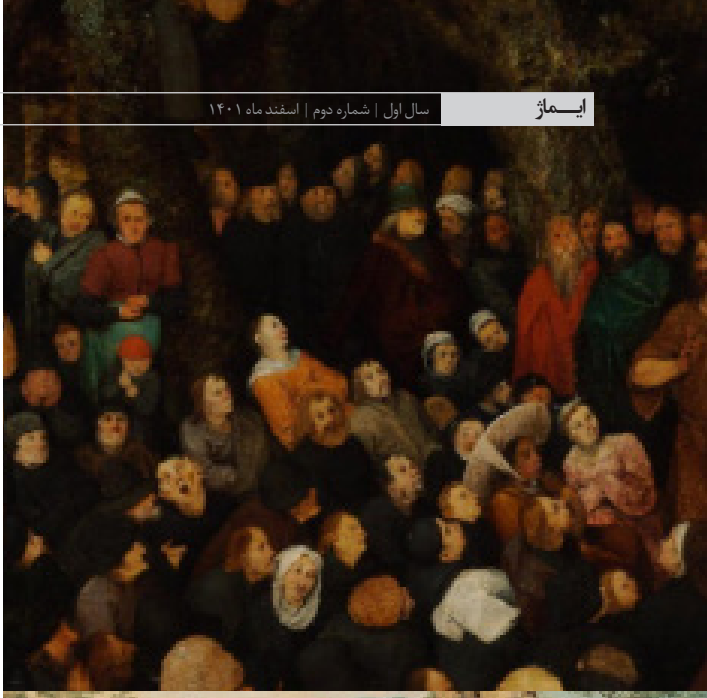
به سوی جلجتا

هنوز هم چشمان ما رو به حماقت بسته است، ولیکن بروگل پدر تا کرانه‌های شهر و دوردست‌ها در افق، حماقت را با لبه های بارز و تند به تصویر می کشد (تصویر۲). چیزی که نظرگیر است در زمانه بروگل اعدام در ملا عام به‌خوبی رایج بوده است و با حال و هوای کارناوالی هم اجرا می‌شده. مردم راه می‌روند، می‌دوند، دعوا می کنند، جیب‌برها دشت می کنند، حرف می‌زنند و چشم به راهند تا سه نفر اعدام شوند. از قضا یکی از آنان مسیح است که در سیل جمعیت گم شده. هرچه هست اهمیتی ندارد. سوراخ میان دو صلیب دیگر، همچون چشم مردم منتظر است تا صلیب اوهم برافراشته شود. دور آن‌ها حلقه زدند تا اعدام شدن آن‌ها را نظاره کنند. جز مریم مجدلیه، مادر مسیح و همراهان او کسی زاری نمی کند. جوری مسیح را اعدام می کنند که تو گویی مردم همه راضی‌اند.

در دورانی که هلند درگیر یوغ چارلز پنجم و مقاومت پروتستانیسم بود و سرانجام در ۱۵۷۹ استانهای شمالی استقلال خود را از اسپانیا و چارلز اعلام کردند؛ بازار آزاد هنر شروع به جریان کرده بود، موج جدیدی از شمایل شکنی با پروتستانیسم شروع شد و هنر مقدس و حامیان آن هنر رفته رفته کم شدند. هنر در ادامه زندگی قرار گرفت و اشخاص جدیدی از میان مردم به اقتصاد هنرو جهان هنر اضافه شدند. داستان های مسیحی هم‌طراز داستان جامعه همان دوران قرار گرفت. همانطور که در نقاشی مسیر جلجتا صلیب در میان مردم هلند قرن شانزدهمی به زمین می‌افتد و باز برافراشته می شود (همانطور که تا امروز ادامه داشته است). بدین ترتیب، دور از ذهن نیست داستان‌های اساطیری، حیوانات و مردم عامه حامل پیام بروگل بزرگ شوند.

مردی در آب شنا می‌کند

باز هم داستانی پر تکرار. مردی که بلند فکر می کرد و به جبر در آب غرق شد (تصویر ۳). اولین بار در دوران باستان اتفاق افتاد، بار دیگری در زمان بروگل و... . ایکاروس پسردایدالوس مبتکر با بال‌های مومی به سمت خورشید آگاهی پرواز کرد، بالهای او از حرارت آن ذوب شد و در آب در غلتید. از این ماجرا چیزی جز دو پای واژگون در آب، در اثر بروگل نیست. فضایی تقریبا هیچ به کل داستان داده شده است. در این اثر حتی خورشید، قاتل ایکاروس آن‌طرف‌تر تابیده و وسط دریا را روشن کرده است و ایکاروس در سایه غرق شده. سه مرد در پیش زمینه و به علاوه خود بروگل سعی در ندیدن اتفاق دارند. هر سه نفر مصرانه کار خود را ادامه می‌دهند. ماهی‌گیر به آب می‌نگرد و نه به ایکاروس، چوپان گویی نگران هوایی است که رمه‌اش استشمام می کند و آسمان را دید می‌زند، و برزه‌گر زحمت‌کش به زمین شخم زده خیره شده استو سر انجام بروگل جزئیات



واقعه را با وسواس اضافه می‌کند. بروگل ایکاروس را تصویر نمی‌کند، او همچون مردم نمی خواهد ببیند تا ندیدن را تصویر کند و این تفاوت او با دیگران است، نقاش جزئی از واقعیت داستان را مهیب‌تر بر چشمان ما می‌کوبد، او حماقت را با لبه های تیز می‌کشد و بسیار پر جزئیات و دقیق، تو گویی آینه است، و همه ما می‌توانیم خود را در آن باز شناسیم.

نقاشی های بروگل اکثراً افق و زاویه دید وسیعی دارند از طرفی منظره‌نگاری محسوب می‌شوند و از طرف دیگر پانورامایی از اجتماع. چنانچه اکثر آثار هنری اصیل همیشه آیینه‌ای است تمام‌نما از اجتماع و شرایط دوره خود، آثار بروگل هم از این قاعده مستثنا نیست و مضاف بر آن مضمون اثر هم آیینه‌ای است تمام قد در برابر اجتماع و همین امر آثار او را فرازمانی می‌کند ولیکن بروگل آیینه‌هایی از پرتره انسان‌ها هم دارد که طبعاً برای ما زنده‌تر خواهند بود ذهن ما در برابر آثار او راه گریزی پیدا می‌کند که بگوییم در سیرک سیاه اجتماع بازی نکرده‌ایم و همسو با حماقت اجتماعی نیستیم ولیکن شاید این مواقع تنها دفعاتی است که خود را از جامعه دور می‌کنیم.

آینه‌ای نزدیک تر

بروگل در اثر مسیر جلجتا و سقوط ایکاروس ندیدن را تصویر کرده اما در اثر کوری عصاکش کور دیگر است (تصویر۴) آینه‌ای شفاف‌تر جلوی ما نگه‌داشته است. گفته شد که وقتی هنرمندی آینه‌ای روبروی اجتماع می‌گیرد ما راه فراری برمی‌گزینیم و خود را دور از اجتماع و رفتارهای‌اجتماعی جای می‌دهیم که از معدود دفعاتی است که از اجتماع دور می‌شویم، ولی در این اثر دیگر راه فراری نداریم آینه مستقیماً در برابر کورها گرفته شده است. حلقه‌ی تأثیرپذیری و تاثیرگذاری که در زمان حاضر اتفاق می‌افتد کامل شده و ما در کنار نقاش ایستاده و می‌بینیم که آنهایی که هنوز سر پا راه می‌روند چندی دیگر مثل نفر اول سقوط خواهند کرد و کلیسا مثل همیشه خاموش بر کل ماجرا سایه انداخته است (بنگرید به کلیسای خاموش در نقاشی سوم ماه مه اثر فرانسیسکو گویا) و فقط بروگل با واقع‌نمایی خشن خود در جایگاه بیننده خاموش ایستاده تا سقوط کورها را ثبت کند، تا آن برای کسانی که به سقوط خود هنوز آگاه نشده‌اند ابدی شود.

میخ شده بر زمین

اگر در مضمونی نه چندان پوشیده، تصویر میمون هایی را در برابر کسی بگذاریم و به شباهت‌های میان دو طرف اشاره کنیم، احتمالاً از ما عصبانی خواهند شد، و خصوصا اگر در مرکز جهان قرار داشته

باشند. در آینه دو موجود را می‌بینیم که دو چشم، دو پا، دو دست، یک سر و یک بدن دارند و از جهت محبت مادر طبیعت بسیار به هم شبیه هستیم تا تفاوت داشته باشیم (تصویر۵). بروگل با ظرافت بر بستر اثر خود جیوه می‌کشد و کسانی دیگر این جیوه را با کلمات می سازند. و انسان‌های پی‌گیر هنر و ادبیات‌اند که در برابر آن می روند و خود را در آن باز می‌شناسند و از این توهین که به آنها شده حیرت می‌کنند و آن را می‌ستایند. در قاب تصویر، قاب پنجره ای با سقف کمان مانند قرار گرفته که درون آن دو میمون بر زمین میخ شده‌اند و در پس زمینه، منظره ای از بندر یک شهر با برج و باروی کلیساها، آسیاب‌ها، قایق‌ها و کشتی‌های تجاری است. این بندر احتمالاً آنتورپ یکی از بزرگ‌ترین شهرهای بندری هلند باشد. و با همین کشتی‌های تجاری مسافران دربند را از قاره‌ای دیگر به هلند دربند اسپانیا آورده‌اند. بشر با زنجیر کردن میمون ها آنها را در رنج خود، رنج بشر متمدن شریک می کند و به آنها سرشتی بشری می دهد. مفسران دیگر پیام بروگل را در قالب رذیلت‌های اخلاقی که میمون‌ها دچار آن شده‌اند و خود را پایبند به چیزی کرده‌اند می‌دانند، ولیکن فقط انسانی آن‌هارا به زمین میخ کرده ، سپس فرسنگ ها آن‌ها را از وطن‌شان دور ساخته و سرگذشت آن‌ها تا ابد تلخ باقی خواهد ماند. این میمون‌هایی که به آن‌ها انگ رذیلت زده‌اند تا دربند بودنشان را تعریف پذیر کنند در تاریخ بسیار تکرار شده‌اند، چه به صورت انسان و چه به صورت میمون تا آینه با چندین بازتاب باشد از ملتها و انسان‌هایی که همیشه خواهند بود و چنان که گفته شد سرنوشت آن‌ها از در بند بودن، تبعید شدن و مرگ تدریجی تا ابد تلخ است.

مثل انتری که چوبک به آن نگاه کرده، آش‌های درهم جوش عفن طبیعت همیشه همان است و در طول تاریخ رنگ و بوی آن کمی عوض می‌شود. میمون ها را به بند می‌کشیم، کتک می‌زنیم هرزگی را یادشان می‌دهیم تا در رنج ما شریک شوند همانگونه که اولیای ما، ما را در رنج خود شریک می‌کند و در آخر هم از درد این که آقابالاسر ما می‌میرد ما نیز خواهیم مرد که همیشه همین است.

این سیرک سیاه، اجباری است که به ما کردند. تاثیر ما از یک‌دیگر هم همین است، در دسته های منفرد کنار هم میخ شده‌ایم و در تبعید در خود فقط به دیگران نگاه می‌کنیم و اجتماعی شکل نخواهد گرفت. شِمه‌ای از دیگران می سازیم و بر این شِما خود را برون می‌افکنیم و ذره‌ای این حس و تاثیر از نزدیک لمس نخواهد شد، چرا که اجتماعی تشکیل نداده‌ایم و در سلول‌های بی‌دیوار کنار هم به زمین میخ شده‌ایم، و از زمان فقط بازه‌ای را اشغال کرده ایم و تاریخ را هدر می‌دهیم. از وطن‌ها آقابالاسرها و لوتی‌ها را می‌شناسیم که ما را در رنج خود شریک کرده‌اند. شاید بشود چون انسان‌های آگاه، بتوانیم خود را از این سیرک سیاه بیرون بکشیم و اثری شفاف‌تر از آینه در برابر کورها بگیریم.

بخش موسیقی

نویسنده: مهرداد برمایون

قرون وسطی؛ تولد زیبای هنر موسیقی

چطور کلیسا، موسیقی را به سراسر جهان گسترش داد؟

برای شنیدن موسیقی کد را اسکن کنید

این موسیقی زیبا را شنیدید؟(Hildegard von Bingen_ O pastor animarum) این سبکی از موسیقی است که راهبان در قرون وسطی شروع به آهنگسازی و آواز خواندن برای کلیسا کردند و در واقع پیدایش موسیقی از این دوره آغاز شد. قرون وسطی که به عنوان "دوره قرون وسطی" نیز شناخته می‌شود، دوره ای از تاریخ بود که حدود سال ۳۵۰ تا ۱۴۰۰ میلادی را در بر می‌گرفت. موسیقی رایج آن روز، موسیقی آوازی بود و به دو صورت مقدس (که به معنای موسیقی که در کلیسا خوانده می‌شد) و موسیقی سکولار (که به معنی موسیقی غیردینی است و خارج از کلیسا خوانده می‌شود) طبقه بندی می‌شد.

موسیقی شفاهی؛ مشکل بزرگ مسیحیان

موسیقی مقدس در قالب سرودها توسط راهبان ساخته و خوانده، و ابتدا در کلیساها شنیده می‌شد. خوانندگان در کلیسا، این موسیقی را به صورت زنده یاد می‌گرفتند. به این معنی که خوانندگان ابتدا به آواز گوش میدادند و بارها و بارها آن را تمرین می‌کردند تا زمانی که آن را یاد بگیرند. اما یک مشکلی وجود داشت، شعرهای بیشتری ایجاد می‌شد و حفظ کردن آن‌ها به صورت صحیح دشوار بود. به همین دلیل راهبان تصمیم گرفتند سرودها را در کتاب‌هایی جمع آوری کنند تا برای راهبان آینده نگهداری شوند تا به این شکل، مجموعه‌ای از اشعار و سرودها را بخوانند. همانطور که سرودهای گریگوری به نام پاپ گریگوری نامیده می‌شد.

یک زن پایه گذار سبک مونوفونیک

اولین سرودها در کلیسا توسط مردان خوانده می‌شد، اما یک آهنگساز زن به نام هیلدگارد فون بینگن بود که شروع به نوشتن سرود های خود کرد. در واقع تصمیم گرفت که راهبه ها به دستور او، به جای مردان سرودها را بخوانند. بنابراین با سرود خواندن دسته جمعی زنان در کلیسا، موسیقی مونوفونیک ایجاد شد که به موسیقی یک صدایی نیز معروف است. با

اضافه شدن آهنگ‌ها، هارمونی های ساده‌ای به آن اضافه شد، مانند بالا و پایین رفتن صدا.

پولی‌فونی و خنیاگران

تا پایان قرون وسطی، آهنگسازان آهنگ‌ها را به سبکی به نام پولی‌فونی (چند صدایی) می‌نوشتند. پولی‌فونی شیوه‌ای است که در آن، دو یا چند صدا در قالب ملودی‌های مستقل‌اند، و هر کدام از این ملودی‌ها حرکت و روند خاص خود را در قالب یک مجموعه دارند. با ساخت و نواختن چندین ملودی مختلف، هارمونی‌ها و بافت‌های موسیقایی زیبایی ایجاد کردند که موسیقی آوازی نام گرفت. آن زمان کسی زیاد آواز خواندن را جدی نمی‌گرفت و از این دوره بود که آهنگسازان به سراسر اروپا سفر کردند و آهنگ‌ها و آوازهای خود را به صورت آواز و نواختن ساز از روستایی به روستای دیگر به اشتراک گذاشتند. مردم این افراد را با اسم های مختلف خطاب می‌کردند. برخی را تروبادور و برخی را خنیاگران می‌نامیدند.

جالب است فقط به یکی از سازهای نگاهی بیندازید. مانند Hurdy Gurdy که شباهتی به یک گیتار کوچک دارد که صدا با چرخاندن یک چرخ ایجاد شده و باعث ارتعاش سیم ها می‌شود. نت نویسی موسیقی در زمان قرون وسطی، شبیه به نت‌هایی است که امروز استفاده می‌کنیم. نت‌ها را Neumes می‌نامیدند و زمانی که آهنگسازان به این صورت نت‌ها را می‌نوشتند، آهنگ‌های آن‌ها به نوعی شبیه اثر هنری به نظر می‌رسند. اما راستش را بخواهید واقعا خواندن آنها بسیار دشوار است؛ اولین دشواری علامت های زیاد در آهنگ‌ها است و دومین که یکی از شاخص‌ترین تفاوت ها است، تعداد خطوط حامل می‌باشد که در قرون وسطی از چهار خط حامل استفاده می‌کردند و نه پنج خط.

گریگوری؛ شناسنامه‌ی موسیقی قرون وسطی

سرودهای گریگوری برای یک هدف خاص استفاده می‌شد. این سرودها در کلیساهای کاتولیک رومی برای مراسم عبادت روزمره استفاده می‌شدند. مراسم عبادتی به نام توده. زبان این دعا لاتین بود، و کلیسا احساس می‌کرد که این دعا بسیار متن محور است و بنابراین می‌خواستند این سرود و این دعا از لحاظ هجا بسیار یکنواخت و متعادل باشد. به همین دلیل، دیگر در این سرودها اوج ناگهانی و یا نت خاص را لحاظ نمی‌کردند. ولی چرا؟ چون این امر تاکید بیشتری بر روی کلمه خاص ایجاد می‌شد و کلیساها می‌خواستند به هر قیمتی از آن اجتناب کنند. حالا اگه از شما بپرسم که یکی از سرودهای گریگوری را گوش کنید و نظرتان را بیان کنید، چه پاسخی دارید؟ قطعا اکثر شما خواهید گفت که " به گوش ما خسته کننده است ". بله اینطور به نظر می‌رسد اما چیزی با طراوت و بسیار آرام در گوش دادن به این موسیقی نیز وجود دارد، و آن " ارتباط این موسیقی با کلیسا و عصر قرون وسطی است".

پاپ گریگوری؛ بنیان‌گذار مکتوب شدن موسیقی

در اصل این سرودها به صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شد. با گذشت زمان، ملودی‌های بیشتری برای دعاهای خوانده شده در مراسم توده خلق شد، تا زمانی که پاپ گریگوری بر سرکار آمد. پاپ گریگوری حدوداً در سال ۵۴۰ میلادی به دنیا آمد و در سال ۶۰۴ درگذشت. یکی از دلایلی که او را به خوبی به یاد می‌آورند، این است که پاپ گریگوری فرمانی به کلیسا صادر کرد تا کلمه‌ی او را مدون و یا سرودها را مستند کنند. پاپ گریگوری یک موسیقیدان و یا آهنگساز نبود. او هیچ یک از ردیف‌های سرود را ننوشت، اما نام او اکنون با کل این مجموعه موسیقی

ثبت شده است. زیرا به خاطر او، اکنون این موسیقی را در قالبی دقیق داریم و ما چیزی روی کاغذ داریم که می‌توانیم به آن نگاه کنیم.
پاپ گریگوری و بسیاری از مدیران موسیقی و همچنین بسیاری از اعضای گروه کر در تمام صومعه‌ها و کلیساها، نمی‌توانستند تفاوت بین برخی از ملودی‌ها را به خاطر بسپارند. بسته به زمان روز، روز هفته و یا فصل سال کلیسا، ممکن است یک ملودی داشته باشید که در ساعت ۹ صبح برای Kyrie Eleison استفاده می‌شود. اما در تایم بعد از ظهر بایستی از ملودی متفاوت برای کایری استفاده کرد. بنابراین ملودی‌های مختلف برای یک متن خاص و به یاد آوردن تفاوت‌ها، عملا غیرممکن می‌شد. حال متوجه شدید که چرا پاپ گریگوری فرمان مستند کردن سرودها را به کلیسا صادر کرد؟ به همین دلیل ما امروز این سرودها را در اختیار داریم و این فوق‌العاده است. اگر از هنر قدردانی می‌کنید، ممکن است در مورد سرودهای گریگوری از نظر هنرهای زیبا نیز صحبت کنید. پاپ گریگوری این فرمان را صادر کرد، و سپس بسیاری از راهبان و راهبه‌ها این وظیفه را برعهده گرفتند که این آثار هنری شگفت انگیز را منتشر کنند. این آثار را خلق کردند تا جزر و مد ملودی خطر موسیقی ایجاد شوند و مردم طبق آن، سرودها را بخوانند. این تصویر یکی از سرودها است. (تصویر شماره ۱) حالا این یکی خیلی زیبا نیست، چون دارای اشکال هندسی زیادی در اطراف حرف اول است. کاری که می‌کردند به این صورت بود که اولین دعایی که قرار بود خوانده شود، حرف اول آن کلمه را بزرگ می‌نوشتند و بعد دور آن را نقاشی می‌کردند. نقاشی‌هایی که با رنگ روغن و آبرنگ کار می‌شدند و بسیاری ازآن‌ها واقعا زیبا بودند و هنوز هم هستند. اگر شما از آن دسته افرادی هستید که موسیقی نمی‌خوانید، این سرودها را دوست خواهید داشت، زیرا آنها فقط نشانه‌ای از جزر و مد ملودی هستند که به شما فرمان می‌دهد که چه زمانی باید بالا، پایین و یا ثابت بمانید و یا چه زمانی باید به پایین بروید. بنابراین شما دوست دارید موسیقی اینگونه باشد. اما باید بدانید که این سرودها تنالیته و هارمونی ندارند. این‌ها بسیاری از تعاریفی که ما در موسیقی خوانده‌ایم، ندارند. اما باید به یاد بیاوریم که این سرودها و این مستند ها مربوط به دوران پیدایش اولیه موسیقی هستند و قطعا در زمان خود، بسیار موثر بوده است. موسیقی گریگوری در طول ۸۰۰ سال، دچار تحولات مثبتی شد. ملودی و نت‌های جدیدی اضافه شدند و سرودها شکل دیگری به خود گرفتند، و کم کم اکثر کلیساهای کاتولیک روم به صورت مستند و با ملودی های مختص به دعاهای خود، این سرودها را در کلیسا خواندند.

اجازه بدهید این مطلب را این طور به پایان برسانم. این موسیقی عجیب روح مرا به دوران روم باستان می‌برد. موسیقی که اغلب شما تا قبل از این، آن را با نام " موسیقی کلیسا " می‌شناختید. آموختید که پیدایش موسیقی به صورت خواندن سرود در کلیسا شکل گرفت و به لطف پاپ گریگوری، آن را به صورت مستند نیز در اختیار داریم. پاپ گریگوری نه تنها پایه گذار مکتوب شدن موسیقی شد، بلکه به جامعه‌ی مسیحیان و همینطور موسیقیدانان خدمت بزرگی کرد. من به عنوان عضو کوچکی از جامعه موسیقی ایران و جهان، به احترام او، کلاه از سر برمی‌دارم و قدران این لطف بسیار ارزشمند او هستم.

پاپ گریگوری

تصویر شماره ۱ (سرود)

نوای خنیاگران چهار اقلیم

نگاهی بر ریشه‌های موسیقی نواحی ایران و ردپای آن بر فرهنگ

نویسنده: احسان رضایی

ایران، کشوری با پیشینه‌ی فرهنگی غنی و تاریخی مملو از حوادث گوناگون، همواره دارای مردمانی علاقه‌مند به فرهنگ و هنر بوده که علیرغم تحولات بزرگ تاریخی و فرهنگی، ریشه‌های خود را از یاد نبرده و همچنان ردپای آن را در جامعه‌ی ایران میتوان دید. یکی از شاخه‌های بارز هنر در فرهنگ ایرانی موسیقی این کشور است. از آنجا که ایران کشوری با مردمانی از نژادها و فرهنگ‌های مختلف می باشد طبیعیست که نوع موسیقی این اقوام نیز متفاوت باشد. در این مقاله قصد داریم به انواع این شاخه موسیقی و اثرگذاری آن بپردازیم.

در ابتدا نیاز است قبل از بررسی موسیقی نواحی، تعریف دقیقی از آن ارائه دهیم. در عرف موسیقی نواحی به شاخه‌ای از موسیقی اطلاق می‌شود که بر موسیقی نواحی مختلف یک کشور نظر دارد. شاید در نگاه اول این تعریف تنها تعریف ممکن از موسیقی نواحی باشد اما باید به این نکته توجه کرد که تعریف همانطور که باید جامع باشد همانطور هم باید مانع باشد تا مفاهیمی مضاف را در برنگیرد. از نظر نویسنده دو نکته ی اساسی در این تعریف ذکر نشده است. ۱- بارزترین ویژگی موسیقی نواحی آن است که آیینه‌ی تمام قد فرهنگ و تاریخ آن ناحیه هستند (در ادامه به تفصیل به این جنبه خواهیم پرداخت) که در این تعریف اثری از این ویژگی نمی‌باشد. ۲-یکی دیگر از ویژگی‌های بارز موسیقی نواحی یا به اصطلاح بومی این است که این گونه از موسیقی، شناسنامه‌ی ناحیه‌ی خود می‌باشد، بدان معنی که با گوش سپردن به این نوع از موسیقی به وضوح می‌توان اثرات خرده فرهنگ‌ها، عقاید، رسوم، باورها، روزمرگی، معیشت و حتی شرایط اقلیمی را نیز در آن ها دید. همانند مورد قبل، در این تعریف از موسیقی نواحی، اثری از این ویژگی نیز نمی‌باشد. با توجه به دو مورد بالا می‌توان به این نتیجه رسید که موسیقی نواحی با ویژگی های آن منطقه (فرهنگ، پیشینه ی تاریخی، وضعیت اقلیمی و ...) رابطه ی تأثیر پذیری و تأثیرگذاری دارد. بنابراین اگر بخواهیم تعریف نزدیکی به موسیقی نواحی داشته باشیم باید گفت، موسیقی نواحی همان موسیقی محلی یا بومی است که در هر منطقه، از تاریخ، فرهنگ و آداب و رسوم آن قوم تاثیر می گیرد و سینه به سینه به نسل بعد منتقل شده و جاودانه می‌ماند.

همانطور که در بالا گفته شد موسیقی

نواحی یا همان موسیقی محلی، آیینه‌ی تمام قد تاریخ یک سرزمین است. از ، آنجا که فلات ایران از لحاظ جغرافیای موقعیت ویژه‌ای نسبت به کشور های همسایه داشته، همواره در طول تاریخ نیز مورد تهاجم ها و جنگ‌های بسیاری نیز بوده، اما غم و اندوه بسیاری از این نبردها بر دل این مردمان برای همیشه ماند و به وسیله‌ی موسیقی روایت تراژیک این جنگ ها جاودان شد. شعر زیر یک نمونه ای از آثار جنگ بر اشعار اقوام بختیاری می باشد که توام با یک داستان عاشقانه شده :

مي گن اسبت رفيق روز جنگه
مو مي گويم از او بهتر تفنگه
سوار بي تفنگ قدرت نداره
سوار وقتی تفنگ داره سواره
تفنگ دسته نقره م رو فروختم
براي وی قباي ترمه دوختم
فرستادم برايش پس فرستاد
تفنگ دسته نقره م داد و بيداد

همچنین یکی دیگر از انواع موسیقی نواحی، لالایی‌های مادران برای فرزندانشان است، مشهورترین لالایی‌های محلی مربوط به مردمان کرد می باشد که شامل موضوعاتی مانند شرح غم ها و اندوه ها، درد دل مادران، داستان‌های محلی و پند هایی برای فرزندان است که به صورت آواز خوانده می‌شوند. یک نمونه از این لالایی‌های مربوط به مردمان کردستان : (مورد قابل توجه به این لالایی آن است که وزن آن ده هجایی است که از اوزان گاتاها می باشد، این لالایی از نمازهای معروف مهریان و زردشتیان به جا مانده.)

رۆلە لای لایە، کۆرپەم لای لایە
نزانم بوچی دەنگت دەرنایە
ئاشیمە ووهوو وەهیشتم ئەستی
ئووشتا ئەستی یە ئووشتا ئەهمایی
هی یەت ئەشایی وەهیشتای ئەشیم
یەتا ئاهووە تی ری یو ئەتها
رەتووش ئەشاتە چیت هەچا یەتا
وەنگە هو ئەشا دەزدا ئامەنەنگ
شیوس نەنامە ئەنگ هواشە مەزدا
هی یەت ئەشایی وەهیشتای ئەشیم
خشتەری میچا ئاهورایی ئا
ییم درگو پی یو دەدەت راستاریم
رۆلە لای لایە، کۆرپەم لای لایە
گوێ بگرە لە من، دەنگی ئەزدایە
هی یەت ئەشایی وەهیشتای ئەشیم...

فرزندم لالا، دلبندم لالا، نمی دانم چرا صدایت درنمی‌آید
راستی و داد بهترین است پاکی، خوشبختی است

خوشبختی برای کسی است که راستی و داد را برای راستی و داد انجام دهد
همانگونه که خداوند راستی و دادگری است
راهبر دنیایی نیز باید بر پایه راستی و دادگری برگزیده شود
این دو با کردارها و اندیشه نیک(وهومن) برگزیده می‌شوند
تا همه کردارها، از روی نیکی و راستی و خرد انجام داده شوند
همانگونه که خداوند راستی و دادگری است
و راستی و دادگری در همه جا خود را بنمایاند
و نیک کرداری، با نیروی اهورایی پرورش یابد
و به یاری ناتوانان ونادارن بشتابد
فرزندم لالا، دلبندم لالا
گوش به من بسپار، صدای خداوند است
همان گونه که خداوند، راستی و دادگری است

گونه ی دیگری از موسیقی های محلی نیز وجود دارد که به آن کارآوا می گویند. همانطور که از نام آن پیداست کارآوا یعنی آوای کار یا آوایی که حین کار اجرا می‌شود. می‌توان گفت ریشه‌ای ترین نوع از انواع گسترده‌ی موسیقی محلی مربوط به این نوع از موسیقی می‌شود. مردمان اقوام مختلف همواره برای تسهیل کارهای خود، آن را با سرودها یا آواز انجام می‌داده اند تا علاوه بر لذت از آن، سختی کار نیز قابل تحمل تر شود. رایج ترین نوع کارآوا مربوط به مناطق جنوب کشور می باشد. جاشو ها (در زبان جنوبی به معنی کارگر قایق می باشد) در هنگام ساختت لنج‌ها و قایق‌ها با ضرب چکش‌های خود بر بدنه‌ی سازه، ریتم‌های پرشور و شادی را خلق می‌کردند که کار طاقت فرسای کشتی سازی را برای آن‌ها راحت‌تر می‌کرد. ریتم مشهوری که در بین عوام به ریتم جنوبی (بندری) مشهور است حاصل از این فرایند است. نوع دیگری از موسیقی جنوب کشور که نمونه‌ای از تأثیر طبیعت بر موسیقی محلی می‌باشد، لکه (loke) نام دارد. لکه در زبان جنوبی به معنی راه رفتن شتر می‌باشد که نماد یأس و ناامیدیست. با گوش سپردن به این نوع از موسیقی میتوان به افتادگی ریتم آن و تشابهش به راه رفتن شتر پی برد. نمونه‌ای از اشعار موسیقی محلی جنوب که به خیام خوانی مشهور است:

ای دوست بیا تا غم فردا نخوریم
وین یکدم عمر را غنیمت شمریم
فردا که از این دیر فنا درگذریم
با هفت هزار سالگان سر به سریم

نوع دیگری از موسیقی محلی توأم با داستان‌های محلی می باشد. یکی از رایج‌ترین راه‌های جذاب‌تر و جاودانه کردن یک داستان یا یک روایت، بیان آن به زبان موسیقی می‌باشد. این گونه از موسیقی محلی را می‌توان رایج ترین نوع آن دانست که عمدتا دارای مضامین عاشقانه، حماسی، تاریخی و.. بوده. خواستگاه این نوع موسیقی را می‌توان در شرق کشور و در سرزمین خراسان بزرگ جستجو کرد. خراسان مهد فرهنگ و موسیقی اصیل ایرانیست، در این محل فرهنگ های مختلف کرد و لر و ترک با هم پیوند خورده اند و باعث شده اند تا موسیقی بومی این منطقه تاثیر زیادی از اقلیم جغرافیای و فرهنگ های مربوط به آن بگیرد. موسیقی سنتی خراسان به دو دسته جلگه ای و کوهپایه ای تقسیم بندی می‌شود. موسیقی کوهپایه ای برگرفته از کوهپایه های هزار مسجد، دامنه اتک و مناطق دیگر است، این موسیقی در مقایسه

با موسیقی جلگه ای که از فرهنگ مردم جلگه قوچان سرچشمه می‌گیرد قوی تر و رساتر و حتی گاهی تندتر است. موسیقی جلگه ای از نرمش و ملایمت درونی بیشتری برخوردار است. اصلی ترین ویژگی موسیقی خراسانی داستان پردازی های بی نظیری است که در خلال موسیقی ارائه می‌شود، یکی از مشهور ترین موسیقی‌های مردمان خراسان، موسیقی سوگورانه‌ای به نام الله مزار می باشد که روایت نافرجام یک عشق در خلال جنگ است:

الله مزاره مزاره الله مزاره مزاره
غریب رهگذارای دیدار
الله مزاره مزاره الله مزاره مزاره
وای چه روزگارایی دیدار
به پهنای صحرای دلتنگی
وای چه روزگارایی دیدار
...

اما مشهورترین موسیقی های محلی با مضامین عاشقانه را می‌توان در خطه‌ی شمال کشور جست. یکی از نمونه‌های موسیقی آوازی شمال کشور، موسیقی تغزلی می‌باشد که با مضامین عاشقانه همراه شده، خواه دلدادگی انسانی و خواه عشق به طبیعت، دام و زمین. یکی از ویژگی‌های شاخص موسیقی خطه‌ی شمال، تأثیر طبیعت بر آن است که لطافت موسیقی و تشبیه معشوق با زیبایی‌های طبیعت گواه بر همین موضوع است. همچنین مناطق شمال کشور به دلیل سابقه‌ی مقاومت مردمانشان در برابر نفوذ نیروهای خارجی، دارای موسیقی محلی با رنگ بوی میهن پرستی نیز می‌باشد. یکی از مشهور ترین موسیقی های منطقه‌ی گیلان که رنگ و بویی میهن پرستانه نیز دارد:

چِقَد جَنگَلَ خوسی، ملّتَ وَسی؟ خَسته نُبُسی؟ می جانَ جانانا
تَرا گَمَه، میرزا کوچیک خانا!
خدا دانه‌یِ که من، نَتانَم خُفتن، از ترس دُشمن، می دیلَ آویزانا
تَرا گَمَه، میرزا کوچیک خانا!
چِرِ زوتَر نایی، تُندتر نایی، تَنها بَنایی، گیلانِ ویرانا
تَرا گَمَه، میرزا کوچیک خانا!

چقدر در جنگل می‌خوابی، برای مردم؟
خسته نشدی؟ ای جان جانان من
تو را می‌گویم، ای میرزا کوچک خان
خدا می‌داند که من، خواب نمی‌توانم، از ترس دشمن، دلم آویزان است (نگرانم
تو را می‌گویم، ای میرزا کوچک خان
چرا زودتر نمی‌آیی؟ تندتر نمی‌آیی؟ گیلانِ ویران را تنها گذاشته‌ای
تو را می‌گویم، ای میرزا کوچک خان!

موسیقی محلی یک کشور ریشه های حیات هویت فرهنگی آن کشور است. خوشبختانه امروزه گروه‌های موسیقی بسیاری توانسته اند با تلفیق موسیقی محلی و سبک‌های بروز موسیقی دنیا، توجه بسیاری از نسل جوان را به خود جلب کنند اما همچنان، آنچه که موسیقی محلی کشور ما به آن نیاز، حمایت و تریبون برای ارائه‌ی خود است. امروزه جشنواره های بسیاری برای موسیقی محلی و مقامی در سرتاسر کشور برگزار می‌شود اما متأسفانه آنچنان که باید مورد توجه عموم قرار نگرفته. کم تر شدن سهم موسیقی محلی از کنسرت‌ها و بازار موسیقی، از دلایل کمتر شنیده شدن آن است و این نقدیست که نوک پیکان آن، مستقیم مسئولان فرهنگی و هنری را نشانه می‌گیرد.

بخش اقتصادی، سیاسی، اجتماعی

نویسنده: محمدرضا شهبازی

تاثیر دولت رئیسی بر قیمت دلار در سال ۱۴۰۲!

همانطور که می‌دانید قیمت دلار در ابتدای سال ۱۴۰۱ با قیمت حدود ۲۶ هزار تومان شروع به کار کرد و اکنون که به انتهای سال نزدیک شده‌ایم، دلار به قیمت ۴۵ هزار تومان رسیده است و رشد بیش از ۷۰ درصدی را شاهد بوده است. آیا رشد دلار در سال ۱۴۰۲ نیز ادامه‌دار خواهد بود؟ آیا دولت می‌تواند قیمت دلار و به تبع آن قیمت طلا، زمین و خودرو را کنترل کند؟ برای پاسخ به سوالات خود ادامه مقاله را دنبال نمایید.

آیا قیمت دلار حباب دارد یا هنوز جای رشد دارد؟

با توجه به رشد نقدینگی و کسری بودجه بسیار زیاد در سال ۱۴۰۱، اکثر اقتصاددانان قیمت واقعی دلار را در پایان سال ۱۴۰۱ بین عدد ۴۵ تا ۵۰ هزار تومان تخمین می‌زنند که نشان می‌دهد ریسکی خریداران دلار، طلا و ملک را تهدید نخواهد کرد.

تخمین قیمت دلار در سال ۱۴۰۲ با توجه به داده های صندوق بین المللی پول

صندوق بین المللی پول برای سال میلادی ۲۰۲۳، تورم ۴۰ درصدی را برای ایران پیش بینی کرده است. البته ناکارآمدی در بخش‌های مختلف و عدم بازگشت دلار به کشور می‌تواند موجب شود تا تورم بیشتری را برای سال آینده پیش‌بینی کرد. دقت داشته باشید که بیش از یک سال و نیم از روی کارآمدن دولت رئیسی گذشته است و در بیشتر مواقع تورم در دوره دوم ریاست جمهوری اتاق می‌افتد اما اکنون شاهد رشد بیش از ۷۰ درصدی قیمت ارز تنها در سال ۱۴۰۱ هستیم که می‌تواند نشان دهنده افزایش تورم در سال‌های بعد این دولت باشد. این داده‌ها نشان می‌دهد که انتظارها برای رشد قیمت ارز و به مبنای آن قیمت طلا، خودرو و ملک در سال ۱۴۰۲ نیز وجود دارد.

اگر تنها ۴۰ درصد تورم در سال ۱۴۰۲ را تجربه کنیم، شاهد دلار ۶۰-۷۰هزار تومانی برای سال بعد خواهیم بود.

پیش بینی قیمت اجناس پر طرفدار در سال ۱۴۰۲

با فرض دلار ۶۰ تا ۷۰ هزار تومانی برای سال بعد شاهد این قیمت‌ها خواهیم بود:

رشد قیمت پراید از ۲۸۰ میلیون به ۴۰۰ میلیون تومان

رشد قیمت ۲۰۶ تیپ دو از ۴۷۰ میلیون به ۶۶۰ میلیون تومان

افزایش قیمت هر گرم طلای ۱۸ عیار از ۲ میلیون و ۱۰۰ هزار تومان به ۳ میلیون تومان (اگر قیمت جهانی نوسان کمتر از ۱۰ درصد را تجربه کند)

این داده‌ها نشان می‌دهد که شاهد تورم سنگین در سال بعد نیز خواهیم بود.

تاثیر افزایش قیمت انرژی صنایع بر افزایش قیمت دلار

یکی از منابع ارزشمند تامین ارز دولت، درآمد ناشی از صادرات محصولات پتروشیمی مانند اوره و متانول است اما نکته حائز اهمیت در این‌باره این است که دولت تصمیم دارد قیمت گاز که خوراک این صنایع است را از ۵ هزار تومان به ۷ هزار تومان برساند که بیش از ۷۰ درصد گران‌تر از خوراک صنایع پتروشیمی در آمریکا است.

با افزایش قیمت حامل‌های انرژی شاهد تعطیلی و زیانده شده این صنایع خواهیم بود و از آنجایی که تولید و در نهایت درآمد حاصل از صادرات کاهش چشمگیری پیدا خواهد کرد، رشد بیشتر قیمت دلار و تورم را شاهد خواهیم بود.

آیا نگهداری ریال یا سپرده بانکی شما را خانمان‌سوز می‌کند؟

از آنجایی که اکثر داده‌های اقتصادی نشان می‌دهد که شاهد تورم بالای ۴۰ درصد در سال بعد هستیم و سپرده بانکی نهایتا سود ۲۴ درصدی را برای شما به ارمغان می‌آورد، پس نگهداری ریال یا استفاده از سپرده‌های بانکی منطقی به نظر نمی‌رسد.

داده‌های صندوق بین المللی پول نشان می‌دهد که خرید طلا، خودرو و ملک می‌تواند منطقی‌تر از نگهداری ریال یا سپرده بانکی کوتاه مدت و بلند مدت باشد. لازم به ذکر است که در کوتاه مدت خرید طلا، خودرو و ملک نیز می‌تواند نوسانات مثبت و منفی را تجربه کند و اگر دید شما سرمایه‌گذاری است آن‌ها را تهیه نمایید.

همچنین اگر قصد خرید لوازم الکترونیکی یا محصولاتی را دارید که قیمت ارز بطور مستقیم بر روی آن‌ها تاثیرگذار است، ممکن است تاخیر انداختن در خرید، شما را با زیان مواجه کند.

توجه: این مقاله تنها پیش‌بینی تورم ایران در سال ۲۰۲۳ را بر اساس داده‌های صندوق بین المللی پول انجام داده است و توصیه‌های بیان شده نیز بر همین مبنا بوده است و مسئولیتی را برای سردبیر نشریه یا نویسنده در بر ندارد.

نویسنده: ملیکا دلیران

مرد یا زن بودن

جنس، جنسیت، زن و مرد

همه ما از روزی که به دنیا می‌آییم چه بسا پیش از آن دختریم یا پسر. چشم بر این جهان می‌گشاییم و برایمان لباس ها و وسایلی منطبق بر جنسیتمان تهیه کردند و آنان را بر تنمان می‌پوشانند. دوستانی هم جنس پیدا می‌کنیم؛ اگر دختر هستیم بازی های دخترانه می کنیم و اگر پسر بازی های پسرانه. اگر دختری بازی های دخترانه مانند خاله بازی را رها می‌کرد و به سمت توپ فوتبال و گروه پسران می‌دوید تا با آنان بازی کند و یا پسری از بازی های پسرانه خسته می‌شد و بر زیر اندازه خاله بازی دختران می‌نشست خانواده هایمان، اقوام و همسایه هایمان که حتی درست آنان را نمی‌شناختیم دهن به دهن راجع به ما که هم اکنون از دید آنان کودکی غیرطبیعی هستیم سخن می گفتند.

هر کدام از ما حداقل یکبار در زندگی خواستیم که کس دیگری باشیم؛ خواستیم که این جنسیتی که در حال حاضر داریم را نداشته باشیم. به ناگاه دختر بودن، پسر بودن همانند باری اضافی بر شانه هایمان سنگینی می کرد و خواستیم از آن خلاص شویم. حداقل هر دختری در زندگیش وقتی شبی را تنها در خیابان ها و کوچه های پیچ در پیچ می گذراند از ته دل می خواهد که مردی تنومند و قوی باشد؛ زمانی که به او تعرض می گردد دوست دارد همچون مردی بایستد و از خودش دفاع کند. حداقل هر پسری در زندگیش به یک کار علاقه داشته است که برچسب زنانه و دخترانه بودن هچون سدی مانع انجام آن گشته است؛ همچون پسری که به آشپزی و یا آرایش علاقه‌مند است.

این افکار و احساسات برای بسیاری از ما تنها حالتی زود گذر بر اساس تجربیات زندگیمان بوده است اما فرض کنید در موقعیتی هستید که این حالات تنها احساسی زودگذر نیست و با پوست، گوشت و هویت شما در هم تنیده است.

لی لی دختر دانمارکی

۲۸ دسامبر ۱۸۸۲ لی لی البه هنرمند دانمارکی چشم به جهان می‌گشاید. طبق معمول که هر کسی از پیش از تولد جنسیتی دارد او را پسر می‌خوانند و لباس های پسرانه بر تنش می‌پوشانند و از او توقع انجام کار های پسرانه دارند.

زمان می گذرد و ۲۲ ساله می‌شود و ازدواج می کند. با همسر ۱۸ ساله اش چند سالی زندگی می کنند و تصمیم می گیرند تا بچه دار شوند و از آن پس متوجه مشکلاتی می‌شوند.

لی لی کم کم متوجه تمایلات زنانه اش می‌شود. پنهانی کمد لباس همسرش را می‌گشاید، هر روز لباس های زنانه می‌پوشد، آرایش می کند و با هویت دیگری یعنی خواهر لی لی خود را به سایرین معرفی می کند.

راهی بدون بازگشت

لی لی پس از بیست و چند سال هویت واقعی خود را می‌شناسد و می‌پذیرد و از قفسی که این همه سال در آن اسیر بوده می‌رهد. لی لی مدتی بعد دل به عشق مردی می‌بازد و تصمیم می‌گیرد تا وارد مسیری شود که مشخص نیست راه برگشتی دارد یا خیر.

لی لی البه زن ترنس، نماد شجاعت، اولین فردی در کره خاکی می‌شود که عمل جراحی تطبیق جنسیت را می‌پذیرد تا زندگی را، به

سیاهی که تا به امروز گذرانده بود ادامه ندهد.

متاسفانه عمل لی لی ناموفق بود و در سپتامبر ۱۹۳۱ چشم از جهان فرو بست اما شجاعت و مقاومتش و اینکه تا لحظه آخر زندگی برای رسیدن به خواسته‌اش و تبدیل شدن به هویت واقعی درونی‌اش تلاش کرد تا ابد در خاطر همگان باقی‌می‌ماند.

تصمیم بزرگ لی لی سرآغازی بر قصه پذیرش افراد تراجنسی و پیشرفت در عمل های جراحی تطبیق جنسیت شد.

گرایش در برابر هویت

گرایش جنسی عبارتی برای توصیف الگوی جاذبه‌ی عاطفی و جنسی یک فرد نسبت به افراد دیگر، از یک جنسیت خاص (مرد یا زن) می‌باشد.

انواع گرایش های جنسی شامل دگر جنس‌گرا، همجنسگرا، دو جنس‌گرا، بدون گرایش جنسی و همه جنس‌گرا می‌باشد.

۱) دگرجنس‌گرا-استریت (heterosexual- straight)

طیف وسیعی از افراد جامعه در این گروه قرار می‌گیرند. افراد این دسته، از نظر عاطفی و جنسی به جنس مخالف خود جذب می‌شوند. در این حالت مرد ها به زن ها و زن ها به مرد ها علاقه‌مند هستند.

هویت در برابر گرایش

در هویت جنسی مسئله مطرح این است که فرد در مورد جنسیت و هویت خود چه احساسی درونی‌ای دارد و چگونه به توصیف آن می‌پردازد. سبک لباس پوشیدن، ظاهر، رفتار، لحن و مدل صحبت کردن همگی راهی هستند که می توان بر اساس آنان به هویت جنسی فرد پی‌برد.

انواع هویت جنسیتی

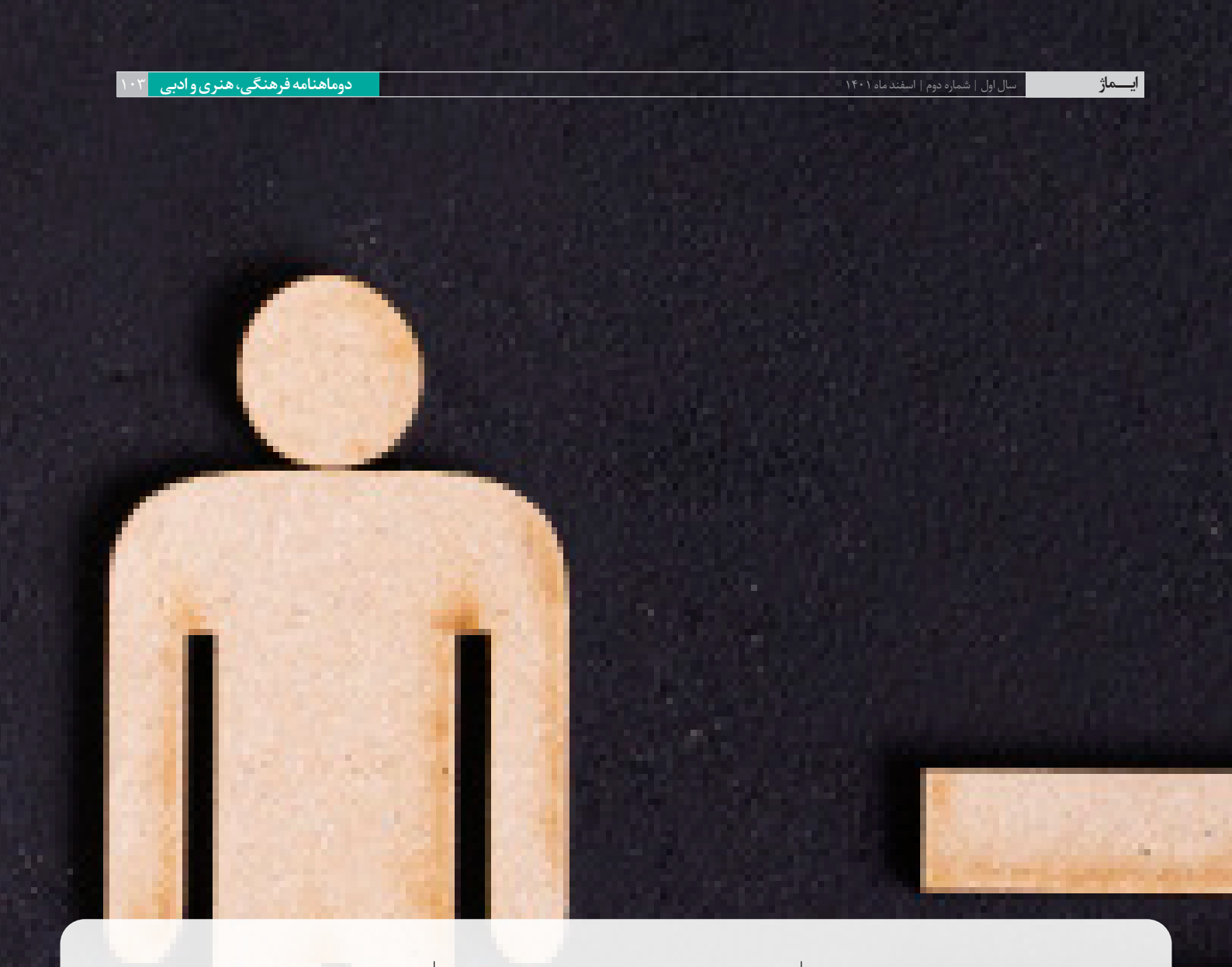
جنسیت مردانه (masculine)

جنسیت مردانه به این معناست که فرد هویت خود را به عنوان یک مرد پذیرفته است و ویژگی های متناسب با آن را نشان می‌دهد.

جنسیت زنانه (feminine)

جنسیت زنانه به این معناست که فرد هویت خود را به عنوان یک زن پذیرفته است و ویژگی های متناسب با آن را بروز می دهد.

جنسیت خنثی- جنسیت شناور (neuter)



این افراد خود را متعلق به هیچ جنسیتی نمی‌دانند و نمی‌توانند هویتشان را در دسته مردان یا زنان قرار دهند.

جنسیت مشترک (common)

این افراد خود را در قید و بندی نمی‌بینند و به همین دلیل می‌توانند شامل مردانی باشند که خود را زن نیز می‌دانند و یا شامل زنانی باشند که خود را مرد نیز می‌دانند.

ترنس یا تغییر جنسیت داده (transgender)

افرادی که احساسات درونیشان با ویژگی‌های جسمانیشان متفاوت است و می‌خواهند جنسیتی متفاوت با ویژگی ظاهری و جسمانیشان داشته باشند.

مرد/زن (intersex)

افرادی در این دسته جای می‌گیرند که ژن یا ساختار های تولید مثلی متفاوت با ویژگی ظاهریشان دارند؛ مثل زنی که دارای آلت تناسلی مردانه باشد.

ادعا، فرهنگ

به طور کلی تمرکز در گرایش جنسی بر این مورد است که فرد علاقه‌مند است که با چه کسی ارتباط عاطفی و جنسی برقرار کند اما در هویت جنسی تمرکز بر خود فرد است و اینکه در درون وجودش خود را متعلق به کدام جنسیت می‌داند.

تا به حال عوامل قطعی برای شکل‌گیری گرایشات جنسی مطرح نشده است اما عواملی همچون محیط، ترتیب تولد و ژنتیک فرد بر شکل گیری گرایش جنسی تاثیرگذارند.

در سال های اخیر در مورد بالا رفتن فرهنگ و آگاهی درباره پذیرش افراد اقلیت جنسی ادعای بسیاری مطرح شده است. سعی شده است تا محتواهایی پیرامون عادی سازی این موضوع بیشتر تولید شود اما با این حال همیشه سوالی مطرح است که همگی ما باید از خودمان بپرسیم؛ اینکه در واقعیت چند نفر از ما این موضوع را پذیرفته ایم و با این افراد همچون سایرین برخورد می کنیم؟

تأثیر اوضاع معیشتی جامعه بر سواد فرهنگی، هنری مـــــردم

نویسنده: زهرا حاجی قاسمی

در باب تعریف واژه معیشت در فرهنگ‌نامه‌های فارسی چنین آمده است: اسباب زندگانی و آنچه بدان زندگانی کنند و مایه زندگانی. اگرچه ما از گذشته آب و آشامیدن را به عنوان مایه حیات و زندگی شناخته‌ایم؛ تغییرات بسیار عظیمی که در سده‌های اخیر در شیوه زیست انسان رخ داده است، موجب شده تا بدون کسب درآمد و دارایی نوشیدن آب نیز برایمان مقدور نباشد. همانطور که تصور زندگی کردن بدون وجود آب و هوا ممکن نیست، تصور انسان بدون فرهنگ و هنر نیز محال است. فرهنگ مهم‌ترین میراث بشر بر روی زمین و هنر به منزله روح آن است. پیوند این دو حوزه با یکدیگر موجب ساخت جامعه‌ای پویا، مدرن، با اخلاق، متعالی و متمدن خواهد شد. در این مقاله قصد داریم با نگاه کوتاهی بر شرایط اقتصادی و معیشت خانوارهای ایرانی، میزان سواد فرهنگی- هنری آنان و تأثیر اقتصاد بر آن را تحلیل نماییم.

برای برخورداری از یک زندگی عادی که رفاه و آرامش تمامی اعضای خانواده و در نتیجه رفاه اجتماعی را در پی داشته باشد؛ تهیه مسکن، خوراک، پوشاک، بهداشت و درمان، آموزش و تحصیلات، حمل و نقل، تفریحات و سایر خدمات لازم و اجباری است. همه ما انسان‌ها برای ادامه حیات به سرپناهی امن نیاز داریم. غذا و خوراک نیز بخش مهمی از زندگی انسان را تشکیل می‌دهد و لازم است تا بدن ما تمام مواد مغذی مورد نیاز خود را به طور کافی دریافت کند. تهیه پوشاک متناسب با فصول متفاوت سال هم از مهم‌ترین نیازهای انسان چه در گذشته و چه در عصر امروز است. جامعه به افراد باسواد احتیاج دارد. هرچند در کشور ما هنوز افرادی وجود دارند که توانایی خواندن و نوشتن را دارا نیستند، اما در قرن ۲۱ نه تنها توانایی خواندن و نوشتن کافی نیست، که مهارت کار با رایانه، دانش زبانی و بسیاری از مهارت‌های دیگر نیز برای اینکه خود را انسان باسوادی بنامیم لازم است. عقل سالم در بدن سالم است! البته بیماری چیزی نیست که بتوانیم از آن در امان باشیم. هر یک از ما در برهه‌هایی از زندگیمان ناچار به استفاده از خدمات بهداشتی و درمانی می‌شویم و در آن زمان حاضریم هر آنچه داریم را بپردازیم تا بار دیگر طعم سلامتی را بچشیم. تمامی موارد یاد شده به علاوه نیازها و دیگر مسائلی که در این جا به آن نپرداختیم، هزینه‌های مختص خود را داشته و هیچ یک قابل حذف نیستند. فراموش نکنیم که انسان غیر از نیازهای جسمی، به غذای روح نیز احتیاج دارد. ساده‌ترین شکل برطرف نمودن این نیاز، داشتن تفریحات سالم و پر کردن اوقات فراغت با فعالیت‌هایی است که ذهن را برای اندک زمانی از نیازهای جسمی و مادی جدا کرده و وارد دنیایی از خیالات، آمال و آرزوها، رویاها و در بهترین حالت معنویات خواهد کرد. اما معنای زندگانی چیست؟ انسان به چه دلیل بر زمین هبوط کرده است؟ آیا خلقت انسان تنها با برطرف کردن نیازهای جسمی و روحی او معنا

می‌یابد؟ انسان آفریده شد، زیرا لایق آفریده شدن بود. پس حیات او هدفی بزرگ‌تر از فعالیت‌های زیستی و بیولوژیکی را در بر دارد. استفاده از استعدادها، پیشرفت درتمامی عرصه‌های زندگی، رسیدن به هرآنچه توانایی تصور آن را داریم و در کلامی مختصر کامل شدن و رسیدن به مراتب بالای انسانی، دلیلی واضح برای حضور ما در روی زمین است. یک انسان کامل باید تمامی ارزش‌ها را در خود رشد داده و توانمندی‌هایش را به فعلیّت برساند. درست در این نقطه است که فرهنگ و هنر نقش خود را ایفا می‌کنند. کتاب‌خوانی و مطالعه نشریه و روزنامه، تماشای فیلم و سریال، فعالیت در فضای مجازی و آگاهی از مسائل پیرامون آن و بسیاری از فعالیت‌های دیگر ارتباط تنگاتنگی با سواد فرهنگی- هنری یک جامعه دارد. جوامع پیشرفته برای ارتقا سواد فرهنگی- هنری خود هزینه می‌کنند و از آن ابزاری برای تعالی و پیشرفت فردی و اجتماعی انسان می‌سازند. سواد فرهنگی- هنری نیز باید مانند دیگر گونه‌های سواد از سال‌های ابتدایی عمر انسان به او آموزش داده شود. رایج‌ترین ابزارها برای آموزش این سواد، مطالعه در زمینه ادبیات، شناخت و اجرای موسیقی، تماشای تئاتر، رفتن به نمایشگاه‌های نقاشی و عکاسی و به طور خلاصه حضور در فضای هنر است. هنر و ادبیات تأثیر شگرفی در تبدیل ایده‌های ذهنی به فعالیت‌های اجرایی دارند. اجرای ایده‌ها موجب بروز و رشد استعدادها، توانمندی‌ها و مهارت‌ها شده و مسیر تکامل انسان را هموار می‌سازد. برای پیمودن این مسیر تکامل و پیشرفت باید بخشی از درآمد خانواده را به آنچه ذکر کردیم اختصاص داد. اما پیش از آن مختصری در باره وضعیت اشتغال و درآمدزایی در ایران صحبت خواهیم کرد.

شغل مجموعه‌ای از وظایف و مسئولیت‌های مرتبط، منظم و مستمری است که برای به تحقق رساندن اهداف مشخص و سودمند، توسط نیروی انسانی انجام گرفته و در ازای آن دستمزد دریافت می‌شود. البته این تعریف کلی و جامع درباره اشتغال، هیچ نشانی از موانع و معظلات بر سر راه اشتغال‌یابی و در نگاهی گسترده‌تر، اقتصاد کلان جامعه را دارا نیست. در حالی که آنچه اهمیت دارد میزان توانمندی و صلاحیت نیروی انسانی و در طرف مقابل هدفمندی و درآمدزایی مشاغل است. اشتغال‌پذیری باید بازتاب‌دهنده مهارت‌ها، ویژگی‌ها و رفتارهای ضروری برای ورود به بازار کار، حفظ و تداوم شغل و پیشرفت در آن باشد. البته نباید این نکته را فراموش کرد که وضعیت اشتغال افراد را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن کل بازار کار و فرهنگ اشتغال و نظام استخدامی دید. بنابراین ما با رویکردی دو سویه از عرضه و تقاضا در اشتغال‌پذیری روبرو هستیم. اگر دو کفه ترازوی عرضه و تقاضا با یکدیگر برابر نباشند، ممکن است افرادی با وجود مهارت‌ها و صلاحیت‌های بسیار نتوانند شغلی پیدا کنند و یا حتی شغل خود را از دست بدهند و در بسیاری موارد وارد سیاهچاله‌ای به نام بیکاری پنهان بشوند. از طرفی بسیاری از موقعیت‌های شغلی خالی مانده و یا توسط افرادی که دارای مهارت‌ها و ویژگی‌های لازم و کافی نیستند، پوشش می‌یابد. وضعیت اشتغال و درآمد مردم ایران در چند دهه گذشته به دلایل متعددی که در این مقال نمی‌گنجد، رو به وخامت رفته است. هزینه‌های یک زندگی عادی به قدری بالاست که سطح دستمزدها به هیچ عنوان پاسخگوی نیازهای ساده و اولیه خانواده‌ها نیست. گرانی مسکن، بالا رفتن قیمت مواد اولیه برای تهیه خوراک، هزینه‌های سنگین در بخش دارو و درمان و دیگر خدمات و بخش‌ها از مشکلات مهم پیش روی خانواده‌هاست. با وجود اقتصاد فروپاشیده ایران و خط فقری که هر روز از ما دورتر می‌شود، چگونه می‌توان به فکر بالا بردن سطح سواد هنری، فرهنگی و یا اخلاقی جامعه بود؟ در جامعه‌ای که عادی‌ترین سطح رفاه نیز تجربه نمی‌شود، چطور می‌توان انتظار داشت که خرید یک جلد کتاب یا تماشای یک فیلم دغدغه افراد باشد؟

این جامعه نیازمند حمایت‌های بخش دولتی در تمام مقاطع زندگی و برای تمامی اعضاء فارغ از سن، جنسیت، شغل، میزان تحصیلات و دیگر ویژگی‌ها است. متاسفانه آنچه در این سال‌ها شاهد آن بوده‌ایم کم اهمیت جلوه دادن ساعات درس هنر در مدارس از سال‌های ابتدایی تحصیل است. حتی در زمان انتخاب رشته تحصیلی در دوره دبیرستان نیز بسیاری از معلمان و کادر آموزشی به انتخاب رشته‌های نظری اصرار ورزیده و انتخاب رشته‌های فنی و هنری را برای دانش‌آموزانی با ضریب هوشی پایین‌تر مناسب می‌دانند. همراهی و حمایت بخش دولتی در برگزاری نمایشگاه‌ها، جشنواره‌ها و مراسمی که برپایی آن‌ها با مشکلات متعدد خصوصا مشکلات مالی روبرو است، بستری مناسب برای رشد و تقویت سواد فرهنگی- هنری مردم ایجاد می‌کند. البته که مسئولین مربوطه در ارگان‌ها و بخش‌های دولتی به دلیل عدم مهارت و سواد لازم در سمّت خود، خط مشی‌های نادرست سازمانی و یا بسیاری دلایل دیگر، موانعی بر سر راه هنرمندان و فعالان حوزه فرهنگ و هنر ایجاد کرده و اجازه گسترش روح هنر در جامعه را نمی‌دهند. امید است که مدیران و مسئولین اگر در بخش اقتصاد و معیشت کمکی به خانواده‌ها نمی‌کنند، حداقل در حوزه سواد فرهنگی- هنری مانع‌تراشی نکرده و امکان رشد، پیشرفت و تعالی را از افراد جامعه دریغ ننمایند.

نویسنده: عاطفه شفیعی

تاثیر رنج بر روابط اجتماعی، با نگاهی بر یک داستان از چخوف

عنوان یک اثر، نخستین قضاوت مخاطب را شکل می دهد. نامی که پدیدآورنده برای اثر خود برمیگزیند، سرنخ راهگشا و موجزی در دست مخاطب است که گاه میتواند او را به فهم تفسیر آن رهنمون سازد. داستان «دشمنها» نوشتهی آنتوان چخوف، یکی از آثاری است که منتقدان در نقد و بررسی آن از عنوان داستان بهرهی زیادی جستند. داستان حول محور نزاع و مشاجرهی سادهای است که میان یک پزشک و یک اشرافزاده صورت میگیرد. اما چخوف برای عنوان اثر، آگاهانه از واژهی «دشمن/enemy» که به نسبت سادگی داستان، کمی غلو شده به نظر میرسد، استفاده میکند. «دشمن» نامیدن دو شخصیت اصلی داستان، رنجش و تنش موجود میان آن دو را به مسئلهی گستردهتری بسط میدهد و بیانگر این است که مجادلهی کوتاه بین این دو شخصیت ریشه در شکاف عمیقتری دارد.

در ابتدای داستان، مخاطب با اندوه یک پزشک از مرگ فرزند خود مواجه میشود. چخوف این اندوه را با به زانو افتادن پزشک، سردرگمی و گیجی، بی تفاوتیای که در چهره دارد و مهم تر از همه سکوت او به تصویر میکشد. همانطور که خود در جایی میگوید: «کلمات گاهی این قدرت را ندارند که آدم های خیلی خوشحال یا خیلی ناراحت را ارضا کنند. زیرا آخرین بیان خوشحالی و غم زیاد سکوت است.» در ادامه مردی اشرافی به نام آبوگین از راه میرسد و از پزشک درخواست میکند تا برای معالجه ی همسرش به خانهشان بیاید. پزشک در ابتدا نمیپذیرد. خواننده با خشم پزشک از اصرار مفرط مرد، مواجه میشود. سپس چخوف تلاش میکند اندوه و دلواپسی آبوگین را به خوبی با دیالوگ های سریع و بریده بریدهی او نمایش دهد. در نهایت آن دو به خانهی مرد میروند اما معلوم میشود بیماری زن تماما دروغین بوده و آن را دستمایهای برای خیانت به شوهرش قرار داده است. مرد جوان شروع به شکوه و زاری میکند. پزشک که بازیچهی مسائل شخصی این زن و شوهر قرار گرفته است، خشمگین میشود و نهایتا نزاعی

بین این دو شخصیت صورت میگیرد که این بخش اوج داستان را تشکیل میدهد. سپس داستان با بازگشت پزشک به خانهی خود پایان میپذیرد.

چخوف در این داستان، خواننده را از غمی که موجب از همگسیختگی، افتراق و ستیزه جویی انسانها خواهد شد آگاه میسازد و به نوعی غم را از این بابت مخرب همبستگی اجتماعی میداند به نحوی که مانع شفقت ورزی افراد نسبت به یکدیگر خواهد شد.

آنگاه که اندوه به خشم می‌انجامد

تعریفی روانشناسانه از رنج وجود دارد که آن را به صورت احساسی معرفی میکند که آدمی در برابر یک مانع(در این داستان، مرگ فرزند یا هراس از جدایی از همسر) تجربه می کند که در صورت نپرداختن به آن ممکن است به هیجانات دیگری بیانجامد. در داستان دشمنها، شخصیت آبوگین، فرصت سوگواری کردن را از پزشک میگیرد و در انتهای داستان همین خلا سبب میشود پزشک با خشم خود جلوی این را که آبوگین برای جدایی از همسرش سوگواری کند، بگیرد. راه خروج از این نوع رنج، درک این موضوع است که جایگزین آن نه خشم بلکه سوگواری است. سوگواری مفهوم مهمی است چراکه نوع متمرکزی از اندوه را برای نوع قابل شناساییای از زیاندیدگی نشان می دهد. افراد در مقام سوگوار، غمی بی حد و حصر و نام ناپذیر را به آسیبی بسیار مشخص تر تبدیل میکنند.

از سوی دیگر، تحریک پذیری یکی از ویژگی های اندوه است. فرد رنجور از غم، ممکن است به ضربه زدن به دیگران و عدم توانایی درک آنها دچار شود و این همان هنگامی است که خشم به عنوان یک احساس ثانویه تجربه می شود. عواطف اولیه در شخصیت پزشک شامل اندوه، دلتنگی، حسرت، داغدیدگی و ملال است. این عواطف معمولاً احساساتی هستند که دارای یک انگ اجتماعیاند که فرار از برونریزی را در افراد تقویت می کند. در نتیجهی سرکوب بیان کامل این احساسات، انرژی آنها به خشم تبدیل می شود . همانگونه که پزشک، سوگواری آبوگین را سرکوب میکند: «این حرفها را چرا به من میگویید؟...نمایش اشک انگیز راه میاندازید آنوقت پای مرا به میان میکشید؟» بدیهی است که وقتی چیزی را از دست می دهیم که از هویت ما حمایت می کند، غم و اندوه را تجربه می کنیم. (فرزند جزوی از هویت پزشک و همسر جزوی از هویت آبوگین است) احساس غم و اندوه ما مهم است زیرا چیزی که از دست رفته را تقدیس می کند. غم و اندوهی که به طور کامل بیان شده است به ما امکان می دهد تا جنبهی گمشدهی زندگی خود را ارج نهیم.

رنج اجتماعی

مفهوم رنج اجتماعی، توسط متفکرانی چون نیچه، مارکس و هانا آرنت مورد بررسی قرار گرفته است. به طور کلی پرسش«آیا رنج بد است؟» عمری طولانیتر از آنچه که فکرش را میکنیم، دارد. فلسفهی رنج در بسیاری از ادیان الهی و حتی آیینهای باستانی مورد توجه قرار داده شده و اغلب نیز لازمهی رسیدن انسان به کمال دانسته شده است. یکی از پرچمداران در این زمینه فردریش نیچه، فیلسوف آلمانی است. نیچه در کتاب فراسوی نیک و بد، مدعی است که رنج نیک است. امری که پذیرفتن آن برای ما سخت می نماید و یا «رنج ژرف، آدمی را والا می سازد» البته در این دست عبارات، نیچه با این باور که رنج و درد ذاتاً بد است مخالفتی ندارد و صرفاً آن را دارای نتایج و لوازم نیکی می داند.

نیچه می نویسد: «ترحم، مقدار رنج در جهان را افزایش می دهد. رحم و شفقت مستلزم خطری دهشتناک برای آدمی است.» و در تبیین این خطر توضیح میدهد: «بیمار (غمگین)، نبایستی سالم (بی غم) را مریض سازد.» «فلسفه ی ترحم و شفقت، .... ما را نابود خواهد ساخت.»

مارکس نیز از وجه پارادوکسیکال رنج سخن میگوید که مبتنی بر وجوه مثبت رنج اجتماعی پرولتاریا در جهت وقوع انقلابها است. بهطوری که با افزایش شکاف میان طبقهی فرودست و طبقهی بورژوازی، به انقلاب کارگری موعود نزدیکتر خواهیم شد. پس شاید بتوان گفت

اینکه چخوف در این میان، بیعدالتی و ستم را در ارتباط مستقیم با اندوه اجتماعی میداند و نه مانند نیچه فردگرایانه به آن نگریسته و نه مانند مارکس آن را یک پدیدهی کنش زا و انقلابی میداند، به نوبهی خود نگرش منحصر به فردی محسوب میگردد که کمتر به آن پرداخته شده است.

دیگری به مثابه دشمن

در داستان دشمن ها، چخوف عامدانه بارها بر اداهای پرظرافت و آراستهی مرد اشرافی تاکید می ورزد. برای روشن شدن انگیزهی وی از این تاکیدات، بد نیست به نظریات هانا آرنت بپردازیم. آرنت در کتاب «شرایط انسانی» منظور از رنج اجتماعی را در نتیجه ی «غیر انسانی کردن انسانها و تبدیل آنها به زوائد اجتماعی» دانسته و آن را منبع اصلی بروز خشونت اجتماعی تلقی کرده است. به عبارتی دیگر هنگامی که نظام معنایی حاکم بر یک جامعه، گروهی از آن جامعه را «دیگری» انگاشته و منزلت اجتماعی این گروه را از آنها سلب کند، رنج اجتماعی پدید آمده و سپس به خشم دو گروه نسبت به یکدیگر بدل خواهد شد. در داستان دشمنها، «دیگری» دانسته شدن طبقه ی اشراف با تاکید بر ادا و اطوار خاص خودشان به خشم پزشک از فریبخوردگی دامن میزند: «بدبخت! با این کلمه بازی نکنید، چون حال شما را نمیرساند. ولخرجهایی هم که چکشان تبدیل به پول نمیشود خودشان را بدبخت می دانند!» و درجایی دیگر از زبان نویسنده میخوانیم: «با حالت سرآپا تحقیرآمیز به آبوگین مینگریست. حالتی که تنها آدمهای غمگین و بی انصاف در برخورد با بینیازی و ظرافت از خود نشان میدهند.»

دیالوگ برجسته ی پزشک آنجایی است که می گوید: «شما خیال میکنید پزشک ها و همهی کسانی که کار میکنند، پادوی شما هست ند، نوکر حلقه به گوش شما هستند.» پزشک خود را پایینتر از مرد اشرافی نمیداند. درواقع «همچندی» در برابر دشمن، نخستین لازمهی دوئلی صادقانه است. آنجا که آدمی احساس خواری میکند، نمی تواند پنجه در پنجه افکند و برعکس آنجا که فرمان میدهد، آنجا که چیزی را پایین تر از خود میبیند، آدمی چیزی برای پنجه درافکندن ندارد. اگر پزشک خود را به راستی خوارتر از مرد اشرافی میدانست، خشونت او به چیزی شبیه شکایتی برای دادخواهی بدل میشد و برعکس اگر این فریب را از شخص فرومایهای خورده بود، با دشمن پنداشتن وی، شان و منزلت خویش را پایین میآورد.

سپس در ماجرای مجادله ی پزشک و آبوگین از زبان پزشک می خوانیم: «هیچ کس این حق را به شما نداده که آدمی را که غم و غصه دارد آلت دست خودتان بکنید!» پرسش اصلی ای که چخوف مطرح میسازد همین است که چه چیزی موجب امتناع پزشک از همدلی با آبوگین میشود؟ از منظر روانشناسی، همدلی، احساس نگرانی یا شفقتِ ناشی از آگاهی از رنج یا اندوه دیگری است. علاوه بر این، همدلی یکی از ویژگی های تعیین کننده و از بخشهای اساسی هوش هیجانی است. داگلاس لابیر رواندرمانگر آمریکایی معتقد است: اختلال کمبود همدلی یک وضعیت فراگیر اما نادیده گرفته شده است. گاهی درگیریها و هیجانات شخصی، موجب از هم گسیختگی ارتباطات در روابط صمیمانه و پدید آمدن نگرشهای خصمانه - از جمله نفرت - نسبت به گروههایی از مردم میشود. افرادی که همچون پزشک بهعلت هیجانات سرکوب شده، عاجز از همدلی کردن میشوند، در وهلهی اول نتوانسته اند احساسات خود را احساس کنند. درحالیکه آبوگین قصد بازیچه قرار دادن کسی را ندارد. او کسی را طرد نمی کند. این بخشی از چیزی است که شخص پریشان تجربه می کند و مهم است که فرد را از علائمش جدا کنیم. کسی که به تازگی دچار پریشانی شده است خودخواه نیست، فقط رنج می کشد. چگونه می توانید روابط را حفظ کنید وقتی سلامت روان شما مخدوش است؟ افراد غمگین قادر به عملکرد بهینه نیستند. پریشانی عاطفی آنها می تواند آنها را تحریک پذیر کند و توانایی آنها را برای تحمل جزئیات و ناراحتی هایی که ممکن است باعث درگیری با دیگران شود، کاهش دهد.

البته آسیبشناسی اینگونه رنج و تاثیر آن بر روابط اجتماعی را میتوان بهوسیلهی هرم مازلو نیز بررسی نمود. مازلو طبقهی سوم و چهارم این هرم را به نیاز طبیعی انسان به احساس رضایت، منزلت، عزت نفس و دوست داشته شدن اختصاص داده است. حال آنکه طبقهی اول آن برای نیازهای بیولوژیک مقرر شده است. این موضوع بیانگر آن است که هنگامی که فرد در رابطه با برطرف نمودن نیازهای اولیه ی خود به چالش برخورده باشد (در اینجا پزشکی که تعادل زیستی-روانی اش با مرگ فرزند متزلزل شده و به علاوه امنیت همسرش را در خطر می بیند)، ضرورت برطرف گشتن نیاز وی به احساس منزلت در چنین موقعیتی بیمعنی به نظر میرسد. در داستان، آبوگین برای راضی کردن پزشک به عقاید اخلاقی متوسل می شود: «جان آدم از غم و غصه بالاتر است. به نام انسانیت خواهش میکنم جرعت داشته باشید. شهامت داشته باشید.» و پاسخ پزشک که چنین اظهاری را بیمعنا میداند: «من روی پای خودم بند نیستم آن وقت شما مرا به نام انسانیت میترسانید!»

در قسمت پایانی داستان، نویسنده، مخاطب را از یک سو با خشم پزشکی که بازیچهی مسائل یک زوج غریبه شده است و از سوی دیگر با خشم مردی که فریب همسر خود را خورده و مورد خیانت واقع شده است، مواجه می کند و ساختار روایی آن را به قدری مستحکم چینش می دهد که نظام ارزشی مخاطب برای مقایسهی شدت رنجی که هر یک از آن دو محتمل میشوند، مورد چالش قرار گیرد. به طوری که مخاطب نتواند پاسخ دهد پزشکی که مجبور شود همسرش را بلافاصله پس از مرگ پسرشان تنها بگذارد به خشم بیشتری دچار می شود یا مردی که همسرش با حقه ای به او خیانت کرده باشد.

عدالت هنگام تجربهی فقدان بیمعنامیشود

در این باره میتوان به سخنی از ناصر فکوهی اشاره کرد: «یک کنشگر اجتماعی علاقهمند است که در بستر عدالتمحور به بازی گرفته شود تا منفعل نشود و به هرگونه مبادلات اجتماعی از جمله همدلی بپردازد.» عدالت همان مفهومی است که در داستان «دشمنها»، احساس فقدان آن، گریبان گیر هر دو شخصیت میشود. همانطور که در داستان از زبان آبوگین میخوانیم: «خدای من! مگر چه بدی ای به او کرده بودم؟...برای چه؟»آبوگین توسط همسر خود مورد بیانصافی قرار گرفته شده است. به طوری که این مورد بیعدالتی قرار گرفته شدن او، باعث میشود کمتر از پیش برای پزشک احساس ترحم کند چراکه خود در موقعیتی ترحم برانگیز و ناعادلانه قرار گرفته است.

چخوف درست پس از فعال کردن قوه ی قضاوتگری مخاطب، وارد داستان می شود

و می نویسد: «چه کسی می‌تواند بگوید که اگر دکتر به حرف‌های آبوگین گوش می‌داد و دوستانه او را تسلی می‌بخشید او بی آن‌که اعتراضی بکند یا به کارهای احمقانه‌ای دست بزند با غم و غصه‌اش خو نمی‌گرفت؟» حتی اگر مخاطب برای پزشک حق بیشتری برای خشمگین شدن قائل باشد، چخوف نصیحتگونه با همین جمله خشم و همدلی نکردن پزشک را شماتت میکند.

البته سروکله ی این چخوف نصیحتگو در اغلب نوشته های او پیدا میشود به طوری که ورود او به داستان و مطرح نمودن تحلیل خود، ویژگی سبکی او محسوب می گردد. این ویژگی گاهی تا جایی پیشروی میکند که استقلال نویسنده را سلب کرده و داستان را به حکایت مشبه‌میکند.

میتوان گفت هردو شخصیت احساسات مشترکی را تجربه میکنند، هرچند در نهایت این امر منجر به همذاتپنداری میان آن دو نخواهد شد. آبوگین هنگامی که به واقعیت پی میبرد، میگوید: «آن زن فریبم داده...چنین حقهی کثیفی از دست شیطان هم ساخته نبود.» و بعد تر میخوانیم که پزشک میگوید: «...مرا آوردهاند در یک کمدی مسخره نقش بازی کنم. نقش یک نعش را بازی کنم!»پزشک فریب خورده است. همانقدر که آبوگین از همسرش فریب خورده است. فریبدادن یک رفتار اجتماعی پیچیده است .وقتی فریب می خوریم، بدترین چیز در مورد آن، خود دروغ نیست، بلکه آن چیزی است که دروغ با خود می آورد. که شامل احساس حماقت و مورد بازیچه قرار گرفته شدن است. وقتی افراد در مناصب قدرت دروغ می گویند، نه تنها از آنها ناراضی می شوید، بلکه از نهادهایی که آنها نمایندگی می کنند نیز ناراضی می شوید. همانطور که پزشک نهادهایی را که آبوگین به آن وابسته است، به سخره میگیرد: «دست از سر من بردارید! بروید به همان غر زدن های شرافتمندانه تان برسید. عقاید انساندوستانهتان را به رخ بکشید.» «ساز و دهلتان را بزنید...اما یک انسان واقعی را دست نیندازید.» در فریب خوردگی، هویت و رفاه فرد ضربه می خورد. اعتبار و منزلت ما در ساختمان خودپندارهی ما بسیار اهمیت دارد. در پدیده ی فریب خوردگی ارزش فرد فریب خورده آسیب می بیند و همین موضوع زمینه ساز وقوع واکنش هایی نظیر خشم در جهت دفاع از ارزش خود می باشد که واکنش پزشک را در داستان کاملا توجیه می سازد.

نقطه ی اوج ورود چخوف به داستان زمانی شکل میگیرد که از نوشتن دیالوگهای نزاع بین دو شخصیت فارغ میگردد. او ابتدا به عنوان دانای کل یک واقعیت از زندگی آن دو بیان می نماید: «آنها هیچگاه در عمرشان حتی در حالت دیوانگی هم آن‌همه حرف‌های ناروا و ظالمانه و بی‌معنی بر زبان نیاورده بودند» و در پی آن از ایده ی نهایی خود پرده برمی دارد: «از کارهایشان پیدا بود که مثل همه ی آدم های اندوهگین اسیر خودخواهی بودند. آدم های غمگین، شریر و ستمکار می شوند و کمتر از آدمهای بی شعور می توانند همدیگر را درک کنند.» پس از وقوع درگیری بین دو شخصیت و بعد از اینکه آبوگین دستور می دهد برای پزشک کالسکه بفرستند، چخوف این بار آشکارا و مستقیما دو شخصیت رنج کشیده را «دشمن» یکدیگر اعلام میکند: «آبوگین... خشمش هنوز فرو ننشسته بود، اما سعی می کرد وانمود کند که توجه ی به دشمنش ندارد.»

فریب‌خوردگی و انتقام‌جویی

خشم پزشک نسبت به فریب خوردگی نوع منحصر به فردی از خشم را در برمیگیرد. این نوع خشم فقط شامل برانگیختگی نیست بلکه بخشی از یک سیستم دفاعی شرطی است که با کاهش ناگهانی ارزش خود فعال می شود. افراد زمانی که کارها درست پیش نمیرود مانند زمانیکه پیچ نمی چرخد یا زمانی که همسرشان میان حرفشان میپرد، بی ارزش می‌شوند و احساس بی اعتباری و ناکافی بودن می کنند.

در این باره حق با ارسطو است: «خشم مشتمل بر گونه‌ای گرایش به مقابله‌به‌مثل است.» فقط و فقط یک موقعیت وجود دارد که در آن ایدهٔ «تقاص» معنادار است و آن هم زمانی است که کار خطا را تماماً از جنس همان چیزی بدانیم که ارسطو آن را «خوارداشت» می‌نامید، یعنی تحقیر شخصی. در سطور پایانی داستان میخوانیم: «در سراسر راه، دکتر...تنها در اندیشه ی آبوگین...بود. آبوگین... و همهی کسانی را که در فضاهای گلگون و نیمه تاریک زندگی می کنند، محکوم کرد. حکمی که در محکومیت آن ها صادر کرد تا پایان عمرش به درازا می کشید.»

و جمله ی آخر او همچون طعمی تلخ در دهان خواننده باقی می ماند: «نباید خیال کرد که غم سبب اتحاد مردم می شود چون آن قدر در میان آدمهای اندوهگین ستم و بیعدالتی دیده می شود که در میان آدم های شاد دیده نمی شود.»

نشریه فرهنگی، هنری و ادبی ایماژ