ایماژ

سال اول | شماره سوم | دوماهنامه | اردیبهشت ماه 1402

بیگانه با خویش

سینما، تئاتر و ادبیات

پرونده ویژه مفهوم از خودبیگانگی

بررسی سینمای تارکوفسکی
نگاهی به فیلم مگس دیوید کرانربرگ
مروری بر سینمای پائولوکفسکی)
او سخن می‌گوید
زبان مسخ
نقش شهر در از خودبیگانگی
گفتگو با پرویز بیاتی
رنسانس و شکوه نظریه موسیقی
بیگانه با خویشتن

به نام خدا

ایماژ

سال اول | شماره سوم| اردیبهشت ماه ۱۴۰۲ | نشریه فرهنگی، ادبی و هنری ایماژ

درباره ایماژ

ایماژ نشریه‌ای فرهنگی، هنری، ادبی است که به صورت دو ماهنامه از دی ماه ۱۴۰۱ پا به عرصه نشریات و مجلات مستقل 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
طراحی قالب صفحات: محمدحسین منتظری
گرافیک و صفحه آرایی: شایان رهسپار عظیمی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نشر شهر علم

تحریریه (براساس نحوه قرارگیری مطالب): عرفان چگینی، شایان رهسپار عظیمی، محمد ایمانوردی، آیدا محمدی زاده، عاطفه شفیعی، امیررضا احمدی، مریم دهقان نژاد، سروین کیانی، علی حسین پور، ایلیا صوفی، ساحل خداداد، مجید نیکویی، پارسا شاهسواری، مائده مشفقی، زهرا حاجی قاسمی، فرشاد جابرزاده، محمد جواد صابری، مریم دهقان، محمدرضا صادقی، مهرداد برمایون

صفحه لینکدین: imajmagazine
اینستاگرام: @imajmagazine
پست الکترونیک: imajmagazine@gmail.com
تلگرام: @imajmagazine

ایماژ

@imajmagazine

@imajmagazine

virgool.io/imajmagazine

imajmagazine@gmail.com

فهرست مقالات

یادداشت سردبیر ۶

بخش سینما

سینما و پیوند آن با از خود بیگانگی ۸

بیگانه با خویش (مروری بر سینمای پائولوکفسکی) ۱۲

بررسی سینمای دارن آرنوفسکی ۱۴

بررسی سینمای تارکوفسکی ۱۶

نگاهی به فیلم مگس دیوید کرانبرگ ۲۰

بخش تئاتر

او سخن می گوید ۲۸

بخش ادبیات

شعر ۴۶

ریوویی بر اشعار جواد شمیرانی ۴۷

دالان ۴۸

زبان مسخ ۵۲

در سیر مسخ ۵۵

نقش شهر در از خودبیگانگی ۵۶

بیگانه با خویشتن ۶۴

زوال ناپیدای بشری ۶۸

گفتگو با فراز بیاتی ۷۲

سیاه مشق

از خودبیگانگی ۷۶

موسیقی

رنسانس و شکوه نظریه موسیقی ۸۱

یادداشت سردبیر...

از خودبیگانگی نوعی رهایی از چارچوب‌های تحمیلی و اجباری و رسیدن به خویشتنی است که دیگر نه با اسلوب گذشته ارتباط برقرار می‌کند و نه چشم اندازی برای آینده دارد. از این رو انسان در خود شکسته تصمیم می‌گیرد تا پس از رسیدن به چنین جایگاهی به نوعی انزاوای خود خواسته برسد.

فرقی نمی‌کند فیلمساز باشید، نویسنده رمان‌های مشهور برتر ادبی باشید یا در موسیقی فعالیت کنید، زمانیکه آغوش بیگانگی از خویش برایتان محیا شود، شما قطعا تسلیم آن خواهید شد.

نظریه از خودبیگانگی مارکس (انگلیسی: Marx's theory of alienation) ازخودبیگانگی را حالتی توصیف می‌کند که افراد به دلیل زندگی در جامعه‌ای متشکل از طبقات اجتماعی مختلف و همچنین قرارگیری در طبقه‌ای با عنوان کارگر، از طبیعت انسانی خود احساس دوری یا همان احساس بیگانگی می‌کنند.

اساس نظری ازخودبیگانگی را ذیل بحث تولید در نظام سرمایه‌داری، می‌توان چنین تشریح کرد که کارگر توان تعیین زندگی و سرنوشت خود را از دست می‌دهد. حتی حق اختیار و تصمیم‌گیری برای همیشه از (ناخودآگاه) او سلب می‌شود، به نحوی که این حالت بر تعیین شخصیت برآمده از اعمالش، طریقهٔ ارتباط او با افراد پیرامونش و همچنین سهیم دانستن خود در خدمات و محصولات حاصل از دست‌رنجش اثر می‌گذارد.

«از خود بیگانگی»، به معنی دور شدن ا زاصل خویش، موضوعی است که در دوران‌های مختلف، مورد توجه دانشمندان بوده است؛ اما در عصر جدید و در جامعه صنعتی، به شکل تازه‌ای ظهور کرد و چهره خویش را نمودار ساخت؛به طوری که دانشمندان بزرگ جامعه شناس، درباره این پدیده هشدارها داده و جامعه را از آن برحذر داشته‌اند. در جامعه‌شناسی«از خود بیگانگی»، در حوزه تقسیم فنی کار(تکنولوژی)، از جنبه فردی و اجتماعی توجه صاحب‌نظران را به خود جلب کرده است؛زیرا در این راستا، انسان یا نسبت به خود، بیگانه می‌شود یا نسبت به جامعه. در جوامع صنعتی، توکویل را اولین کسی دانسته‌اند که بدون ذکر «الیناسیون»به تبیین آن پرداخت، سپس مارکس، این دیدگاه‌ها را تکمیل کرد؛البته برخی از این دانشمندان تنها از دیدگاه اقتصادی، به این موضوع نگریسته‌اند.میشل فوکو، آلن تورن و ملوین زیمن نیز دیدگاه‌های خویش را، دراین‌باره تبیین کرده‌اند. در متون ادب فارسی نیز این موضوع، نه تنها از جنبه ظاهری؛بلکه از جهات مختلف، مورد توجه قرار گرفته است. ناصر خسرو، یکی از اولین شاعرانی است که با مطرح کردن ارزش انسان و اهمیت او، با توجه به اوضاع اجتماعی، فرهنگی و سیاسی روزگار خود، درباره این بیگانگی، سخن می‌گوید و انسان‌ها را از غفلت و بی‌خبری نسبت به جایگاه خویش، برحذر می‌دارد.او گرفتار شدن انسان را به زرق و برق‌های دنیوی و اسارت در چنگال دیو، دور شدن از مقام خود می‌داند و کفتاروارگی را رمز بزرگ غفلت می‌شمارد. "

در ادامه دعوت می‌کنیم همراه ما باشید تا در چهار بخش سینما، تئاتر، ادبیات و موسیقی به مفهوم دقیقی از این اصطلاح دست پیدا کنیم.

ارادتمند شما
شایان رهسپار عظیمی

بخش سینما

سینما و پیوند آن با از خودبیگانگی

مروری هستی شناسانه بر مفهوم از خودبیگانگی در سینما

نویسنده: عرفان چگینی

در این مقاله به بررسی مشکل روانشناختی و هستی‌شناختی از خود بیگانه بودن و یا همان مقوله الیناسیون در مدیوم سینما پرداخته‌ایم. ابتدا لازم است که با مفهوم الیناسیون و از خود بیگانگی از نظر متفکرین غربی آشنا شویم. لذا پیش از بسط موضوع مورد بحث در ساختار سینما به عنوان رسانه و ابزاری که هم واقعیت‌های جامعه را بازنمایی کرده و هم خود اقدام به ساخت واقعیت‌ها می‌کند، نظر و تئوری کارل مارکس را به عنوان صاحب اندیشه در این باب مرور می‌کنیم.

مشکل روانشناختی و هستی‌شناختی از خود بیگانگی

خود بیگانگی ایده‌ای است که کارل مارکس در مطالعات روانشناختی خود مطرح می‌کند. همان طور که مارکس می‌گوید، از خود بیگانگی حاصل و برآیند بیگانگی از ذات انسان، از دست دادن عینیت و واقعیت وجودی خود، تجلی ماهیت و به بیانی دیگر یافتن عینیت و تحقق خود است. اساساً از خود بیگانگی زمانی بر ذات وجودی فرد سیطره می‌یابد که فرد با دیگران و کل جامعه نیز احساس بیگانگی کند. ممکن است یک نفر نسبت به کار خود بیگانگی پیدا کند، چرا که ممکن است آن را معنادار نیابد. بنابراین، نسبت به آن کار بیگانه می‌شود.

از سویی دیگر، تئوری بیگانگی ارائه شده توسط کارل مارکس، بیگانگی مردم را به دلیل زندگی در یک نظام تولید کاپیتالیستی به تصویر می‌کشد. نمونه بارز تئوری بیگانگی مارکس را می‌توان در فیلم کمدی عصر جدید چارلی چاپلین مشاهده کرد. در این فیلم، ایده اصلی تئوری بیگانگی از کار و چگونگی تأثیرپذیری کارگر از بیگانگی به تصویر کشیده شده است. در دقایق ابتدایی فیلم، روندی را مشاهده‌گر هستیم که در آن هر کارگری کار خود را انجام می‌دهد. به زودی شرایط سخت و غیرانسانی شده و کارگران مدام مجبور به انجام همان کار می‌شوند. در این پروسه می‌توانیم ببینیم که چگونه چاپلین به آرامی شروع به از دست دادن نفس وجودی خود می‌کند. این دو اثر متفاوت را می‌توان از طریق مفاهیم بیگانگی کار به هم متصل کرد.

در تحلیلی روانشناختی، بیگانگی از خود که معمولاً با فاصله‌گذاری عاطفی قابل توجهی همراه است، موجب آن می‌شود که فرد از خود بیگانه غالباً از فرایندهای روانی درون خود بی‌اطلاع بوده یا تا حد زیادی قادر به توصیف آن نباشد. فیلسوفانی مانند درک پارفیت و

ماریا شچتمن، روشی را عرضه کرده‌اند که در آن ما ممکن است به طور عاطفی با آن چه از گذشته به خاطرمان مانده و یا با آن چه در آینده انتظارمان را می‌کشد، بیگانه شویم. ماریا شچتمن تنها قادر به آن است که دلایل روانشناختی قابل انکار در باب این موضوع ارائه دهد. با این حال، مطالعاتی از شرح سوتریولوژیکی کی‌یرکگور از خود بودن و پدیدار شناسی او از معاصر بودن با گذشته و آینده، چنین اصلاحی را نه تنها مطلوب بلکه هنجار می‌سازد.

از خود بیگانگی برشتی، از تئاتر تا سینما

عمده تئوری‌های از خود بیگانگی برتولت برشت به عنوان یک نظریه و متد بازیگری در مکاتب تئاتر ارائه می‌شود. اما به همین چهارچوب محدود نشده و حوزه عملیاتی آن، نه تنها بازیگر بلکه یک سیستم تئاتری گسترده و کامل را در بر می گیرد که تعامل عناصر متعدد اثربخشی، نظریه را تضمین می کند. حال آن که تاثیر بیگانگی در بازیگری را به خصوص، جایی که در آن پیوند بازیگر-تماشاگر و زمینه اجتماعی چیده شده توسط کارگردان یا نویسنده در هم تنیده می‌شوند، بیش از پیش می‌توان استنتاج کرد. در واقع تعامل عناصر ذکر شده است که اساس و پایه بیگانگی در سینما را بنیان می‌نهد.

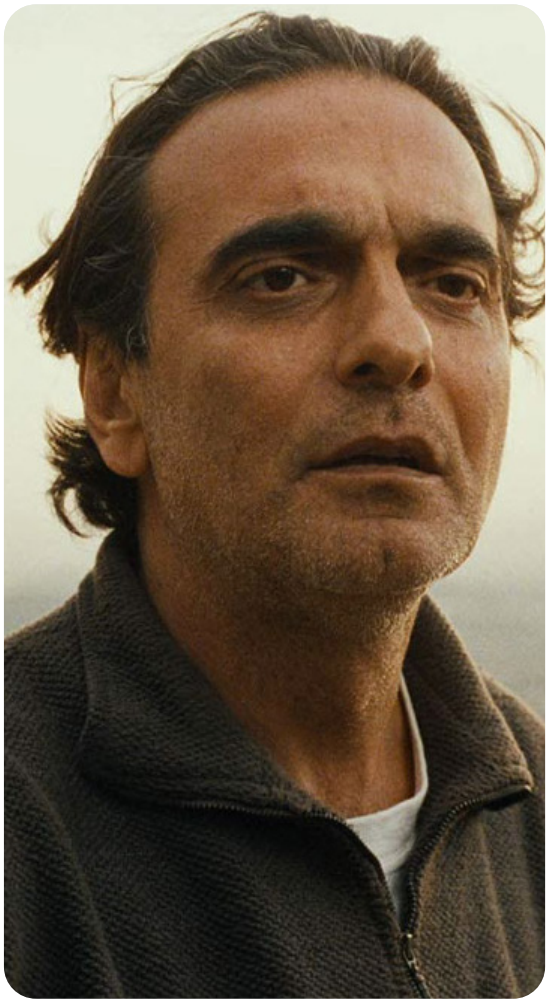
به عبارتی، اثر بیگانگی را می‌توان فرایندی تعریف کرد که در آن پدیده‌های نمایشی و برون تئاتری غریب می‌شوند و تماشاگر وادار می‌شود تا فاصله‌ای انتقادی نسبت به چیزی که می‌بیند و می‌شنود، اتخاذ کند. در نتیجه اثر بیگانگی برای بازیگر را زمانی می‌توان معتبر دانست که از جز به کل بسط یافته و در کلیت ساختار نظام برشتی جایگذاری شود. مفاهیمی مانند بیگانگی و از خود بیگانگی از ویژگی‌های دائمی هنر مدرن امروزی و به ویژه مدیا و پرفورمنس چندرسانه‌ای به شمار می‌رود.

رمزگان نشانه شناختی سه فیلم شاخص سینمای روشن فکری

- طعم گیلاس، هامون، کاغذ بی خط

با نیم نگاهی بر الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت در جهت واکاوی رمزگان نشانه‌شناختی سه فیلم مهم سینمای روشن‌فکری ایران، یعنی طعم گیلاس، هامون و کاغذ بی‌خط از سه کارگردان مولف و تاثیرگذار بر فیلمسازان پس از خود (عباس کیارستمی، داریوش مهرجویی و ناصر تقوایی)، این گونه استخراج می‌شود که فیلمسازان مولف با برجسته کردن زوایایی خاموش که در بن هر مخاطبی ممکن است ریشه داشته باشد، مخاطب را در جایگاه و مقام سوژه‌گی قرار می‌دهند. در جهت فهم بهتر این موضوع می‌توان به نظریه باودری استناد کرد که نشان داد آپاراتوس واجد تاثیری ایدئولوژیک بر بیننده است. تاثیر فوری و در عین حال، ایدئولوژیکی که حاصل می‌شود، نتیجه شیوه‌ای است که در آن برای بیننده، همسان‌پنداری با دوربین به وقوع می‌پیوندد. بدین ترتیب بیننده توسط متن فیلمیک احضار شده و به بیانی دیگر فیلم سوژه را قوام می‌بخشد. در نتیجه در خوانشی ضد اومانیستی، بیننده در مقام سوژه توسط معانی متن فیلمیک ساخته می‌شود.

این درست مثل همان چیزی است که در فیلم کاغذ بی‌خط برای کاراکتر رویا با هنرنمایی هدیه تهرانی اتفاق می‌افتد و در واقع می‌تواند داستان نزدیکان ما اعم از دوستان و اعضای



خانواده و یا حتی داستان خود ما باشد. نمونه این اتفاق در فیلم طعم گیلاس برای کاراکتر بدیعی با بازی همایون ارشادی و یا در فیلم هامون با شرکت خسرو شکیبایی برای روشنفکران داستان می‌افتد. در مسئله از خود بیگانگی یا الیناسیون روشنفکران در این فیلم‌های نامبرده، به نظر می‌رسد که یک نکته مشترک وجود دارد. با توجه به ایده مارکس که پیش‌تر توضیح دادیم و از خود بیگانه شدن انسان‌ها توسط کارشان، این گونه می‌توان تفسیر کرد که روشنفکران هم به وسیله کارشان و یا همان روشن فکر بودنشان الینه و از خود بیگانه شده‌اند.

از خود بیگانگی انسان مدرن، پرتره‌ای سینمایی

دیوید الکساندر کلویل یک هنرمند جنگ بود که پس از جنگ جهانی دوم، شیوه واقع‌گرایانه خاصی را در آثارش به کار برد و به موقعیت چشمگیری دست یافت با نقاشی‌های خود الهام‌بخش فیلمسازان بسیاری بود. مانند ادوارد هاپر و اندرو ویث، او یک رئالیست دیگر آمریکایی بود.
پرتره‌ای کانادایی که متعلق به سال ۱۹۶۷ است، با از خود بیگانگی مدرن با سوال‌های جواب داده شده سر ریز شده است؛ مرد به چه چیزی فکر می‌کند؟ چرا اسلحه؟ این پرتره به مایکل مان، میزانسنی را برای فیلم مخمصه وام می‌دهد، در مطالعه بازگشت نیل مک‌کالی به خانه ساحلی خود. با توجه به حالت ایستادن مرد، تفنگ روی میز و اتمسفر دراماتیک، از خود بیگانگی انسان مدرن هرچه بیشتر نمایان می‌شود.

تراژدی اگزیستانسیالیستی

اگزیستانسیالیست‌ها معتقد بودند که انسان هرگز نمی‌تواند از معضل وجودی الیناسیون رهایی یابد. آن‌ها نگاهی سرد، تلخ و نهیلیستی به زندگی داشتند و این گونه می‌پنداشتند که انسان‌ها در این دنیا تنها هستند و باید مسئولیت همه چیز را خودشان به عهده بگیرند. آن‌ها معتقد بودند که انسان‌ها سرپناهی نداشته و از لحظه تولد به سوی مرگ در حرکتند. در واقع «تراژدی وجودی» برابر است با تراژدی انسان تنهای بی‌پناهی که گام به گام به سوی نیستی کشیده می‌شود و آگاهی از موقعیت او در هستی دستخوش اضطراب و استرس می‌شود. یک قرن پیش از آن، رمانتیک‌ها نیز زندگی را بدبینانه، پوچ و خیال پردازانه می‌دیدند و با محیط اطراف خود احساس بیگانگی می‌کردند. به دلیل همین نگرش، محققان اگزیستانسیالیسم به طور گسترده تحت تأثیر رمانتیسیسم قرار گرفته‌اند و معتقدند بخشی از گفتمان خود را از آن‌ها وام گرفته‌اند، به طوری که برای یافتن ریشه مفاهیم اساسی اگزیستانسیالیسم باید در آثار رمانتیک‌ها جستجو کرد. این نوع تراژدی از دیرباز تا کنون در بسیاری از آثار سینمایی نیز ورود پیدا کرده و ریشه‌های از خود بیگانگی را در کاراکترهای فیلم‌ها ایجاد کرده است.

بن‌مایه اصلی روایت در سینمای اکسپرسیونیستی

عدم قطعیت است؛ قطعیت با پرداختی ذهنی به چالش کشیده می‌شود. به عبارتی موضوع فیلم‌های اکسپرسیونیستی به یک میزان سورئال و گوتیک بوده و به کنش‌های و واقعیت‌های غیرطبیعی می‌پردازد. بی اعتمادی به واقعیت ظاهری و گریز از عینیت، تقدیرگرایی و رجوع به ناخودآگاه روان انسان و تاکید بر تم از خود بیگانگی از اصلی ترین ویژگی‌های روایی و مفهومی این آثار است. در برداشتی کلی می‌توان گفت که این فیلم‌ها بازتاب از خود بیگانگی ذهنی و اغلب دنیای دیوانه یک کاراکتر بر روی پرده بود.

فیلمسازان زیرزمینی نیویورکی در برابر از خود بیگانگی جامعه

فیلمسازان زیرزمینی نیویورکی علیه داستان‌پردازی و سرگرمی و رویاپردازی واقع‌نما شورش می‌کنند. این شورش‌ها وجهه زیبایی‌شناسانه دارد. آن‌ها با این کار بدون سر دادن شعار انقلابی در مقابل نظام کاپیتالیسم

تصویر ۱. Pacific (۱۹۶۷)، Alexander Colville

تصویر ۲. Heat (۱۹۹۵)، Michael Mann

صنعتی می‌ایستند. نظامی که هنر را برای سرگرم کردن و فراموش کردن جامعه از خود می‌خواهد. این‌ها در برابر از خود بیگانگی جامعه قد علم می‌کنند. جامعه از خود بیگانه قادر به استدلال نیست و متوجه نمی‌شود چه بلایی به سرش می‌آید و درگیر زندگی روزمره است. در فیلم‌های زیرزمینی نیویورکی با شعارهای موضوعی با این مسائل مواجه نمی‌شویم، بلکه با نفس مسئله مواجهیم.

مایا درن، مادر سینمای زیرزمینی، پیش از آن که به آوانگارد بودن توجه کند، به مفاهیم نمادین کار خودش توجه دارد. او این مفاهیم را در تکنیک و تصویر و عناصر تصویر گسترش می‌دهد. درن از تکنیک استفاده می‌کند تا زمان و مکان را که در عادات ما صلب شده‌اند، جابه‌جا کند. او با نحوه تدوینش، عادت ما به تداوم را از بین می‌برد. درن اولین کسی است که از جامپ کات به جای مچ کات استفاده می‌کند. او در عمده آثارش در حال راه رفتن و دویدن و به جایی رسیدن است. این رسیدن، در واقع رسیدن به هویت خود و پیدا کردن خود است.

میکل آنجلو آنتونیونی و تصویرسازی میل انسانی برای فرار از خود

خبرنگار (The Passenger) که همچنین با نام مسافر نیز شناخته می‌شود، یک فیلم هنری درام نئو نوآر ساخت سال ۱۹۷۵ به کارگردانی میکل آنجلو آنتونیونی است که برای نخل طلای جشنواره فیلم کن به رقابت پرداخت. خبرنگار به دلیل فیلمبرداری و بازیگری جک نیکلسون به طور گسترده‌ای مورد تحسین قرار گرفته است. راجر ایبرت در سال ۱۹۷۵ نقدی منفی به فیلم نوشت اما در سال ۲۰۰۵ که دوباره آن را مرور کرد، نقد بسیار مثبت تر از فیلم داشت و نوشت که این تغییر از یک نگاه ادراکی به هویت، از خود بیگانگی و میل انسانی برای فرار از خود ناشی شده است.

جیم جارموش، شاعر بیگانگی

او یکی از نادرترین فیلمسازان معاصر آمریکایی است که با چنین توفیق مستمر و متمایزی جرات کرده به شکلی گویا و رسا به آمریکای معاصر نه بگوید. کاراکترهای مذکر جارموش به کاراکترهای سرگردان در وسترن سنتی شبیه هستند و نیستند؛ شبیه‌اند چون آن‌ها هم آدم‌های کهنه‌کار و سرگردانی هستند و شبیه نیستند چون کاراکترهای وسترن یا از چیزی در گذشته‌شان فرار می‌کنند یا ماموریتی دارند که در اغلب انتقام است. کاراکترهای سرگردان جارموش اساساً بی‌انگیزه‌اند. آن‌ها صرفاً سرگردان‌اند چون دچار نوعی بیگانگی از خود و فرهنگی که احاطه‌شان کرده است، هستند.

تجلی از خود بیگانگی در ساختارهای فرمی سینما به‌عنوان کلام پایانی

نماهای سینمایی، زوایا، حرکت و نورپردازی، این قابلیت را دارند تا معنای بیگانگی را عمیق‌تر کنند. فیلمسازان اغلب نماهای با زاویه بالا را برای تابع کردن موضوع انتخاب کرده و قهرمانان داستان را در جامعه ضعیف، درمانده یا کوچک جلوه می‌دهند. این رویکرد به طور موثر در بسیاری از فیلم‌های مدرن استفاده شده است که از جمله آن‌ها می‌توان به فیلم‌های تارکوفسکی اشاره کرد. علاوه بر این، کارگردان در به تصویر کشیدن قهرمانان زن و مرد و نمایندگان جوامع اقلیت از رویکردی متفاوت استفاده خواهد کرد. این کار با نشان دادن این کاراکترها در نماهای با زاویه بالا برای مدت طولانی‌تری انجام می‌شود تا بر بیگانگی‌ای که در جامعه تجربه می‌کنند تأکید شود. چرا که این بیگانگی معمولاً زمینه‌ساز الینه شدن کاراکترها می‌شود.

تصویر ۳. دلهره هستی، بیگانگی انسان با خود و جهان، مغاک وجود، سکوت خدا، مرگ و زندگی در روزی روزگاری آناتولی، فیلمی از نوری بیلگه جیلان.

بیگانه با خویش

مروری بر ساخته‌های پاول پاولیکوفسکی فیلمساز لهستانی

نویسنده: شایان رهسپار عظیمی

پاول الکساندر پاولیکوفسکی فیلمساز لهستانی با ساخت فیلم ایدا (Ida)، در سال ۲۰۱۳ برنده دو جایزه اسکار شد. همچنین وی پیشتر در سال ۲۰۰۴ با ساخت فیلم تابستان عشق من (My Summer of Love)، نیز برنده جایزه بفتا شد. پاولیکوفسکی در سال ۲۰۱۸ با ساخت فیلم جنگ سرد (Cold War) همواره به عنوان کارگردانی تحسین شده از سوی جشنواره‌های جهانی با قاب‌بندی‌هایی منحصربه‌فرد و ویژه به خود، داستان‌هایی خاص و تک خطی با شیوه پرداخت هنری شناخته می‌شود. در آثار او همواره نوعی از خودبیگانگی، اضمحلال و حرکت به سوی خویشی در ماورا دیده می‌شود. گویی یک تحول دوباره، یا بهتر است بگوییم تولد و زایشی مجدد اتفاق می‌افتد که همه چیز را متحول می‌کند. از خودبیگانگی، حرکت به سوی فرا خویش انگاری، رها شدن از قید و بند انسان سنتی، افسردگی و ملال، رهاشدگی و... مولفه‌هایی است که می‌توان در آثار او به خصوص سه موردی که در ابتدای مقاله گفته شد، اشاره کرد.

مدحی در وصف خنیاگری از بیگانگی

واژه «alienation» که در زبان فارسي غالباً به «از خودبیگانگی» ترجمه شده است، در فلسفه غرب سابقه طولاني دارد. ريشه اين اصطلاح كلمه لاتيني «alius» به معناى «ديگر» است. پسوند en در زبان لاتيني صفت ساز است. بنابراين، «alien» به معناي منسوب به ديگري است. از صفت alien فعل alienate ساخته شده است، به معناي «از آنِ شخص ديگر كردن» يا به عبارت واضح تر، «انتقال به غير». سپس از اين كلمه، اسم فعل alienation به معناي «انتقال به غير» (الیناسیون) ساخته شده است. مورد استعمال اصلي آن مناسبات حقوقی است به معناى سلب حقي از يك شخص و انتقال آن به شخصي ديگر. اما با گذشت زمان، اين مفهوم آنقدر توسعه پيدا كرده، كه در جامعه شناسي، روان شناسي، فلسفه و حتي روانپزشكي كاربرد دارد.

الیناسیون یا از خود بیگانگی به معناي مثبت يعني وارستن از خود يا از خود بيخود شدن است. از اين رو، به معناي خَلْسه يا وجد و حال عرفانی است. اگر الیناسیون را به اين معنا در نظر بگيريم، در واقع يك روش عرفاني (mystic) است براي رسيدن به دانش حقيقي. در اين صورت، در مقابل روش عقلاني قرار مي‌گيرد. در روش عقلاني انسان مي كوشد با تحليل و تركيب مفاهيم به حقايق جهان دست يابد، ولی در روش عرفانی، عارف براي رسيدن به حقيقت سعي مي‌كند از خويشتن خويش بيرون آيد و حقيقت را در خود حقيقت درك كند.

در فلسفه نوافلاطونی قرن سوم نیز در آثار فلوطین (۲۰۵-۲۷۰ م) این تعبیر به کار برده شده است. او نیز راه دستيابي به دانش حقيقی را بيرون شدن از خود و جذب شدن به سوی مطلوب می‌داند. چنانكه مي بينيم در فلسفه اشراقي و در يهوديت و مسيحيت قرون وسطايي و در عرفان ايران و به طور كلی در تفكر شهودی، بي خويشتني يا از خود بيگانگی ارزش مثبتي است. اما در عصر جديد، بخصوص از زمان هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) به اين سو، مفهوم از خودبیگانگی یا بی خویشتنی

معنای منفي پيدا مي كند و تقريباً در همه حوزه هاي علوم انساني، اعم از جامعه شناسي، روان شناسي، فلسفه و حتي روان پزشكي به عنوان يك آسيب و بحران كه هويت انساني را هدف قرار داده و او را نه تنها از مسير كمال دور می کند، بلكه سلامتی انسان را نیز تهدید می‌نماید به کار رفته است.

پاول الکساندر پاولیکوفسکی، ایستایی و چند قصه درباره زندگی

پاول پاولیکوفسکی، (متولد ۱۵ سپتامبر ۱۹۵۷، ورشو، لهستان)، کارگردان و فیلمنامه نویس بریتانیایی لهستانی الاصل که از آثار تحسین شده او می توان به آیدا (۲۰۱۳) اشاره کرد که برنده جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی زبان شد. پاولیکوفسکی که به عنوان یک کاتولیک رومی غسل تعمید داده شد اما خانواده اش تا حدی یهودی بودند (مادبزرگ پدری او در اردوگاه کشتار نازی ها در آشویتس درگذشت)، بیشتر دوران کودکی خود را در ورشو گذراند. با این حال، او در سال ۱۹۷۱ پس از طلاق والدینش لهستان را ترک کرد و در نهایت با مادرش به انگلستان نقل مکان کرد. پاولیکوفسکی پس از تحصیل در رشته ادبیات و فلسفه در دانشگاه آکسفورد، به فیلمسازی علاقه مند شد و در اواسط دهه ۱۹۸۰ شروع به کار در صنعت تلویزیون بریتانیا کرد. از اولین تلاش‌های کارگردانی او، مستندهایی بود که توسط بی‌بی‌سی تامین مالی شد، از جمله از مسکو تا پیتوشکی (۱۹۹۰)، درباره نویسنده و طنزپرداز روسی وندیکت یروفیف، و حماسه‌های صرب (۱۹۹۲)، درباره رهبر صرب‌های بوسنی، رادوان کاراجیچ، که بعدا توسط یک متهم متهم شد. دادگاه جنایات جنگی سازمان ملل

پاولیکوفسکی با فیلم Last Resort ۲۰۰۰، درامی که زندگی پناهجویان را در یک شهر تفریحی ساحلی در انگلیس روایت می کند، به‌عنوان یک کارگردان فیلم سینمایی به خوبی ظاهر شد. این فیلم در سال ۲۰۰۱ جایزه کارل فورمن را به عنوان امیدوارکننده ترین تازه وارد از آکادمی هنرهای فیلم و تلویزیون بریتانیا (بفتا) به ارمغان آورد. تلاش بعدی او - تابستان عشق من (۲۰۰۴)، در مورد رابطه عاشقانه بین دو زن جوان در روستایی یورکشایر - همچنین در جوایز بافتا مورد تقدیر قرار گرفت و جایزه الکساندر کوردا را برای بهترین فیلم بریتانیایی در سال ۲۰۰۵ دریافت کرد.

هنگامی که همسر پاولیکوفسکی در سال ۲۰۰۶ مبتلا به سرطان لاعلاج تشخیص داده شد، او حرفه کارگردانی خود را به حالت تعلیق درآورد تا از او و دو فرزند خردسالشان مراقبت کند. او ماه‌ها بعد درگذشت، و پنج سال بود که پاولیکوفسکی به فیلمسازی بازگشت و در این مدت در مدرسه ملی فیلم و تلویزیون در نزدیکی لندن تدریس می‌کرد. فیلم بعدی او، زن در پنجمین (۲۰۱۱)، یک تریلر روانشناختی، عموماً نقدهای مثبتی دریافت کرد. پاولیکوفسکی سپس فیلم تحسین شده آیدا (۲۰۱۳) را کارگردانی کرد. ایدا که در سال ۱۹۶۲ در لهستان اتفاق می‌افتد، یک راهبه تازه‌کار کاتولیک رومی را دنبال می‌کند که پس از اینکه متوجه شد یهودی به دنیا آمده است، به همراه آخرین خویشاوند زنده‌اش، عمه‌ای فاسد، به سفری می‌رود تا حقیقت مرگ والدینش را در جریان این جنگ دریابد. اشغال لهستان توسط نازی ها این درام سیاه و سفید به زیبایی فیلمبرداری شده اولین فیلم لهستانی است که اسکار بهترین فیلم خارجی زبان (۲۰۱۵) را دریافت کرده است. از دیگر افتخارات او می توان به جایزه بفتا برای بهترین فیلم غیر انگلیسی (۲۰۱۵) اشاره کرد.

پاولیکوفسکی کارگردانی و نویسندگی جنگ سرد را بر عهده داشت که از رابطه والدینش الهام گرفته شده بود. این درام مورد استقبال قرار گرفت و پاولیکوفسکی به عنوان بهترین کارگردان جشنواره فیلم کن انتخاب شد.

ایدا: از خودبیگانگی دینی، رهایی افسارگسیخته

ایدا بیش از هر چیز یک اضمحلال درونی، فروپاشی شخصیتی، از خود رها شدگی عاطفی، بدرود با متعلقات مذهبی و پایانی هر چند کوتاه بر افسارهای تحمیلی است. پاولیکوفسکی در ایدا به دنبال خفه کردن خنیاگری مذهبی است. نجواهایی که مدام از ایدا دور و دورتر می‌شوند و او را از زندگی قبلی بیگانه می‌سازد. این جا دقیقاً ما با مفهوم مثبت از خودبیگانگی طرفیم. مفهومی که از نظر شخصیت اصلی هر چند کمی زود هنگام و نامعقول جلوه می‌کند اما گویی زندگی به او یکبار دیگر این فرصت را می‌دهد تا خود حقیقی‌اش باشد و شکوفا شود.

ایدا سراسر تمثیل است و نماد و شگفتی! زنی که از قدیسگی گذر می‌کند و پس از طرد شدنش از جامعه‌ای قدسی، رهاشدگی را تجربه کرده و دوباره سعی می‌کند به آغوش اصالت از دست رفته‌اش برگردد. او در زنجیر است و زنجیر را دوست دارد. قانون وسوسه اما زنجیر را اخته می‌کند و به او خودی می‌بخشد که تا پیش از آن، چنین چیزی را تجربه نکرده بود. عشق و مذهب؛ دو موجود اسطوره‌ای که همواره با هم در تضاد و کشمکش هستند، یکی به دنبال قدرت و دیگری به دنبال غلبه بر قدرت؛ ایدا بازی تنازع این دو قدرت است. پاولیکوفسکی در ایدا با قاب‌بندی‌های ایستا و عمق میدان‌های وسیع، انسان‌هایی را در گوشه‌ای از قاب به تصویر می‌کشد که به طور کامل زندگی آن‌ها را در ارتباط با محیط پیرامونشان تصویر می‌کند. انسان‌های بی‌ربط، محیطی سرد و خنثی، سیاه و سفید بودن نماها و... اِلمان‌هایی هستند که بازی با آن‌ها باعث شده تا اثر او یک کار تجربی جذاب، گیرا و همه چیز تمام باشد.

در دنیایی زندگی می‌کنیم که تصویر نبرد بین اندیشه معنوی و اندیشه رهایی همواره دور از ذهن نیست؛ عرصه‌ای که در آن فاصله گرفتن از ریشه‌ها دردناک، وسوسه انگیز و گاهی سراسر پشیمانی است. تراژدی این نزاع، نه امپراطوری یکی بر یکی که تباهی انسانیت بر سر خواسته‌هایی در حوزه فردی است. فردیتی که فدای آرمان‌های اجتماعی و ملال زندگی جمعی می‌شود؛ ایدا تصویری از همه این‌هاست.

جنگ سرد: جنگ رهایی انسان از قید و شرط

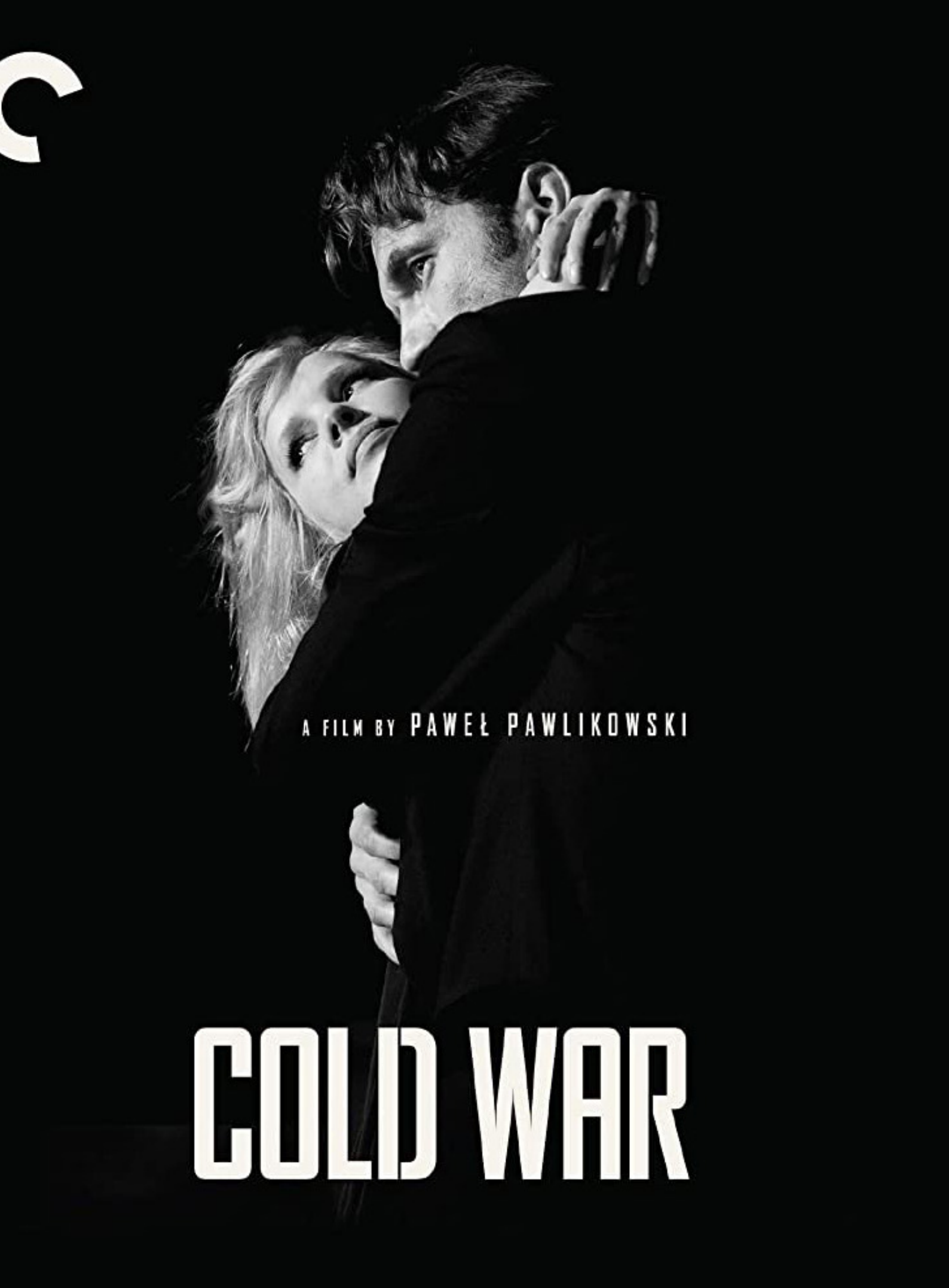
پس از تجربه موفق Ida، پائولو کوفسکی به سراغ ساخت Cold War رفت، این بار هم با همان فرمول، قاب بندی ثابت، تم سیاه و سفید، داستانی از امیال و خواسته‌های انسانی، تضادها، نشانه‌ها و... است. جنگ سرد فیلمی است که در آن پائولو کوفسکی به سراغ ارتباط موسیقی و سینما، موسیقی و رابطه انسانی، تضادها و کشمکش‌های رابطه‌های عاشقانه، خیانت، دروغ، شهرت و غرور رفته است.

جنگ سرد فیلمی است که درآن مردمی که بیشترین خسارت را در جنگ جهانی دوم دیده‌اند، ساز می‌نوازند تا احساس امیدواری کنند. فیلمی که در آن بهای آزادی دوری از اصالت و تبعید است. تبعید از خویشتن خویش و دور شدن از خودی که باید آن را فراموش کنی. گروه موسیقی که بیشتر نوعی مارش نظامی است تا صدای رها شدگی، حضور تصویر بزرگ استالین خون‌خوار در صحنه‌هایی از مجالس رقص که گویی همه را زیر نظر دارد، تفکر کمونیستی حاکم در فیلم و... همگی باعث شده است تا مجموعه‌ای جان‌دار از اِلمان‌هایی به تصویر کشیده شود که استعاره از خود بیگانگی شخصیت‌ها و چه بسا ملتی چون لهستان را به تصویر بکشد. بیگانگانی که نه رها شده‌اند و نه به خودی جدید دست یافته‌اند.

در ستایش از بند خویش رهاشدگی

معمولا تصور می‌شود که اصطلاح «بیگانگی» منشأ نسبتاً مدرن اروپایی دارد. در زبان انگلیسی، این اصطلاح در اوایل قرن پانزدهم پدیدار شد، که قبلاً دارای مجموعه‌ای جالب از تداعی‌ها بود. «ازخودبیگانگی»، و همزادهای آن، می‌تواند به گونه‌های مختلف اشاره داشته باشد: به بیگانگی یک فرد از خدا (به این ترتیب در کتاب مقدس مسیحی، به ویکلیف اشاره شده است)، به انتقال قانونی حقوق مالکیت (در ابتدا، به ویژه در حق مالکیت بر زمین) و به آشفتگی روانی (ارتباط تاریخی که تا قرن نوزدهم استفاده از اصطلاح «بیگانه گرا» که از سوی روانپزشکان به آن اشاره شد). گاهی اوقات گفته می‌شود که «بیگانگی» از انگلیسی وارد زبان آلمانی شده است، اگرچه G.W.F. هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) برای اشاره به انتقال دارایی معمولاً از «Ent usserung» و نه «Entfremdung» استفاده می‌کند (Hegel 1991a: §65) اما این مفهوم هم در از خودبیگانگی مرسوم شده است (تنها اصطلاح اخیر است که پیوند ریشه‌شناختی با «فرمد» یا «بیگانه» دارد.) علاوه بر این، شاید اولین بحث فلسفی از بیگانگی، با در نظر گرفتن هر نوع پیچیدگی، به زبان فرانسوی مربوط باشد. در گفتار دوم، ژان ژاک روسو (۱۷۱۲-۱۷۷۸) اشکال "التهاب" عشق به خود (که گاهی در ترجمه‌های انگلیسی قدیمی‌تر به عنوان "غرور" ترجمه می‌شود) را تقویت کرد. این واژه توسط برخی از تحولات اجتماعی و تاریخی، که خود را در اشکال بیگانه از خود نشان می‌دهند متحول شد؛ یعنی در اعمال و زندگی افرادی که به نحوی از طبیعت خود جدا شده‌اند، اطلاق می‌شد.

اگر تمام این مولفه‌ها را به عنوان موجودیت فیلم‌های پائولو کوفسکی در نظر بگیریم، مفهوم ازخود بیگانگی موجود در آثار او برایمان بیشتر از قبل هویدا خواهد شد. به عنوان ماحصل این مقاله خوب است بگوییم که پائولو کوفسکی یکی از نوظهورترین کارگردانی است که به خاطر تحصیلاتی که در حوزه ادبیات و فلسفه داشته، توانسته آثاری خلق کند که زیبایی آن‌ها چه در فرم و چه در محتوا آنقدر شایسته است که در کنار خلق یک اثر سینمایی تمام عیار می‌تواند تا مدت‌ها دغدغه‌هایی را در ذهن مخاطب بیدار کند که او را به فلسفه اصلی زندگی مشغول کند.


A FILM BY PAWEŁ PAWLIKOWSKI
COLD WAR

بررسی سینمای دارن آرنوفسکی از منظر ازخودبیگانگی

نویسنده: محمد ایمانوردی

او با جهان بیگانه بود، تنها و غریب در میان مردم زندگی می کرد اما اکنون به مرحله‌ای رسیده است که با خودش نیز بیگانه شده است و نمی‌تواند با «خود» کنار بیاید. چه دردی بالاتر از این؟

مقدمه

در ابتدای امر باید دید که مفهوم «ازخودبیگانگی» به چه معناست و ریشه تاریخی این کلمه را بررسی کنیم. ازخودبیگانگی یکی از مهم‌ترین مسائل بشری است که در رشته‌های مختلف علوم انسانی از جمله جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه و غیره موردتوجه قرارگرفته است. واژه «alienation» که در زبان فارسی غالباً به «ازخودبیگانگی» ترجمه‌شده است، در فلسفه غرب سابقه طولانی دارد. ریشه این اصطلاح کلمه لاتینی «alius» به معنای «دیگر» است. پسوند en در زبان لاتینی صفت‌ساز است؛ بنابراین، «alien» به معنای منسوب به دیگری است. از صفت alien فعل alienate ساخته‌شده است، به معنای «از آن شخص دیگر کردن» یا به عبارت واضح‌تر، «انتقال به غیر». سپس از این کلمه، اسم فعل alienation به معنای «انتقال به غیر» (الیناسیون) ساخته‌شده است. مورد استعمال اصلی آن مناسبات حقوقی است به معنای سلب حقی از یک شخص و انتقال آن به شخصی دیگر؛ اما باگذشت زمان، این مفهوم آن‌قدر توسعه پیداکرده که در جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه و حتی روان‌پزشکی کاربرد دارد. درروان شناسی و روان‌پزشکی، الیناسیون عبارت است از حالت ناشی از اختلال روانی یا به‌اصطلاح، «روانی» بودن. در فلسفه غرب مفهوم ازخودبیگانگی قدمت بسیار تاریخی‌ای دارد و اشخاصی مثل هگل، فوئرباخ و مارکس درباره آن بحث کرده‌اند و نظریاتی از خود ارائه داده‌اند که بازگو کردن آنان از حوصله این مقاله خارج است.

ازخودبیگانگی در سینما

همان‌طور که اشاره شد ازخودبیگانگی مفهومی است که برای انسان بسیار مهم و کلیدی است. سینما نیز به‌عنوان آخرین هنر خلق‌شده توسط بشر این پتانسیل را داشت که مفاهیم عمیق روان‌شناختی و فلسفی را به تصویر بکشد؛ اما در ابتدای خلق این هنر کسی به فکر نشان دادن دردهای عمیق بشر و یا مفهوم ازخودبیگانگی نبود. می‌توان از سینماگری نام برد به اسم «میکل آنجلو آنتونیونی» که در دهه ۶۰ میلادی در سینما ایتالیا سبکی بسیار جدید در فیلم‌سازی را به جهانیان معرفی کرد. زمانی که قصه‌گویی سینمای کلاسیک آمریکا، سبک فیلم‌سازی جهان را به سلطه خود درآورده بود، این فیلم‌ساز با ساخت فیلم‌هایی همچون: «ماجرا»، «شب»، «کسوف» و «صحرای سرخ» سبک متفاوتی از فیلم‌سازی را به جهانیان نشان داد. در فیلم‌های او خبری از قصه‌های پرماجرا و پایان خوش نبود. در این فیلم‌ها به‌جای اینکه تمرکز روی قصه باشد، روی پرسوناژهای انسانی است. انسان‌های سرگشته‌ای که در جهان فیلم رهاشده‌اند. آنان کم‌حرف‌اند، نمی‌دانند از زندگی چه می‌خواهند، روابط عاطفی‌شان به بن‌بست رسیده است. ایشان هویت خود را گم‌کرده‌اند و با خود بیگانه و غریبه شده‌اند. آری می‌توان گفت ظهور مفهوم ازخودبیگانگی در سینما با آقای آنتونیونی آغاز شد. بعد از فیلم‌های او، سینمای آمریکا در دهه‌های بعدی با تحول در ساختار فیلم‌سازی‌اش و ظهور فیلم‌سازانی که به این مفاهیم علاقه‌مند بودند، توانست فیلم‌هایی را بسازد که از دریچه روان‌شناختی و فلسفی بسیار قابل‌بحث باشند. یکی از همین فیلم‌سازان کسی نیست جز «دارن آرنوفسکی»

فیلم‌ساز تابوشکن

دارن آرنوفسکی (زاده ۱۲ فوریه ۱۹۶۹) کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و تهیه‌کننده آمریکایی است. آرنوفسکی از والدینی یهودی در شهر نیویورک زاده شده و خواهرش یک رقاص باله بوده است. او در ابتدا به زیست‌شناسی علاقه داشته و برای مطالعه بر روی حیوانات به کنیا، اروپا و خاورمیانه سفرکرده است. او تحصیلات خود را در دانشگاه هاروارد و کنسرواتوار ای.اف.آی (وابسته به انستیتو فیلم آمریکا) با دو رشته فیلم‌سازی زنده و نظریه فیلم پویانمایی به اتمام رساند. همان‌جا بود که او با همکار طولانی‌مدتش، متیو لیباتیک آشنا شد. او جوایز متعددی بعد از عرضه فیلم پایان‌نامه‌اش به نام «جارو کردن سوپرمارکت» به دست آورد و همان فیلم زمینه حضور او در دور نهایی جشنواره ملی جوایز

آکادمی دانش آموزان را فراهم کرد. کارنامه او در فیلم‌سازی حرفه‌ای شامل ۸ فیلم است که در این مقاله به‌منظور بررسی دقیق با دریچه ازخودبیگانگی، سه فیلم «کشتی‌گیر»، «قوی سیاه» و تازه‌ترین فیلم او یعنی «نهنگ» انتخاب‌شده است که در ادامه به هرکدام می‌پردازیم.

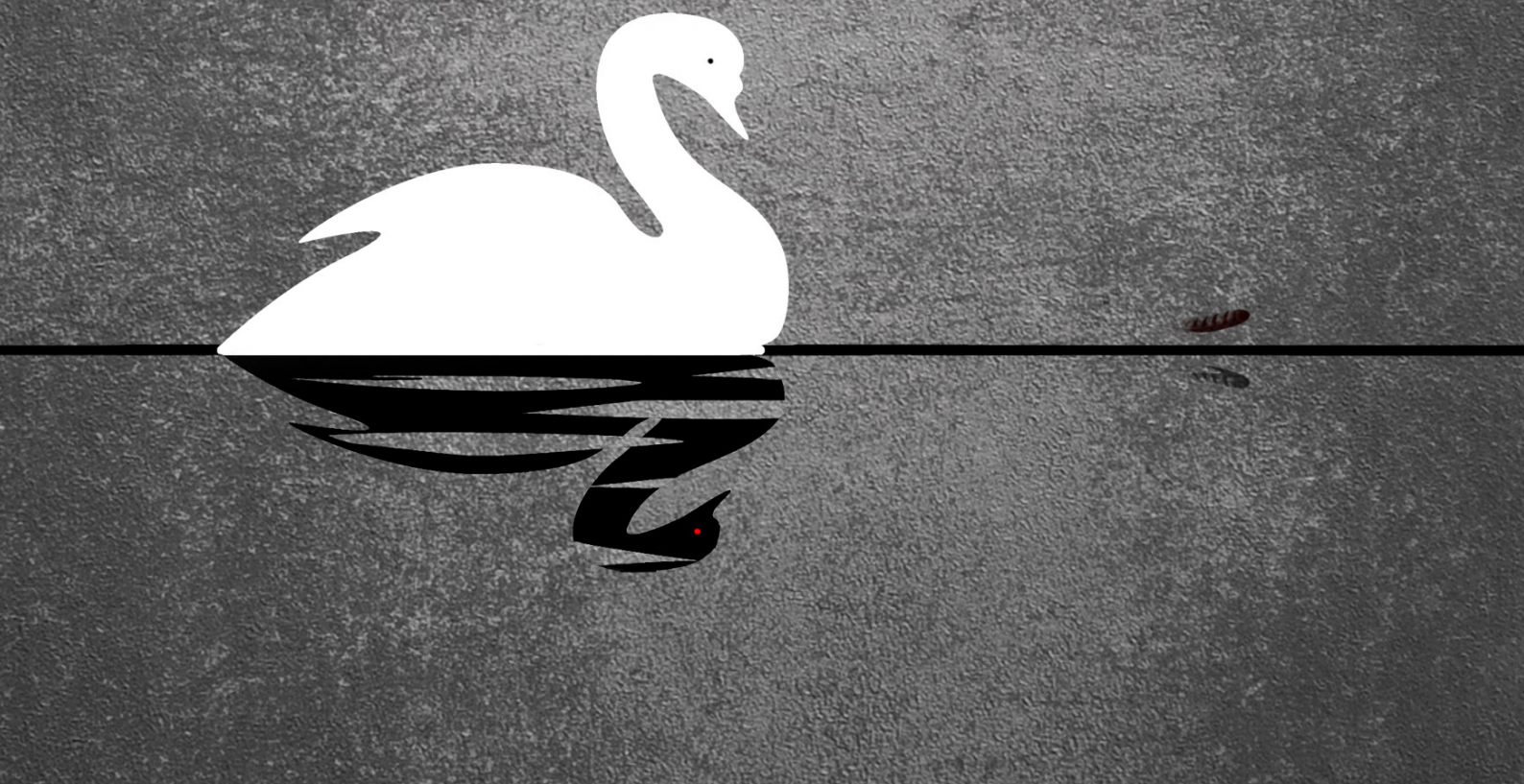
کشتی‌گیر: معشوق همیشگی

فیلم کشتی‌گیر محصول سال ۲۰۰۸ میلادی. این فیلم داستان کشتی‌گیری به نام رندی را روایت می‌کند که اکنون بعد از گذراندن دوران اوج و جوانی خود، به سن پیری رسیده است. او که کاری جز کشتی گرفتن بلد نیست کماکان برای امرارمعاش به کلوپ‌های شبانه می‌رود و در آنجا کشتی می‌گیرد. دریکی از همین شب‌ها است که رندی بعد از یک مسابقه قلبش می‌گیرد و به بیمارستان منتقل می‌شود. دکتر به او می‌گوید که برای زنده ماندن دیگر حق کشتی گرفتن ندارد. از اینجای قصه زندگی رندی دچار تحول فراوان می‌شود. او که تا قبل از این حادثه تمام زندگی‌اش در کشتی خلاصه می‌شد حال نمی‌داند که برای گذران زندگی باید چه‌کاری انجام دهد. او تنهاست، معشوقه‌ای دارد که در کلاب های شبانه کار می‌کند، دختری دارد که سال‌هاست او را ندیده و دختر از پدر متنفر است. رندی بعد از حمله قلبی‌اش تصمیم می‌گیرد به زندگی اجتماعی خود سروسامان دهد. او سعی می‌کند که یک ارتباط عاطفی را تشکیل دهد، با دخترش آشتی کند و یک شغل در فروشگاه مواد غذایی داشته باشد اما درنهایت در تمام این موارد شکست می‌خورد. این پس خوردن‌ها و طرد شدن اجتماعی آغاز یک ازخودبیگانگی در رندی است. رندی تا قبل از حادثه قلبی می‌توان گفت بااینکه تنها بود اما با هویت خود و نوع زندگی‌اش کنار آمده بود. نفس کشتی گرفتن و هیاهوی جمعیت، تشویق او به‌عنوان قهرمان به او انگیزه ادامه دادن می‌داد، اما حالا او مهم‌ترین انگیزه‌اش را ازدست‌داده است. بااینکه سعی می‌کند که تغییراتی را در خود و سبک زندگی‌اش انجام دهد اما شکست می‌خورد چرا؟ چون او با کشتی عجین شده است، به‌عبارت‌دیگر هویت واقعی رندی کشتی گرفتن است و بس. رندی و کشتی در هم استحاله شده‌اند و حالا پس از سال‌ها نمی‌توان یکی را از دیگری جدا کرد. رندی با دور شدن از عشق همیشگی‌اش حالا تبدیل به انسانی شده که ضمن تنها بودن، با هویت خود نیز بیگانه است. قهرمان قصه بعد از طرد شدن اجتماعی و عاطفی حال در یک دوراهی تعیین‌کننده گیرکرده است: ادامه دادن به این زندگی خفت‌بار و کار کردن در یک سوپرمارکت و تحقیر شدن توسط صاحب‌کار یا بازگشت به زندگی قبلی و کشتی گرفتن ولو به اینکه به قیمت گرفتن جان او تمام شود؟ قهرمان همان تصمیمی را می‌گیرد که باید بگیرد یعنی بازگشت به زندگی قبلی. رندی برای اینکه مجدد هویت خود را بشناسد تصمیم می‌گیرد که با رقیب قدیمی خود مجدد مسابقه برگزار کند. رندی بااینکه می‌داند ممکن است با این کار به زندگی‌اش پایان دهد اما ترجیح او این است که حداقل آن‌طور که دوست دارد بمیرد تا اینکه یک زندگی خفت‌بار را تا آخر عمر تحمل کند. حتی قبل از انجام مسابقه، معشوقه رندی، پشیمان از برخورد بد با او، بازمی‌گردد اما حال قهرمان دیگر برایش اهمیتی ندارد و در دیالوگی می‌گوید: اون بیرون کسی به من اهمیت نمی‌ده، این صدا رو می‌شنوی؟ اینا به من اهمیت میدن و رینگ مسابقه جایی هست که من بهش تعلق دارم. رندی آخرین مسابقه خود را بسیار باشکوه انجام می‌دهد، مسابقه‌ای که شاید بتوان اسمش را نبرد مرگ گذاشت. درصحنه پایانی جایی که رندی از شدت قلب درد به خود می‌پیچد، اما جا نمی‌زند، به بالای رینگ می‌رود. در اینجا دوربین فیلم‌ساز همراه با قهرمان او را ستایش می‌کند و در نماهایی وجه قهرمانی او را به تصویر می‌کشد. رندی به پایین می‌پرد و فیلم تمام می‌شود. پرش به کجا؟ رندی گویی پرش می‌کند به سمت مرگ و فرود او در آغوش مرگ خواهد بود اما این مرگ برای او خوشایند است چراکه می‌داند جز کشتی گرفتن هیچ‌چیز دیگری در دنیا نمی‌تواند خوشحالش کند. رندی در پایان هویت اصلی خود را پیدا می‌کند و هم‌زمان هم دار فانی را وداع می‌گوید. فیلم کشتی‌گیر آرنوفسکی نشان می‌دهد که چگونه یک فرد می‌تواند به شکلی جنون‌آمیز عاشق حرفه، شغل و مهارتش باشد به‌گونه‌ای که باقی جنبه‌های زندگی‌اش را فدا کند. مؤلفه‌ای که در فیلم بعدی او یعنی «قوی سیاه» هم دیده می‌شود.

قوی سیاه: رقص مرگ

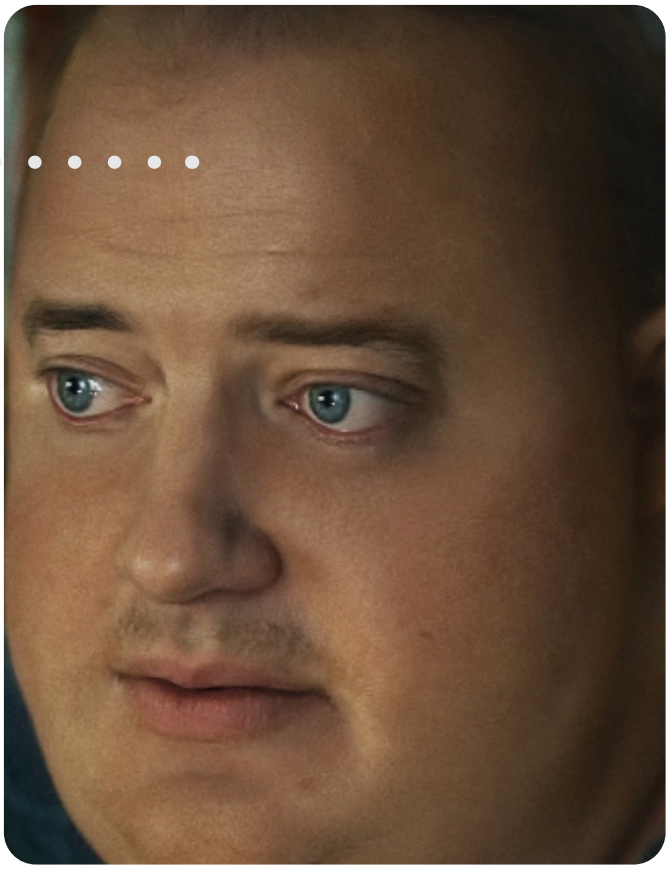
فیلم قوی سیاه محصول سال ۲۰۱۰ را می‌توان یکی از دقیق‌ترین فیلم‌های روان‌شناختی دانست. آرنوفسکی در این فیلم با فیلم‌نامه‌ای پر جزئیات، روایتگر دختری است رقصنده به نام نینا. نینا بیست‌وهشت سال سن دارد و تمام زندگی‌اش را وقف پیشرفت در رقص باله کرده است. او دختری است بسیار خجالتی و تحت سلطه مادر. مادر، جوری با نینا رفتار می‌کند که گویی او دخترکی نوجوان است که نیاز به مراقبت‌های شدید دارد. درام قصه از جایی آغاز می‌شود که رئیس گروه رقصندگان، قصد انتخاب نقشی مهم برای یک اجرای هیجان‌انگیز به نام قوی سیاه را دارد. برای تحلیل فیلم باید روی خود شخصیت نینا متمرکز شد. نینا سودای به دست آوردن نقش قوی ملکه را دارد و این نقش را موفقیت کلیدی برای خود می‌داند. ضمن اینکه پس ذهنش دوست دارد مادرش هم به او افتخار کند. در ابتدای فیلم می‌بینیم که نینا خواب می‌بیند. خوابی که در آن نقش قوی سفید را بازی می‌کند. این پلان نشان می‌دهد که نینا حتی در رؤیایش هم دوست دارد که نقش آدم خوبه قصه را بازی کند. او اما دچار بیماری کوچکی هم هست که بدنش را زیاد می‌خاراند و همین باعث شده که زخم کوچکی بر پشت شانه نینا به وجود بیاید. در ادامه ما پلانی را می‌بینیم که نینا در مترو، در واگنی دیگر، فردی را می‌بیند که عین خودش است اما با یک تفاوت، او لباسی سراسر مشکی دارد! درحالی‌که نینا لباس‌هایی کاملاً روشن، سفید و صورتی می‌پوشد و داخل اتاقش هم پر است از عروسک‌های رنگی که نشان از عدم رشد شخصیتی نینا می‌دهد. این پلان اولین کد را به ما می‌دهد که نینا دچار بیماری اسکیزوفرنی نیز هست. فیلم جلو می‌رود و ما می‌بینیم که نینا نقش قوی ملکه را تصاحب می‌کند. نکته اینجاست که نینا در این نقش باید در جای دو شخصیت بازی کند، مثبت و منفی، قوی سفید و سیاه؛ اما نینا در ابتدای فیلم فقط وجه مثبت را دارا است. همان‌طور که در پلانی کارگردان نمایش به او می‌گوید: وقتی بهت نگاه می‌کنم فقط قوی سفید رو می‌بینم. کارگردان اشاره می‌کند که نینا باید آن وجه منفی خفته شده درونش را بیدار کند، باید خود را رها کند تا بتواند هر دو نقش را به نحو احسنت اجرا کند. زین پس کارگردان نمایش تبدیل به استادی می‌شود که وظیفه دارد تا آن لیبیدو یا انرژی زندگی نهفته در وجود نینا را بیدار کند و او را از این زندانی که در خود گرفتار کرده است نجات دهد. حال سؤال این است که آیا نینا می‌تواند و قدرتش را دارد که بتواند تغییر کند؟

در ادامه شخصیتی به نام لیلی وارد فیلم می‌شود که دقیقاً در تضاد با نینا است. لیلی از هر قیدوبندی رهاست. هر کاری که دلش بخواهد انجام می‌دهد و نوع رقصیدنش هم به‌گونه‌ای است که برخلاف نینا خود را در رقص رها و آزاد می‌کند؛ اما حس نینا به لیلی حس دوگانه‌ای است. ازیک‌طرف بشدت از او و قدرت اغواگری‌اش می‌ترسد که مبادا او جای نینا را در نمایش بگیرد و از طرف دیگر ته دلش دوست دارد که مثل لیلی باشد چراکه لیلی نمادی از نهاد خفته شده در وجود نینا است. در شخصیت نینا در جنگ همیشگی بین نهاد و فرامن، این فرامن است که پیروز شده و در وجود نینا رخنه کرده است. با گذر زمان نینا شروع به تغییر می‌کند. او دیگر حرف‌های مادرش را گوش نمی‌دهد، عصیان گر می‌شود و این تغییرات در نحوه لباس پوشیدن او هم ملموس می‌شود و نینا رفته‌رفته لباس‌های تیره را جایگزین لباس‌های روشن خود می‌کند. فراموش نکنیم که اشاره شد شخصیت اصلی دچار انواع بیماری روانی هم هست. او توهمات عجیبی دارد، به همه مشکوک است و ایضاً هویت اصلی خود را گم‌کرده است. حال این بیمار آن‌قدر سعی می‌کند که نقش قوی سیاه را به نحو احسن و عالی اجرا کند که در پایان به فروپاشی روانی می‌رسد. در پایان فیلم نینا از آن ور بوم میافتد، او که گویا نمی‌تواند تعادلی بین وجه سفید و مثبت را در شخصیتش لحاظ کند حال تبدیل به یک هیولایی می‌شود که شخصیت معصوم و پاک خود را خفه می‌کند بطوریکه می‌بینیم در حین اجرای نمایش اصلی، نینا نقش قوی سفید را خراب می‌کند و در عوض در نقش قوی سیاه معرکه است و تشویق همگان را برمی‌انگیزد. نینا با قوی سیاه در هم استحاله می‌شوند و دوربین آرنوفسکی این مسئله را با بال درآوردن‌های مشکی بر روی بدن قهرمانش به ما نشان می‌دهد. نینا در سکانسی کم‌نظیر علیه خود قرار می‌گیرد، من در برابر من. او با خود بیگانه است و خود، خودش را می‌کشد. نینا در پایان از قوی سفید به قوی سیاه تبدیل شد، عالی شد و این عالی بودن را حس کرد اما این بی‌نقص بودن بهایی داشت که قهرمان پرداخت کرد. در این فیلم هم مثل فیلم قبلی آرنوفسکی ما باشخصیتی سروکار داریم که زندگی‌اش را فدای حرفه‌اش کرده است. نینا برای رقص باله تمام زندگی‌اش را فدا می‌کند و درست مثل پایان فیلم کشتی‌گیر، قهرمان قصه خود را از بلندی به پایین پرتاب می‌کند، به نهایت حس عالی بودن می‌رسد اما دار فانی را وداع می‌گوید.



نهنگ: خودویرانگری با پرخوری

باشخصیتی طرفیم که یک مشکل بزرگ و خلأ روانی در وجودش دارد. چارلی، معلمی که درگذشته به خانواده خود خیانت کرده و سپس بعد از مرگ معشوقه‌اش برای فرار از این فقدان بزرگ رو به پرخوری آورده است و طبعاً این پرخوری روی وزن او اثر گذاشته و حال، چارلی تبدیل به موجودی عظیم‌الجثه شده که توان زندگی معمولی را ندارد. در فیلم نهنگ برخلاف فیلم قبلی یعنی قوی سیاه با فیلم‌نامه‌ای پر جزئیات طرف نیستیم. روایت فیلم ساده است و کل لوکشین هم در خانه چارلی می‌گذرد. چارلی در اصل زندگی برایش تمام‌شده و رو به خودکشی آرام آورده است. او تنها دخترش به نام الی برایش اهمیت دارد و دوست دارد بعد از مرگش الی خوشبخت باشد. روی شخصیت چارلی که متمرکز شویم درمیابیم که او در ابتدا فردی نرمال و معمولی بوده است. زن و بچه داشته و در مدرسه تدریس می‌کرده، اما حالا به ازخودبیگانگی مطلق رسیده است. او با خودش و هویتی که قبلاً داشته بیگانه است. دیگر وجودش برای خویش اهمیتی ندارد اما در عوض دیگری برای چارلی مهم است. او بااینکه با خود غریبه شده و گویی خودش را مجازات می‌کند اما این کنش باعث نشده که چارلی دخترش را فراموش کند و به فکر او نباشد. او می‌داند که در حق دخترش ظلم کرده است و حالا به هر دری میزند که به گفته خودش لااقل یک کار درست در زندگی‌اش انجام داده باشد. رابطه شکراب شده‌ی پدر و دختر، موضوعی است که در فیلم کشتی‌گیر هم شاهدش بودیم. اگر در فیلم کشتی‌گیر تلاش پدر برای برقراری رابطه با دختر ناکام می‌ماند و دختر درنهایت پدر را نمی‌بخشد اما قضیه در نهنگ متفاوت است. می‌توان گفت فیلم‌ساز در نهنگ به‌نوعی خوش‌بینی و امیدواری نسبت به انسان‌ها و بشریت رسیده است. چارلی در این فیلم باوجود تمام اشتباهاتش درنهایت بخشیده می‌شود، او نسبت به همه خوش‌بین است. دخترش او را به شدیدترین لحن‌ها و رفتارها تحقیر می‌کند با پدر نه‌تنها از این حرکات آزرده‌خاطر نمی‌شود بلکه وجه مثبت رفتار الی را می‌بیند



و مدام به دخترش می‌گوید که تو فوق‌العاده و شگفت‌انگیز هستی! فیلم‌ساز در نهنگ به ما نشان می‌دهد که آدم‌ها نمی‌توانند نسبت به یکدیگر بی‌تفاوت باشند و چه‌بسا صادق بودن با همدیگر باعث بهبود روابط انسانی شود. همین صادق بودن است که قهرمان قصه را درنهایت به رستگاری می‌رساند. اگر در پایان دو فیلم قبلی آرنوفسکی، قهرمان از بالا به پایین سقوط می‌کند، در نهنگ برعکس است. قهرمان درصحنه پایانی به‌جای سقوط پرواز می‌کند یعنی چه؟ یعنی اینکه فیلم‌ساز ما حداقل در این فیلم جهان‌بینی خود را عوض کرده و شخصیت بیمار فیلم را به درمان و رستگاری می‌رساند. بااینکه سرنوشت چارلی هم در پایان مرگ است اما او به‌جای سقوط، پرواز می‌کند به‌سوی مرگ. در پایان این فیلم هم تصویر رو به سفیدی می‌رود و تیتراژ پایانی پخش می‌شود، درست مثل فیلم قوی سیاه.

سخن پایانی

دیدیم که دارن آرنوفسکی در سینمای خود چگونه شخصیت‌هایی را خلق می‌کند که همگی یک اختلال روانی را دارا هستند. سه فیلم از کارنامه هشت فیلمی او در این مقاله بررسی شد که نشان از این داشت که مفاهیم روان‌شناختی مثل ازخودبیگانگی چطور در فیلم‌های او بازتاب داده‌شده‌اند. کشتی‌گیری که از جامعه اجتماعی طردشده بود، رقصنده‌ی باله‌ای که دچار دوگانگی هویت و عدم‌تشخیص واقعیت از خیال شده بود وزندگی‌اش را فدای باله کرد و در پایان هم معلمی که به خاطر عشق ممنوعه‌اش، خانواده‌اش را کنار گذاشته بود. تمام این شخصیت‌ها تصمیماتی را در زندگی خود گرفته‌اند که عواقبی برایشان داشته است. حال یا پای این عواقب می‌ایستند یا اینکه از آن فرار می‌کنند. آرنوفسکی با عمیق شدن در لایه‌های پنهان روان انسان در فیلم‌هایش عواقب این تصمیمات جنجالی را بررسی می‌کند و مخاطب را به چالش می‌کشد که اگر ما جای این کاراکترها بودیم چه کنشی را انجام می‌دادیم؟ امیدوارم که این فیلم‌ساز باهوش حالا حالاها دست از فیلم‌سازی نکشد و همچنان فیلم‌های قابل‌تحلیل را به سینمای بی‌رمق امروزی، تقدیم کند.

بررسی فیلم استاکر ساخته تارکوفسکی

یکصد و شصت و سه دقیقه برای رسیدن به آرزوها

نویسنده: آیدا محمدی زاده

استاکر، محصول سال ۱۹۷۹به کارگردانی فیلم اقتباسی آزاد از رمان گردش کنار جاده اثر برادران استروگاتسکی است، متشکل از عناصر ژانرهای، علمی تخیلی با موضوعات دراماتیک روانشناختی و فلسفی با پرداختی شاعرانه به موضوع انسان در پی خواسته ها و آرزو هایش است در حالی که حتی کمی امید داشتن غیرممکن به نظر می رسد و این فیلم توانست جایزه کلیسا ی جهانی جشنواره فیلم کن کشور فرانسه، که در شهر نیس برگزار می شود، برای آندری تارکوفسکی روس به ارمغان آورد.

شروع فیلم از خانه تاریک و سرد شروع می شود و خانواده ای که از روابط آنها از خانه هم تاریک و سردتر و از یک دیگر بسیار دوراست و آنچنان دور که گویی هر یک بر قله های کوهی دور از هم ایستاده اند و هر چقدر تلاش کنند، نه توانایی دیدن یکدیگر را دارند و نه توانایی شنیدن صدای یکدیگر را. زن(با بازی آلیسا فرایندلیش) آنقدر صدای خود را در پشت رنج هایش پنهان کرده و سکوت را هر روز بعنوان وعده های غذایی به خود خورانده، که ذره ذره صبرش تمام گشته، تارکوفسکی فیلمساز توانست تنها در چند ثانیه پنج سال رنج و سختی و تنهایی زن که به یک حمله عصبی ختم شد را به ما نمایان کند و هر لحظه به انسانیت ما و درک ما از هر آنچه به آن رنج و سختی این زندگی تلنگر بزند و این حقیقت تلخ را از نو و یک بار دیگر یادآوری نماید که گاهی چه قدر در مقابل وقوع برخی از اتفاقات عاجز هستیم.

استاکر(با بازی الکساندر کایدانوفسکی)، از خانه خارج می شود و ازمسیری طولانی پس مسیر ریلی قطار به نویسنده (با بازی آناتولی سولونیتسین) می رسد و که در کنار زنی همراه اتومبیل به انتظار استاکر مشغول صحبت هستند، تا اینکه استاکر به آنها می رسد، پس از آنکه از استاکر از به همراه بردن زن امتناع می ورزد همراه نویسنده به سراغ دانشمند(با بازی نیکولای گرینکو) می روند. و از آن پس سفر آنها آغاز می شود. سفر آنها به مکانی آن را منطقه می خوانند در حالی آغاز می شود که هر یک می دانند سرزمین آرزوها علاوه بر مخاطرات خود مجازات مرگ و زندان را نیز به همراه دارد، از آن لحظه است که استاکر در لباس پیامبر جبران خلیل جبران ظاهر می شود و لحظه ی پیامبری آغاز می شود و آلبینیسم (زالی) موجود در سمت چپ سر استاکر نشانه از تقاوت عمده ی اوبا دیگران است و همین رسالت او برای پیامبری و هدایت افراد نا امید

ولی آرزومند به سوی منطقه است و پس از مسیری طولانی که هر ثانیه آن، ترس از گرفتار شدن و به دام سرباز ها افتادن و نرسیدن به مقصد را تارکوفسکی بسیار هنرمندانه و زیرکانه به مخاطب القا می کند به شکلی لحظه ای که احساس می کنیم جریان صورت گرفته در آن واحد ما را با مقدار کمی vegetaive state (حالت نباتی یا آلفاکوما) درگیر می کند و این ها همه نشان دهنده ی آن است که تارکوفسکی به هر لحظه ای در پی خلق آن است آنچنان اشراف دارد که از انتخاب های دقیق اندازه نما ها و حرکت دوربین و خصوصیات رفتاری هر کارکتر و هر پلان به طور متناسبی به یکدیگر مربوط هستند و همگی برای رساندن یک پیام انسانی در تلاش هستند و دیدگاهی رمانتیسمی از معانی و بعدهایی زندگی فانی ارائه می کند.

پس حدود آنکه یک سوم اول فیلم به پایان می رسد، تارکوفسکی به استاکر و دانشمند و نویسنده، اجازه می دهد تا با آرامش از جهان واقعی عبور کرده و وارد دنیای درون خود شوند، دنیایی که رنگین تر و آرام تر که تمثیلی از آرزوهای آنان است و با این تفاوت که دیگر آنتاگونیست هایی که متشکل از سربازان ارتش و دولت بودند، وجود خارجی ندارند و هیچ مانعی برای رسیدن به آرزوها وجود ندارد و فقط بقایای از بین رفتن آنها وجود دارد ولی استاکر که با آنکه بی احساس دیده می شود آرزوی قبلی اش درمان شدن فرزندش از معلولیت است و نویسنده به دنبال الهاماتی که مدتی است به سراغ او نمی آیند و دانشمند به دنبال استخراج حقیقت به راه خود ادامه می دهند، تا اینکه استاکر به آنها اعلام می دارد که اتاق موعود نزدیک شده اند، با اینکه مقصد

در یک قدمی است، استاکر پیشنهاد می دهد که از که از مسیر دورتر و طولانی تر اما امن تر به اتاق برسند، نویسنده ابتدا مخالفت می کند اما همان طور به همراه آنان ادامه می دهد و کمی بعدتر از آنکه قرعه ی طبیعت برای عبور از طونل منتهی به منطقه از میان چوب کبریت های کوتاه، بنام نویسنده در می آید. ترس و رنجی در آن لحظه نویسنده تجربه می کند همان مجازاتی است که استاکر قبل تر به او گوشزد کرده بود; مجازات بی احترامی به منطقه. ترسی که وجود نویسنده را فرا می گیرد که آن طونل را چرخ گوشت می نامند که به درگیری وتفرقه میان این سه می انجامد، پس از کمی فراز و نشیب، این سفر کوتاه ادامه پیدا می کند و استاکر پس از آنکه از امن بودن مسیر اطمینان حاصل کرد و اسلحه در آب افتاده را پنهان می کند و این معنی را می دهد که رازهایی درباره آن منطقه وجود دارد که استاکر از گفتن آن به افراد دیگر پرهیز می کند و که با ورود غیرمنتظره نویسنده به مکانی دیگر پس از پرواز چند پرنده، وقفه ای رخ می دهد که به احتمال زیاد حاصل اختلال نگاتیو ها است که در زمان ساخت فیلم به وجود آمده بود، نویسنده به هوش می آید و در حالی که امیدی که وجود داشت از بین رفته و این تجربه را "تجربه واقعیت و بالاترین نمومه ی حقیقت" می نامد، منطقه برای نویسنده ساخته ی ابلهانه ی ذهن یک نفر است کاملا باور و ایمان او در لحظه توسط فیلمساز از او گرفته می شود و اما ارمغان منطقه به دانشمند شجاعتی بود که در صحبت تلفنی با استاد سابق خود بدون آن به پس آمد آن بیندیشد با این حال که آرزوهایش در معرض خطر و سقوط قرار گرفتند، کم کم امید و باور رنگ می بازد و هر یک به هر آنچه داشته قناعت می کند.

یک سگ سیاه از میانه های دو-سوم پایانی همراه آنان می شود نماد همان سگ سیاه است که روانشناسان از آن استفاده می کنند، نماد ناامیدی و افسردگی و بازگشت به آن دنیای تک رنگ و تکراری است . هر سه به مبدا از این سفر باز می گردند اما بدون رهاورد. زن دوباره بازمی گردد با اینکه استاکر او و مارتیشکا(با بازی ناتاشا آبراموا، دختر استاکر) را رها کرده بود و پس از آن همگی با سگ سیاه به خانه باز می گردند، غم اینکه دیگر کسی به سرزمین مقدس استاکر باور ندارد او را زمین گیر کرده و مکانی که برای ورود به آن زحمت فراوان کشیده شده اما مقصد همه را می آزارد. هر واقعه همانگونه که انتظار می رود، پیش نخواهد رفت و این چگونگی را فقط طبیعت ایمان و باورهای ما قادر به تصمیم گیری است و دخالت انسان فقط در مسیر به آن اثر می کند نه نتایج آن و فقط زمان رخ دادن آن را کندتر می کند.

مگس یا سینمای پاد آرمانشهری بیگانه!

نگاهی به فیلم مگس اثر دیوید کراننبرگ

نویسنده: عاطفه شفیعی

اگر فیلمی لایق این باشد که برای توصیفش به جای کلمه بازسازی از عبارت باز-انگاری استفاده شود، بی شک این فیلم، مگس، ساخته دیوید کراننبرگ در سال ۱۹۸۶ است. این فیلم با الهام از داستان کوتاه جورج لنگلان و فیلمی منطبق با آن که در سال ۱۹۵۸ ساخته شده، از بنیان داستان استفاده کرده و اضافات آن - من جمله اسامی و نکات مرتبط به طرح اصلی داستان - را حذف می کند. نام بردن از لنگلان در عنوان بندی تنها باید از روی احترام و ادب باشد زیرا تنها نکات کوچکی از داستان او در فیلمنامه نهایی باقی مانده است. همانند سایر فیلمهای ژانر وحشت، این فیلم نیز از قواعد (قوانین طبیعی) پیروی نمی کند؛ اما به نکته ای حیاتی می پردازد که سایر وارد شوندگان به این ژانر به آن بی توجه بوده اند: گسترش شخصیت ها و هویت شان. فیلم پیش از آنکه خونریزی را آغاز کند و پیش از آنکه قصد ترساندن ما را داشته باشد، به بیننده اجازه می دهد تا با شخصیت های اصلی اثر آشنا شود و این مساله بارِ تراژدی آن را افزایش می دهد.

مگس از آنجا در جایگاه یگانه ای قرار می گیرد که از معدود فیلمهای ترسناکی است که موجب همدردی ما با شخصیتهای خود می شود. تا لحظات پایانی فیلم، ما همچنان امیدواریم که فرصتی ایجاد شود تا پایانی جز انهدام و پاشیده شدن بقایای یک انسان را بر زمین شاهد باشیم.

از قرار معلوم، کراننبرگ در جایی گفته است که مگس یک فیلم کمدی-رمانتیک است. این مساله اگرچه ممکن است مسائل را پیچیده تر کند (با وجود اینکه دریچه ایست به تفکرات کراننبرگ)، اما کاملا نادرست نیست. پایه های داستان بر عشق بنا شده است. بدون عشق، مگس تنها نسخه ای پیچیده از مسخ (Metamorphosis) خواهد بود.

مگس در میانه ی یکی از پرثمرترین دوره های فیلمسازی کراننبرگ ساخته شد. پس از ساخته شدن Videodrome، Scanners و Dead Zone و قبل از ساخته شدن Dead Ringers، مگس، کامل کننده این مجموع است. تا به امروز، این اثر بدون شک موفق ترین ساخته وی در بین منتقدین بوده و حتی توانسته است یک اسکار را برای چهره پردازی از آنِ خود کند. مگس منجر به ساخته شدن یک دنباله نیز شده که شاید اگر صحبتی از آن نشود، بهتر باشد!

تاکنون گزارش‌های زیادی از فرایند درمان بیماران مبتلا به سرطان‌های بدخیم نوشته شده است. اینکه بیماران در طول دوره¬ی شیمی درمانی چه تجربه‌ای پشت سر گذاشته‌اند و چقدر آن را امیدبخش دانسته‌اند.

در گزارشات بررسی روحیه‌ی این بیماران مسئله‌ی مشترکی به چشم می‌خورد. بیمار به تدریج که وزن بیشتری از دست می‌دهد، پوستش خشک می‌شود، موهای سر و ابرویش می‌ریزد و ضعیف و نزار می‌شوند، وحشت می‌کند. خوف و وحشتی که بیمار تجربه می¬کند در اثر ترسی است که از نابود شدن بدنش دارد. بیمار مشاهده می‌کند که کالبدی که در قالب آن زندگی می‌کرده است، به تدریج رو به زوال می‌رود و هر روز قسمتی از آن را از دست می‌دهد. می‌توان گفت اساسا مهم ترین مشخصه‌ی بدن نیز همین است که دیداری است. قابل دیدن است. خونی که بیمار بالا می‌آورد با آن رنگ سرخش جلوی چشمش قرار دارد. از طرف دیگر ظاهر بیمار کم کم قابل تمایز از دیگر افراد سالم می‌شود و همین «دیگری پنداشته شدن» بر وحشت بیمار از به تحلیل رفتن بدنش می‌افزاید.

قربانیان حوادث بزرگ مانند کسانی که دچار سوختگی‌های وسیع یا قطع عضو شده اند نیز وضعیت مشابهی دارند. فردی که دچار سوختگی شدید شده است از استحاله‌ی بدنش به چیزی غریب و هولناک وحشت می‌کند.

شاید بتوان گفت فیلم مگس(۱۹۸۶)The fly اثر دیوید کراننبرگ، برجسته‌ترین فیلم تاریخ سینما در ژانر «وحشتِ بدن» یا هراسِ جسمانی است. چراکه تاکنون در فیلمهای متنوعی به مضمون مسخ انسان‌ها در سایر موجودات پرداخته شده است اما در مگس، مخاطب، همدلی شدیدی با ترس براندل(مرد دانشمند) احساس می‌کند و وحشتی که او از تغییر بدنش حس کرده است را میفهمد.

سپس زمانی میرسد که براندل در اثر از دست دادن بدن خود، دچار نوعی تضاد می‌شود. او با بدن جدید خود بیگانه است. چندین بار در طی فیلم تلاش میکند تا به سازگاری با تغییرات بدنش برسد اما در نهایت جسم پیشینش چنان مضمحل میشود که ارتباطش با بدنش به کلی قطع می‌شود. براندل میان بدن بیگانه¬اش و خودِ آشنایش گیر می¬کند و راهی ندارد جز آنکه با کالبد بیگانه اش آشنا شود. الیناسیون یا از «خودبیگانگی» درست زمانی رخ می‌دهد که افراد در ازای سازگاری با یک وضعیت، «خود» را فدا میکنند. خودی که تا آن زمان منش و رفتارهای آشنا و مشخصی داشت، کنار می¬رود تا تحمل شرایط جدید آسان‌تر شود. همانطور که در این بیت از مولانا به تمایز مسخ بدن و مسخ دل اشاره می‌شود:

اندرین امت نبد مسخ بدن　　یک مسخ دل بود ای بوالفطن

در حقیقت دگرریختی در اثر کراننبرگ ملزم با دگردیسی دانسته شده است که این پیوند در دیالوگ درخشان براندل آشکار می¬شود: «بترس، واقعا بترس!»

بخش تئاتر

او سخن میگوید

{یک معمای پوچ و خیلی خیلی مسخره}

بر اساس ادیپ شهریار، نوشته سوفوکل، ترجمه شاهرخ مسکوب

نویسندگان:
امیررضا احمدی
مریم دهقان نژاد
سروین کیانی
علی حسین پور
ایلیا صوفی

پیش درآمد

شماره دوم ایماژ، بخش تئاتر، تابلو اول

مهام: { ..... 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 آن جهت که وقتی بنی صدر گروه‌های 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 جزئی از اجراست و همه چیز همانجا تمام می شود. چون تنها جایی که در آن زمان امنیت داشت سالن تئاتر بود. به نظرم آخرین باری که تئاتر ما واقعا موفق شد کاری برای مردم بکند همان لحظه بود.... }

صحنه { کنار کوه مجاور قلعه‌ی شهر. ابرها در آسمانند با اشکال رویاآمیز اسطوره و خیال و چند درخت سبز در گوشه و اطراف بیابان، خالی بودن را برجسته‌تر از آنچه خود تنها است، برجسته می‌کنند.

در همین حوالی و اطراف پیک یا قاصدی یا سروشی از عالم غیب یا عالم حاضر، فرا می‌رسد. به ادیپ نگاه می‌کند، ادیپ به او نگاه می‌کند. مدتی چند نمی‌گذرد.} :

پیک : بالای این کوه، این کوه -{ادیپ نمی‌بیند کدام کوه} - این کوه، لعنتی ! تو که هنوز کور نشدی اینجا را نگاه کن.

{ادیپ پس از خم و راست‌های قهرمانانه که در خور تراژدی‌های معروف است نگاهش می‌چرخد، به کوه می‌افتد و خب خب کنان به قاصد چشم می‌دوزد. قاصد دوباره در حالت سروش غیبی خود فرو می‌رود، گلویش را صاف می‌کند با لحن جدی آمیخته به غم و نیاز ادامه می‌دهد} :

پیک : بالای این کوه، بداقبالی شوم بخت ما خانه کرده است و سایه‌ی شوم شرمش چنان بر ما افتاده که مادر چشم به راه فرزند، فرزند چشم به راه پدر و پدر چشم به راه به ماه دختری است که از او زلف بر باد مده.

{صدای حافظ که از پشت صحنه اعتراض می کند با من هماهنگ نشده بود. از تماشاچیان حاضر در بیابان کسی بلند می‌شود}

تماشاگر: گندش بزنند. سوفوکلوس { سهوا به غلط تلفظ میکند} هم برای ما بود.

{تماشاگر اجرا را ترک می‌کند و باقی را هم به این امر تشویق می‌کند. عده‌ای می‌روند. عده‌ای هم می‌مانند مثل تو که این را می‌خوانی، دیوانه تر نیز هست که ببینند که ندیدن چه بهایی است. قاصد از حاشیه به متن بر می‌گردد}:

بود. اولی به این دلیل که راه ارتباطی ما با استادی که مارا از وقوع چنین ماجرایی مطلع کرد تا حدودی قطع شد و دومی به آن سبب که پروژه ای اجرایی توسط یکی از اساتیدمان با رویکردی به اصل همان واقعه در حال تولید و پژوهش بود و بدیهی است گروه اجرایی و پژوهش استاد مذکور به علت باز بودن این پرونده مارا در جریان حقیقت ماجرا برای نشر در این مجله نگذاشتند. حالا ما مانده بودیم و اطلاعات تکه پاره و شبه مستندی که بعضاً نه صحت تاریخی داشتند و نه استدلال موثقی. از جهتی راه برای تخیلات و نگرش تطبیقی ما بر روی موضوعاتی که روی آن ها تحقیق و مطالعه صورت گرفته بود باز مانده بود. نتیجتا تصمیم بر آن شد، همان به پروژه نهایی این شماره بدل شود که بر ما گذشته بود. هرچه که بود واقعه ای مطرح شده بود که حتی اگر صحت تاریخی نداشت آنقدر جذاب و مهم به نظر آمده بود که نسبیتی میان آنچه ما در یک ماه گذشته خواندیم و خود واقعه طرح شده ایجاد کند. پس به نوعی مستندنگاری تخیلی (اصطلاح من درآوردی!) روی آوردیم. حالتی از مستند که در آن تخیلات و تفسیر های فردی نویسندگان از اسناد و منابع موجود مطرح است. به تعبیری مسئله همان بلایی شد که پس از این یک ماه دریافتیم، همواره بر سر تاریخ ما یا دست کم، بخش عمده ای از تاریخ ما در هر زمینه ای نازل آمده است.

متن پیش رو چیدمان موادی است که گروه نویسندگان برای فهم خود از موضوع مطرح شده به واسطه مطالعاتی محدود به تحریر در آوردند تا پروسه بررسی موضوع اصلی کمی شفاف تر شود}

پیک: آری آری این سایه‌ی شوم،
سایه‌ی نفرین منفور سیاهش در حنجره طوری به طنین آمده است که شهر هر روز و هر پنجره، ترس نگاه به کوچه و خیابان است، مگر اگر جنازه‌ای، خونی، بی‌خانه‌ای که بریده از همه‌چیز.همه چیز همه چیز، زنده بودن است اما نه زنده‌شدن، نه زندگی.این بردگی ظلم است.

{ادیپ لب می‌گزد.دستش را میاورد بالا. دستش را می‌گزد.حسابی به خود ریده است. صدای کادموس از خارج از صحنه از بالا می‌آید که می‌گوید : (برو مرد !)ادیپ به جای بالا، پائین را نگاه می‌کند.قاصد به بالا اشاره می‌کند.
ادیپ شروع می‌کند به بالا رفتن از کوه.ابتدا آهسته، سپس دیوانه وار به جلو می‌دود.قاصد از دور فریاد می‌زند} :

پیک: برگرد، تا کنون کسی راز او را باز نکرده است.

{ادیپ بی‌توجه می‌دود.نهایتا در بالای کوه به ابولهول می‌رسد.}

ابولهول (با صدای پیرمردی دژخیم) : در راز تو زندگی است، و زندگی تو در راز است.
ادیپ : رازی را نمی‌خواهم که بدانم، راز تو چیست ؟ که زندگی از زندگان و فرزند از مادران و جان از پدران و آرامش مرگ از پیران ربوده‌ای ؟
ابولهول : راز من در راز تو پیچیده، راز در آغاز تو است، در آواز نابلند و نابلد تو.
ادیپ : لفاظی بس است ! عمری که رفت به حرف تو شد و به ناعملی ما گذشت
{ادیپ از حرفهای خودش به تعجب و شگفت آمده}
اودیپ: حالا وقت وقت عمل است، راز تو چیست ؟ در خلق هزارتوی معما ؟ آیا کشف این یعنی، معنی نابود، نبود تو خواهد بود؟
ابولهول : آری اما
ادیپ : اما نگو، پرسشت را بخوان
ابولهول : بسیار خب.حالا که اینگونه می‌خواهد -{ دستی به ریش سیاه بلندش میکشد} - آماده‌ای ؟
ادیپ : آری
ابولهول : راز من در معمای معماری راز تو است و آن این است،
آن چیست که در آغاز ۱ است
در میانه۲ است
و در نهایت خود به ۳ که رسید، از ۴ آغاز می‌کند
در سحرگاه،
و بعد از آن در آفتاب ظهر به ۲ بر می‌گردد و در نهایت به همان در نهایت خود که ۳ بود می‌رسد
ادیپ : هان ؟
ابولهول{به جای صدای او صدای امیررضا احمدی شنیده می شود}: پس از صحبت های مطرح شده توسط مهام میقانی در شماره دوم ایماژ،برآن شدیم تا راز نهفته در واقعه مذکور از زبان وی را کشف و فاش سازیم. اما همه چیز آنطور که پیش بینی میشد پیش نرفت.نه واقعه آن بود که شنیدیم،نه اجرا آن که می پنداشتیم و نه اشخاص آنان که نام بردیم. حال حقیقت چیست؟در مهلت سه روزه ای که ریاست جمهوری وقت،ابوالحسن بنی صدر به گروهک های سیاسی مستقر در دانشگاه های ایران داد تا به قولی،بساطشان را جمع کرده و دم بر کول از همان راه که آمدند بازگردند،در پی محاصره سه روزه سازمان معاونت فرهنگی فعلی واقع در خیابان شانزده آذر تهران،توسط نیرو های امنیتی و جوانان پیرو خط امام،این مکان وقایعی را به خود دید که شاید تاکنون بی تکرار مانده باشند.اینک،تو ای ادیپ،که به زودی پادشاه خواهی شد،تویی که در حل معما به نام‌آوری از تو یاد میشود،جواب رد چیست یا در کجا؟کدام اجرا به وقت مهلت سه روزه بنی صدر بر صحنه به اجرا بوده و در آن اجرا چه راز نهفته است ؟ کدامین نام در فهرست جانباختگان آن دوران به این واقعه مربوط و کدام واقعه شگرفی در آن سازمان روی داده ؟
ادیپ: نمیدانم!
ابوالهول: پس همین سرنوشت تو باشد

{ از گوشه‌ای صدای دعوا و جر و بحث می‌آید و ما این جمله را می‌شنویم : صد دفعه بهت گفتم وسایل صدا رو چک کن.صدای تیراندازی در آمیخته با سخنرانی های بنی صدر در سال ۵۸.صدای شکستن شیشه ها و آژیر ماشین های پلیس را هم به آن اضافه کنید، کلاماخر ابوالهول همچون آذرخشی طنین می‌اندازد و وی از بسامد صوت که از زبان در غار دهان انعکاس می‌یابد، تا بی‌نهایت پرتاب می‌رود.پس از نبود نابود او. پرده‌ای قرمز بالای کوه ظاهر می‌شود و سراسر افق پیش رو را می‌پوشاند.کلاغی هفت چشم(کچاپ) در آسمان ظاهر میشود.گوشه ای از پرده را با منقار بالا میگیرد،ادیپ جلو می‌رود و از وسط پرده عبور می‌کند.و ساندافکت جیززززززز شنیده می‌شود.}

آغاز یک پندار

بجویید تا بیابید، آنچه را نجویید، نیابید

ادیپوس شهریار،افسانه های تبای،سوفوکلس،ترجمه شاهرخ مسکوب

صحنه: جلوی سازمان جهاد دانشگاهی- خیابان شانزده آذر تهران
زمان: یکم اردیبهشت ماه یکهزار و سیصد و پنجاه و نه شمسی

{ رو به روی در های دانشگاه مینی بوس های سفید مستقر شده اند. آدم ها روی آن ها با سنگ هایی در دستشان منتظرند،انطرف،حوالی میله های آهنی سازمان، زنجیره انسانی از دانشجویان و در پشت سرشان دانشجویانی دیگر با پلاکارد هایی بالای سرشان دیده می شوند.روی پلاکارد ها نوشته شده : به گروه خونی منفی نیازمندیم،به باند و پانسمان احتیاج داریم،سرم و مورفین برسانید. سر خیابان عده کثیری از مردم شده اند. عده ای در حال زاری و عده ای زیر لب ذکر میگویند،عده ای با افراد طرفین مینی بوس ها در حال صحبت اند ، در طرفی درگیری میان عده ای از مردم و کسانی شکل گرفته که درهای دانشگاه را مسدود کرده و راه خروج را بسته اند.بالا و پایین خیابان با ماشین هایی مسدود شده.از ورودی خیابان انقلاب یک اتوبوس قرمز رنگ وارد شانزده آذر میشود. گویی هیچ کس آن را نمیبیند.اتوبوس وسط خیابان متوقف میشود.ادیپوس و ملازمان از آن پیاده می شوند.همگی همان هیبت و پوشش آشنای تراژدی های یونانی را دارند. خیابان مالامال دود است}

ادیپوس: فرزندان! نورسیدگان دودمان کهنسال،
این شاخه ها و بساکهاو بخوری که شهر مالامال از آن است،
و این زاریدن و دعاهای دردمند غمگسار-
وسوگواری بسیار برای چیست؟
من،اودیپوس ناماور،
چون نخواستم به هیچ خبر و رسانه ای دل قوی دارم،
اکنون در اینجایم تا به تن خود بدانم،
با پای خود به صحنه احضار شوم و با این دستان ارجمند،
که حالا بیش از هر زمانی حقیقی اند چشم از کاسه بیرون کشم.
{ مهام میقانی با ردایی سفید از بین میله های دانشگاه بیرون می دود،سراغ یکی از مینی بوس ها میرود،سقف آن را باز می کند و کتاب های زیادی را از آن بیرون میریزد.اودیپ خطاب به مهام }
توای مرد بزرگوار!
به شکرانه زیستن به سالیان دراز،باشد که به جای همگان سخن گویی.
داستان چیست؟ هراسی در کار است یا تمنائی؟
من به اراده خود از هیچ کاری به خاطرتان دریغ نخواهم داشت.
چه دل سخت باشم
که بر داد خواهی همگان گوش فروبندم.

{مهام با صورتی که هنوز کامل شکل نگرفته به طرف اودیپوس برمیگردد،به آنی یوسف باپیری از داخل مینی بوسی دیگر خارج میشود،اسلحه میکشد و اودیپوس را میکشد. اودیپوس،وسط خیابان می افتد.خون روی زمین جاری می شود.صدای شعار جمعیت و تشویق همزمان}

آمریکانو

{صحنه کافه لمیز است. علی حسینپور و امیررضا احمدی پشت میز نشسته اند}

علی: ایده جالبیه
امیر: آره. البته کار سخته. تحقیقات زیاد میخواد
علی: خب تاریخه دیگه. مهام گفت کدوم متن رو اجرا میکردن؟
امیر: ادیپ
علی: با خود مهام هم گفت‌وگو میکنید؟
امیر: معلوم نیست. ولی باهاش در ارتباطیم. یعنی بیشتر سروین در ارتباطه. الانم داره میاد اینجا. قراره دقیق بگه مهام چی گفته
علی: عهه! کی میرسه؟
امیر: دیگه کم کم باید برسه

{ناگهان امیر و علی ماسکهایی مشابه آدمهای یونان باستان از زیر میز در میاورند و به صورت خود میزنند. امیر نقش ادیپ و علی نقش کاهن را بازی میکند}
ادیپوس (امیر): بیکار ننشسته ام. هم اکنون به تنها کاری که میتوان بدان امیدی داشت پرداخته‌ام. خویشاوند من کرئن - فرزند منوسئوس به معبد کاهنان آپولون فرستاده شده است تا بداند چه‌کار یا سخنی از من میتواند شما را نصیبی دهد. امروز آن روز است. که به حساب من باید او بازگردد، و دل پریشانم که هنوز نیامده است
ولی آنگاه که بازگشت، به مردی که هرچه خدایان بخواهند کرده خواهد شد
کاهن (علی): حرفی تمام است.

{ میبیند کسی نزدیک میشود. }

کاهن (علی): بنگرید! چنین علامت میدهند که کرئن در راه است، آری او اینجاست.
ادیپوس (امیر): و با چهره‌ای خندان! آه آپولون! اگر خبری خوش داشته باشد!

{ ناگهان سروین وارد کافه میشود و به سمت میز میاید و کنارمان مینشیند.علی و امیر ماسکهار را زیر میز میگذارند.}

سروین: سلام بچه ها. ببخشید دیر کردم.

{چراغ بیلبیلک سفارش روشن میشود.}

علی: من برم سفارشمون رو بگیرم. سروین تو چی میخوای برات سفارش بدم؟
سروین: یه آمریکانو.

{علی به سمت خارج صحنه حرکت میکند}

قرار نبود جایی برم

{این تکه از متن و یحتمل بقیه قطعات لحظاتی بی زمان و مکان مند هستند شاید در آن واحد چند لحظه مشخص در آنها بیان شود ممکن است لحظاتی از روزهای ۳۰ فروردین تا اول اردیبهشت سال ۵۹ شمسی یا ۱۴۰۲ یا چیزی حدود ۴۰۰ و چند پ.م باشد اما مکان در این قطعه یکی از اتاق های دپارتمان نمایش و موسیقی از دانشکده هنرهای زیباست.یک میز، یک سری چهارتایی کشوی قفل‌دار فلزی یک تخته سیاه و پنکه سقفی در کلاس هستند دو مرد یکی لبه میز نشسته و دیگری مسیر مشخصی را راه میرود حال آنکه با هر شکل و شمایلی که تصورش برایتان قابل قبول تر مینماید}

احمد: بشین
خلیل: اصلا دیده نمیشه (تا کمر توی پنجره خم میشود)
احمد: نرسید؟
خلیل: ببین یه پسر نحیفی داره میاد بالا همونه؟
احمد: آه آپولون. با لبخندی برچهره حتما خبری خوش...
پسر: سلام خسته نباشید...برای اردوی کوه هفته آینده همینجا باید اسم بنویسیم؟
خلیل: آقا برو بیرون اینجا که...
احمد: بله بله بفرمایید اسمتون رو یادداشت میکنم
پسر: معذی
احمد: بسیار خب خبرتون میکنیم
پسر: همچنین شیرین
خلیل: بله؟
پسر: گه خوردم
خلیل: گمشو
پسر: دستورکار رو فرستادند
احمد: اوه آپولون
خلیل: خوش‌خبر باشی
پسر: گفتن فعلا تخلیه کنیم تا بعد ببینیم چیکار میکنن برامون
احمد: مگه الکیه؟ ما موندنی هستیم نه رفتنی
پسر: گفتن قراره مسلح بفرستن آدم بفرستن
خلیل : مسلح‌هاشون کارت هم دارن؟
احمد: هرکی رو بفرستن جلوش در میایم مسلح باشه برخورد میکنیم از مردم هم باشه هیچی
پسر: گفتن همه باید جمع کنن میگن بابت همین اتاقاست که دانشگاه از بیرون عقب مونده
خلیل: راست گفتن همه اتاقا باید تخته بشه. هرچی عقبمون انداخته تخته بشه.انقلاب نکردیم آمریکایی آمریکایی بلند شیم بریم اردو دربند که
احمد: چوب بردارین

{به سمت در میرود}

پسر: اینجا رو خالی کنیم؟
خلیل: تو میمونی. سر و صدا نکن به چیزی هم دست نزن ما زود برمیگردیم (خارج میشوند)

{در میزنند. پسر در را باز میکند احمد به او سیلی میزند}

احمد: در هم رو کسی باز نکن

کوه ظلمت

صحنه { دور تا دور دیوار، دیوارهای آبی.در مرکز.بیرون از یک ساختمان دوطبقه با هشت ردیف پنجره. چهارتا بالا و چهارتا پائین.در مرکز یک دوربین قرار داده‌شده با چند وسیله‌ی دیگر صدابرداری.نمای دوربین چیزی که در ویزور نمایش می‌دهد به این نحو است که تنها ساختمان با شکل عریضش در قاب است، و پنجره‌ها دیده می‌شوند، نه آسمان نه زمین. فقط و فقط پنجره، فقط و فقط حنجره است که شنیده - دیده می‌شود.}

صوت پنجره‌ی اول : صدای جیغ آمیخته به گریه‌ی کودک
تصویر پنجره‌ی اول : دستی از پنجره بیرون می‌افتد، بی حرکت می‌ماند.چند جای زخم، چند رد خون، چند جای ضربه و جای‌جای مرگ بر روی دست دیده می‌شود.
صوت پنجره‌ی دوم : صدای ممتد سکوت و سوت مرگ
تصویر پنجره‌ی دوم : یک سر و چندین سودا، با جای خالی پوست به شکل دایره‌های متساعد و متساوی بر روی سر تکثیر یافته‌اند.از پنجره بیرون می‌افتد.
تصویر : از پنجره‌ی پنجم و ششم که به صورت همزمان که باز می‌شوند میلیون ها کبوتر و کفتر به بیرون می‌جهند و پرواز می‌کنند.
صوت : چقدر و چند از این پرنده‌ها بغلت داری بپروازان همه را.من آمده‌ام، آماده‌ام.
تصویر پنجره‌ی هفتم : مردی با لباس و ردای عربی و با دستاری بر روی سر، روی لبه‌ی پنجره می‌نشیند به افق سمت چپش نگاه می‌کند. شروع به خواندن نوایی محزون می‌کند.که آمیخته به شور امید و نجات از پایان است.
صوت پنجره‌ی هفتم(با پس زمینه‌ی گریه پنجره‌ی اول و صدای آمیخته با پرواز کبوترها): کل نفس ذائقه موت و ...
(باقی عبارات عربی که با آواز می‌خواند را ما صرفا چون آوایی در نظر می‌آوریم.و در پس زمینه‌ی ادامه‌ی متن قرار می‌دهیم.خواهشا از یاد نبریدش.)
تصویر پنجره‌ی چهارم : یک اسب سفید (صدایش را کسی میوت می‌کند، صدای اسب را نداریم)
تصویر پنجره‌ی هشتم : مردی به شکل پیری، پیری به شکل مردی در حال شستن دستهایش به واقعه می‌نگرد.آب در ظرفشویی سیاه است. دستهایش را بالا می‌برد، دستهایش را بالاتر می‌برد، دستهایش را بالاترین می‌برد.شکلی از دعا و نیایش به خود می‌گیرد.
صوت پنجره‌ی هشتم(پیرمرد شروع به گفتن می‌کند. دوربین روی او زوم می‌کند):
امروز
روز
به روشنای روشن روز قسم
قسم که روزی اینجا
این روز
نوید بخش آفتاب میان روز بود
حالا اما صدای این شیون مرده‌ی کودک
در متن و بطن قلبم مرا از این زمانه می‌هراسد
در این باب پروردگار ما، رب ما
در این باره چه گفته خواهد شد، کدام آمرزش ؟

تصویر پنجره پنجم : مردی جوان تر، با ته ریش و نگاهی نافذ، دوربین به سوی او می‌چرخد و بعد عقب تر می‌اید، طوری که در قاب تصویر پنجره‌ی پنج و هشت را همزمان داریم.

{پیرمرد همچنان در تصویر پنجره‌ی هشتم در حال نیایش است.ما دیگر صدایش را نداریم}

صوت پنجره‌ی پنجم : ای دل دیوانه چه گویی ؟ ای دف دیوانه بر چی زنی ؟
به زن بر زن بر سطح و ساحت شطح خود.که خود چاره‌ی خود است.

چه خواهی تو ؟
چه خواهد من ؟
چه خواهی کرد ؟
به سنت قدیم یا به حادث جدید.

توضیح : دوربین از روی پنجره‌ها با یک حرکت آکروباتیک ۱۸۰ درجه می‌چرخد، و دوربین روی کلوز آپ صورت مردی توقف می‌کند. مرد میکرفونی در دست دارد، گویی که مجری است.در پشت سر او چند نفر روی صندلی‌های پارچه‌ای نشسته‌اند.یکی از آنها بسیار در چشم می‌زند.برای نگارنده پارتی بازی می‌کنم.آن کس که در چشم می‌زند.من است.من که اینجا پشت صفحه‌ی در حال نوشتنم، آینه را بسیط تر می‌کنم.از آن عبور می‌کنم.خودم را در متن مرور می‌کنم.ایلیا صوفی با فرق چند خط و اجازه‌ی دوستان و سردبیر تئاتر و با تشکر از شایان رهسپار عظیمی، خود را در یک صحنه‌ی عجیب می‌گذارد.درکی از نوشتن این نوشته دارد ؟

{صوت این توضیحات}

صوفی : اکشن
مجری: مجو درستی عهد از جهان سست نهاد
... که این عجوزه عروس هزار داماد است.

صحنه { میکروفون حرکت می‌کند به سمت مردی می‌رود.مرد تمام صورتش با پارچه‌ی سیاه پوشیده شده است}

صوت مرد : در شب تیره
در شب تیره
دیوانه‌ای
دیوانه‌ای
دیوانه‌ای
که او
دل به رنجی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته همچو ساقه گیاهی فسرده
هر درمانی بر او حرام است
هر نگاهی بر او از تبار تباه است.
صوفی : روزگار ما آتش گرفته، روز در حسرت شب ستاره می‌شمارد و شب در اندوه روز تمام نمی‌شود
مجری : بیخود که شاعر نشدید !
صوفی : حرف و گفت و صوت را در هم زنم تا به این سه با تو دم بر زنم
مجری : خوشبختانه مولوی اعتراضی ندارد
صوت پنجره‌ی هشتم : آهای آهای با شمام

توضیح : مجری میکروفون را با سرعت به سمت پیر می‌برد

پیر می‌گوید : زمانی پیش از زمان.پیش از وقوع زمان.پیش از وقوع این شرم‌تر از شرم که به کناره و کفاره از آن شهر نمی‌توان بود، نمی‌توان دید.ای کاش ندید.که مادر بر سر جنازه‌ای بی‌فلک و فلک بر درفش کیانی که نیست، کیاست کسی این متن را این مرد را این آوازه خوان تنها فرهاد می‌خواند.

{مجری میکروفون را به سمت خود می‌برد : این شما و این هم اجرای زنده‌ی فرهاد و بلک کتس}

توضیح : در پشت‌بام ساختمان مردی ایستاده. از قبل میکروفون در دست.
دوربین به سمت او می‌چرخد در حال خواندن است

صوت : کوچه‌ها باریکن دکونا بستس
خونه‌ها تاریکن طاقا شکستش
از صدا افتاده تار و کمونچه، مرده می‌برن کوچه به کوچه.

صحنه { مجری میکروفون را به سمت خود می‌برد، دوربین به دستور صوفی اول در متن و بعد در تخیل مخاطب شکل لانگ شاتی می‌گیرد که همزمان با مجری، گروه موسیقی بالای پشت‌بام و زوزه‌ی گرگ در اجرا مشاهده‌شود.}

مجری : باشد که امروز، امروز روز.همچون فرهاد، عشق بهای آن شود که آگاهی، شیرینی خاطرمان نقش بر کوه شود.باشد که آگاهی جان‌های ما را شعله بخشد و تاریکی ما را از سر نیزه‌ی مارهای دوشین و پیشین ضحاک رها سازد.

صوفی : جاکش اون یه افسانه‌ی دیگه است.ما الان تو تبای ایم.
مجری : یعنی فرهاد و مولوی و پیر و اون یارو با ته ریش و عربی خوندن اکی بود ؟ و مشکل این شلغم فقط ضحاکه ؟ داستان چیه ؟
صوفی : ببین داستان که نیست.نمایشنامه است.البته بعید میدونم اینم باشه.تو به این کارا چی کار داری.منم صرفا خواستم تو زمین بازیم با تو بیشتر بازی کنم، داستان نمایشنامه هم همینه : بازی.پس بگو : باشد که عشق یارای ما باشد که چون فرهاد کوه سینه‌ی خود را از ظلمات تراشیم و بر آینده‌ی جان و جهان خود آگاه و واقف تر شویم.یاعلی مدد.

جرثومه اودیپ بودن

صحنه {یک صحنه تاتر}

مریم دهقان نژاد :
طی شنیده ها و گفته های دیده شده از اتفاقی که سالهای سال پیش از ما رخ داده، بدنبال جواب راهی شدیم
من چون بیگانه ای که سخنانی شنیده است، از آنچه رخ داد و داستانی که گفته شد سخن میگویم بی اینکه در جست و جوی خود چندان چیزی یافته باشم؛ شاید این راه تقلایی باشد برای پیوند گذشته و حال یک جوینده.
از شما خواستارم که اگر کسی از شما میداند که چه کسی در کدام تماشاخانه تاریک و در کدام اجرا خود را میان بازیگران جای داده به ما بگوید، که ما بدان نقطه رسیدیم که زبان کتاب های تاریخ هم قاصراست از گفتن کلامی.

{شنوندگان همچنان خاموشند}

یا اگر وجدان کسی گناهکار است،به تن خویش برخیزد تا به این سکوت پایان دهد و یا اگر بیگانه ای دست به خون وی کرده است بگویید که گوینده را نزد ما سپاسیست بیکران، اما شما ای شاهدان واقعه، ای کسانی که در آن روز ها خون انقلابی در رگ داشتید،اگر نمیخواهید به زبان آیید و آشکار شود که مردی یا شاید زنی از ترس،خویشتن یا دیگری را در پرده داشته است، بدانید که به ما مدیونید،به ما که وقتی کسی در تماشاخانه ای به هنگام اجرایی پنهان شد و بازی بازیگران را ربود،وقتی او نقش بازیگران را بازی کرد و بازیگر بازیگران شد، نبودیم و حال باید در بازخرید این گناه نخستین شرکت جوییم.

{همچنان خاموشی است}

من هم اکنون فاش می گویم که عدالت نیست که نسلی عصاره زهرآگین عمل نسل دیگری را بنوشد اما واقعیت است،این جام شوکران را سر میکشیم اما نگذارید این خون در نادانی تباه شود،بگذارید این نسل قربانی، با دانایی تطهیر شود و بعد برود.سرنوشت کسی که به ما حقیقت را بگوید،متفاوت از ما نیست، چرا که همه ما قربانی تقدیریم و با گناه همزادیم؛ جرثومه ادیپوس بودن در باطن ما نهفته است.

{همهمه شنوندگان}

اما من این نفرین را برخود نمی بخشایم که اگر دانسته یا نداسته با کسی که چیزی میداند اما زبان به سخن نمی گشاید هم صحبت شده باشم که لعنت من و نسل من بر او باد که ما هم اکنون در جایگاه آن بازیگر بازیگران پای به همان تماشاخانه ها میگذاریم و کسی وظیفه ای در قبال این صحنه بلا زده را به ما محول نمیکند که چون دردمندان تقلا کنیم، براستی بر شگفتم که حتی بدون درخواست ما دانشجویان تابحال این ننگ را نزوده اید که این حفره ی تاریخی نیازمند بررسی بسیار بود. حال که این صحنه،نه به فعل بلکه به اسم از آن ما شده، بر آنیم تا بخاطر آن بکوشیم. برای پدری از پدران ما پدر مرده ها و از این کارمان هیچ دریغ نیست تا حقیقت را بیابیم.

{تشویق شنوندگان}

حال ما دانشجویان ستم دیده که به اجبار سالن های تئاتر را ترک کردیم و در پی پس گیری حرمت آن مکعب های سیاه دور هم گرد آمدیم هیچ نداریم جز همین کاغذ که شاید بخوانید و شاید نه، باشد که حقیقت روی همین کاغذ ها و یا شاید در پی دی افی در گوشی موبایلتان پیدا شود.

{تاریکی}

حلول جن

{ این بخش برش هایی از ایمیل ها و پیام هایی است که مابین افراد نام برده و گروه نویسندگان رد و بدل شده. در جهت دسترسی به اطلاعاتی که به هموار تر شدن مسیر پژوهش مددی رساند. }

سروین : سلام استاد وقتتون بخیر،من بازهم مزاحمتون شدم! میخواستم ازتون بپرسم میتونید به من منبعی معرفی کنید که هم راجع به گروه پیشگام تحقیقاتی بکنم، هم درباره شرایط اجتماعی یا فرهنگی دوره ریاست جمهوری بنی صدر ؟

مهام میقانی : ... شما اگر کتاب اسلام رادیکال از یرواند آبراهامیان رو پیدا کنید و بتونین با آقای باپیری و بابک احمدی ارتباط بگیرین خیلی عالی میشه ولی.....

.....

امیررضا (ایمیل به بابک احمدی) : سلام و وقت بخیر آقای احمدی، من امیررضا احمدی هستم،دانشجو کارشناسی کارگردانی دانشگاه هنر ..... غرض از مزاحمت برای شماره سوم مجله ای که مدتیه مشغول فعالیت در بخش تئاترش هستم،موضوعی مطرح شده که گویا مربوطه به دوره اول اجرایی که آقای (جمشید ملک پور) از نمایشنامه ادیپ در تالار مولوی توی سال ۵۸-۵۹ ترتیب دادن.گویا در زمان انقلاب فرهنگی،باشگاه دانشجویان مورد حمله قرار میگیره و در محوطه تالار اتفاقاتی رقم میخوره.... طی صحبتی مه با آقای میقانی داشتیم درباره یک سری راهنمایی ها مارو به شما ارجاع دادن....اول از همه میخواستم جویای این بشم که در چه منابعی میشه این واقعه رو مورد تحقیق و بررسی قرار داد؟ دوم هم اینکه آیا امکانش هست اگر خودتون منابعی رو در دسترس دارید در اختیار ما قرار بدید ؟.....ارادتمند

بابک احمدی : سلام امیررضا جان،سال نو مبارک
با توجه به اطلاعاتی که من در اختیار دارم، منابع مکتوب چندانی که به این اجرا و مسائل پیرامونش اشاره کرده باشه وجود نداره اما دست کم میتونیم فکر کنیم شاید چیزکی در شماره های روزنامه (آیندگان) و (اطلاعات) همان ماه بازتاب یافته باشه.محل دیگری که برای تحقیق پیشنهاد میدم،مرکز اسناد و آرشیو (خانه تئاتر) هست که شاید،(تاکید دارم شاید) چیزکی از بروشور تا عکسهای اجرا موجود باشه.....منبع اصلی رجوع من،جناب میقانی و یوسف باپیری و در نهایت خود آقای ملک پور بوده.علاوه بر این؛ بازیگران اجرا و خاطراتشان شاید کمکی باشه برای شما ....

.....

مهام میقانی: .... خانوم صبا ورشاوی توی اون گروهه بود و ایشون فعالیت های تحقیقی خیلی خوبی میکردن....یک کتاب داره فرانس فانون که بنی صدر ترجمه کرده به اسم (دوزخیان روی زمین). کمابیش درباره تبعیض.خیلی متناقض هست محتوای کتاب با برخی اعمالی که بعدا انجام داد.البته همچنان در مقایسه با بسیاری بنی صدر بسیار بسیار دموکرات بوده به نظرم.اما شاید بررسی این کتاب و بعد عمل بنی صدر در بیرون کردن گروه های سیاسی از دانشگاه نکاتی داشته باشه....یک کتاب هم خود بنی صدر نوشته به اسم (خانواده در اسلام)....وقتی از ایران رفت کتاب جالب تری نوشت به اسم (درس تجربه) که اشارات کوچکی کرده به موضعش در برابر دانشگاه به ویژه دانشگاه تهران....

سروین:... به من گفتن خاطرات آیت الله هاشمی رفسنجانی هم در کتاب (انقلاب در بحران) میتونه کمک کننده باشه اما جلدی که مال سال ۵۹ هست از همه جا نیست و نابود شده ! ....

مهام میقانی: .... من دست باپیری یک آرشیو کاغذی از سال ۵۹ دارم که اتفاقا اون نسخه بزرگ و سنگینی نیست....

.....

احسان زیور عالم : سلام روزت بخیر،امیدوارم حالت خوب باشه. ببین اجرای آقای ملک پور نبوده مثل اینکه،اجرای آقای کوثر بوده در تیرماه ۱۳۵۹.تا جایی که من میدونم یوسف باپیری داشت پروژه ای رو کار میکرد به اسم (عکس العمل) که درباره تالار مولوی بود. یک عکسی رو هم یوسف از این واقعه نشون من داد که در اون محوطه به قولی دارن افراد مجروح رو میبرن و میارن،دکور خالی میکنن

و ....اطلاعاتی که من در دست دارم چیزای محدودین و خب از طریق همون مهام و یوسف شنیدمشون.میتونی حالا با خود یوسف حرف بزنی و ببینی چی میگه ولی اگر قصدت بررسی حمله به مولویه من میتونم کمکت کنم که با یک نفر جلسه بزاری درباره حمله به اجرای علیرضا نادری...تقریبا همه بازیگران اون کار هم در دسترس هستن به غیر از خود علیرضا نادری... به نظرم اتفاق بدی نیست و خب بیان این اتفاق هم میتونه به نوعی جالب باشه .....

.....

صباورشاوی: سروین یک چیزی رو من دقیق متوجه نشدم.دقیقا دنبال چه چیزی از دوران ریاست جمهوری بنی صدر میگردین؟خیلی گستردس!

سروین: ببین مسئله تجاوز به حریم اون تئاتره برای ما مسئلس. اینکه چطور در بزنگاه های مهم سیاسی جامعه به شکل علنی خودش رو وارد صحنه تئاتر میکنه ....

صبا ورشاوی: من اصلا همچین چیزی رو نشنیدم که آدما ریختن تو اجرای ملک پور و این اولین باره که میشنوم.حتی این مسئله که اجازه ورود به سالن های تئاتر برای دستگیری افراد رو هم نداشتن تا حالا نشنیده بودم..... فکر نمیکنم اینطوری بوده باشه....ولی سروین یک چیزی که خیلی به ما کمک کرد سری کتاب جمعه احمد شاملو بود.....

.....

وهاب ناصری منش (از گروه اجراگران اجرای عکس العمل) : ..... ببین اطلاعات من در حد همون نمایشیه که کار شده،اسنادی که ماها به اشتراک گذاشتیم همش از بین رفته و الان در انحصار افراده..... چیزی که من از اون نمایش خاطرم هست اینه که ما درحالی که داشتیم شیوه های تئاتر مستند رو بررسی میکردیم درباره اجرای حمید سمندریان صحبت میکردیم و اینجور چیزها،من فقط میدونم که توی اون مهلت سه روزه ای که بنی صدر میده برای تخلیه دفتر گروه پیشگام که توی باشگاه دانشجویان فعلی بوده، اون گروه گویا قصد تخلیه نکردن داشتن و اون جبهه هم شروع میکنن به لت و پار کردن آدما و خب به این صورت پیش میره که محوطه رو به روی تالار مولوی تبدیل میشه به یک بیمارستان سرپایی.البته همزمان با این واقعه هم توی ۱۶آذر اعتراضاتی برقرار بوده که خب ظاهرا یک یا چند مینی بوس میان و راه های ورودی خروجی رو میبندن و اتفاقاتی از این قبیل.

.....

یوسف باپیری: حقیقتا اصل این اتفاق درست نیست.یعنی ربطی به ادیپ ملک پور نداره.موضوع پژوهش شما کلیه.یعنی دقیقا نمیدونم دنبال چی هستین؟چون اگر دنبال اون اتفاق در تالار مولوی هستید خب اون پژوهش شده و طبیعتا یه گروه بزرگ این کار رو انجام دادند و به سختی هم پژوهش شده و متاسفانه سانسور شدند و اختیار اطلاعاتشون چون شاید اونا هم بخوان باهاش کاری کنند در اختیار خودشونه....

.....

امیررضا: گویا تمام مسیر رو اشتباه رفتیم
سروین: هوم
امیررضا: چه خاکی بریزیم سرمون ؟
سروین: کاری نمیشه کرد، همه چی دست یوسف و گروهشه،فقط میتونیم با اون و اگه اجازه بده با بچه های تیم پژوهشش حرف بزنیم و بعدش بازم اگه اجازه داد، از همون مطالب اونا استفاده کنیم
امیررضا: تو حرف نزدی با خودش دیگه ؟
سروین : چرا،گفت انقدر به این و اون پیام ندید ملت رو تو رودروایسی نندازید اونا اجازه ندارن چیزی به شما بگن یا معمایی رو حل کنن. گفت مهام نباید این اطلاعات رو در اختیار شما قرار میداد و بعد تعطیلات خودم باهاتون صحبت میکنم و... اینجور حرفا
امیررضا: یعنی هرچی پایین بالا کردیمو بریزیم دور؟ خود مهام چی؟
سروین: از همون روز که منابع رو گفت دیگه جوابمو نداد، نه ویسامو، نه جواب اس ام اس نه جواب تلفن، حالا یا به خاطر تعطیلاته یا به خاطر پروژه یوسفه ....

keep your friends close but your enemies closer

{صدای یک نوار.در واقع بخشی از تاریخ شفاهی هاروارد.محل مصاحبه پاریس و زمان آن بیست و یکم می ۱۹۸۴ است.مصاحبه کننده ضیااله صدقی و مصاحبه شونده ابوالحسن بنی صدر}

س:در رادیو سخنرانی کردید که اگر دانشجویان ظرف سه روز تخلیه نکنند من با مردم وارد دانشگاه خواهم شد و دانشگاه را از دست اینان در می آورم.و همین باعث شد آن اراذل و اوباش حزب اللهی به آن ترتیب وارد دانشگاه بشوند و استقلال دانشگاه را از بین ببرند.

ج:داستان دانشگاه اصلا چه بود؟ توطئه ای بر ضد من بود.دانشگاه چیز دیگری نبود. اینها در اسناد سفارت آمریکا هم هست. توطئه ی مقدمات حمله عراق به ایران بود. قرار بود آشوبی در سراسر شهرها ایجاد کنندو نیروهای مارا پراکنده کنند و عراق حمله کند و کاررژیم ساخته شود.چه کسانی به من اطلاع دادند؟تقی زاده رئیس دانشگاه ملی و مجاهدین خلق.بسیاری از کسانی هم که متهم کردند بعد دیدند نه ، شرم آور است و از ان اتهام دست برداشتند و اعلام کردند که نه، بنی صدر جلوی تو طئه و فاجعه در دانشگاه را گرفت چنانکه نوار آیت در روزنامه انقلاب اسلامی چاپ شد .خود آقای آیت گفته است این بار دیگر نخواهیم گذاشت اینان در بروند مثل قضیه دانشگاه.توطئه ای چیدیم که پدر بنی صدر هم حریف نمیشود.این اقدامات حالا اینکه چگونه من پیش خمینی رفتم وتهدید به استعفا کردم و قرار شد سه روز وقت تعیین کنیم و در روز سه شنبه دانشگاه را نه از دانشجویان از دست دانشجویان نگرفتیم آقا از دست احزاب سیاسی گرفتیم که با دانشجویان فرق دارد. از آقای فدایی خلق که بعدا شد اکثریت و رفیق حزب جمهوری و پیکاری و اشرف دهقانی.اینها جو سم دانشگاه را از بین برده بودند و دانشگاه نگذاشته بودند والا اینها نمیتوانستند بهانه کنند این یکی، دوم اینکه طرف خطاب من تازه اینها نبودند اینها کاره ای در ایران نبودند .آن طرف خطاب دانشجویان خط امام بودند آنها گردانندە طرح دانشگاه بودند و طبیعی است که من نباید میگذاشتم دانشگاه هم مثل سفارت آمریکا دست اینها بیفتد مگر من باید میگذاشتم این کار میشد؟ آن حرفهایی را هم که زدم خطاب به آنها است و این آقایان کسی نبودند و حالا همه چیز را به ریش خودشان میگیرند اصلا چه کسی میدانست پیکاری کیست؟ آنوقت اعتباری توی ایران داشت ؟ یا حالا دارد؟ نه آقا توطئه بیخ داشت عمق داشت همه اسنادش را پیش من آوردند و این در حزب سامان داده شده بود نوارهای آیت در این کشور چاپ شد.اسناد سفارت آمریکا چاپ شد .این یک توطئه بزرگ بود برای بهم ریختن تمام ایران و ما شب تا صبح بیدار نشسته بودیم و زحمت میکشیدیم که نگذاشتیم این فاجعه رخ بدهد و زد و خوردی صورت بگیرد.

خردمندی دردمندی است

صحنه {یک صحنه تاتر دیگر}

مریم دهقان نژاد :
که بود که به آدمی گفت دانایی رهایی از تنهاییست؟ آدمیزاد فانی تنها،دانایی و رهایی نیست که بسی بیشتر محدودیت و اسارت است.
آیا در کشاکش اطلاعات و رقابت دانایی همیشه باید محسود بود؟
آیا باید گدایی کرد برای دانایی برای رسیدن به تباهی؟
به کجا قدم بر میداریم که تنها به خود میرسیم،این جز دسیسه نیست برای مدفون کردن این راز بدون نبش قبر، اتهامی که تا به ابد روی پیشانی این جوینده ها می ماند که دیگر نگرد بی فایده است،که اینها همه دسیسه ایست که حسادت وار ما را به سمت هیچ هدایت میکند.

{نور می رود}

چه کسی بود که صحنه را تاریک کرد؟
صدایی از بین حضار: جواب در کتاب ها نیست نگردید
صدایی دیگر: عامل بدبختی این صحنه و رکود خود شمایید
در تاریکی همه زبان باز میکنند اما اگر نور بیاید شما همگی سکوتید و سکوت ای شما تماشاگران غیب دان،شما که در تاریکی با چشم دل سخن میگویید آیا شما کسانی جز ما هستید؟ که صرفا به حسادت واز سر نا امید کردن ما دسیسه ای چیده اید تا این نمایش زودتر از آنچه باید تمام شود؟ شما که اگر چهره هایتان مشخص میشد دوباره زبان به دهن میگرفتید و تماشاچی می ماندید تا دست و پا زدن ما را تماشا کنید؟
صدا: سخنان خردمندانه ایست اما آنگاه که خرد را سودی نیست، خردمندی دردمندیست صدایی آشنا به گوش می رسد شبیه به صدای یک دوست، این دوست دیرین که روزی بیشترین اعتماد من به او بود، باید دزدانه کمین کند و بکوشد که مرا منصرف کند؟
این سخنان شما کی بیشتر از صدا بود برای این صحنه؟که بود که صحنه را حفظ کرد؟ که بود که همه ی سعیش بر ایستادن در همین نقطه بود که حالا شما دانایان همین نادان را قضاوت میکنید؟
میدانیم که روزی این صحنه نجات دهنده بود،روزی فراری ها در خود میگرفت، که بازیگران و نا بازیگران در آن یکی میشدند، در روزی که ادیپ شهریار روی صحنه چشم هایش را کور میکرد، این صحنه کسی را نجات داد،حالا همین صحنه محل حمله است،طولی نمیکشد که چند دقیقه بعد از اجرا مانیفست هایتان را تویش اعلام کنید،گازهای اشک آورتان را پرتاب کنید و ان را پیش از شروع شدن تمام کنید
من از شما جواب میخواهم اما شما بدون اینکه از جایتان بلند شوید یا در روشنایی صحبت کنید فقط انتقاد میکنید.
صدا: فکر میکنی چیزهایی میدانی که ما نمیدانیم؟اگر همه چیز یک دروغ بوده باشد که مارا دور هم جمع کرده چه؟اصلا چه کسی به تو گفته که روزی جایی قبل از ما همچین واقعه ای رخ داده؟
استادی و یا شاید پیشگویی دانا
صدا: خود او جواب را نمیدانست؟
بیش از این نمیداست
صدا: از کجا معلوم که دروغ نگفته باشد؟که در همین تماشاخانه اتفاق افتاده باشد؟ که در حین اجرای ادیپوس بوده؟
شما به صداقت من شک دارید؟ نورها را روشنوکنید بس است تاریکی
صدا: کسی که راز ها میداند همین جاست کسی که بخاطرش همچین غوغایی برانگیخته،مثل یک ناشناس،او که در روشنایی سخن نمیگوید و میترسد که سرش برباد رود
پس چرا در تاریکی هم چیزی نمیگویید؟ قبل ازینکه وقت تمام شود بگویید شاید اجرای دیگری در کار نباشد،این آخرین فرصت است
{نور می آید،سکوت طولانی،تماشاگران خارج میشوند}

بیابان حقیقت

صدای در تاریکی این شعر را به زیر لب زمزمه می‌کند :

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من
این حل معما نه تو خوانی و من
هست از پس پرده گفتگوی من و تو
چون پرده بر افتد نه تو مانی و نه من

صحنه { صحنه روشن می‌شود، پرده‌ی بسته از بالای صحنه بر روی زمین می‌افتد.روبرو و پشت رو یک بیابان بی‌انتها است.مردی در آن راه می‌رود.}

صدای در تاریکی این را می‌گوید :
در حقیقت کودکی این خواب را می‌بیند.و این در واقعیت همان خواب و کابوسی است که ادیپ در فیلم ادیپ شهریار پیرپائولو پازولینی می‌بیند و از آن سخن می راند.کودک شنیده بود که اگر این شعر را ۵۴۳ بار بخواند در خواب پرده‌های حجاب و کشف بر او گشوده خواهد شد.

{ مرد می‌رود در خواب.در بیابان مردی که ردی گم کرده بود.مردی که گم کرده ردی از خودش مانده بود}

صدای در تاریکی این را می‌گوید :
همین را خواسته بود.تا به جان نرسد، جان به جانان نرسد.که او رسید ؟ که رسید ؟ هم او که گفت : مردی که در صحاری عالم گم شد و بر بنادر میثاق و آشتی بیگانه ماند.این را دکتر رضا براهنی گفته بود، در تهران گفته بود که شیدایی خجسته از او ربوده شده است.و همچنین در دف در دف دف دیوانه گفته بود دورت بگردم ای دف دیوانه گفته بود : خدا خدا خدا، تو چرا آسمان تهران را از یاد برده‌ای.

{مرد ربوده شده در رویا در صحرا می‌رفت. آفتاب در مرکز آسمان.خورشید چون دشنامی به مادر، پدر را در می‌آورد.و زبان هر لحظه، لحظه لحظه تشنه‌تر از کلام تشنگی می‌شد. جویای آب.تشنه می‌رود.تشنه می‌رود.تشنه می‌رود.در دور به قول فرامرز اصلانی دور دورا رنگی شبیه آبی در قلب بیابان، یا بهتر بگویم بی‌آبان و طی که دی سرما و ماهای دیگر که کسی شک نکند فروردین و خرداد و تیر.و از دور دور نشوم در دور رنگی شبیه آبی در قلب بیابان، به سمتش می‌رود.سراب نیست، آبی است که باقی است و شرابا طهورا.زانو می‌زند، سرش را به سمت آب می‌برد.ناگهان دستی به شانه‌اش می‌خورد.به او پیاله‌ای خالی می‌دهد و می‌گوید بنوش.در خواب خاطرم نیست ۷ یا ۹۸۰ بار از آب می‌نوشد.}

اولی : تو کیستی چنین پیاله پیما، که به باد پیمایی تکاورانه در این صحرا به من در رسیدی
دومی : این پرسشی است به خطا و این پیاله اژدهایی است از آذرخشی از حق از حقیقت از نیست از هست که مهیا و پرورده‌ی نابودی است.کلا نفس ذائقه الموت.
سومی : آری، نوشیدن. آن هم چنین باده‌پیما، باشد.باشد که اهریمنان تو را در خواب‌هایشان طلب کنند.
چهارمی : پس او کجاست ؟ او که چنین مردانه، قلندروار، به چنین جامی از جان از ندای پاک روان جرعه جرعه سر داد. و سر گفت.
پنجمی : او پیغمبری است که خدایش از خویش رانده است.و زبان نبوتش مسدود مانده است.
ششمی : پس چنین جامی از چنین جانی چگونه باید، چگونه یابد ؟ بی زبان ؟
هفتمی : راز در این است.در بی زبان زبان شدن.در ندیدن بینا شدن.در نابود بود شدن.
هشتمی : به راستی که چنین جامی حقیقا فیل‌افکن، خوفناک که نه توان نوشید نه توان نفی کرد و انکار.سراسر سرخی شب در شراب ظلمت است و از مستی و از راستی ظلم تاب دیدن نداریم.
نهمی : صوفی بیا که آینه صافیست جام را - تا بنگریم صفای می لعل فام را
صوفی : من آمده‌ام، آماده‌ام.برای این سفرها. برای این خطرها.کودکی مرا فرا مرا خواب فرا دیده است.و مرا از صحنه‌ی قبل تر خود در همسرایانی در شکل پنجره به همسرایان به شکل عددها خوانده، احضار کرده است.و من بعدتر خواهم رفت و من قبل‌تر خواهم بود، و من اکنون که مرا می‌خوانی و من اکنون که این را می‌نویسم هستم.می‌بینم آنچه ادیپ ندید، نمی‌بینم آنچه ادیپ دید.من در ورق و من در قلم بالاتر از خودم بالاتر از کلمه هم تراز خدا و زئوس و آتنه و ... که اسمهایشان را باید گوگل کنم ایستاده‌ام. و از وحشت این جان و از وحشت این جان که دارم و از وحشت این نوشته‌ها که راندم و دوباره خواندم و نه‌تای دیگری با خودم ده را خواندم، می‌لرزم و می‌ترسم.از وحشت از وحشت این جام از وحشت این حقیقت، باشد که رب ببخشد.

تمرین مسخره یک جدل نمایشی

{ سال ۵۹. تالار اصلی مولوی. دو بازیگر در حال تمرین نقش ادیپوس و کرئن هستند. جمشید ملک‌پور در حال نظارهٔ آنهاست. بازیگرنقش ادیپوس را الف و بازیگر نقش کرئن را ب مینامیم. لازم به ذکر است که اجرای آقای ملک پور در زمستان ۵۸ به اتمام رسیده و این قطعه متعلق به دوره ایست که نگارندگان همچنان در جهل بسر میبردند }

ب: به هرحال خواست تو چیست؟ تبعید من؟
الف: هرگز! من تو را مرده میخواهم نه تبعید شده.
ب: به شرط آنکه بتوانی بنمایی چه خطایی بر تو کرده‌ام.
الف: همچنان که در احتجاج لجوجانهٔ خود چنگ انداخته‌ای؟
ب: زیرا میدانم که تو بر خطایی.
الف: من میدانم که درست میگویم.
ب: به نظر خود، اما نه به نظر من
الف: تو مردی فرومایه ای.
ب: اما اگر اشتباه کرده باشی؟
الف: پادشاهان باید فرمان برانند.
ب: اما نه بیدادگرانه.
جمشید: کافیه. خسته نباشید بچه ها.
ب: چرا خواستی امروز این قطعه رو تمرین کنیم؟
جمشید: دیشب فکر کردم یه جاش میلنگه. برای همین خواستم امروز قبل از اجرا تمرینش کنیم.
الف: جمشید.
جمشید: جانم؟
الف: به نظرت نمیتونیم یه جوری توی نمایشمون به اتفاق دیشب اشاره کنیم؟
ب: جمشید تو خودت بنی صدر رو جای یکی از شخصیت ها نمیبینی؟ مثلا کرئن یا حتی خود ادیپ؟
جمشید: دیگه برای اضافه کردن ایدهٔ جدید دیره

{ جمشید ملک‌پور کتش را تنش میکند که برود}

جمشید: ضمنا من موافق تطبیق دادن شخصیتهای نمایش با یک شخصیت واقعی حال حاضر نیستم. شب برای اجرا میبینمتون. خداحافظ

{جمشید ملک‌پور از صحنه خارج میشود}

همسرایان؛ملت

سال ۵۸
{پشت صحنهٔ سالن اصلی مولوی. نمایش ادیپ در حال اجراست که صدایش از خارج صحنه به گوش میرسد. جمعیت زیادی پشت صحنه هستند. دو سه نفر از عوامل نمایش اند و حدود بیست نفر که زخمی و کتک خورده و لباسهایشان پاره است دانشجو هستند جمشید ملک پور وارد میشود.}

جمشید: این همه سروصدا برای چیه؟ داریم نمایش اجرا میکنیم
یکی از کتک خوردگان: توروخدا یه جوری ما رو قایم کنید. لباس شخصی ها ریختن دانشجوها رو زدن. ما از دستشون فرار کردیم. توروخدا یه کاری برامون بکنید
جمشید: خیلی خب. برید توی صحنه کنار همسرایان، اونهایی که اونور نشستند بشینید.

فقط هرچی گفتند
رو باهاشون تکرار کنید

{دانشجوها از صحنه خارج میشوند که وارد صحنهٔ اجرای نمایش ادیپ شوند. صدای اجرای نمایش، واضح تر از خارج صحنه شنیده میشود.ملک پور پشت صحنه میماند و تنها اورا میبینیم}

ادیپوس {از خارج صحنه}: با چنین تقاضایی شما خواستار مرگ یا تبعید منید؟
همسرایان {از خارج صحنه. دیالوگ آنها به دلیل وارد شدن افراد جدید ناموزون و غیر حرفه‌ای شنیده میشود}: مباد که چنین بیندیشی، به خاطر فوبوس خداوند زندگی، چنین مباد! مطرود خدای و انسانم اگر هرگز چنین فکری به سر داشته باشم. اما آنگاه که مردمان به

دردند، اگر شما شهزادگان، کشمکش خود را به نگونبختی دیرین ما بیفزایید، قلب من دیگر بار به رنجی عظیم گرفتار است.

{ زخمی ها در جایگاه همسرایان تشنج می کنند و از حال میروند.نیروهای لباس شخصی وارد سالن می شوند.برای دقایقی سکوت حاکم می شود.}

ادیپوس: پس بحل کردم،هرچند که این به منزله مرگ یا تبعید من است به خواری.ندای شما مرا بر سر بخشایش آورد....

{نیرو ها از سالن خارج می شوند}

قورباغتو قورت بده

{یک موبایل که صفحه اش پروجکت میشود. پیام های خوانده نشده از شماره تلفن هایی شناس و ناشناس در واتس اپ، تلگرام،توییتر و اینستاگرام. همچنین صدای گفتگوی یک زن و یک مرد این بخش کاملا غیر واقعی است اما اخبار یا پیام ها ممکن است نسبت هایی با واقعیت پیدا کنند}

۱: از اول به خاطر دموکراسی چیزی نگفتیم اما آنها معنی دموکراسی را ندانستند
۲: نماز وحدت با آیت الله مدنی
۳:حسن حبیبی وزیرفرهنگ و آموزش عالی از اظهار نظر قطعی در مورد دانشگاه تبریز خودداری کرد
۴: کشور هرروز در بحران فرو میرود مردم سهم خود را از غنائم انقلاب میخواهند
صدای زن: سایلنتش کن میخوام بخوابم
مرد: صبر کن این فیلتر شکن نصفه وصل شده

زن: یعنی چی؟ میگم قطعش کن مهم که نیست
مرد: بابا نوتیفش اون بالا میاد ولی باز نمیشه
۵: شورای انقلاب خواهان تغییرات بنیادین شد
مرد(تلاش میکند با موایل وویس مسیج ضبط کند) من گفتم دانشگاه محل علمه.فیزیک اسلامی و شیمی اسلامی که نداریم آقا...
۶:ورود و خروج دانشجویان فقط با ارائه کارت دانشجویی صورت میگیرد
۷:فوری فوری: یک دانش آموز ۱۹ ساله با دست خفه شد.
مرد: (دوباره سعی میکند وویس ضبط کند) من میگم اصل اسلام ضد زوره.حالا هرکاری میخوان بکنن میخوان منو بندازن بیرون بابا....این وصل نمیشه
صدای زن: بیا با گوشی من برو اگه مهمه بکنن escape goat مرد: میخوان منو

زن: خب این وصل نشد زنگ بزن مسئله ای نداره
۸:ابوالحسن بنی صدر: در قانون اساسی ما مگر شکنجه حرام نشده؟ در کجای اسلام و کدام حکومت اسلامی شش نوع زندان وجود دارد چرا اینها تعطیل نمیشوند چرا هرکسی و هر نهادی باید یک زندان داشته باشد جو اسلامی جو اعتماد است اینهمه دستگاه های ترسناک و مخوف درست نکنید
۹: دانشجویان پیشگام باقی مانده اند
۱۰:وضعیت ما مثل معتادی است که در جاده اعتیاد افتاده و میداند این برای او ضرر دارد اما هر بار بساط دود و دم را میبیند میگوید این بار هم عیب ندارد.

کنشگر سیاسی

{ یک صحنه تئاتر خیابانی،شاید حوالی یک میدان شلوغ }

مریم دهقان نژاد:
شما نخستین کسانی هستید که باید این واقعه را برایتان شرح دهم
شاید وقتی این حقایق اثبات شوند این پایان راه باشد،آیا این فضیلت است؟آن هم هنگامی که تاب و توانی برای پذیرش آن نیست؟ البته که ارزش حقیقت چیزی ورای اینهاست
این نقطه ایست که صورت مسئله ی اصلی این درام بی اهمیت میگردد.
حقیقتی که هیچگاه سیاستمداران حاضر به اعتراف بدان نیستند و نهایتا گذر زمان نقاب از آن برمیدارد.حال در این جامعه که دروغگویی سازمان یافته است و تبدیل به اصل شده،میخواهم راستگو باشم چرا که در اینجا صداقت به خودی خود یک عمل سیاسی است.
اگر به شما بگویم همه ی این راه رفته را اشتباه پیش گرفته بودیم چه؟

{همهمه حضار}

این همان نقطه ایست که ادیپ اعتراف میکند که اصلا ادیپ نبوده است!
استاد را دوباره دیدیم،از او خواستیم اگر چیز بیشتری میداند به ما بگوید ولی هیچ نگفت او میگفت این اطلاعات را کسی نباید بداند،ولی ما اصرار کردیم و نا امید نشدیم تا بلکه کلید این معما پیدا شود تا اینکه در نهایت متوجه شدیم آن اجرای نجات دهنده اصلا ادیپوس نبوده و آن اتفاق انطور که ما برای شما شرح دادیم اتفاق نیفتاده است.
من اینجا باید در مقابل شما تماشاگران اعتراف کنم که این راه را اشتباه پیموده ام،که چیزی بود از بنیان غلط
حالا حتی شک دارم که آیا این صحنه که آنقدر رویش بالا پایین پریدم که پاهایم را متورم کرده،همان که هرلحظه ممکن است دیگر از آن ما نباشد و بیرونمان کنند اصلا روزی،نجات دهنده هم بوده؟
یکی از تماشاگران: شاید نجات دهنده خود تو باشی

{خنده حضار}

بخندید حق دارید که بخندید که من شما را مسخره خودم کردم من حتی ادیپ را مسخره خودم کردم و حالا حتی هیچ راهی برای اثبات هیچ کدام از حرف هایم ندارم
تماشاگر: تا وقتی همه حقایق را نیافته ای امیدوار باش

{نور میرود}

مبعد عشق

صحنه { پشت عمارت، روبرو طاق‌ها و رواق‌های مرمری با رگه های سبز در امتداد سفیدی‌های که انعکاس چهره در آن بویی از خود و بیخود سایه می‌دهد.زنی در انتظار عشق، بخوانید آگاهی - به پیشنهاد سردبیر - ایستاده، در قلب در درونش چیزی بیهوده می‌گزد.چنان چشمه‌ای که خون می‌جوشد و چنان چشمی که خون می‌گرید.با دسته گلی از بنفش و آبی و زرد.مردی از عمارت با چند دسته کتاب که نخی دور آنها پیچیده شده، بیرون می‌آید.کتاب‌ها را بر پشت موتورش میگذارد.مرد دیگری به دنبال مرد اولی که خارج شده از عمارت بیرون می‌آید انگار که از قبل مشغول بحثی بوده‌اند.زن ناظر است.}

مرد دوم : گفتی یکتا تنها آرزوی تو چیست ؟
مرد اول : آروزی من عشق است، برای آنکس که نداند برای آنکس که نخواهد برای آنکس که دارد، بیش از پیش باد
مرد دوم : عشق ؟ تنها نیاز و ناز ما آگاهی است.
مرد اول : آگاهی از که از چه، ز عقل اندیشه‌ها زاید که مردم را بفرساید، گرت آسودگی باید برو عاشق شو ای عاقل
مرد دوم : تو منکر عقل و استدلالی ؟
مرد اول : مگر دیوانه‌ام، می توان عاقل بود، می‌توان عاشق شد و عقل را مهار باید که یابد از هر راه اندیشه‌ای ناپاک، و پاک نیندیشد جزخیال او
مرد دوم : پس عشق نجات است ؟
مرد اول : آری، عشق سقوط آغاز است و آغاز سقوط است و در این گردش ابدی لایعقل، انسان غنا می‌یابد.روح پارسا می‌شود و از قلعه‌ی بلند غرور، من، خود پرتاب می‌شود و او جاوید می‌ماند.آنکس که به آگاهی است، خام و بی عشق، پر آشوب و صدا هیچ نیافته است و نمیداند.با مدعی نگویید اسرار عشق و مستی تا بی خبر بمیرد در درد خود پرستی.
زن : اما اگر عشق، اگر عشق زوال پذیرد. اما اگر، مگر همین عشق نبود، که به انتظار به دسته‌گلی خوش ساخت و درونم را از هم آشفت.آه اگر تو می‌گویی عشق، امروز روز مگر آوای عشق به گوش کسی دیگر خوش است ؟ خوش نیست. کجاست مرد ره عشق، ای عشق.
مرد اول : آه از قلب خسته بر آورد - در بر مادر افتاد و شد سرد.این چنین دختر بی دلی را - هیچ دانی که زار و زبون کرد؟
زن : عشق فانی کننده، منم عشق !

{ صوفی از دور به سمت معبد می‌آید، با قلب پاره و خنجری در دست. رو به سه فرد می‌کند.}

صوفی : شما مرا نمی‌شناسید، من شمارا بهتر از شما را می‌شناسم.تو مرد اول یکتا، سوال بر موتور.تو مرد دوم بی همتا جواب بر قدم و تو زن افسانه‌ای.
مرد دوم : تو کیستی که چنین یاوه سرا، لنگان و خندان از راز و آغاز و از ما و از او می‌گویی
صوفی : از او نگفتم، که او را ندانم و دانم که تو آگاه آگاهی و دانای چیزی نمی‌دانی
من کیستم ؟
من چیستم ؟
می خواره و رندم و سرگشته و نظر باز
آنکس که در این شهر چو ما نیست کدام است ؟

{حافظ از معبد بیرون می‌آید}

حافظ : این بار هماهنگ شده بود، نگران نباشید.برای کار دیگری الا یا ایها ساقی به میدان آمده ام.هرچند که او صوفی، قبلا زیاده با او تند بوده‌ام، نقد کردم و حدیثش مفصل خواندم.اما صافی خواهی، صافی سفر خواهد، خواهد کرد.که ای صوفی شراب آنگه شود صاف که در شیشه بماند اربعینی.
صوفی : حافظ، حافظه‌ی تاریخ و ایام و احوال ما به تو قسم از این دوستان و از این بوستان رنگ به رنگ، چیزی خواهم نوشت که چاپ شود.به گفته‌ی سردبیر این بخش با نقشه‌های رنگ به رنگ که این طور نیست، و آن طور طور دیگری است.و نوشتم و خواهم گفت چون چشمان ادیپ که ندید.بماند برای ندیده‌ها.که کسی نریده‌هایم این نوشته‌ها و این کلام و این شعر از این ریتم در این صدا در این حنجره با لهجه و با صدای توی‌دماغیم اصالت است، که حافظ مرا ببخش که از حافظه‌ام اگر بمیرم چیزی نمیرود شکل استادم از یادم که او را دادم و شما از شما داد بستانم.حافظ مرا ببخش اگر تندم، حافظ مرا ببخش اگر رندی نکردم، حافظ حافظم باش که از حافظه چیزی بهتر خدا به خدا جز زبان نیافریده است، که زبان بود که از ازل تا ابد را کشید و زبان من است سرخ که سبزی را همه به آتش،که عالم که آدم که دوستی را همه به آتش دیده‌ام، کشیده‌ام.حافظ مرا ببخش اگر پرحرفم، عاشق اگر به تو نگوید، معشوق که مرده است، معشوق که رفته است و دلتنگی‌هایم را همه، از همه به تو گفتم به تو گفتم به تو گفتم.
که این زبان که این جهان، جهان صوفی، صافی است و پاک و از ناپاک چه باک که مرا نبوید که مرا نبینید که مرا نگیرد.که تمام این عالم را با تمام مختصاتش به لجن سگ مرده ای نمی خرم.

{صوفی قلبش را در سینه می‌گذارد.خنجر را در مغز آگاهش می‌کند و به گفته‌ی حافظ می‌رود و در شیشه تا چهل روز می‌ماند}

ترپلف !

مونولوگ

{ صحنه اتاق علی حسین پور است. علی روی صندلی اش نشسته و پاهایش را روی میز انداخته است}

علی: پس فکر میکنی هامارتیای ترپلف خود عشقه؟ ... حالا چرا مرغ دریایی رو برای پروژه پایان ترم انتخاب کردی؟ ... بذار یه چیز جالب راجع به ادیپ بگم. به نظرت هامارتیای ادیپ چیه؟ ... آفرین. مثال بارزش رو الان برات میخونم. یه تیکه از متنه. یوکاسته، با این همه دست از این کار بدار. تمنا میکنم از این کار دست بدار. ادیپوس، نمیخواهم حقیقت را ندانسته رها کنم. یوکاسته، میدانم که حق با من است و صلاح تو در آن است که هشدار مرا بپذیری. ادیپوس، آه، صلاح کار همیشه برایم مترسکی بوده است. یوکاسته، مردم شومبخت! هرگز برای درک حقیقت نزیسته است. حالا چیز جالبی که میخوام بگم اینه. رضایی‌راد تو کتابش معتقده هامارتیای ادیپ فقط کنجکاویاش نیست. میگه ترکیب میل به کشف حقیقت و تندخویی و خودکامگیاش هست ... چرا قبول نداری؟ ... حالا بعدا مفصل راجع بهش صحبت میکنیم.فعلا.

{ علی هندزفری بلوتوثی‌اش را که تا قبل از آن ندیده بودیم از درون گوشش در میآورد و درون باکس مخصوصش میگذارد.از داخل کشوی میز چیزی برمیدارد و از اتاق بیرون میرود. صدای شلیک اسلحه.تاریکی }

جهت یابی ناشناسی در دریا

{این روایت غیر واقعی و تخیلی مکتوب شده است.در اتاقی معمولی از یک آپارتمان ۶۰ متری مردی روی تختی دراز کشیده و به نظر خوابیده میرسد دفتری در کنار تخت و روان نویسی روی آن ،زن لبه تخت مینشیند بعد کنار مرد دراز میکشد عینکش را در می آورد تا کنار تخت بگذارد دستش به دفتر میخورد و عینک را دوباره میزند دفتر را بر میدارد و دوباره لبه تخت مینشیند و صفحه علامت گذاری شده را باز میکند}

متن : این صرفا یک یادداشت است و نه یک نامه.اگر به دستتان رسید آنرا نخوانید.
گناهانی که به من تهمت انجامشان نسبت داده شد درواقع تنها به دست من و نه به اراده من انجام شد. ریشه گناه وقتی جوانه میزند که تمیز میان نیکی و بدی باشد و انسان به اراده خویش بدی را به نیکی برتری دهد. ما امروز وارث مرده ریگ پدرانمان هستیم و از خرمن آن خوابزدگان خوشه میچینیم و گناهی که از دل و دست نسلی سرچشمه میگیرد چون جویباری در نسل بعد روان میشود و علفهای هرزه بلایا را میرویاند البته که این عدالت نیست اما حقیقت است .آن نیکویی که میخواستم نکردم و آن بدی که نخواستم کردم.دیگر فاعل گناه نیستم و گناه در من ساکن است. مسعود همه اش به موبایلم زنگ میزند و اصلا توانایی جواب دادن را ندارم. به بهزاد اما پیام دادم و گفتم پلن عوض شده و اصلا حوصله رفتن ندارم. برایش نوشتم که اگر کسی بود سوار کند ببرد ،مسافر بزند ضرر نکند این هم پای ما بنویسند. میخواهم در زندگی را به روی خود ببندم .اگر دستان دیگری درهای مرگ را فراز نکرده باشند . من آن ابوالحسنی هستم که ناامیدانه همینجا میمانم و کاری میکنم که دیگر رنگ خورشید را نبینم. کاش مسعود میتوانست بماند و هرچه از این چند وقت داریم بسوزاند . به آن خوبی ها که فکر میکردیم پیش نرفت مایه آبروریزیست. ما خواستار همنوازی و همدردی هستیم و نه ترحم.پیروزی پرومته در تسلیم نشدن است و نه تسلیم کردن . حال آنکه من تسلیم میشوم و مطمئنم کسی وظیفه ارائه درس اخلاق به بنده تحمیل نکرده. آه روشنایی خورشید باشد که تو را باز نبینم .آنچنان که میگویند در زاد ورود خویش گنهکار در زناشویی گنهکار و در مرگ خویش گنهکارم.
آنگاه که همه چیز نازیباست دیدگان را چه حاصل؟
والسلام سه شنبه ششم مرداد ۱۳۶۰

صافی

صحنه { بیابان از وسط باز شده، صدای چشمه‌ای از دور می‌رسد.مردی از دور دست از افق به مرور نزدیک می‌شود.لباس و ردایی عربی بر تن دارد.همان مرد است که در پنجره آواز می‌خواند}

مرد عرب : کل نفس ذائقه الموت ....
(باقی آوازش نامفهوم در صدای باد می‌پیچد و گرد غباری صحنه را می‌گیرد)

{ پس از این که گرد و غبار فرو نشست، یک ون سبز رنگ ظاهر می‌شود.
مجری روبری آن است همراه با چند فیلمبردار و صدابردار.}

مجری : می‌توانستی ای دل رهیدن - گر نخوردی فریب زمانه - آنچه دیدی ز خود دیدی و بس - هر دمی یک ره و یک بهانه

{در ون باز می‌شود و به ترتیب افراد خارج می‌شوند : حافظ، یکتا، زن گل در دست، مرد آگاه ناآگاه، پیری که نیایش می‌کرد، مردی با ته ریش، فرهاد، قاصد و سپس میلیون‌ها کبوتر و کفتر و پرستو از ون خارج می‌شوند و به سمت آسمان پرواز می‌کنند.دوربین فیلمبردار با پرنده‌ها به سمت آسمان می‌رود، و پس از آنکه خیل سیاه پرندگان خالی شد و آسمان به آبی برگشت، هلیکوپتری نزدیک می‌شود.

با طنابی جعبه‌ی بزرگی را با خود در آسمان حمل می‌کند.به زمین نزدیک تر می‌شود، بار را در مرکز جمعیتی که آمده‌اند و اکنون دور جعبه در حال حلقه زدن هستند، رها می‌کند.}

مجری : به راستی که این چیست ؟ این مرا یاد صحنه‌ی معجزه‌ی زندگی شیرین فلینی می‌اندازد.
حافظ : من می‌دانم صافی است.
{یکتا به سمت جعبه نزدیک می‌شود- مرد آگاه ناآگاه دورتر می‌رود، پیر نیز نزدیک تر می‌رود }

جمعیت : بازش کنید، بازش کنید.

{ حافظ و پیر در جعبه را باز می‌کنند، در آن یک شیشه‌ی شراب است.در شراب را باز می‌کنند. مجری سریعا دو پیاله می آورد پیر و حافظ جامها را پر از شراب می‌کنند.به سلامتی نابینای عشق می‌نوشند.در لحظه‌ای که جام ها باهم برخورد می‌کنند.صدای ساند افکت جیززززز می‌آید.صوفی در صحنه حاضر می‌شود.}

حافظ : که در شیشه بماند اربعینی
پیر : نشود صافی، بسیار سفر باید کرد تا پخته شود خامی
یکتا : این کابوسی است، که رویای شیرین بیداری پس از آن است

زن : هیچ مرد، هیچ زن آگاه نیست، گل‌های عشق، بختیار آن نامور باد که نامش ادیپ شد و شهریارا
فرهاد : گرم و زنده بر شن‌های تابستان زندگی را بدرود خواهم گفت !
مرد با ته ریش : کیست رویا ؟ کیست رویاننده‌ی رویا ؟ که چنین مارا بر این داشته که سراسر تبای و صحرا و جهان را گرد شکوهی پوشالی آوریم که به تندی خزان نیز از پس بهار می‌آید و زمستان سرانجام فراموشی، همه چیز را سفید و خالی می‌کند.کیست رویاننده‌ی رویا که هربار هربار و بی‌تکرار دگرگونگی سهمگینی می‌زاید و دوباره رویا می‌باید.
مجری : صوفی تو چه می‌گویی
صوفی : فرهاد تو چه می‌گفتی ؟
فرهاد : گفتنی ها کم نیست، من و تو کم بودیم
صوفی : همین، دستخوش.چه گویم که سرنوشت آن شوم در شومی هستی ماست، و هستی ما در پیوند با گناه، ماه به ماه تیره‌تر از شبی به شب دیگری می‌رویم و یارای آن باد که پدر، آسمان مرا ببنید و زمین مرا دوباره در خود گیرد که یارای آن باد که دوباره هردو را در رزم دیگری بزم کنم، آن عروس مادر را و آن خون پدر را.

آخرین دیدار،پیش از صبحدم

{ تاریکی محض،تماشاگران در سکوت منتظرند اما کسی نمی آید }

یکی از تماشاگران: کسی امروز او را ندیده بود؟

(کسی جوابی نمی دهد)

تماشاگر دیگر: شاید حقیقت همان است که گفته شد
صدایی از داخل صحنه: ازینجا بروید نمایش اجرانمیشود
تماشاگر: این صدای کیست
صدا: چه فرقی میکند؟
تماشاگر: او کجاست؟
صدا: هیچکس نمیداند کسی دیگر اورا نخواهد دید
تماشاگر: نتیجه چه میشود؟ او درست میگفت؟
صدا: شاید و شاید هم نه
تماشاگر: آن بازیگر بازیگران، او واقعا در ادیپ بازی کرده است؟
صدا: دانستن این سوال ها برای هیچکس خوب نیست
تماشاگر: سرنوشتش چه شد؟
صدا: در تاریکی گیر افتاد،بعضی شب ها با صدایی محزون میگوید کجا هستم؟ آیا این صدای من است که در هوا سرگردان است؟دور خودش پرسه میزند و منتظر است شکنجه تمام شود و خاطرات سیاهش دیگر روانش را آزرده نکنند،این کاردست های اوست زیرا که همه چیز حالا برای او نازیبا و تباه است.

تماشاگر: پیامی برای ما نداشت؟
صدا: نه فقط گاهی زمزمه میکند کاش هرگز زاده نشده بودم تا معما نمی گشودم
تماشگر: او خود بازیگر بازیگران بود
صدا: بیش از این اینجا نمانید،بروید، نمایش تمام شده است

آه پدر بیچاره،ادیپ !

مادر...نمیدونم جنازت کجاست،کجا پیدات کنم؟
پدر،کجا پیدات کنم؟همه کسم....
عزیز بی کفنم،عزیز بی مزارم ....

{ادیپوس با چشمان از حدقه درآمده بر سردر دانشگاه تهران مصلوب است.پشت میله ها،درست پشت سر او ابوالهول میگرید. گروهی از مردان و زنان با پوشش هایی متفاوت متعلق به بهار ۵۹-همسرایان- رو به روی او خبر دار ایستاده اند،در سمت راست گروهی از دانشجویان تئاتر به ردیف ایستاده اند، در سمت چپ گروهی از اساتید، ی.ب، میم. میم ، ج.میم ، ب.الف ، الف.خ ، الف.ز ، میم. کاف ، قاف.ص ، الف.پ ، عین.نون ، میم.د و دیگران روی صندلی نشسته اند. در فاصله میان سه گروه و ادیپوس جسم بی جان بنی صدر و بازیگران مرده نمایش (افسانه اندوهی دلخراش از تقدیری شوم،اثر جمشید ملک پور) و نمایش(..... اثر ....)، همچنین تابوت های خالی با نام یوکاسته(مادر ادیپ) و لائیوس(پدر ادیپ) دیده می شود.کرئن از داخل کیوسک حراست بیرون می آید} :

کرئن : ادیپوس،من به قصد نیشخند به سقوط یا سرزنش تو بدینجا نیامدم.دوستان، این ناپاک را چنین باد که از دیدگان روز به دور باشد.آب و خاک و هوا نمی توانند وی را که خدای زندگی،خورشید ، نه بر حل معمایی اورا مدد رساند بلکه،تیرگی آسمانمان را به وی نسبت داد،بپذیرند
ادیپوس: پس مرا از دیدگانشان دور بدار.
کرئن:یقین بدان که این کار می بایست بیدرنگ میشد اما در انتظار رهنمنون خدایم هرچند،من تورا نه در تبعید که مرده میخواهم
ادیپوس: برای ملعونی چون من خواهان رهنمون خدائی؟
کرئن: هنوز نمی توانی دل به خواست خدا سپاری؟
ادیپ: چرا.فقط از بزرگواری چون تو خواستارم تا در جهت مراسم تدفین آنان که مادر و پدرم هستند،آنچنانکه می دانی بکوشی.انان خویشان تو اند و تو به سزاواری عمل خواهی کرد.جسدشان را پیدا کن اما مرا مگذار تا زنده ام پیش از این در سرزمین پدری پیدا بمانم. رهایم کن تا به صحنه ای تاریک در سالنی مخروب روم و زندگی کنم و در همانجا بمیرم. تئاتر،نام تو با نام من پیوندی جاودان یافت.با این حال میدانم که پیری و ناخوشی یا هیچ چیز دیگری نمی تواند زندگی مرا به‌پایان رساند.آنگاه مرگ از من کرانه کرد تا برای سرنوشتی بس هولناک نگاهم دارد.چنین باشد!! اما فرزندانم.... اگر میتوانستم،اگر رخصت میدادی،تنها اگر دستی بر آنها می سودم....

{کرئن به دانشجویان تئاتر اشاره ای میکند. آن ها به طرف ادیپوس می آیند} :

ادیپوس:چه! آیا صدای گریه عزیزانم را میشنوم؟
کرئن: همینجایند
ادیپوس: فرزندان،کجایید؟ بیائید دستهای برادرتان را بگیرید.کار همین هاست که بر چشم های پدرتان،همان چشم ها که زمانی می شناختید حجاب ظلمت کشید.گرچه او آنگاه که پدرتان شد هرگز ندید و ندانست که چه میکند.آنها نمی توانند شمارا بنگرند ولی با شما می گریند.
سرآهنگ دانشجویان : آخرش چی شد؟ چرا ما هیچی نفهمیدیم ؟
همسرایان: اختر پاک نهاد بخت در آسمان هفتم،به زعم خدای ماه و ستارگان چنین پنداشتند که او،همان را کشت که خود از پشت وی بود و هم او را نگون بخت ساخت که خود از او زاد.
سرآهنگ دانشجویان: یعنی چی؟
همسرایان: اورا که به گشادن گره ای در تاریخ تئاتر ما وظیفه بود،همان بود که گره افکند و هم اینک آن را کورتر ساخت.آنچنان که خود به کوری گرفتار آمد تا بیش از آن نبیند!
سرآهنگ همسرایان: هان ؟
ادیپوس: فرزندان! به زندگی روزگار آینده شما می اندیشم، که رویاروی جهان در روزهای جشن و سرور و روز های پر شکوه، غمزده اید و آنگاه که دیگران سرگرم شادمانیند،اندوهگین به خانه باز میگردید.چون زمان همسری شما فرارسد،آیا مردان یا زنانی و یا حتی یکی،میتوان یافت که دل آن داشته باشد تا ننگی را که همزاد فرزندان من و فرزندان فرزندان من است به هیچ گیرد؟زشت نامی دیگری هست که از آن ما نباشد؟ پدری که پدر کشت،با آغوشی که از آن زاد در آمیخت و فرزندانش از اوست که خود فرزند وی است.او که تئاتر اورا زاد و وی اورا آسیب ها زد.ای فرزند تئاتر و آیین های جادو، تو هنوز خویشاوند آنانی،این فرزندان بی کس نباید بی راه و بی خانه،آواره بمانند.آنها نباید به روز سیاه من گرفتار آیند.تیمار دار آنان باش که بسی مستمند و جوانند و جز تو همه رهایشان کرده اند.آیا چنین خواهی کرد؟... ای دوست،دستت را بالا ببر تا قول داده باشی

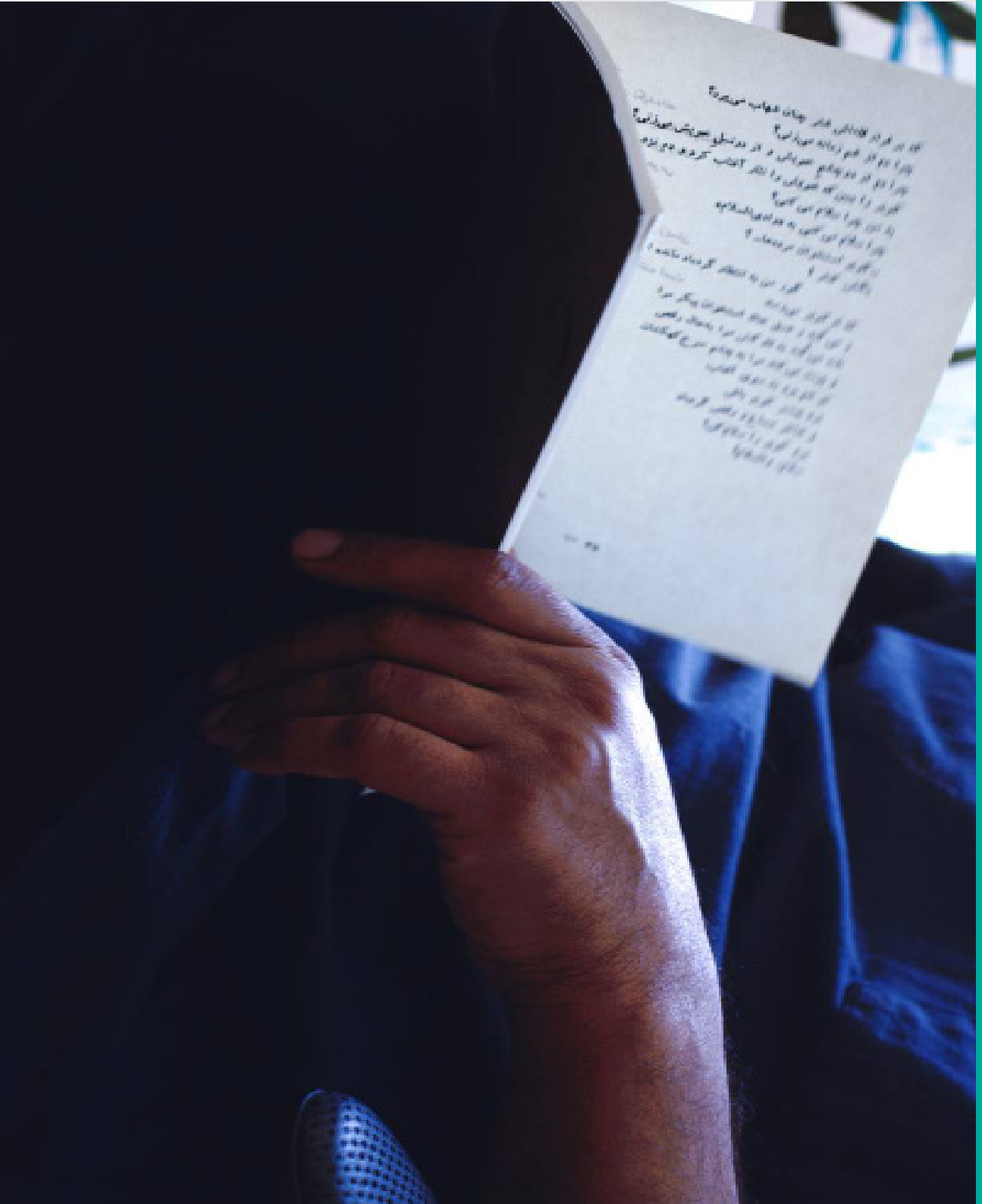
{ کرئن،دستش را بالا میبرد،تشویق حضار }

ادیپوس: فرزندان بسی چیزها بر این دیار گذشته که چون بزرگتر شوید ....
کرئن: دیگر بس است،پایین نمی آیی؟
ادیپوس: ناچارم،هرچند نمی خواهم
کرئن: هر چیز را حدی است
ادیپوس: قولت را از یاد مبر
کرئن: چه قولی ؟
ادیپوس: که مرا از اینجا برانی
کرئن: این به خواست خداست نه من
ادیپوس: هیچ خدایی به خاطر من چیزی نمیگوید
کرئن: پس به دلخواه خود رفتار کن
ادیپوس: پس مرا ببرید
کرئن: برو،اما کودکان را بگذار
ادیپوس: نه هرگز،آنهارا از من مگیرید
کرئن: دیگر فرمان مده.فرمانروائی تو به پایان رسید

{ گروه دانشجویان اسلحه می کشند و ادیپوس را به آنی تیر باران می کنند. سکوت }

سرآهنگ دانشجویان(از روی کاغذ) : بنگرید،فرزندان تاریخ،این ادیپوس بزرگتر مردان و رازگشای ژرفترین معماها بود و بهروزی تابناکش محسود همگان.بنگرید که چگونه در گرداب تیره بختی غوطه ور است.بنگرید که چگونه دوست،دشمن و آشنا،بیگانه می شود. پس بدانید که ما آسوده نباشیم مگر آنگاه که پرده بالا رود، و حقیقت عریان گردد .

{ کلاغ هفت چشم در آسمان غار غار میکند }



بخش ادبیات

چرا باید از خود بیگانه شد ؟

۱

در ذهن و مغز ما - چین‌ها و خط‌هایی به سان و شکل مرز - سلول‌ها و اتاقک‌ها و مرزهایی وجود دارد که ما را در خود و ما را بی‌خود با دیگران درگیر شکل دیگری از بودن می‌کند، از خود بیگانه می‌کند. دیگری خود دیگرگون است و دگرگون کننده‌ی خود ما است. که در ما است صدایی از گذشته‌ی فراموش ما که خواهان در آغوش ما است. که با او، ما، من، خودِ پشتِ خودیم. ما با دیگری نه پشت خودیم، نه میانه‌ی خودیم ما جلوی خودیم ایستاده چون سدی از الف از خود با خودیم اما بی‌خودیم، پشتی نداریم، تکیه دهیم. پس دو خود یک نیست. جدا است. هرکس به راه خویش ! با خود در خلوت خود، پشت نقاب خود، با خود خودیم. پس دو خود یک است. و بالا است شکل یک کشیده از قامت سروِ الف چون به آسمان. پس از خود برخاست از خودِ خود دیگرگون شد، دگرگون شد. با یک دو یک شد. و با یک تن، باطن، ظاهر همه چیز را در خود ریخت.

۲

اما این با خود از بیگانه شدن، چه با خود چه بی خود؛ یعنی با دیگری. یک‌مکانیزم کشف و یادگیری یادگاری است. آموزگار شکل راه شناختِ خود و خود شناختن است. که هویت و کیستی ما و چیستی ما و کجایی ما همگی در گرو از دور دیدن خود است. که تعیین و تَعیُن ما را در نسبت با جهان منعکس می‌کند. پس هویت که به صورت ریشه در هُو مسکن دارد ضرورت او شدن را بر شانه دارد. پس ما در آینه‌ی او خود را باز می‌یابیم، در تالار زنجیر وار آینه از من به تو و دیگر شدن. پس دیگر شدن و از خود دیگر شدن و دگرگون دیدن در صیرورتی مدام از، از خود بیگانگی است. نه در آن معنای عادت شده که جهان صنعتی و جهان دستور سیستم‌ها به بشر تحمیق تحمیل کرد. در واقع این مفهوم دیگر شدن، دیگری شدن، از خود بی خود شدن در نگاهی دیگر سو و درونی، مارا به نقطه‌ای رهسپار و رهنمون می‌شود که که خدا خود ایستاده است. که خدا نقطه‌ای است از خود. از بی خود ترین خود از دورترین خود. از دیگرگون کننده ترین او و او که آنجا و او که آنجا هرچه ایستاده است، هویت زبان است. و هویت نازبان است. که نازبان : به زبان دیگری تجربه‌ی وصف ناشده و نشدنی است. که این نیز که من نوشتم خود تجربه‌ای بیان نشده، نشده است. زیرا بیان شده است، شاید این را بتوان با نازبان گفت. نازبان کجاست؟ الف لام میم.

پس این دورترین لا زبان در لا مکان ذهن ما که اتاقی و سلولی برای ما برای نگاه چشم شد : خود آ می شود. و الف ایستاده چون قامت یار بر آسمان.

شعر

نویسنده: ساحل خداداد

خیابان ادامه ی خود را می دود
با غمی به قامت خون
ما ادامه ی امروز را می دویم
با تنی به خستگی هر روز

جوانی ما بر آوار رویایش پرسه میزند
و ناآرام است
معشوقش را که می بوسد
بوسه،مجروح میشود
نامش را که فریاد می زند
صدا،توقیف میشود

جوانی ما،آبی که از سرش گذشته است را
مینوشد
و مست میشود
جوانی ما، اشک میشود
و از چشم مادرم فرو می افتد.

من و سکوت از هم هراسیده ایم
موجی میخواهد از دریا بگریزد .

مدادم مترسکی که روی یک پا می دود
در جاده های خالی ای که خالی به صفحه ی بعد میروند .

تو در انتهای خیابانی بلند ایستاده ای
به سویت می دوم
و خیابان پشت سرم
چاهی تاریک که مرا می بلعد .

نام ات را فریاد میزنم ،
به ساق های بتنی ساختمانی مته می کوبم .

برای من بنویس ،
جوهر خودکار تو از حبس آشوب سنگین است .

کلمات ات ،
اسب های تپنده ای
بر کشتزار های سفید
دروازه های لبخند را بر دهان من می گشایند.

برای من بنویس ،
از سرخی شرم ات که به چشم هات خزیده است
از گونه هایت ،
جاده ای که اشک غربت اش را نمی شوید.

یا اگر سکوت خانه ی توست
به آتش بوسه ای
یاوه ام را خاکستر کن.

ریویویی بر اشعار جواد شمیرانی

منتشر شده در شماره قبل:

نویسنده: مجید نیکویی

جهان نو جهانِ قطعات است؛ جهان فعلی، جهان رمزی پیشین نیست. طاقت شکست دارد. می‌شکند. شعر نو در جهان فعلی، فراخیِ مفتخر به‌زینتِ کلمات نیست، برآوارِ فرهنگ ساختارمند پیشین است شعریّتِ شعر، حالا. اینه که قطعات شمیرانی حتی بی‌نام‌اند. قطعاتی بی‌نام‌ونشان‌اند؛ فقط حظّ تاریخ دارند. آن‌قدر که به‌شاعر مرتبط‌اند به‌ما ربطی ندارند. به‌شخصیّتِ تاریخی شاعر می‌چسبند. وَ در طریقِ جملاتِ معترضه - صفحه‌ی سفید - با سطلی از رنگ‌های تند وَ نا-آگاه، فرم را با نپذیرفتارهای توقعِ خوانش، پُر از فرم می‌کند. جهانِ عادّی و عادت اما همیشه جهانِ کثرات بوده و هست، که کُمّلینِ ادراک‌کرده‌ش لحظاتی، حالا مطرودان شهرنشین‌اند: که همچنان اما، خُلقِ دهاتی خود با زبانی پاره وَ بی‌توقع از مخاطب، منقطع بیشتر کرده وَ اشباع از خودیّتِ شکسته‌ش می‌خواهد باشد شعر، وَ شاعر.. شعر جدید هست که هست. می‌شه که، بشود.

شعر کثرت در امروزِ شعر، فقط هست. فقط می‌باشد، می‌شود:
ربطی به‌خود نداره تعمّدِ ناخودآگاه بی‌ارتباطیِ چند لغتِ جمله‌شده،
وَ شعری "شده".. موفق!

دالان

نویسنده: مریم دهقان نژاد

یادم نمی آید که چه شد که همه چیز ختم شد به آن دالان تاریک؛ مامان رنوی سفیدش را جلویش نگه داشت.تمام زورش را زده بود و حالا دست هایش را بالا برده بود که در ماشین را برایم باز کند.میدانستم که تقصیر او نیست،گریه نکردم، کوچک اما بزرگ بود، از او نپرسیدم که کی برمیگردد چون میدانستم که برگشتی در کار نخواهد بود، میدانستم در کل دنیا دیگر جایی برای من نیست ، جز آن در سفید ته دالان،همانجا که خانه دیو بود.

دیو ها من را از مامان گرفته بودند،یادم نمی اید چندساله بودم اما به سنی رسیده بودم که قانونا متعلق به آنها میشدم،دیو خان قیم قانونی ام شده بود و مامان باید کنار میکشید.

رغبتی به رفتن نداشتم تنگ ماهی فایترم را سفت بغل کرده بودم مامان پیاده شد و فایتر را از من گرفت تا کوله پشتی ام را بیاندازم،سنگین بود اما اهمیتی نمیدادم منو مامان بهم نگاه کردیم دیگر قرار نبود ببینمش؛ ان زن دایره ای با موهای بور و مژه های بلند که تا پیشانی اش میرسید. رژ کالباسی اش روی لب هایش ماسیده بود و رژ گونه صورتی اش مثل جای یک سیلی جلوه میکرد، یکی از دکمه های پالتوی خاکی اش شل شده بود اما میل به افتادن نداشت، نه آغوشی در کار بود و نه بوسه ای ،تنگ را پس داد و سوار رنو شد تا رفتن من را تماشا کند، جلوی دالان یک شیب بود که به قعر زمین میرفت، قدم هایم تند شد طوری که انگار مشتاقانه به سمت در سفید زنگ زده می دویدم، آب تنگ روی دست هایم ریخت، دریای فایتری طوفانی شده بود،مثل دل من؛ او تنها کسی بود که حرف هایم را می فهمید خیلی عمیق فقط نگاه میکرد،نمیتوانست هیچکدام از همنوعانش را تحمل کند،باله های زرشکی اش او را تبدیل به یک ماهی سلطنتی جنگجو میکرد که کوچک ترین جنبده ای را تارومار میکند، سوسک ها از گوشه و کنار دالان بیرون می آمدند و مارکولک ها تکان های ریزی میخوردند تا ورود مارا به خانه دیو خوشامد گویند،قدم به زنگ نمیرسید برای همین در زدم، نمیخواستم رفتن مامان را ببینم اما صدای گاز رنو را شنیدم حالا باید همه چیز را فراموش میکردم،غذاهای آماده فریزی یخچالش، ظرف های روی هم تلنبار شده و سوسک های آلمانی ای که بین آنها وول میخوردند،لباس هایش که همیشه از در کمد بیرون زده بودند و بوی تنش را، من هم مثل فایتر تنها شده بودم توی یک تنگ لجن زده، توی همین فکرها بودم و چانه ام میلرزید که دیو جان در را باز کرد.پیرزنی بود که هنوز خیلی هم پیر نبود موهایش را قهوه ای میکرد اما ریشه های سفیدش را میشد دید،چشم هایش همیشه نیمه باز بود و دهانش هیچوقت بسته نمیشد اما کلامی هم از آن بیرون نمی زد، دماغش شبیه چیز مایعی بود که همیشه در حال افتادن بود و لاله ی گوش هایش نتوانسته بودند سنگینی گوشواره هایش را تحمل کنند و از وسط پاره شده بودند بدون اینکه طی تمام این سالها بخیه ای به آنها بخورد،لباس زردی با گلهای بنفش پوشیده بود و سینه های بزرگش تمام گل ها را برجسته کرده بود

-بیا تو

رفتم تو و او بی اعتنا به داخل خانه برگشت بدون اینکه منتظرم بماند. دستشویی رو به روی در ورودی بود و بوی مدفوع فضا را پر کرده بود،سمت چپ ورودی راه پله عظیمی بود که به پشت بام جن ها می رسید،دیوجان اسم هایشان را همیشه برایم مرور میکرد یکیشان بود که فقط چیز می دزدید و دیگری عاشق دیو جان بود و شب ها سروصدا میکرد، ورودی پشت بام با انبوه قوطی های سس خرسی خالی پر شده بود؛دیو جان همیشه میگفت یکی از همین روزها ماشین بازیافتی می اید و همه آنهارا می برد و به جایش کیسه زباله میدهد،نمیدانم چرا آن روز هیچوقت نمیرسید.در ورودی شیشه ای مات سمت راست بود که به سالن پذیرایی باز میشد، صدای اخبار بی بی سی کل خانه را پر کرده بود ولی من سر در نمی آوردم، فقط به این فکر میکردم که کاش تلویزیون دیو ها برنامه کودک هم داشته باشد. وارد که شدم انتهای سالن دیو خان روی کاناپه لم داده بود،پشتش پنجره های بزرگی بود که به حیاط باز میشدند نور آفتاب باعث میشد سیاه تر از همیشه بنظر برسد،آنقدر روی آن کاناپه لم داده بود که جزئی از بدنش شده بود، دستمال های دماغی اش را دور تا دور خودش ریخته بود و باعث شده بود حالتی آرمانی پیدا کند انگار که وسط ابرها با کاناپه جادویی اش شناور است،دود سیگار بهمنش هم در این تصویر بی تاثیر نبود بویش همه سالن را پر کرده بود و زیر سیگاری های پرش بوی تعفن میداد، دماغ بزرگ و لب های قلوه ای سیاهش باعث میشد چشم هایش دیده نشوند، موهای سفیدش از عرق زیاد بهم چسبیده بودند و شبیه جوجه غازی شده بود که تازه از تخم بیرون امده.

-غذا خوردی؟

دیو جان این را پرسید،کاش خورده بودم. همه غذاهایش مخلوطی

بود از برنج و مو

-نه

-ماش پلو درست کردم با به پخته و گردن گوساله، الان برات گرم میکنم،وسیله هاتو بزار اینجا

کوچک ترین اتاق خانه را نشانم داد،هیچ نوری نداشت پنجره اش به کریدور ورودی باز میشد و تنها نوری که داخل می آمد از شیشه های رنگی بالای در چوبی اش بود،فایتر را روی میز غذا خوری گذاشتم و و به داخل اتاق رفتم تا خودم را از سنگینی بار روی شانه هایم خلاص کنم، مو پلو خیلی زود گرم شده بود و دیو جان صدایم کرد که برگردم. کنار میز غذا خوری پاسیوی شیشه ای بزرگی بود که از گل هایی با برگ های بنفش پر شده بود،وسطش یک حوض کوچک بود که سالها بود فواره کوچکش از کار افتاده بود، ماهی قرمز بزرگی آنجا زندگی میکرد که من اسمش را گذاشته بودم بروکلی،قرمزی اش سالها بود سبز شده بود،با اکره قاشقم را از برنج پر کردم، دیوخان تازه متوجه حضور من شد.

-اون مامان پتیارت نیمد تو؟

+دیرش بود باید میرفت

-همیشه یه بهونه ای داره

دیو جان با کاسه ماست از آشپزخانه بیرون آمد.

-از اولم من موافق این وصلت نبودم

و به من به عنوان نتیجه وصلت با تاسف نگاهم کرد،بعد نگاهش به فایتر افتاد

-بندازش تو حوض

گفتم: نمیشه با ماهیای دیگه دعوا میکنه

دیو خان از دور نعره ای کشید و به دیوجان حمله کرد

-لازم نکرده ماهیای رو بندازی به جون هم سرت تو کار خودت باش

چشمم افتاد به عکس دیو بابا که روی دیوار زده بودند و کنارش نوار مشکی خودنمایی میکرد، او را نمیشناختم وقتی من شیر میخوردم مرده بود مامان خیلی از او حرف نمیزد فقط هر از گاهی بدوبیراهی نثارش میکرد میگفت یک هیولا بوده که اورا به زور به عقد خوش در آورده و خیلی خوشحال است که مرده، من هم خوشحال بودم مامان همیشه از او خاندانش به بدی یاد میکرد میگفت نعره میکشند و خون از دهانشان بیرون میریزد میگفت خیلی بی رحم و سنگدلند و با طلسم هایشان زندگی مارا سیاه کردند و حالا آخرین طلسمشان من را از مامان گرفته بود و من باید با این دیو ها که مسبب تمام سیاه بختی مان بودند زندگی میکردم، دیوبابا برایم هیچ چیز جز عامل تمام این بدبختی ها نبود، غذا را به زور از گلویم پایین دادم که صدای پارس سگی که دیوخان هم نبود نظرم را جلب کرد به سمت حیاط رفتم و آن سگ سفید را که مثل دانه برفی در حال اب شدن بود دیدم، قلاده کوتاهش را بسته بودند به دسته شیر آبی که زیر درخت گردو بود،جلویش ظرفی پر از پلو ماش بود، رو کردم به دیوخان و گفتم: سگا غذای ما رو نمیخورن غذای مخصوص دارن. دیو خوان غرشی کرد و گفت

-همین مونده پولمو حروم این سگ توله کنم

+این سگا مخصوص هوای سردن اینجا خیلی گرمه براش

-گه خوردن این سگا، سگه ،سگم سگ جونه

+از کجا اومده؟

-فضولیش به تو نمیده

حرف زدن با دیو خان مثل همیشه بی فایده از آب در آمد،تمام روز را مشغول نگاه کردن به فایتر شدم و حرف هایم را با او زدم،دم دمای غروب دیوجان با چادر نماز گل گلی اش و مقنعه ای که کل چانه اش را پوشانده بود آمد سراغم

-اینجا دزد زیاد میاد شبا باید همه درارو قفل کنی

+کدومارو

-در حیاط،در انباری،در اتاقای اونور حیاط،در پشت بوم،در ورودی، در اتاقت که میخوره به بیرون، در گلخونه که به نورگیر میخوره، من دیگه زانو برام نمونده اومدی اینجا نباید نون خور اضافی باشی باید کمک دست باشی وگرنه همین فردا بابا بزرگت شوهرت میده به یه عمله ای، معتادی، بیکاری چیزی

تمام ترس هام یکدفعه جلویم ظاهر شدند،حرف های مامان بیش از پیش برایم واقعی شد، یادم نمی آید چند ساله بودم اما میدانم توی کوله پشتی ام یک فرم مدرسه صورتی بود، برای این حرف ها کوچک بودم .گفتم باشه حواسم هست، هوا که تاریک شد شروع کردم به قفل کردن در ها اول در ورودی که چفتش را هم انداختم بعد در پشت بام جن ها که وقتی به بالای پله ها رسیدم به دستور دیوجان اول بهشان سلام کردم و با اجازه قانونی شان در را قفل کردم بعد در گلخانه که بروکلی توی حوضش بالا پایین میپرید و روی در نورگیرش در سقف قفل بزرگی خودنمایی میکرد،بعد در انباری که در قعر زمین سیاه بودو در پنجره ی اتاقم به به کریدور ورودی میخورد، به دو در آخر که رسیدم خروپف دیو ها بلند شده بود شبیه خروپف شیرهایی بود که در باغ وحش دیده بودم،سگ سفید بی رمق با آن قلاده آهنی ذل زده بود به من، آهسته در را باز کردم و به حیاط رفتم، دمپایی های آفتاب زده و پاره حیاط را پوشیدم و در اتاق های آنطرف حیاط را قفل کردم بعد به سمت سگ رفتم و قصد کردم که قلاده اش را باز کنم تا کمی راحت شود، اما کلیدش توی دسته کلیدم نبود،نوازشش کردم و برگشتم در را که قفل کردم دیدم دو نفر از دیوار حیاط پریدند داخل، نفسم توی سینه ام گیر کرد، به سمت سگ دویدند ، دانه برف انگار میشناختشان، دمش را بالا گرفته بود و برایشان زبان بیرون اورده بود، آن دو مرد سیاه پوش هم مثل من هر چه تلاش کردند نتوانستند بازش کنند و بعد از تقلا زیاد رفتند. صبح که شد دیو جان با یک عالمه لباس چرک و عرقی برای بیدار کردنم به اتاق آمد.

-باید لباسای بابابزرگتو بشوری داره خرجیتو میده باید بدرد بخوری تو این خونه

لباس ها را بغل گرفتم و به حیاط رفتم، آنهارا توی تشت قرمز پلاستیکی ای ریختم و دست بکار شدم،بلد نبودم اما سعی میکردم و لباس را مشت و مال میدادم،دانه ی برف ذل زده بود به من حالا انگار در این خانه به جز فایتری دوست دیگری هم پیدا کرده بودم که نگاه هایم را میفهمید، دیو جان با گوشت گوساله که دانه های ماش به آن چسبیده بود توی حیاط آمد و آن را پرت کرد جلوی سگ، دانه برف پارس کرد و سعی کرد که به دیوجان حمله کند اما حاصلش پشم های قرمزی شد دور تا دور قلاده آهنی

-درست بشور،مامانت یادت نداده چطوری باید لباس بشوری؟

+تو خونه لباس شویی داشتیم

-آره دیگه با پول خون پسرم خوب به خودش میرسه، زحمت بزرگ

گردن توروهم که ما باید بکشیم
+اونکه میخواست منو بزرگ کنه شما نذاشتین
دیوجان سیلی محکمی نثارم کرد
-نخیر ما هیچوقت نونخور اضافی نخواستیم
+خودش به من گفت
-خودش گه خورد
همه چیز ناگهان بذایم نا مفهوم شد، مامان من را نمیخواست؟ دیو جان ادامه داد:
-میخواست شوهر کنه شوهرش تورو نمیخواست، تورو هم بند ما کرد
حالا گرمای سیلی روی صورتم را بیشتر احساس میکردم، مامان من را گول زده بود،، من را پشت سر گذاشته بود تا حاصل بزرگترین اشتباهش را پاک کند، همیشه فکر میکردم اگر بین منو مامان یکی قرار باشد بمیرد بهتر است من بمیرم و حالا او مرا کشته بود مامان من را هم یک دیوچه میدانست که هرروزو هرشب دیو بابا را به یادش می آوردم، حالا اوهم برای من شده بود دیو مامان بدجنس که از نامادری های قصه هایی که برایم میخواند هم بی رحم تر بود، از انجا رانده و از اینجا مانده، دیگر چکار باید میکردم؟ هیچکس توی این دنیای دایره ای مرا نمیخواست، سیلی دیگری به سمت صورتم آمد و اشک هایم را پرتاب کرد روی پشم های دانه برف
-درست بشور ذلیل مرده
سعی ام را کردم اما دیگر نه زمان برایم به جلو میرفت نه فهمیدم بقیه روز در خماری حقایقی که فهمیدم چطور آن گلوله مو را به هنگام نهار فرو دادم. فایتر هم تمام آنروز بی قرار بود، دو بار از تنگ بیرون پرید و دیوجان نجاتش داد.شب که شد موقع بستن در ها، به این فکر میکردم که دانه برف هم مثل من اینجا گیر افتاده به اینکه شاید من بتوانم کلید نجاتش را بیابم که لااقل یکی از ما بتواند نجات پیدا کند،حداقل او هنوز صاحبانی داشت که برای نجاتش تلاش میکردند اما من دیو بچه ای بودم بیخبر از اینکه دیوم، نقشه ام را با فایتر مرور کردم. خروپف دیوها که بلند شد رفتم سراغ کت دیوخان، کلید در آنجا نبود، بعد تمام لایه های شکمش را وارسی کردم و در نهایت کلید را بین کش جورابش یافتم. در پشت بام را قفل کردم بعد رفتم سراغ در ورودی و چفتش را انداختم،بعد در شیشه اتاقم که به کریدور میخورد را، بعد از آن در پاسیو شیشه ای که بروکلی توی حوضش پایین بالا می پرید، بعد از آن در انباری که به قعر زمین سیاه میرسید را، به دو در آخر که رسیدم دمپایی های پاره آفتاب خورده را پوشیدم و در های اتاق های آنطرف حیاط را هم قفل کردم، بعد رفتم سراغ قلاده دانه برف کلید را که چرخاندم به سمتم حمله ور شد به زمین افتادم فقط لحظه ای چشم هایم مردی را دید که با عجله از دیوار بالا میرفت، به هوش که آمدم هوا هنوز تاریک بود دویدم داخل خانه و آخرین در را هم قفل کردم، خبری از دانه ی برف نبود با این اوصاف فردا یا کشته میشدم و یا انقدر کتک میخوردم که نمیتوانستم روی پاهایم باایستم ، دانه برف اب شده بود توی زمین.کلید را دوباره با احتیاط توی کش جوراب دیوخان جا دادم و به اتاقم رفتم.
صبح با نعره ی دیوها از خواب پریدم دیو خان سعی میکرد آن لاشه ی پر از چربی اش را تکان دهد ولی به کاناپه چسبیده بود و کنده نمیشد، دیوجان داشت به همه ی همسایه ها زنگ میزد و سر اغ دانه ی برف را از آنها میگرفت؛ انقدر هول شده بودند که من را نمیدیدند.
چندساعتی که گذشت دیوخان بالاخره موفق شده بود تن لشش را بلند کند، به سمت پاسیو رفت و به بروکلی نگاه کرد و بعد یک قفل محکم به در

پاسیو زد،دیوجان مثل مرغ پرکنده ای خسته از تقلا روی زمین افتاده بود و زانو درد اورا تسلیم کرده بود. پرسیدم

-حالا چی میشه؟

دیو خان نمیشنید دیوجان نفس نفس زنان گفت

-هیچی بابا بزرگت سکته میکنه

گفتم

-به پلیس زنگ بزنید خب

دیو جان پوزخندی زد و ته تغار ماش پلو را گرم کرد که غذا بخوریم،هوا که تاریک شد دیو ها خواب نداشتند در پشت بام را که قفل کردم بعد از سلام به جن ها از آنها کمک خواستم که به دردسر نیوفتم که دیو خان و دیوجان نفهمند که همه اینها زیر سر من است بعد رفتم سراغ در ورودی قبل ازینکه قفلش کنم در را باز کردم و دالان تاریک را برانداز کردم، سیاهی محض بود، بعد از آن در انباری را قفل کردم بعد برگشتتم و در اتاقم را چفت و بست کردم در پاسیو هم از قبل قفل بود اما بروکلی بی قرار تر از همیشه بود.دیو مامان میگفت حیوان ها حادثه را میفهمند. میگفت اسب ها قبل از زلزله بی قرار میشوند و سگ ها زوزه میکشند.به دو در اخر که رسیدم مثل همیشه دمپایی های آفتاب خورده را پوشیدم،باد قلاده فلزی دانه برف را تکان میداد هوا داشت سرد میشد پاییز قرار بود بیاید، برگ های درخت گردو شل شده بودند به در اتاق های انطرف حیاط که رسیدم دیدم دوباره مردها از دیوار حیاط داخل پریدند، دویدم و توی اتاق پشتی قایم شدم اینبار دوتا نبودند سه تا بودند، یکیشان موهای سفید داشت. از در ورودی خانه داخل رفتند،صدای شکستن شیشه آمد بعد نعره ی دیو ها بلند شد طولی نکشید که دیو ها ساکت شدند، میلرزیدم هوا رو به سردی میرفت انگشت های پایم از سردی قرمز شده بودند، کاش دیوجان می آمد یک سیلی میزد توی گوشم تا گرم شوم، کاش دیو خان باز نعره میکشید، کاش دیو بابا هیچوقت نمیمرد آنوقت شاید میفهمیدم دیو بابا، دیو نیست فقط باباست که این دیوچه را گردن میگیرد، توی همین فکرها بودم که آن سه مرد سیاه پوش که یکیشان سفید مو بود با عجله از خانه بیرون آمدند و از دیوار بالا رفتند، احساس مرگ داشتم پاهایم تکان نمیخورد، خزیدم و خودم را به داخل رساندم دیو ها خواب بودند ولی خرو پف نمیکردند، خرناسه نمیکشیدند و حتی تکان هم نمیخوردند، چشمم افتاد به پاسیو شیشه ای و خرده شیشه های ریخته بر کف زمین که پاهایم را قرمز کرده بودند، بروکلی از توی حوض بیرون افتاده بود و شکمش پاره شده بود فایترم هم از تنگ بیرون پریده بود و داشت تکان تکان میخورد، یک جنگجوی واقعی بود که داشت تا آخرین لحظه تقلا میکرد.

به دیوها نگاه کردم، دیو خان بابا خان بود و دیوجان مامان جان، دیو بابا فقط بابا بود و تنها یک دیومامان توی زندگی ام میماند،هنوز هم نمیدانم چرا فایتر را نجات ندادم؛ فقط میدانم با آخرین تکان های او من هم افتادم و دیگر بیدار نشدم، مامان همیشه میگفت مرگ ترسناک نیست، شبیه یک تونل است مثل دالان خانه دیو ها شبیه یک پرواز با رهایی کامل مثل وقت هایی که معده ات خالیست و هیچ چیز توی شکمت وول نمیخورد،میگفت جهنمی برای بچه ها وجود ندارد توی برزخ میمانند و منتظر پدر و مادرهایشان می نشینند؛ حالا دیگر مطمئن بودم که اگر قرار باشد بین من و دیو مامان کسی بمیرد، آن من هستم.

زبان مسخ

نویسنده: ایلیا صوفی

یک - بیگانه از خود جدا:

ما خواسته، ناخواسته تصادفیم.تصادفی از فرد، تصادفی از زوج.دو فرد دو یک که حالا دو شده اند.و نتیجتا فرزند، این نتیجه‌ی سومی است. پس در حرکت درونی ۲به بیرون ۳ رخداد می‌شود.او حاضر می‌شود او آماده می‌شود.که برود.چقدر و چند از این پرنده‌ها بغلت داری، بپروازان همه را من آمده‌ام، آماده‌ام.باید آمده - آماده بود.به پرواز به آسمان تصادف به آسمان ۳.او رویاست.از جنس ابریشم؛ نخ خیال تا فرش زمان و عرش مکان.او رویای کیست؟ کیست رویای او ؟ و کیست رویاننده‌ی رویا؟

رویا به علامت ۴ - چار - شکل آسمان او است.شکل سقوط - آغاز یک جبر.یک اختیار.سقوط قبل، آغاز بعد.بنیان انقلاب، درون بی درون. درهم.باهم.ازهم.اما این قبلا و بعدا و جدا، قبل از شروع وحدت است. وحدت کلمه، کلمه‌ی وحدت اتحاد قلب و مغز است.جان و عقل است.پا و دست است.گوش و چشم است.چشم و گوش است.هر دو دوتا یکی.پیش از پیش این‌ها در مرحله‌ی جدا، قربت و فراق و فرقت، که گفتا غم تو دارم، گفتا غمت سرآید.پیش از پیش از این گفت و گفت‌ها،وقتی که ما جدا بودیم.وقتی ادیپ از خانواده‌اش جدا شد و در کوه شد، رها شد.برخاست و در سوی دیگر برد. که ؟ و گذشت مدتها. هر ساعت از نو قبله‌ای با بت پرستی می‌رود - توحید بر ما عرضه کن تا بشکنیم اصنام را.پس او بت‌ها ساخت و بت‌ها ساخت.پس او بت‌ها ساخت و بت‌ها ساخت.و حجاب لحظه‌ای هر لحظه حجابی بر چشم خود انداخت؛ حجاب راه تویی حافظ از میان برخیز.هر لحظه بر راه و از میان خود را کورتر ساخت، او پیش از آنکه کور شود کور شد.حقیقت از ادیپ ربوده شد.

من ملک بودم فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این ملک خراب‌آبادم

در این خراب‌آبادی که ما مرده‌ریگ شوم پدرانمان و مادرانمان را بر گرده‌ی خود و ادیپ داریم.هرلحظه و هر سال از خود، از خود خود دیگرگون‌تر شد - شدیم.

دائما دیگر شد، بیگانه و بیگانه تر شد، دیوانه و دیوانه‌تر شد.و هر لحظه که خبری از خود شنیدیم - شنید از آپولو، چوپان و یا دیگری.باز

بیشتر آواره می‌شد.شاید اما اگر در ابتدا به جای قصد دیگری کردن، به همان شهری می‌رفت که در آن بزرگ شده بود و و باز می گشت و حقیقت را جویا می‌شد آن ملکه و شاه غریب و آشنا یا هرکه به او می گفتند که حقیقت و حق چیست.ادیپ اما با توجه بر اینکه ناظر نبود بر واقعیت و حاضر نشد بر حقیقت، گریخت.خبرش خراب‌تر کرد جراحت جدایی.و چشم بسته و بیراهه از هر راهه به فرار - مقصد حقیقت گریخت.بیگانه شد، دیوانه شد.پس او از ابتدا نیز نمی‌دید.کوری او کوری درونی بود.بینا بود اما پرده‌های حجاب و کشف عاشقان هویت، فهمیدن اوییت، فهمیدن و هوس کردن فهمیدن هر بت و هر حجاب او را به بیراهه به راه انداخته بود.او را به کوهستان انداخته بود، او را جدا کرده بود.و خود این هوس است که نیکی و شر را فرا می‌خواند.

می توانستی ای دل رهیدن
گر نخوردی فریب زمانه
آنچه دیدی ز خود دیدی و بس
هر دمی، یک ره و یک بهانه

دو - بیگانه و تقدیر :

مسئله‌ی جالب توجهی در ادیپ وجود دارد.او دو پدر - دو مادر دارد.و با خودش ۵ است.در نقطه‌ای در جایی در گذشته‌ی او لحظه‌ای وجود دارد که کسی به او می‌گوید که او سر راهی است.و او می‌فهمد از جای دیگری است.از جنس خاک دیگری است، که این آب نیز خاک ما است.ادیپ به گناهی ناشناخته و مغموم تبعید به مرگ به کوهستان شد.گناه ادیپ و سرنوشت و تقدیر اختیار او در اعمال و افعال او نبود، از تولد او بود.از آغاز او بود از راز او بود، از آغاز ما بود از راز ما بود از آغاز عبدالله بود که همه از پایان ترسند و خواجه از آغاز.این آغاز، راز چیست، راز کیست ؟ خدایان ؟ طبیعت ؟ پدران ؟ مادران ؟ یا از من‌مان ؟

نیست و هست و همگی دست به دست هم یافته، داده‌اند.از مامور قتل او تا چوپان و تا پادشاه شهر مجاور تا کابوس‌های ادیپ تا حرکت او به سمت معبد آپولون و عملکرد او و نتیجه‌ی عملکرد او.همه همگی در هماهنگی باهم به وحدت، دوباره به یک پیوسته‌اند.در یک نقطه جمع و سپس تکثیر بی‌نهایت.بیگ بنگ.آغاز مسیر جهان به انتها در همان آغاز در همان آغاز راز رقم خورد بر امضای‌پایان.در همان یک یک که دو شد و تا به آخر عدد رفت.در همان یک یک دو شدن بود که که راه، ماه سوی بی‌نهایت به خلا خالی خوابید.پس پایان ادیپ هم در آغاز بود، گفته شد، نوشته‌شد و در سینه‌ی پدر - مادر هر پدر - مادر خود چون کتابی چون دوبال در سینه ماند.پس همه بود، گفت و شد.این گفت، گفت گفتن کیست ؟

گفت پدر ؟
گفت خدا ؟
گفت مادر ؟
گفت زمین ؟
گفت من ؟

یا گفت ادیپ گفت : انسان !

او، او که گفت انسان و طنین زبان در غار دهان ابولهول را چون شر نبوده، نابود بلعید.صدا، نفس و یا که صوت مسخ و تبدیل می کند.شاید اگر نفس گفت پیشگو نبود این کلام قفس هستی و تن او - من نمی‌شد.پس کلامی که انسان را مسخ - سوسک می کند.ابولهول را انسان آزاد می کند.آیا ابولهول برای ادیپ آنجا منتظر نبود ؟

آیا مولوی خود قبل از دیدن شمس و به آب رفتن دفتر را به گا رفتن دفتر را انتظار نکشیده بود.که شست اوراق که همدرس ما بود.همدرس شمس و خورشیدی بود که از شب، طلوع سرخ کند.حضور ابولهول، ضرورت انسان را وجود انسان را وجود کلمه‌ی انسان را رقم زد.یوغ ساحره‌ای خون آشام - شاید گناه - انسان را بود - هست ساخت.به انسان اختیار بودن و شدن داد.جز او در تبای گویی انگار هنوز کسی انسان را نشناخه بود.این دیگر دیگری دیگر چه نوعی از کوری است ؟

اگر این دوئیت‌های چشم احول را که کنار گذاشت، نذاریم.از درون و بیرون ادیپ می‌توان چنین ساختاری را دید.دو پدر دو مادر دو ادیپ.آیا می‌توان چنین چیزی قائل شد؟ آیا ادیپ آخر همان ادیپ اول است ؟ که در منش با آخرش مشترک است.اما کدام من است؟ کدام من تر است ؟ کدام راز شکفته به من من من را می گوید ؟

۳ - مسخ و زبان :

اگر ما مسخ شویم، که می‌شویم ؟ و شده‌ایم هرکس به صورتی، جلوه‌ای و ظهور شکلی ؛ شکلی از مسخ بودن و مسخ خواهد شدن.گویی چرا ؟

من و خود من در حرکت است در بین و مابین زبان من.زبان به منظر آینه در جایگاهی از او است.ما انعکاس زبانیم، زبان منعکس کیست ؟ زبان جلوه‌گر اندیشه‌ی خودآگاه و ناخودآگاه است که در لغزش‌های زبان ظهور می‌یابد.و شاید و باید که به عمق، قلب جان مارا روح مارا نشانه رفته است.شعر

در مقام تمام و کمال و کامل خود، مقام و جایگاه این لغزش است.زبانی که شکل‌های تمام و ناتمام دستور زبان، دستور جامعه و دستور دیگری، دستور استبداد خود و بیخود رها شده و دستور جهان دیگری را بخشد از جنس آزاد.بی‌دستورها و آزادی روح قلب‌ها.کلامی از جنس درخت و دریا.

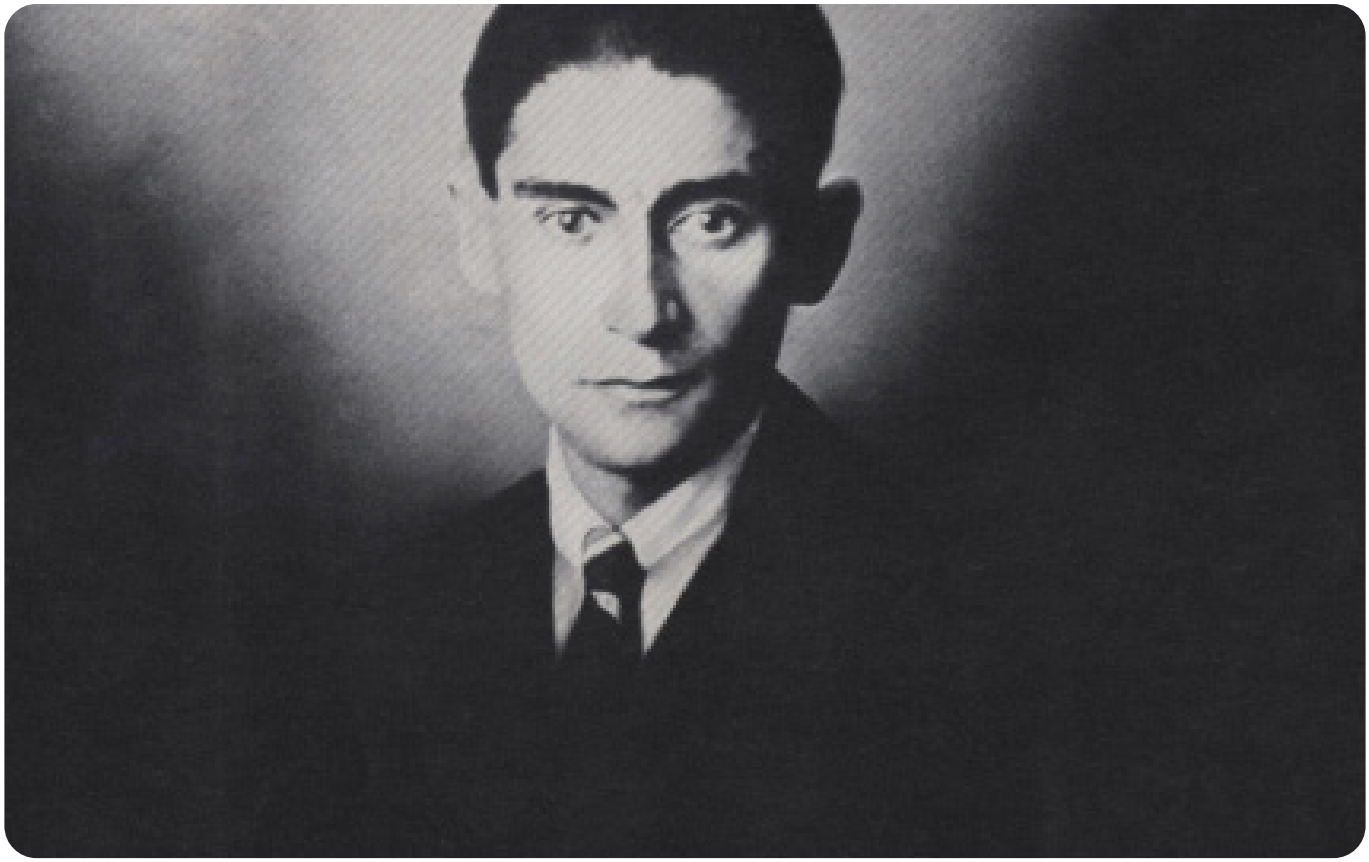
خشک چوبی خشک سیمی خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست

پس شعر، شعر شهود، شعر کشف، کلام ذهن و روح است.شعر و زبان باید از قاعده و دستور رها شود و رها سازد.زیرا که رسالت به نهایت رساندن زبان را بر عهده و گرده‌ی خود دارد.یعنی رها سازی انسان، تا زبان فکر و ذهن انسان رها نشود، او رها نشود.که عرفا گویند عصای موسی در واقع نماد تفکر و عقل او بود، که وقتی رها شد بدل به اژدهای سرکشی شد و به اذن رب دوباره تحت اختیار درآمد، و شعبده‌ها و سحر ساحران زیبنده را فرو ریخت.پس این مداد پس این قلم مدار دستور و عقل را رها کرد و دوباره بازیافت.زاویه‌ی درست شعر که نادرست قلب را نشانه می‌رود و از سینه به جان به تار حنجره می‌آید.که مصطلح است و کلیشه‌ای حقیقت‌مند که گویند هر آنچه از دل بر آید بر دل نشیند.پس شعر برخاسته و خواست دل است که بر دل می‌نشیند.و تخت و جام جم را تسخیر می‌کند.و مارا تبدیل می‌کند.کیمیا داری که تبدیلش کنی؟

زبان کیمیا می‌کند، تبدیل می‌کند.خاک مرده‌ای را شخم می‌زند و در وطن و در قلبش، درخت و رود و صحراگرد می‌شود.این تبدیل تبدیلی است که تا ابد که تا ورق که اگر ورق نیست، که سینه هست، و از سینه به سینه شرحه شرحه از فراق نی می‌نالد.

زیباترین فصل‌های کتاب مقدس را
به خط خویش نه تنها نوشته‌ام
حتی
بر سینه‌ام
نبشته‌داشته‌ام
(رضا براهنی)

آنچه می‌بینیم این است که کلام است.از اسکندر و و کوروش و رستم و دیو و داروغه و عطار و مولوی و شیخ صنعان و خرقاتی نه شکل عملی است باقی نه خود آن جسم-ماده‌ها باقی.از آنها کلام و زبانی است باقی، که گفت که او گفت در گفتن گفت گفتمان.حکمت عطار در زبان او، عمل او در زبان او، جان او در زبان او جای گرفته است.پس مبدا زبان پس مقصد نیز زبان است.پس وطن زبان است پس تبعیدگاه نیز زبان است.بهشت وطن است و غریب غربت گمگشته‌ی خود در صحاری سحر و افسون در آتش است.این کلام که در طی تاریخ عبور می‌کند و از سینه‌ها مرور می‌کند، تبدیل یافته، و تبدیل کننده‌است.از چیزی به چیز دیگر، از من تنها هستم به سوسکی دیگر.به شکلی دیگر.که زبان خود ابزار - علت مسخ است.زبان علتی است که مسخ ممکن است.



نویسنده: پارسا شاهسواری

در سیر مسخ

تحلیل مسخ اثر فرانتس کافکا در نسبت با مفهوم ازخودبیگانگی

در مقدمه:

وقتی گفتم کتاب داوید گارنت از روش مسخ تقلید کرده است، لبخندی خسته زد و ادعایم را با حرکت خفیفی که به دستش داد رد کرد و گفت: «نه، این‌طور نیست. این را از من نگرفته است. این موضوع متعلق به زمانه ماست. هر دوی ما از روی آن رونویسی کرده‌ایم. حیوان‌ها به ما نزدیک‌ترند تا انسان‌ها. این میله‌های زندان ماست. خویشتن‌شدن با حیوانات سهل‌تر است تا با انسان‌ها.»

از کتاب گفت‌وگو با کافکا / گوستاو یانوش

از مسخ؛ انسان و گرگور زامزا

انسان آغاز می‌شود؛ در حد زمان و در محدوده‌ی زمین. او که در ابتدا با جهان هستی خود بیگانه است، در قلمرو خردورزی و کشف معمای جهان هستی قدم می‌گذارد. او از جهان خود، و از خود چیزهایی می‌پرسد، و در کوشش است تا هویت خود را، و نسبت خویشتنِ خویش با خود و جهان‌اش را دریابد. این کوشش برای کشف هستی، و تمنای انسانِ در جستجوی معنا، نخستین مرحله‌ای بود که او را با خود، و جهانی که در آن سکونت داشت بیگانه ساخت. طرح نخستین پرسش، به کشف نخستین ابهام منجر شد. و این خلا نومیدانه در کشف جهان هستی، در او نخستین ریشه‌های اضطراب را پدید آورد و به او حسی از ناامنی القا کرد. و بیش از هر چیزی، کشف نامکشوف‌ترین پدیده‌ها، یعنی مرگ، انسان را تا مرز جنون پیش راند. چنان که در آغاز مسخ، می‌خوانیم:

«یک روز صبح، وقتی گرگور زامزا از خواب‌های آشفته بیدار شد، دید که در تختخوابش به حشره‌ای غول‌پیکر تبدیل شده است.»

وضعیت انسان نیز، بی‌شباهت به وضعیت گرگور زامزا در آغاز صبحِ مسخ نیست. انسان که در آغاز حیات خود، در خواب‌های آشفته‌ی بیگانگی با هستی بود، در بیداری با پدیده‌ای سهمگین‌تر مواجه شد. نخستین واکنش انسان نیز به پدیده مرگ، با انکار همراه بود. چنان که در مسخ، گرگور زامزا اینطور واکنش می‌دهد:

«چطور است چند دقیقه‌ی دیگر بخوابم و همه‌ی این مزخرفات را فراموش کنم.»

کشف غریزه مرگ، که ریشه در تمام اضطراب‌ها داشت، منجر شد تا انسان در قلمرو ساخت ابزار قدم گذارد. چنان که گرگور زامزا در تلاش است تا از تختخوابش فارغ شود.

«پس زدن رواناز بسیار آسان بود؛ کافی بود خود را کمی باد کند و رواناز خودبه‌خود بیفتد. اما بعدش کار دشوار شد، به خصوص اینکه تنه‌اش عجیب پهن بود. برای بلند کردن خود به پنجه و بازو نیاز داشت.»

او که فی‌نفسه، تنها به واسطه ابزار دیگری می‌توانست هستی را بازشناسد، ناخواسته گرفتار جهان استعاره‌ها شد. و شکل‌گیری نخستین استعاره بود که زبان را پدید آورد. و استعاره می‌شود، ابزاری که کافکا با آن، مسخ را روایت می‌کند.

نقطه‌ی عزیمت کافکا در پرداخت مسخ، این بوده که به استعاره‌ها عینیت بخشیده است. او می‌توانست مسخ را به گونه‌های دیگری آغاز کند و حتی می‌توانست، ظرفیت استعاره را تا همین اندازه، که به چیز دیگری اشاره دارد حفظ نماید. به طور مثال مسخ می‌توانست این‌طور آغاز شود:

«یک روز صبح، وقتی گرگور زامزا از... ، دید که در تختخوابش مانند یک سوسک یا حشره...»

قناعت به همین [مانند] در روایت مسخ، می‌توانست حد استعاره را نیز به جا آورد. اما عینیت یافتن این استعاره، اثر کافکا را بیش از پیش پیچیده می‌کند. ایده دگردیسی در جهان مسخ کافکا، از کالبد یک انسان به کالبد یک حشره تبدیل شدن، خود سرآغاز تاویل هر استعاره است. پرداختن به همین استعاره، مسائل بنیادین دیگری را نیز مطرح می‌کند. به طور مثال، در رویکردهای مارکسیستی، می‌توان این ایده را در نظر گرفت که اهمیت یک روز به سرکار نرفتن بیشتر است تا به هیئت یک حشره غول‌پیکر تبدیل شدن. چنان که می‌توان این مسئله را به این پاراگراف از انگلس مربوط دانست:

«توانایی انسان ممکن است با تبدیل او به برده مبادله و از آن بهره‌برداری شود. انسان‌ها هنوز درست مبادله را شروع نکرده بودند که خود مبادله شدند. فاعل فعل‌پذیر شد، چه انسان می‌خواست چه نمی‌خواست.»

فریدریش انگلس، منشا خانواده، مالکیت خصوصی و دولت، ترجمه‌ی خسرو پارسا.

مسخ حکایتِ ازخودبیگانگی انسان معاصر است. که در تنگنای فرهنگ سرمایه‌داری و عدم توانایی در مقابله با این دیوان‌سالاری خودکامه قرار گرفته است. او به شی‌ای تبدیل شده که تهی از هرگونه خصائل انسانی است. کافکا در مسخ، دست به نقد این سیستم نیز می‌برد. او در آغاز روایت، اهمیت به قطار رسیدن را چنان برجسته کرده که از اهمیت حادثه‌ی پیش‌آمده بر سر زامزا کاسته می‌شود. و در مسیر پیشروی روایت نیز، با حضور یافتنِ مادر در ابتدا، سپس پدر و گرته، این تنش را به اوج خود می‌رساند. چنانکه خواننده نیز، بیش از آنکه با وضعیت ملال‌آور حشره شدن

زامزا همراه شود، او هم همچون خانواده در اضطراب این وامی‌ماند که نکند زامزا در محل کار خود حاضر نشود. کافکا حتی تا اینجا پیش می‌رود، که مدیر را در وضعیت صحنه نیز حاضر کند. پدر که پس از این واقعه تنها به این می‌اندیشد که چطور از پس خرج و مخارج امورات خانواده جان سالم به در ببرد و خود گرگور بیش از آنکه از حشره شدنش دلگیر باشد، ناراحت آن است که دیگر نمی‌تواند بدهی خانواده را بپردازد. در این کشمکش، خانواده به صرافت می‌افتد که قفل‌ساز و پزشک را خبر کنند، گرگور از این پیامد نه به این واسطه اینکه دومرتبه وارد قلمرو انسانی و شخصی می‌شود، بلکه خرسند شده چرا که می‌تواند حتما در قطار ساعت بعد، سرکار شرکت حاضر شود.

اما پرداختن به استعاره‌ها، چنان که باید، بر کافکا پذیرفته نبود. او که در تلاش بود تا از نقش کنایی زبان بکاهد در ۶ دسامبر ۱۹۲۱ اینطور گله‌مندی خود را ابراز می‌کند:

استعاره یکی از بسیاری چیزهاست که مرا از نوشتن سرخورده می‌کند. عدم استقلال نوشتن از جهان، وابستگی آن به مستخدمه‌ای که به آتش بخاری می‌رسد، گربه‌ای که خود را کنار بخاری گرم می‌کند؛ حتی وابسته‌ی آن انسان بیچاره‌ای است که خود را کنار بخاری گرم می‌کند. همه‌ی این‌ها فعالیت‌های مستقلی‌اند که از قوانین خودشان پیروی می‌کنند؛ فقط نوشتن است که درمانده است، نمی‌تواند به خودی خود زنده بماند، شوخی است و مایه‌ی یاس.

پرداختن به استعاره در مسخ کافکا، این ایده را مطرح می‌کند که انسان نیز، وامانده در جهان استعاره است. او گویا به واسطه عدم توانمندی در رهایی از استعاره از خود بیگانه شده. چرا که نمی‌تواند جهان خود را، بی‌واسطه‌ی چیزی تاویل و تفسیر کند. عدم فهم او و البته پذیرش او در کارکرد استعاری شناخت، او را هم از جهان هستی و هم از خودِ خویشتن‌اش بیگانه ساخته. او همچنین مسیر تاریخ را وارونه طی کرده است. انسان که نخست، دست‌کم با طبیعت یگانه بود، در سیر تحولی تاریخ، با گسترش قراردادها و پناه جستن به جهانی که برساخته خود، از ناامنی بود [شهرنشینی و ظهور تمدن] او را با طبیعت آغازین خود بیگانه کرد.

مسخ روایت در روایتِ مسخ

در ساختار روایی مسخ، عناصر برهم‌ساخته‌ی یکدیگر و در جای یکدیگر نیز قرار می‌گیرند. نخستین نمونه، روزنامه است. در روایت مسخ، هر شخص که در راس قدرت قرار دارد روزنامه می‌خواند. گرگور که پیش از مسخ‌شدگی، زمام امورات خانواده را در دست داشته، روزنامه می‌خوانده. به عنوان رئیس خانواده رسم شب‌هایش این بوده که پشت میز بنشیند و روزنامه بخواند. او حتی ابژه عشق خود را که یک زن است که شال خز، دورِ گردن پیچیده را از یک روزنامه مصور برداشته است. ابژه روزنامه در روایت مسخ، همانطور که اشاره شد در جاهای دیگر روایت، تغییر وضعیت می‌دهد. چنانکه پس از مسخ‌شدگی، گرگور روی همان روزنامه‌ها به تغذیه‌ی زباله

می‌پردازد. روزنامه در این تکه از روایت، حتی می‌تواند نشانه‌ی اندوه‌واری شمرده شود که گرگور قدرت و هویت خود در درون خانواده را از دست داده است. و چنانکه پیش از این اشاره شد، نه به واسطه آنکه به یک هیولای غول‌پیکر تبدیل شده است، بلکه دیگر نمی‌تواند از پس امورات مادی خانواده برآید این‌چنین از او استقبال می‌شود.

در روایت نیز گفته می‌شود در گذشته این پدر بوده که سر میز شام برای دیگران با صدای بلند روزنامه می‌خوانده، و حتی در پیشروی روایت، جاهایی، گرته، درِ اتاق گرگور را آزاد می‌گذارد تا او هم به روزنامه‌خوانی پدر که حالا قدرت خانواده در دست اوست گوش سپارد. پس از ورود مستاجران به خانه، آن‌ها هستند که روزنامه‌ها را به صدای بلند می‌خوانند. آنان که چنان قدرتی دارند که در نهایت گستاخی، درباره امورات تصمیم بگیرند و یا خانواده را سرزنش کنند. مستاجران را حتی می‌توان، در نظام تحلیلی-روایی کافکا، نمایندگان یک نوع اخلاق و فرهنگ خام‌دستانه بورژوازی تلقی کرد که کافکا سخت آن را مورد نکوهش و نفرت قرار داده است. گستاخی این سه‌تن، در کوچکترین واحدهای روایی به چشم می‌زند و گویا که مزاحمانی هستند که آرامش را از گرگور و حتی خانواده سلب کرده‌اند.

عنصر دیگری که در روایت مسخ حضور دارد مسئله جنسیت است. گرته نماینده زنان و گرگور نماینده مردان. نابودی گرگور، منجر به شکوفایی گرته در خانواده می‌شود. تعارض این دو مسئله با هم نیز، در پیشروی روایت، در رابطه با تلاش گرگور برای فهماندن خود به خانواده نسبت مستقیم برقرار می‌کند. هرچه توانمندی گرگور در فهماندن خود به دیگران برجسته‌تر است، به همان میزان گرته در روایت حضور ندارد. او که تنها، پاک‌کننده کثافت گرگور است و حتی ملاحظه‌کار ترین عضو خانواده. او تنها عضوی است که گرگور را زیر نظر می‌گیرد تا متوجه امورات او بشود و در مسیر راحتی او قدم گذارد. اینجا حتی خودِ عنصر «ملاحضه‌کاری» به‌طور مستقل، در مسخ کافکا، در همین نسبت نیز می‌گنجد. هرچه گرگور کم‌توان‌تر می‌شود، به همان اندازه او کم‌تر ملاحظه خانواده را می‌کند. این مسئله تاجایی پیش می‌رود که در صحنه نواختن گرته، گرگور به شکلی عیان از اتاق خود خارج می‌شود. او تنها در همین ملاحظه‌کاری بی‌فایده می‌تواند وضعیت ناموزون خودش را کشف کند. اینکه هنوز می‌تواند موسیقی را در تخیل خود بگنجاند. و البته به واسطه همین عدم ملاحظه‌کاری، او می‌تواند بفهمد که تا چه اندازه در مسیر مسخ پیش رفته و خود را از دست داده است. به تعبیر استنلی کرنگلد: «اگر گرگور توانایی فهماندن خود به دیگران را از دست داده بود اما شکل انسانی خود را حفظ کرده بود، خانواده راغب بودند که این تغییر را موقتی تعبییر کنند و گرگور را تشویق می‌کردند که صحبت کند؛ صرفِ از دست دادن زبان به انزوا و بی‌اهمیت‌شدن نمی‌انجامید. اما اگر کافکا می‌خواست تنهاییِ ناشی از باختنِ مطلق هر معنایی و دلالتی را القا کند، می‌بایست این وضعیت را به صورت پیامدِ از دست‌دادنِ شکل انسانی ارائه می‌کرد.»

این عدم فهم در مسیر پیشروی درام، به کدر شدن گرگور و پررنگ‌تر شدن گرته می‌انجامد. و قصد به نظر دیگری، در یک حالت دوار روایی، جای این خواهر و برادر حتی تغییر می‌کند. به تعبیر نینا پلیکان استروس چنین تلقی می‌شود: « الگوی رهایی و انسانیت‌زداییِ هم‌زمان هنگامی پر از طنین وحشت می‌شود که گرته از نقش اجتماعی‌اش کنده می‌شود

فقط برای اینکه در پایان داستان آزاد بشود تا مثل گرگور ناچار باشد برای رهایی‌اش بهای تهی‌شدن از انسانیت را بپردازد.»

به تعبیر ساده‌تر چنانکه گرگور این‌چنین به مسخ جانور غول‌پیکری دچار شد، گرته نیز باید دومرتبه همین مسیر را طی کند. گویا انگار در کالبد جانوری غول‌پیکر یا حشره‌ای بدهیکل درآمدن به انسان بودن می‌ارزد و تنها بهای انسان برای رهایی از قراردادهای موجود، همین به حیوانیت بدل گشتن است.

قضیه عوض کردن نقش‌ها در خانواده می‌تواند این‌چنین هم تفسیر شود که گرگور در کالبد انسانی‌اش، مسئولیت را با وابستگی صرف مبادله می‌کند، اما گرته وابستگی را با استقلال شاق تاخت می‌زند که پیشتر در روایت از گرگور دیده بودیم.

به نقل از نینا پلیکان استروس در مقاله دگردیسی مسخ فرانتس کافکا

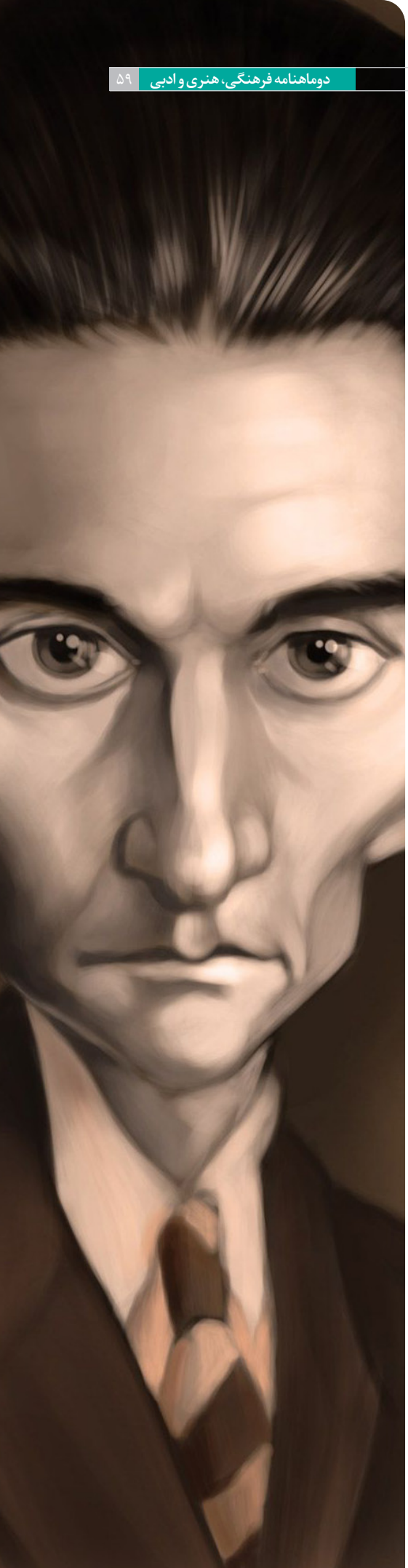
در برزخ هویت

با توجه به استفاده کافکا از کارکرد استعاره در زبان روایی مسخ، با آنکه او به استعاره‌ها عینیت بخشیده است، اما به طور کلی، استفاده از استعاره در روایت مسخ حاوی یک نوع دوگانگی نیز می‌باشد. این دگردیسی که گرگور را از کالبد انسانی‌اش به جانوری غول‌پیکر تبدیل می‌کند، آنچنان که در جسمانیت گرگور پدیدار می‌شود در مسائل روانی او اتفاق نمی‌افتد. بلکه در مسیر پیشروی روایت، گویا که این مسائل روانی نیز، هویت مستقل خود را از دست می‌دهند؛ چرا که بیش از آنکه مسخ پیش رفته باشد، فهم گرگور از هستی خود تکمیل شده است. به تعبیر کوین دابلیو. سوئینی: « با توجه به این ماهیت، مهم است که کافکا، به عوض ارائه تفسیری تک‌گویانه با چارچوب نظری یکدست، اثری گفت‌وگویی و چندصدایی پیش می‌نهد که نمونه‌ای است از آنچه میخائیل باختین دگرسخنیِ صداهای مخالف می‌نامد.»

گرگور می‌داند که این اتفاق تنها بر جسم او پدیدار گشته است. خانواده نیز با این پیش‌زمینه‌ی فکری که فرد دیگری جز گرگور در اتاق نمی‌تواند حضور داشته باشد، آن حشره غول‌پیکر را می‌پذیرند. زمانی که گرگور با مادر وارد گفتگو می‌شود، صدای ناموزونی که بیشتر به یک حیوان می‌ماند تا انسان و غیرقابل فهم است، آن‌ها را در این دوگانگی پذیرش هویت گرگور قرار می‌دهد. خانواده در دو باور، یکی اینکه گرگور بیمار شده اما حضور دارد، و اینکه هیولای اتاق‌خواب چیزی است پست‌تر از یک شخص که به گرگور شبیه باشد با هم آشتی می‌دهند. (به تعبیر از سوئینی)

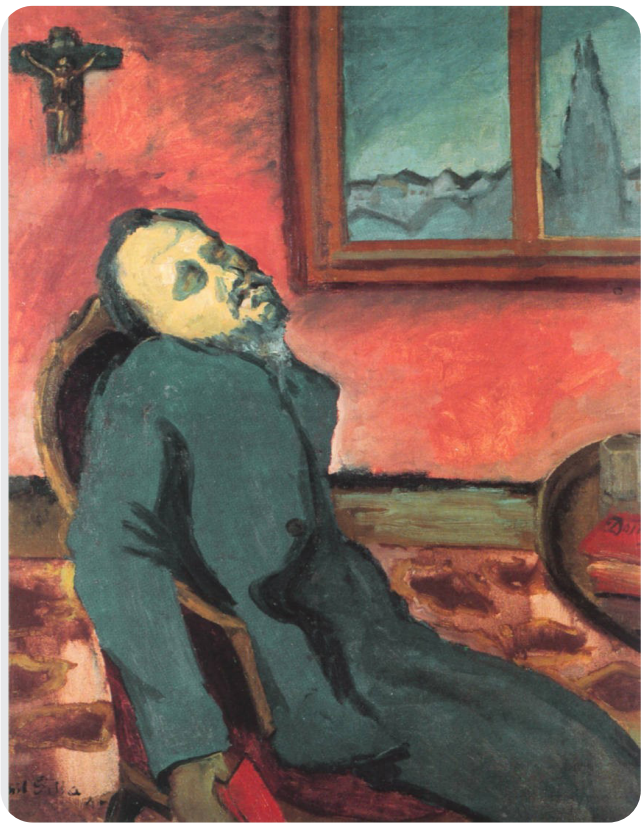
در موخره:

و انسان که از خود بیگانه گشته است جز به گسترش ابزار [زبان] نپرداخت. هر چه هستی او پیشتر رفت، او را اضطراب دوچندان‌تری فرا گرفت. تمایل انسان به خردورزی، نسبت مستقیم دارد با فرو رفتن او در باتلاق کژفهمی. گرگور زامزا که از خواب‌های آشفته بیدار شده و دیده که به هیئت یک حشره‌ی غول‌پیکر تبدیل شده است، تا انسان که دانسته روزی مرگ با او یگانه خواهد شد. در سیر تحولی تاریخ، فهم یگانگی با مرگ به بیگانگی با زندگی منجر شد. و انسانِ در هیئتِ زبان، همچنان با فلسفه‌ورزی و غیره و به کارگیری ابزارهای دیگر دست به انکار این پدیده زد. این مسخِ از زندگی به مرگ رفتن، می‌شود مسخ همه‌چیز که در گونه‌های دیگری، به شکل‌های دیگری خود را نمایان کرده است. مسخ طبیعت‌نشینی به سوی شهرنشینی و تمدن. مسخ فرهنگ‌ها از شرق به غرب. مسخ همه‌چیز که البته نسبت مستقیم دارد با گسترش زبان. گسترش زبان که می‌تواند، جلوه‌ای از تمنای بشر برای تخفیف مرگ ارزیابی شود. چنان که گرگور زامزا، در کشاکش فعلیت خود در جسمانیت خود، سرانجام به مرگ دچار گشت. مسخی که از هویتِ شناخته، به هویتِ ناشناخته تغییر وضعیت داد. مسخی که از باخودآشنایی به ازخودبیگانگی تبدیل شد.



نقشِ شهر در ازخودبیگانگی

نویسنده: مائده مشفقی



پیش از شروعِ جستار در بابِ شهر، این پدرِ آلوده کننده‌ی تمام متعلقاتِ خود به ازخودبیگانگی، ترجیح بر این است که کوتاه از ویترینِ به نمایش درآمده سخن گفته شود. ویترین این بخش به یک نقاشی مزین شده است (تصویر بالایی). اثری تحت عنوان خواننده‌ی داستایوسکی، از امیل فیلا، نقاشِ چک تبار که اتفاقاً و تصادفاً هم دوره‌ی کافکا بود.

در بخشی از کتابِ گفتگو با کافکا، نوشته ی گوستاو یانوش، حالتِ بدنِ کافکا به این نقاشی تشبیه می‌شود. گزشی که منجر به انتخاب این اثر شد، سایه ی موهومِ موجودی‌ست که پیکرِ افتاده بر صندلی را در برمی‌گیرد (تصویر پایینی، سمتِ چپ). این همان سایه ی بیگانه‌ای ست که با دُخول در پیکرِ مَرد، او را چنان از خودبیگانه می‌کند که گویی شاهد یک مسخِ تمام عیار هستیم. چنگالِ ازخودبیگانگی در قسمتِ پهلویِ پیکرِ خواننده یِ داستایوسکی تا زیربغل و قسمت هایی از آرنج، همان سایه‌ای است که انتظارِ زمانِ فرورفتن در ما را می‌کِشد (تصویر پایینی، سمت راست).

ازخودبیگانگی، ابژه‌گیِ سوبژکتیویته:

چه می‌شود که انسان، این سوژه‌یِ یکه سوار که جهان را با ابژه ساختن پیرامون خود می‌سازد، ازخودبیگانه می‌شود؟ این لحظه‌یِ پارادوکسیکالِ ازخودبیگانگی که خودِ سازنده‌ی انسان را هدف قرار داده و او را در آنی از مقام سوژه خلع کرده و با ابژه ساختن او، حال ناپایداری از سوژه-ابژه را به وجود می‌آورد، پیش‌برنده تلقی کنیم یا بازدارنده؟ در مقام سوژه می‌توان ابژه‌های متعددی را در پاسخ به این دو پرسش بررسی کرد. اما می‌توان به قطعیت به نقشِ پر رنگ شهر در دامن زدن به ازخودبیگانگیِ انسان امروز اشاره کرد. چنان پررنگ که با کشیدن خط بطلان بر سوبژکتیویته، انسان امروز را به ابژه ای متحرک در میان تمام ابژه های متعلق به خودش تبدیل می‌کند. شهر، پدری بلعنده که از طریقِ بیگانه سازیِ فرزندان از خودشان، که اتفاقا همین فرزندان هستند که به پدر، مفهوم پدرانگی را ارزانی می‌دارند، آن ها را می‌بلعد تا همه در درونِ او همانند لعبتکان، تنها به ایفای نقش های تعریف شده‌یِ خود بپردازند تا جایی که دیگر هویتی جز این نقش ها نداشته باشند. اما آیا راهی برای گریز، فرار، رهایی، رستگاری و یا هر واژه‌ای که در برابر اسارت قرار می‌گیرد، از این ازخودبیگانگی وجود دارد؟ در این جستار، پاسخ این پرسش را در آثار دو خالق آلمانی‌زبان، کافکا در ادبیات و کریستین پتزولد در سینما جستجو کردیم. زیرا بر این باوریم که میانِ زیستِ آلمانی و این

مفهوم، پیوندِ عمیقی وجود دارد. زیستی که با بوروکراسی گره خورده است. مثلثِ زیست آلمانی-بوروکراسی-ازخودبیگانگی موضوع درخورِ توجهی‌ست که پرداختن به آن، در گرویِ نوشتنِ جستاری دیگر است.

مسخِ ثانویه، عصیانی در برابرِ شهر:

نمی‌توان مسخِ کافکا را خواند و باور کرد که تنها این انسان-حیوان به بیانِ دلوز و گتاری، و یا همان زامزاست که مسخ شده است. بلکه تمام این پیکرهایِ به ظاهر انسانیِ آثار کافکا هستند که توسطِ شهر مسخ شده‌اند. موجوداتِ حقیرِ ازخودبیگانه‌ای که تسلیمِ محضِ پدر-شهر و یا شهر-بروکراسی می‌باشند. چیزی که پروتاگونیست را در آثار کافکا خلق می‌کند، مسخِ مجدد یا از خودبیگانگیِ مجدد است. در حقیقت زامزا تا پیش از مسخِ ثانویه که او را به حیوانی بدل می‌کند، مسخ شده و یا ازخودبیگانه بوده است. هویتی که شهر به او داده، یکبار او را مسخ کرده بود. حال آیا انسانِ ازخودبیگانه‌ای که برده‌یِ شهر شده است صورت زشت‌تری دارد یا حیوانی که روزی صورتی مانند دگر انسان‌ها داشته است؟ کدام پیکر زشت‌تر و منفورتر است؟ برای این پاسخ باید ابتدا موضع خود نسبت به شهر را مشخص کنیم. آیا ما فرزندانِ خلف پدر-شهر هستیم که تن به از دست دادنِ هویتِ خود داده و شاملِ رحمتِ پدر قرار گرفته و با بلعیده شدن توسطِ او در درون سیستم حل شده‌ایم یا فرزندان ناخلفی هستیم که برای فرار از پدر-شهر مجدد ازخودبیگانه شده تا اثر ازخودبیگانگیِ گذشته را نابود کنیم و این چنین عاقِ پدر را به جان می‌خریم؟ هانری لوفور معتقد است همه‌ی نظام¬های بزرگ مازادی/باقی مانده‌ای را از خود برجای می¬گذارند که از چنگال آن نظام می‌گریزد؛ یعنی باقی‌مانده توسط نظام جویده و به بیرون تف می‌شود. هر کلِ باقی‌مانده‌ای را از خود بر جای می¬گذارد. بنابراین این قشر مجددا ازخودبیگانه شده و یا همان پیکرهایِ مسخ شده همواره در سیستم‌ها جایی ندارند. آن‌ها باقی مانده‌هایی هستند که پدر آن‌ها را استفراغ می‌کند، چون شباهتی به سیستمِ پدر ندارند. پس در آثار کافکا با دو دسته موجودات مسخ شده مواجه هستیم. انسان هایی که چنان از خودبیگانه شده که به پیکرهایِ بی اختیارِ دلخواهِ پدر-شهر بدل گشته‌اند و آن‌ها که با بیگانه شدن از خودِ مورد تایید پدر، به پیکری حیوان‌گونه درآمده‌اند. همانطور که ذکر شد، در آثار کافکا با پیکرهایِ بی‌اختیار مواجه هستیم. بی‌اختیاریِ حاصل از اطاعت از پدر، مستقا از طبقه، چه رئیس باشی و چه نوکر. وقتی زامزا از آرزوی استعفایش می‌گوید، پیکری از رئیسش را وصف می‌کند: "در اثر این کار لابد از روی میز کارش (واژه ای که استفاده می‌کند، معنای میز خطابه را هم می‌دهد، گویی رئیس یک یاوه‌گو است.) می‌افتاد." یا وقتی از شکل خاص و عجیب نشستنِ رئیس می‌گوید: "روی میز می‌نشیند و از بالا با کارمندانش حرف می زند." همچنین رئیس را فردی با شنواییِ کم توصیف می‌کند. پیکری عجیب که نمی‌شنود و یا نمی‌خواهد بشنود همانند پدرِ زورگویی که فقط زور می‌گوید بی‌آن که بشنود. این هم نوعی ازخودبیگانگی ست. نوعی مسخ شدگی و به پیکری کریه بدل گشتن که همانند حیوانی روی میز می‌نشیند و از میز می‌افتد، حیوانی که نمی‌شنود. پیکری که در اختیارِ پدر-شهر است. پیکر بعدی که معرفی می‌کند، نوکری‌ست که دم قطار انتظار زامزا را می‌کشد. زامزا او را به عنوانِ کاسه لیس و نوکرِ بی‌اراده و بی فهم و شعورِ رئیس توصیف می‌کند. پیکر بی‌اختیار و بی‌اراده‌ای که گویی آلتِ دستِ رئیس است. ردِ این پیکرها را می‌توان در جای جایِ آثار کافکا دنبال کرد. اما اساسا دنبال کردن ردپاها در آثار کافکا، ما را تنها به نقطه‌یِ شروع بازمی‌گرداند. پیکرها تنها مَرکبی برای حملِ حقیقتِ این مسخ‌شدگی یا ازخودبیگانگی‌هستند.

تمامی شخصیت‌هایِ مخلوق کافکا ازخودبیگانه هستند، درحقیقت همه مسخ شده‌اند. راهی که کافکا برای فرار از چنگالِ پدر-شهر ارائه می‌دهد، مسخ یا ازخودبیگانگی مجدد است. پیکری جدید در تقابل با دیگر پیکرها. این میل به تغییر در درونِ شخصیت‌هاست که پیکر آن ها را دگرگون می‌کند. میل به عصیان در برابر پدر، پیکری بی‌هیچ شباهت به پیکر پدر را به ارمغان می‌آورد. گویی که این پدر تاکنون چنین فرزندی نداشته است. نکته ای که در مورد زامزا حائز اهمیت است، این است که زامزا با پیکر جدید خود بیگانه نمی‌شود. این پیکرِ جدیدِ حیوانی چنان برای زامزا پذیرفته شده است که گویی اصلاً انتظار آن را می کشیده است تا به این ترتیب از زیر یوغِ پدرانی که او را تاکنون دربندکرده بودند بگریزد، در وهله‌ی نخست از اسارتِ پدرِ خانواده که زامزا را مجبور به کار کردن می‌کرد و سپس از باقیِ پدران. در حقیقت این درون زامزاست که دگرگون شده. این معانی هستند که برای زامزا دگرگون شده‌اند. به همین جهت است که خانواده و اطرافیان او، نمی‌توانند پیکر زامزا را تحمل کنند. دیدِ آن ها نسبت به کافکا بیرونی‌ست. ازخودبیگانگی و در پیِ آن بیگانگی با جامعه و پیرامون، برای انسان‌نماهایِ تشکیل دهنده‌یِ جامعه بسیار سخت و غیرقابل پذیرش هست و منجر به تولید نفرت در درون آن ها می‌شود. آن‌ها از فردِ بیگانه‌شده از جمعِ خود متنفر هستند. این نفرتِ درونیِ آن‌ها خود را در شکلِ بیرونی و ظاهریِ فرد ازخودبیگانه نشان می‌دهد. حیوان-انسان‌های کافکا با درونِ خود بیگانه می شوند و اطرافیان با بیرونِ آن‌ها. اما مگر این عصیان‌ها و حیوان شدن ها چیزی جز تلاش برای بازپس‌گیریِ شهر و گستراندن فضایِ خود می‌باشد؟ آیا تمام شخصیت هایِ بیگانه از خود و بیگانه با شهرِ بلعنده، موفق به شناساندن و غالب کردنِ درون خود می‌شوند یا سرنوشتی دیگر انتظار آن ها را می‌کشد؟ این که زامزا مسخ شد تا حق خود را از شهر بستاند، تفسیری است که در این مقاله ارائه می شود. بازپس‌گیریِ تمام حق و حقوق‌هایی که پدر-شهر پایمال کرده است. خواب‌هایی که از ما گرفته است. زامزا می‌گوید: "مسخره ست که آدم همیشه بـه ایـن زودي از خواب بیدار شود. انسان احتیاج به خواب دارد." حتی خواب حقی است که میزانِ آن بر پایه ی طبقه ی اجتماعی از سمتِ پدر-شهر به فرزندانش داده می‌شود. " وقتي که بعدازظهر به مهمانخانه برمیگردم تا سفارشها را یادداشت بکـنم، تـازه این آقایان را میبینم که دارند چاشت خودشان را صرف میکنند. میخواستم بدانم اگر من چنین کاري مي کردم، رئیسم به من چه میگفت؟ فوراً مرا بیرون میانداخت؟" حال که رانه ی شورش و عصیان او را از خود و از جامعه بیگانه کرده، آیا او انتقامِ حق از دست رفته‌ی خود را می‌گیرد و فضای خود را می‌گستراند یا شهر که

ناگزیر به تف کردن او بوده، حال با بسیج کردنِ ارتشِ پیکرهای انسان‌نمایِ تشکیل دهنده ی جامعه قادر به راندن، تبعید کردن و منزوی کردن او می‌شود تا در انزوا بمیرد. زامزا دومین راه را پی‌گرفت. زامزا شخصا، پیکر جدید خود را پذیرفته بود. این‌اطرافیان بودند که با رهبریِ پدر خانواده این پیکر جدید را در اجتماع یا کلونی خود نپذیرفتند. این پدر زامزا بود که به نمایندگی از پدر-شهر (به ظاهر شدن پدر در پیکرهای متفاوت در طول داستان توجه کنید، گویی که او بازیگرِ یک سیستمِ بزرگ است.) زامزا را با بازداشتن از توجه به تغییرات درونی و معطوف ساختن توجه او به پیکرش، این بیرونی‌ترین و سطحی‌ترین لایه‌یِ تشکیل دهنده‌یِ وجودیِ انسان، چنان سرکوب کرد که زامزا راهی جز انزوا و ماندن در اسارت اتاقش ندید و دوباره تبدیل به موجودی می‌شود که نتوانسته از سلطه‌یِ پدران بگریزد. برای فهمِ این مطلب بهتر است به روند تغییرات زامزا در طول داستان توجه شود. در ابتدای داستان شاهد موجود مطالبه‌گری هستیم که با بیگانه شدن از خودِ تعریف‌شده در خانواده، جامعه و حتی نزد خودش، و بازپس‌گیریِ اصالتِ سوژه به دنبال ابژه کردنِ تمام عناصر سازنده‌یِ اطرافِ خود است تا بدین ترتیب هویت از دست رفته‌یِ خود را از شهر پس بگیرد. در ادامه اما این مطالبه‌گری و دگرگونیِ درونی با دخالت اطرافیان و خانواده به بیرون و پیکر زامزا سوق داده می‌شود که دیگر تنها شاهد مکافات و مصایبی که پیکر جدید برای زامزا به وجود آورده‌اند هستیم. بدین ترتیب زامزا انزوا و اسارت مجدد را انتخاب کرد. این است مجازاتِ فرزندانی که در پیِ انتقام از پدر هستند. تبعید شدن و دیدن از پسِ قاب ها. همانند دیگر انسان‌هایِ مسخ‌شده توسط شهر که دیدن را از یاد برده‌اند و همه چیز را از قاب‌هایی می‌بینند که شهر به آن‌ها تحمیل کرده است. براساسِ متنِ داستان، دیدنِ تصویرِ هوایِ گرفته از قابِ پنجره بدونِ لذتِ تجربه‌ی آن و یا دیدنِ تصویر یک زن از طبقه‌ی اجتماعیِ متفاوت از طبقه‌یِ زامزا که از یک مجله بریده شده بود در قابی که خودِ زامزا سازنده‌یِ آن بود به جای تجربه‌یِ لمسِ آن زن، همه نشان از اسارتی دارند که پدر-شهر بر ما تحمیل کرده است. زامزا به اسارت در اتاقِ خود، به سرزمین قاب‌ها تبعید شد. دیدن و دل بستن به قابِ تصویر زن به مثابه‌یِ شهر، این زن اغواگر و دیدنِ شهر از پسِ قابِ پنجره تا روز مرگ.

شهرِ نرمِ اسطوره:

جاناتانَ رابان در کتاب شهر نرم می‌گوید: بد یا خوب، شهر شما را به بازسازی و تثبیت شکلی که بتوانید در آن زندگی کنید فرا می‌خواند. شما نیز به همین ترتیب. شهر همان‌طور که در ذهن خود تصویرش می‌کنیم شهر نرمِ اوهام، اسطوره، آرزو و کابوس واقعی است و می تواند از شهر سخت، که بر روی نقشه‌ها، آمارها، تک‌نگاری‌های جامعه‌شناسی شهری، جمعیت‌شناسی و معماری قرار می‌گیرند، واقعی‌تر باشد.

پتزولد، این فرزند زمانه ی خویش، با به تصویر در آوردن حقیقتی که رابان با کلمات آن را تا پیش از این بیان کرده‌بود، بر خلافِ زامزا در مسخ، بشارتِ بازپس‌گیریِ شهر و گستراندنِ فضایِ نامحدودِ ذهن بر محدودیت های تمامیت‌خواهانه ی بوروکرات‌ها، برنامه‌ریزان و درکل پدرانِ اداره‌کننده‌ی شهر را می‌دهد.

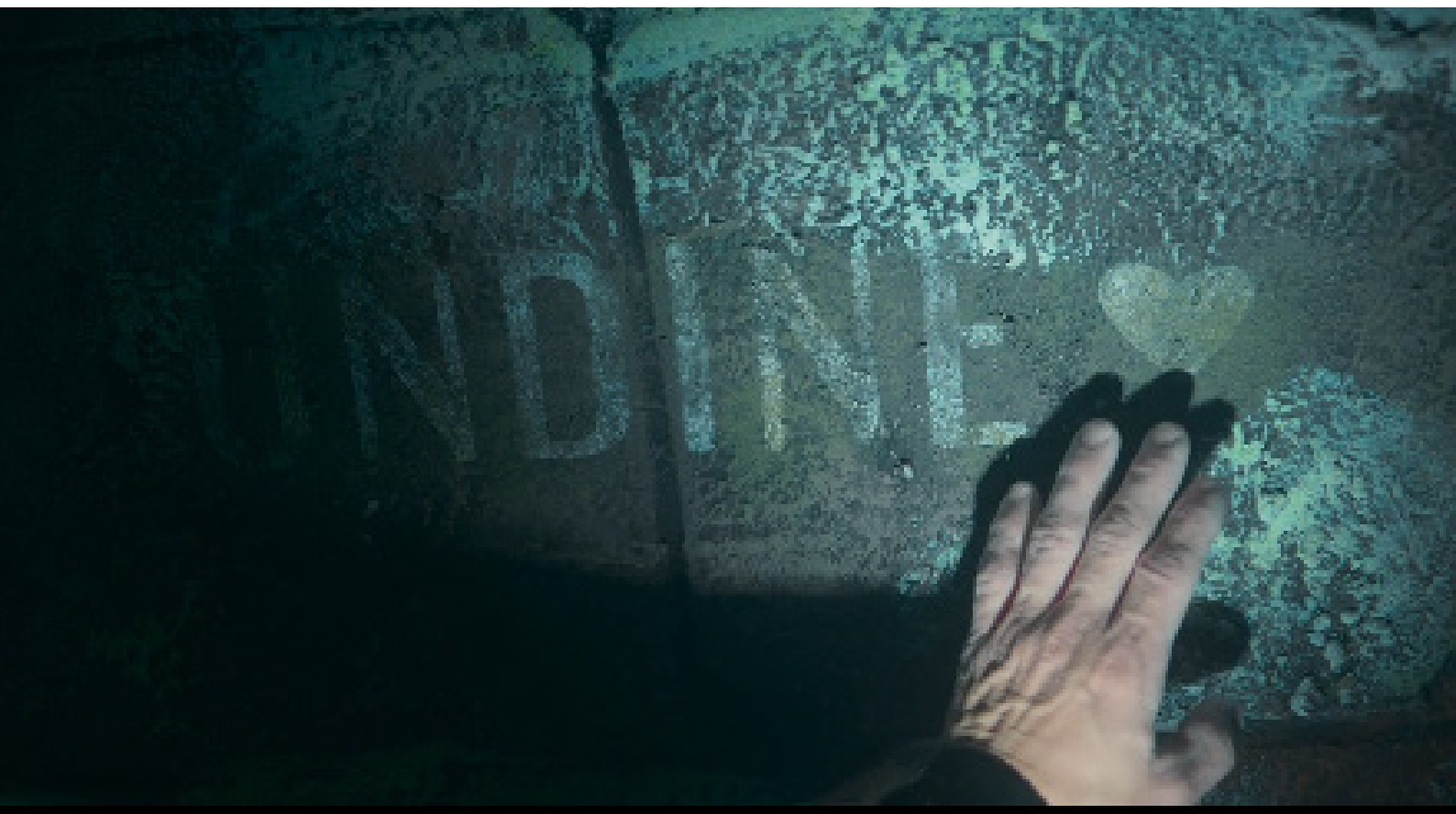
در فیلم های پتزولد، این ردپای گذشته در اکنون است که کاراکترها را ازخودبیگانه می‌کند. گذشته، همان گم‌کرده‌ای است که فقدانِ آن، شخصیت‌ها را از خودشان دور یا با خودشان بیگانه می‌کند. از این رو در تمامِ آثار او، شخصیت‌هایِ اصلی به پشتِ سر خود نگاه می‌کنند. اوندینه اسطوره‌ای

ژرمن-اسکاندیناویایی‌ای است که در آب زندگی می‌کند و جوانانِ خوش‌سیما را در دامِ عشق گرفتار می‌کند. در اقتباسِ پتزولد، اوندینه در عشق خود به مردی وفادار می‌ماند و در صورتی که مرد بخواهد او را ترک کند، محکوم به مرگ توسط اوندینه است. اوندینه‌یِ پتزولد، اسطوره‌ای است که ازخودبیگانه شده و انسان‌وار در برلین زندگی می‌کند. شهری که در گذشته‌یِ تاریخی خودش بر روی آب بنا شده است (برلین در لغت به معنیِ شهری در مرداب می باشد). اوندینه به مثابه‌یِ روحِ برلین می‌باشد، بیگانه با آب، عنصر تشکیل‌دهنده‌اش. در واقع این شهرها و یا به عبارت بهتر مرزها هستند که با تحمیل کردن تاریخ خود، ما را از خیال و اسطوره‌ها بیگانه می‌کنند و این چنین ما را به زندگی شهری در مرزهای تعریف شده عادت می‌دهند. همچون اوندینه که با پذیرفتنِ هویتِ ساخته‌شده توسط پدر-شهر، که در این‌جا نقشِ کارمندِ موزه است، هویت دیگری ندارد و کسی او را نمی شناسد. (در انتهای فیلم، وقتی کریستوف به دنبال او می‌گردد، کسی هیچ چیزی از او نمی‌داند جز نامش و موقعیت شغلی‌اش). او شهر را با ماکت‌های سختِ موجود در موزه می‌شناسد که با تکرارِ هر روزه‌یِ مختصات آن برای بازدیدکننده‌گان، ماهیتِ اسطوره‌ای و نرم آن را از یاد برده‌است.

او به‌واسطه‌یِ عشق است که دچار استحاله‌یِ ثانویه می‌شود و گویی عشق رانه‌ای‌ست که او را به گذشته‌یِ حقیقی خویش که پریِ آب‌هاست فرامی‌خواند. از این لحظه به بعد اوندینه بیشتر زمانِ خود را با کریستوف که غواص است و در کنارِ آب می‌گذراند. او دیگر کمتر در موزه دیده می‌شود. اما پدر-شهر این بار نیز نمی‌تواند بیگانه را آزاد بگذارد، پس او را دوباره با یوهانس مواجه می‌کند، اینبار در چهره‌یِ یوهانسِ پشیمان. اوندینه دیگر جایی در شهر ندارد. او بیگانه‌ای است که با کشتنِ یوهانس می‌بایست شهر را ترک کند. در حقیقت او با بازپس‌گیریِ هویتِ اسطوره‌ایِ خود، هویتِ شهریِ خود را از دست می‌دهد، بطوریکه گویا هیچ‌گاه دراین شهر نمی‌زیسته است.

سخن پایانی:

اینکه مخلوقاتِ کافکا و پتزولد در نهایت به رستگاری می رسند یا نه، چیزی نیست که ما بتوانیم به آن پاسخ دهیم. رستگاری و شرایطِ نیل به آن، کاملا منحصر به خالق است. خالق است که تعیین می کند مخلوقاتش در چه صورت رستگار می شوند. اینکه آیا مرگِ زامزا رهایی و رستگاریِ او را نوید می دهد یا نه، پرسشی‌ست که تنها کافکا، خالقِ این مخلوق می تواند پاسخ دهد. هدف از نوشتن این مقاله، تلاش برای تفسیرِ آثار یا پاسخ دادن به سوالی نبوده و نیست. در این جستار تنها سعی کردیم تا تجربه‌ی مواجه‌ی خود با کافکا و پتزولد را بیان کرده و با کمکِ این تجربه، ازخودبیگانگی را فراسویِ خوب یا بد قلمداد کردن، ضرورتی معرفی کنیم که تنها با آن می توان هویتِ واقعیِ خود را از هر نظام و قدرتی، حتی نظامِ تعریف شده توسط خود ما که براساسِ آن خود را تعریف می کنیم، بازبستانیم و نظام‌هایِ جدیدی را برپا کنیم، چرا که بعد از هر بُعدی، قُربی در انتظار ماست. ازخودبیگانگی ما را از خودِ کنونی دور می کند ولی خودِ بعدی در انتظار ماست و چه بسا خودی به مراتب کامل‌تر. سخن خود را با حکمتی از نیچه به پایان می رسانیم: "اگر برای یک‌بار هم که شده از اکنونِ خویش فاصله بگیریم و اجازه دهیم که جریانِ آب ما را از ساحل به اقیانوس جهان‌بینی‌های گذشته برد، بسیار سود خواهیم برد. اگر از این چشم‌انداز به ساحل بنگریم تمام شکل آن را می بینیم و هنگامی که دوباره به آن نزدیک می شویم از کسانی که آنجا را هرگز ترک نکرده‌اند، ممتاز می شویم: ما درک بهتری از آنجا خواهیم داشت."



بیگانه با خویشتن

نگاهی بر بیگانگی ون‌گوگ با خود در زندگی و آثار

نویسنده: زهرا حاجی قاسمی

بیگانگی با خویشتن بیماری دردناکی است به قدمت عمر آدمی. آسیب‌رسانی این پدیده می‌تواند از دو جهت باشد. بیگانگی نسبت به خود و بیگانگی نسبت به اجتماع. انسان از خود بیگانه نامتعادل و بی‌هدف است. در ارزیابی، سنجش، شناخت، تشخیص و یافتن احساسات، مسائل و مشکلات، دردها، نیازها و ایده‌آل‌ها با چالش‌های متفاوتی روبرو است. اگر انسان با خود بیگانه باشد، زمام امور و قدرت اختیار و تصمیم‌گیری او در دستان یک یا چند هویت دیگر قرار می‌گیرد. هویت‌هایی که با خود واقعی انسان سازگار نیستند و مادیات و حیوانیت را اولویت قرار می‌دهند. به همین دلیل است که انسان از خود بیگانه معمولا منفعل، وابسته، افسرده و دلزده و بدون معیار است. با این حال همواره از خود می‌پرسد: «من کیستم؟» و برای یافتن پاسخ این سوال وسوالاتی همانند آن، تلاش می‌کند.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش
"مولانا"

او حتی در معنای جهان هستی نیز دچار تردید شده و رنج‌ها را بسیار بزرگ‌تر از آنچه هست می‌بیند. در نگاه چنین انسانی، زندگی جز تاب‌آوری روزها و شب‌ها معنای دیگری ندارد. گاه انسان پاسخ سوالات خود را یافته و با من وجودی خود آشنا می‌شود؛ و گاه تا پایان عمر در جستجوی معنا حیات خود بر روی این کره خاکی خواهد ماند. این که چه افرادی بیشتر با این بیماری روبرو می‌شوند چندان قابل حدس نیست. ممکن است این پدیده در میان برخی جوامع، ادیان و تفکرات، بیش از دیگران دیده شود؛ اما هرگز در هیچ دوره‌ای از تاریخ هیچ جامعه و یا مذهبی نمی‌تواند ادعا کند که گرفتار چنین مسئله بغرنجی نبوده و یا نخواهد بود.

مارکس؛ بورژوازی و از خود بیگانگی

مطابق نظریه مارکس؛ افرادی که در جوامعی با سطوح طبقاتی مختلف زندگی کرده و عموما در طبقه کارگران قرار دارند، بیش از دیگران مفهوم از خود بیگانگی را تجربه می‌کنند. کارگران توان تعیین و تغییر سرنوشت خود را ندارند. در واقع بورژوا ها که سرمایه‌داران و صاحبان تولیدند، بیشترین منفعت را از دسترنج کارگران خواهند برد. پس هر فردی با نقش کارگر در یک نظام طبقاتی، از انسان بودن فاصله گرفته و تبدیل به ابزاری برای رشد بیشتر ارباب یا صاحبانش خواهد شد.

نظام ارباب-رعیتی در اروپای غربی مانند آلمان، فرانسه، هلند و ... از قرن پنجم میلادی آغاز شده و تا قرن هجدهم ادامه داشته است. در این میان افراد بسیاری وجود دارند که دارای توانایی و استعدادهای باورنکردنی بوده‌اند اما به دلیل زیستن در طبقه تهی‌دست جامعه و عدم دسترسی به امکانات و رفاهی که در اختیار طبقه مرفه بود، از پیشرفت بازمانده و همین موضوع زمینه‌ساز ایجاد بیماری بیگانگی در آن‌ها شده است.

البته همانطور که پیش‌تر گفته شد؛ هیچ طبقه اجتماعی نمی‌تواند از خود بیگانگی را انکار کند. افراد بسیاری از میان طبقه متوسط یا مرفه با وجود امکانات و حمایت‌های مالی و عاطفی، از گرفتاری در این باتلاق مصون نبوده‌اند. یکی از این افراد ون‌گوگ بود.

ون‌گوگ؛ شیفته طبقه کارگر

وینسنت ویلم فان خوخ یا ونسان ون‌گوگ، برای بسیاری از ما نام آشنایی است. نقاشی هلندی که در سبک پست‌امپرسیونیسم استاد تمام بود. هرچند ونسان در خانواده سطح پایینی متولد نشده بود اما شاید شیوه زندگی، زمینه مذهبی خانواده و تعالیمی که در مدرسه فراگرفته بود، در کنار افسردگی و انزوایی که از کودکی با او همراه بود؛ به نوعی باعث بروز احساس دوری از خود در ونسان می‌شد. ونسان عمر کوتاهی داشت و بخش زیادی از این دوران را به تحصیل علوم مذهبی و تبلیغ مسیحیت گذراند. با این حال حتی درباره عقاید مذهبی خود نیز دچار بحران می‌شد. او مدتی در میان کارگران معدن زغال‌سنگ زندگی می‌کرد و تا حدودی با سبک زندگی طبقه کارگر آشنایی داشت. یکی از ویژگی‌های قابل توجه ونسان صرفه‌جویی بیش از حد و پرهیز از مصرف گوشت بود. ممکن است همدردی با قشر فقیر جامعه او را به این کار واداشته و یا به دلیل مشکلات مالی که بعدها خصوصا پس از مرگ پدر بر خانواده تحمیل شد و او را وارد طبقه تهی‌دست جامعه کرد، تصمیم به چنین کاری گرفته باشد.

از ونسان به تئودور

بزرگ‌ترین حامی، دوست و همدم ونسان، برادر کوچک‌ترش تئودور بود. تئودور فروشنده تابلوهای نقاشی بود و همین باعث آشنایی برادر با پست‌امپرسیونیسم شد. او از کسانی بود که نقاشی‌های ونسان را درک می‌کرد. ونسان تمام آنچه از زندگی انتظار داشت را در نامه‌هایش به برادر می‌نوشت. افکار، بیم‌ها و امیدها، خاطرات روزانه و تلخی‌های زندگی جدای از آثارش در نامه‌هایش به تئودور نیز دیده می‌شود. او در نامه‌هایش با تئودور یا دیگر دوستانش منظور خود از کشیدن صحنه‌ها و رنگ‌های به‌کار رفته در آن را بیان می‌کند. گویی نگران است تابلوهای نقاشی او باعث سوبرداشت دیگران شود یا آن احساسی که می‌خواست را به خوبی انتقال نداده باشد.

دور از خود؛ نزدیک به هیچکس

زندگی ونسان پر از فراز و نشیب بود. لحظه‌ای رکود و آرامش در ۳۷ سال زندگی او دیده نمی‌شود. تجربه شکست‌های عشقی و روابط غیراخلاقی، عدم موفقیت در شغل و تحصیل و بازگشت‌های متعدد به خانه پدری، او و

خانواده؛ خصوصا پدرش را که معتقد بود ونسان باید به دلیل مشکلات روحی‌اش در آسایشگاه روانی بستری شود، را ناامید کرده بود. ونسان علاقه داشت مانند پدر و پدربزرگش کشیش شود اما سبک زندگی و رفتارهای او هیچ شباهتی به یک کشیش نداشت و این به مذاق کلیسا و روابط پیچیده ایی که برای دستیابی به مقام‌های بالاتر در آن وجود داشت خوش نمی‌آمد.

طراحی و نقاشی تنها چیزی بود که ونسان از کودکی با آن ارتباط خوبی داشت و هرگز رهایش نکرد. با این حال تا سال‌ها به طور جدی به آن نپرداخته بود و تا اواخر دهه ۲۰ زندگیش هیچ استادی نداشت. او پس از فراگیری اصول اولیه طراحی و آناتومی، به طراحی و نقاشی با ذغال، پاستل، آبرنگ و سپس رنگ روغن پرداخت و از این میان رنگ روغن را از همه بیشتر دوست داشت. موضوع اکثر کارهای ونسان مردم عادی کوچه و خیابان بود. او چندان به آموزش‌های استادانش وقعی نمی‌نهاد و آنچه خود صحیح می‌دانست بر روی کاغذ پیاده می‌کرد. این اخلاق او باعث شد تا دیگر در کلاس‌های آکادمی شرکت نکند. مدت طولانی پالت ونسان پر از رنگ‌های تیره و غم گرفته بود و با آن آثاری مثل سیب‌زمینی خورها را نقاشی کرد. کمی بعد به سبب دیدن یکی از آثار مونتیلی، پالت خود را با رنگ‌های درخشنده‌تر پر کرد.

ونسان خیلی زود از هر وضعیتی خسته شده و احساس ملال می‌کرد. مدام از شهری به شهر دیگر می‌رفت و سبک و موضوع نقاشی‌هایش را تغییر می‌داد. مدتی در پاریس از زندگی روزمره کنار رود سن نقاشی می‌کشید و بعد به یک‌باره این شهر را رها کرد. زندگی با او برای برادرش و گوگن که مدتی با او هم‌خانه بودند سخت و طاقت‌فرسا بود. حالات روحی‌اش همواره نامتعادل بود اما دنیای هنر تا حدی او را نجات می‌داد.

خسته از شنیدن

ونسان نمی‌فهمید که از زندگی چه می‌خواهد اما خوب می‌دانست که هیچ چیز باب میل او پیش نمی‌رود. غم و اندوه هرگز او را ترک نمی‌کرد. شرایط تا جایی پیش رفت که ونسان نقاش تصمیم گرفت خود را از شر گوش چپش خلاص کند. هر چه وخامت حال او بیشتر می‌شد، ایده‌های بهتری به ذهنش خطور می‌کرد. در آسایشگاه روانی بود که شب پر ستاره و بسیاری از نقاشی‌های مهم‌اش را اجرا کرد. اما حضور در آسایشگاه نیز تاثیر چندانی بر اوضاع روحی او نداشت. سرانجام ون‌گوگ جوان در ۳۷ سالگی بر اثر شلیک گلوله به قفسه سینه‌اش در مسافرخانه محل اقامت خود و در حالی که برادر عزیزش در کنارش بود جان سپرد.

ونسان نمونه یک انسان از خود بیگانه، افسرده، نامتعادل و بی‌هدف بود. هنرمندی که در زمان حیاتش هرگز موفق به انجام هیچ کاری نشد و در تمام دوران زندگی یک شکست خورده تمام عیار بود. او با وجود تلاش بسیارش، هیچ‌گاه آثار شکل‌گیری یک هویت ثابت را در خود احساس نکرد. تهی بودن و ترد شدن از اجتماع و دوری اجباری از مردم تقدیر او بود. در یک کلام؛ ونسان ون‌گوگ هنرمندی بود که نه تنها اقوام، دوستان و اطرافیانش که حتی خود نیز هویت و من وجودی‌اش را درک نکرد و نشناخت.

زوال ناپیدای بشری

جستاری در باب نمودهای خلع انسانیت در ادبیات

نویسندگان: فرشاد جابرزاده و محمدجواد صابری

یکی از دشواری‌های درک مقوله‌ی «dehumanization»، انتخاب ترجمه‌ای مناسب برای آن است. از آنجایی که در کتابخانه‌ام جز فرهنگ-دانشنامه‌ی کارای بهاالدین خرمشاهی، فرهنگ لغات دیگری ندارم، عجالتاً دست به دامن آن شده و در جست‌وجوی معادل مناسب برای فعلِ «dehumanize»، با این عبارات مواجه شدم: «شخصیت‌شکنی کردن، ناانسانی کردن، از انسانیت انداختن، خلع انسانیت کردن، از حالت انسانی خارج کردن، غیر بشری ساختن، فاقد صفات انسانی کردن و تحقیر شدید کردن.» این معانی از شیوه‌ی رویکرد فعل مذکور در جهان حکایت دارند؛ فعلی که قرن‌هاست به طرق مختلف اتفاق می‌افتد و به حیات خود ادامه می‌دهد و در جهان ادبیات نیز نمونه‌هایی از آن به چشم می‌خورد.

ایدئولوژی: مدرک جرمی برای تحقیر

می‌توان استنتاج کرد که «خلع انسانیت» اصولاً به پروسه یا خود امری اطلاق می‌شود که طی آن، فاعل با وصول به فعل یا افعالی، ویژگی‌های انسانی دیگری را خدشه‌دار کرده یا از سلب کند. یکی از معروف‌ترین نمونه‌های خلع انسانیت، نوع برخورد نازی‌ها با یهودیان است که همان‌طور که حتماً می‌دانید، با ایجاد اردوگاه‌های کار اجباری، عملاً حقوق اولیه‌شان، به‌سبب مذهبی که داشتند، از آنها سلب شد و با آنها همچون شهروندانی درجه‌چندم برخورد می‌کردند. نمونه‌ای از این برخورد نابرابر با یهودیان را می‌توان در رمان غم‌انگیز برنارد مالامود (Bernard Malamud)، «تعمیرکار» (The Fixer) رویت کرد که یاکوف یهودی، شخصیت اصلی داستان، صرفاً به‌خاطر مذهبش توسط روس‌ها به زندان فرستاده می‌شود و بدترین شکنجه‌ها را روی او پیاده می‌کنند. مالامود در «تعمیرکار» به‌گونه‌ای وحشتناک، فضای مالیخولیایی و سرد این شکنجه‌گاه‌های بی‌قانون را ترسیم می‌کند که قلب هر انسانی را به درد می‌آورد. البته که خود رمان مالامود برگرفته از قضیه‌ی مندل بلیس یهودی بود که شرایط یکسانی را در روسیه‌ی تزاری تجربه کرد. در حقیقت، یکی از مکان‌هایی که امر «خلع انسانیت» رخ می‌دهد همین زندان است. در اینکه مجرم باید تقاص جرمش را بدهد هیچ بحثی نیست، ولی در بحث مجازات تا چه حد می‌توان پیشروی کرد؟

وقتی با رژیمی توتالیتر روبه‌رو هستیم، همان‌قدر که نمی‌توان سازوکار قابل درکی برای دلایل زندانی شدن پیدا کرد، به همان میزان کار سختی در فهم شیوه‌ی مجازات داریم. به‌طور مثال، الکساندر سولژنیتسن (Alexander Solzhenitsyn) صرفاً بخاطر نقد یوزف استالین در نامه‌های شخصی‌اش به گولاگ (Gulag) [اردوگاه‌های کار اجباری در روسیه] فرستاده شد. نمونه‌ی روسی و معروف دیگر، وارلام شالاموف (Varlam Shalamov) است. شالاموف عضو تشکیلات لئون تروتسکی بود و همین باعث شد که سه مرتبه زندانی شود و مجموعاً ۱۴ سال از زندگی‌اش را در زندان بگذراند که نتیجه‌ی این زمان، زمینه‌ساز مجموعه‌داستان «قصه‌های کولیما» (Kolyma Tales) بود که در آن شالاموف داستان‌هایی از هم‌زندانی‌هایش را روایت می‌کرد. همان‌طور که می‌بینید، هیچ منطقی

به چشم نمی‌خورد. سولژنیستن و شالاموف تنها بخاطر ایدئولوژی‌هایشان حبس شدند و خصوصاً دومی، از شکنجه‌هایی می‌گوید که تجربه‌شان آدمی را عاری از هرگونه ویژگی بشری می‌سازد.

می‌گویند که وقتی مالامود مشغول نگارش «تعمیرکار» بوده، گوشه‌چشمی هم به قضیه‌ی دریوس داشته است. قضیه‌ی دریفوس از معروف‌ترین پرونده‌های حقوقی و البته، نمونه‌های تبعیض مطلق است. آلفرد دریفوس افسری یهودی بود که به جرم خیانت به کشور و افشای اسرار ارتش به آلمان، به حبس ابد در جزیره‌ی شیطان محکوم شد. ماجرای دریفوس واکنش‌های شدیدی در سرتاسر فرانسه را رقم زد که از جمله مهم‌ترینشان می‌توان به رساله‌ی درخشان امیل زولا، من متهم می‌کنم! اشاره کرد که زولا در آن ضمن حمایت از دریفوس، دولت وقت را به تبعیض مذهبی محکوم کرد که بعدتر معلوم شد مخالفان دریفوس عمدتاً شامل کاتولیک‌های رادیکال می‌شدند. در کنار مالامود، روژه مارتن دوگار، خالق رمان‌های خانواده‌ی تیبو، رمانی به نام «ژان باروا» نوشته که روایتی مشابه و الهام‌گرفته از همین ماجرا دارد.

سانسور تفکر/مذهب به اشکال مختلف و در همه‌جای دنیا به اشکال مختلف وجود داشته و خود امر سانسور، به‌نوعی حذف و تحریف اندیشه‌ی فرد محسوب می‌شود که خود حاکی از سلب او از قدرت تفکر آزاد [ویژگی انسانی] است. از نمونه‌های سانسور ادبی می‌توان به مشکلات ولادیمیر نابوکوف برای حق انتشار «لولیتا» اشاره کرد. مقامات و چهره‌های مذهبی آمریکا از پیامدهای احتمالی رمان نابوکوف واهمه داشتند و معتقد بودند که چاپ رسمی لولیتا به منزله‌ی تایید کودک‌آزاری (Pedophilia) خواهد بود. حال این پرسش به میان می‌آید که آیا تفکر آزاد همان تفکر بی‌قاعده است؟ مشکلی که تندروها در مواجهه با «لولیتا»، چه رمان نابوکوف و چه اقتباس استنلی کوبریک، با آن دست‌وپنجه نرم می‌کردند، خوانش اشتباه از متن است. اصولاً هر اثری که سانسور می‌شود قربانی مبارزه با سیستم یا اصول اخلاقی دینی نیست، بلکه گاهی این مسئله در فهم تک‌بعدی و سطحی سیستم از اثر ریشه دارد. «لولیتا» نه اثری در مدح کودک‌آزاری، بلکه رساله‌ای در مذمت این بیماری روانی بود که نابوکوف هم نمود این شیفتگی بیمارگونه را در زوال روحی هامبرت هامبرت [شخصیت اصلی رمان] ترسیم کرد.

حال با این پرسش مواجه می‌شویم که دین تا چه اندازه در «خلع انسانیت» تاثیرگذار است؟ اگر دین را نوعی ایدئولوژی بدانیم، مثل هر ایدئولوژی دیگری، خوانشی رادیکال از آن ممکن است تبعات ناگواری به همراه داشته باشد. همان‌گونه که دریفوس فرانسوی در کشوری لیبرال قربانی مسیحیانی رادیکال شد، مسلمانان و غیرمسلمانانی در خاورمیانه بازیچه‌ی حکومت‌ها و گروه‌های افراطی‌ای شدند که جز خود، کسی را قبول نداشتند.

بدن به مثابه‌ی انسان

عمر زلفی لیوانلی (Ömer Zülfü Livaneli)، نویسنده و سیاستمدار ترک، در سال ۲۰۱۷ رمانی به نام «بی‌قراری» (Huzursuzluk) منتشر کرد. او در این رمان، پیامدهای ظهور گروهک‌های تکفیری، نظیر داعش، را در قالب داستانی نقل می‌کرد که فرق چندانی با حقیقت نداشت. آنچه که ما در شمایل داعش دیدیم، نمودی از رفتاری در جهت خلع ویژگی‌های انسانی بود و بعید می‌دانم کسی تصویر سرهای قطع‌شده و بدن‌های تکه‌تکه را دیده و فراموش کرده باشد. می‌توان ادعا کرد که رادیکالیسم با بدن بیگانه است. راهی جز پوشاندن، تقطیع و حذف آن نمی‌بیند و زنان از زخم‌خورده‌ترین قربانیان این رویکرد بوده و هستند. وقتی فرد تمام هم‌وغمش را در یک ایدئولوژی ثابت خلاصه

می‌کند، این ایدئولوژی به مثابه‌ی پدری مستبد و خیالی حاضر می‌شود که نقشی دستوری در زیست روزمره‌ی او بازی می‌کند و اجازه‌ی تفکر پویا را از او می‌گیرد.

وقتی به آفرینش «پادآرمانشهر»های ادبی می‌نگریم، دیگر با «انسان» روبه‌رو نیستیم. موجودی که مطلوب نظام حاکم است، بیشتر به رباتی شباهت دارد که سیستم مذکور، کدهایی از پیش تعیین‌شده روی او نصب کرده و اجازه‌ی تفکر پویا را از وی می‌گیرد. یوگنی زامیاتین (Yevgeny Zamyatin) در «ما» (WE) از رویکرد انسانی‌ترِ اورول در «۱۹۸۴» و هاکسلی در «دنیای قشنگ نو» (Brave New World) فراتر می‌رود و انسان را با «اعداد» معرفی می‌کند. در پادآرمانشهرِ زامیاتین که بعدتر الهام‌بخش اورول و هاکسلی شد، انسان دیگر هویت مشخصی ندارد و صرفاً یک عدد است که طبق زمان‌بندی‌های بسیار دقیق، به امور روزمره‌ی خود می‌پردازد. در هر ۳ رمان مذکور، نه تنها ذهن آدم، بلکه بدن او هم به سیستم تعلق دارد و مجبور است به‌گونه‌ای از آن استفاده کند که سیستم انتظار دارد و برایش برنامه معین کرده است.

پس نتیجه می‌گیریم که تنانگی ارتباط ویژه‌ای با خلع انسانیت دارد. اگر به خانه‌ی اول بازگردیم، می‌بینیم که بدن کلید ورود شکنجه‌گر برای شکستن حفاظ ذهنِ شکنجه‌شونده است. او با آسیب‌های فیزیکی قصد دارد تا قفل را بشکند و به اطلاعاتی که می‌خواهد دسترسی پیدا کند. از طرف دیگر، مذهب‌گرای رادیکالی که می‌خواهد تفکرات غلطش را به دیگری دیکته کند، سعی دارد با کشیدن حصاری بر بدن او، زمینه‌ساز افت روحانی و نفس آن دیگری شود. به توتالیتر می‌رسیم. چرا او به این بدن نیاز دارد؟

پادآرمانشهر و حکومت‌های توتالیتر، جولانگاه خلع‌کنندگان انسانیت است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردم، این نظام‌ها نمی‌خواهند فرد تفکری پویا داشته باشد و به اصطلاح، تک‌بعدی باشد. در «۱۹۸۴»، جرج اورول از قوانین سفت و سختی می‌گوید که برادر بزرگ، آن ناظر بر همه‌چیز و همه‌کس، درباره‌ی سکس و برخورد فیزیکی زن و مرد وضع کرده است. در جهان اورول، سکس به امری ناممکن بدل شده که تنها به اذن سیستم حاکم و با مقررات مربوطه ممکن است. اورول رابطه‌ی جنسی میان وینستون و جولیا را خاتمه‌ای بر زندگی چهارچوب‌زده و آغازی بر زیست آزاد ویسنتون قرار می‌دهد. فعلی که او روایت می‌کند نه عملی حیوانی (به شکلی که سیستم از آنها می‌خواهد)، بلکه تماماً انسانی‌ست زیرا از عشقی نشات می‌گیرد که رژیم به‌سبب دشمنی‌اش با انسانیت، از آنها گرفته است. برای اورول، این دو تن، جسم یا ربات نیستند، بلکه معاشقه‌ی دو روح آزاد است که از ساختار ملال‌آور و سختگیرانه‌ی برادر بزرگ فرار کرده‌اند.

گلوله‌هایی در کمین ارواح

ژاپن پس از پایان جنگ جهانی دوم، موج گسترده‌ای از افسردگی و خودکشی جمعی و فردی را تجربه کرد که حاصل رخدادهای تلخی نظیر حمله‌ی اتمی آمریکا به هیروشیما و ناکازاکی و مرگ صدها هزار ژاپنی در جبهه‌های شرق و غرب کشور بود. این افسردگی عمومی به

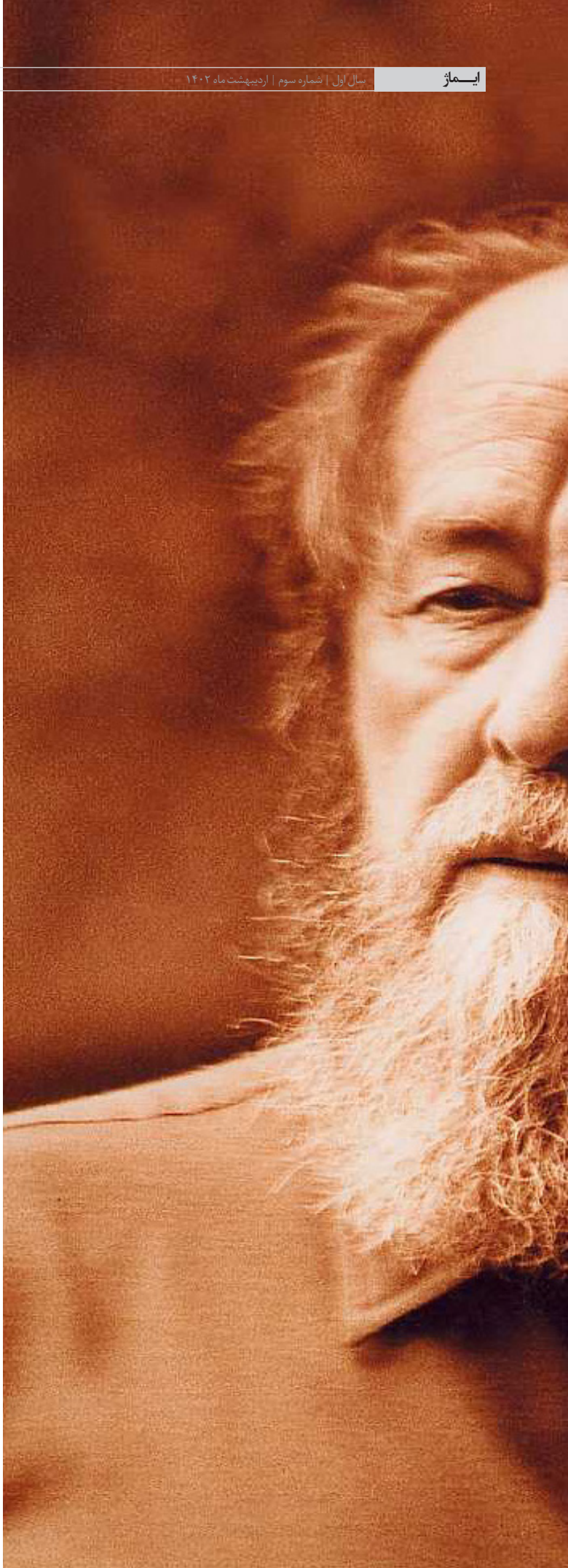
ادبیات هم راه پیدا کرد و اگر آثار نویسندگان ژاپنی در بازه‌ی قبل و بعد از جنگ را بررسی کنید، متوجه این امر خواهید بود. به‌طور مثال، اوسامو دازای (Osamu Dazai) نویسنده‌ای بود که عادت داشت قصه‌های فولکور را به زبان امروز و برای جوانان بنویسد، اما پس از پایان جنگ، دو مورد از غم‌انگیزترین رمان‌های تاریخ ادبیات ژاپن، شایو (The Setting Sun) و زوال بشری (No Longer Human) را خلق کرد.

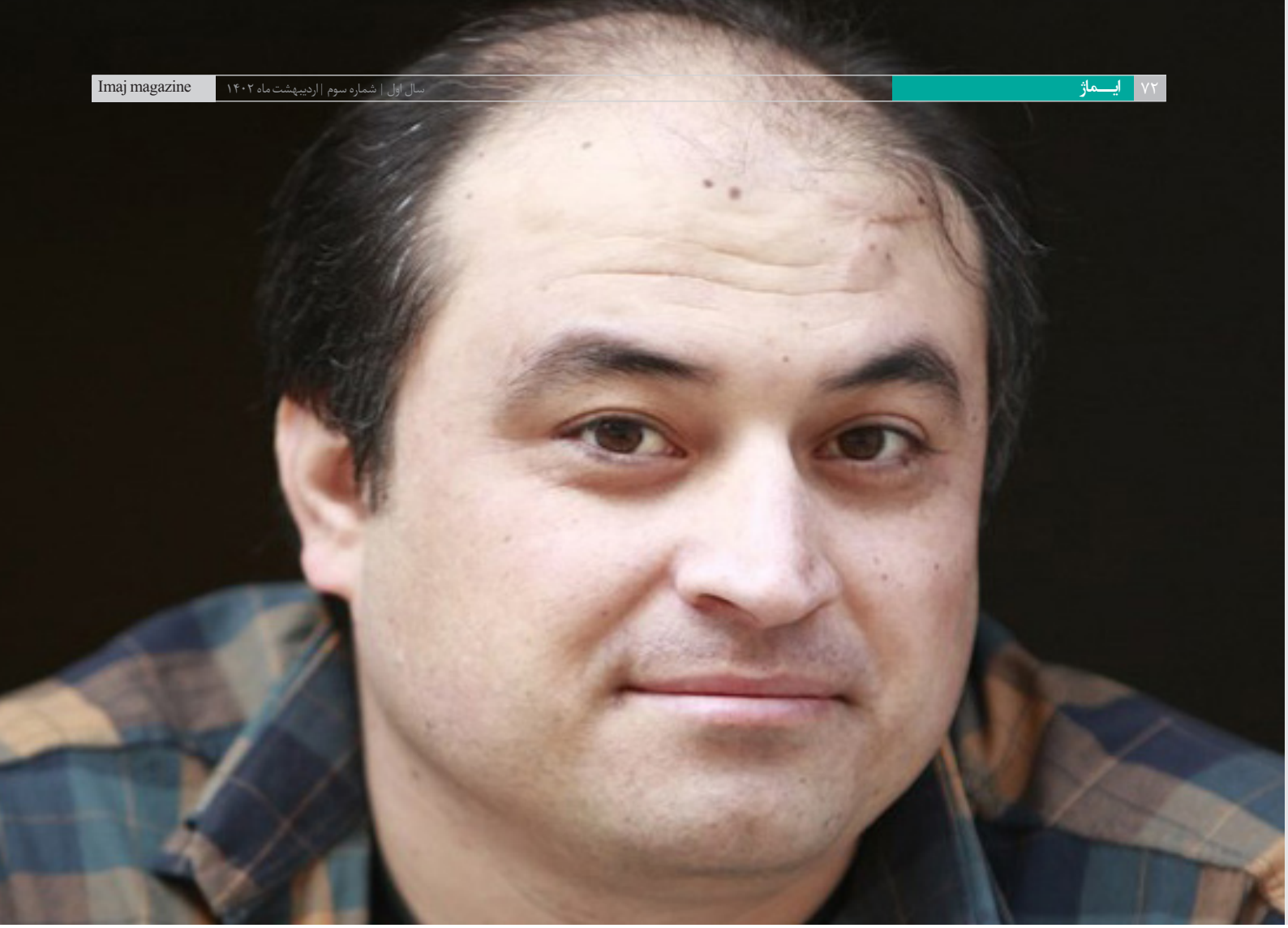
امر از خود بیگانگی انسان نتیجه‌ی جنگی بود که هیتلر و مخالفانش در بازه‌ای نزدیک به یک دهه در سرتاسر دنیا به آتش آن دمیدند. البته که این مقوله پیش‌تر هم در ادبیات دنیا و زیست روزمره به چشم می‌خورد و کیست که کافکا نخوانده باشد؟ اما در ادبیات ژاپن به‌طور ویژه، این سوژه تبدیل به یکی از عناصر اصلی متن‌ها تبدیل شده بود که هر نویسنده با رویکردی اختصاصی به آن می‌نگرید.

اگر اوسامو دازای و یوکیو میشیما (Yukio Mishima)، که هر دو از دوستداران ناتسومه سوسه‌کی (Natsume S seki) بودند، مسیر استاد بزرگ را از سر گرفتند و با نگاهی ناتورالیستی و پژمرده این از خود بیگانگی را ترسیم کردند، کوبو آبه در کشتی ساکورا و آدم جعبه‌ای مسیر متفاوت‌تری در پیش می‌گیرد و وجهه‌ی سورئال ماجرا را پررنگ‌تر می‌کند. دازای در «زوال بشری» انسانی را روایت می‌کند که از چگونگی انسان بودن سر در نمی‌آورد و این سوال مانع اصلی میان او و سعادت است. اوبا یوزو (Oba Yozo) که شباهت بسیاری به سِنسیِ (Sensei) کوکورو [Kokoro - مهم‌ترین رمان ناتسومه سوسه‌کی] دارد، به سبب حوادث ناگوار کودکی‌اش، نمی‌تواند در روابط احساسی و جنسی‌اش موفق شود و این مشکل او را به انزوایی ناخواسته متمایل می‌سازد. این انزوای درونی که با انزوای خارجی [وضعیت اجتماعی ژاپن] گره می‌خورد، عملاً اجازه‌ی هرگونه بازگشت به انسانیت را ناممکن می‌کند. انزوای جمعی یکی دیگر از مسائلی است که ویژگی مهم انسان، یعنی میل او به اجتماع را از می‌ستاند و در مورد جنگ جهانی می‌توان ادعا کرد که ثمره‌ی منفی آن به کشته‌ها محدود نمی‌شد و تاثیر روانی‌اش تا دهه‌ها بعد گریبانگیر طرفین مناقشه بود.

سخن آخر

ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که با افزایش روزافزون تکنولوژی، زیستی ساده‌تر از قبل را تجربه می‌کنیم. با این‌حال بیراه نیست اگر بگوییم که این مسئله از نگاهی بالاتر، می‌تواند نمونه‌ی خوبی از جهانی باشد که مدنظر رژیم‌های توتالیتر، حاکمان ضدانسان یا تندروهای مذهبی است؛ جایی‌که آدمی نه تنها قدرت تفکر پویا را از دست می‌دهد، بلکه اراده‌اش را در اختیار سیستم بگذارد و تفاوت چندانی با ربات نداشته باشد. حال اینکه چگونه می‌توان در برابر این نظام طغیان کنیم و به طرز خواسته یا ناخواسته، تسلیم این امر ناپیدا نشویم، خود جستار بلندی دیگر را می‌طلبد و به تجربه‌ای فرای سطور نیاز دارد. هرچند که در نهایت، این مردم‌اند که پیروز خواهند بود و گاهی باید کتاب‌ها را به گوشه‌ای انداخت و در خیابان‌ها صف‌آرایی کرد.





مصاحبه کننده: مریم دهقان

دیوها تصویری بیگانه از ما

گفتگوی پرویز براتی با نشریه ایماژ

از روزی که فهمیدم دیوها به انسان ها خط آموخته اند برایم جالب شد که بیشتر و بیشتر درباره ی آنها بدانم، اینکه اگر آنها واقعا انقدر پلید هستند،پس چرا ویژگی های خوب و یا شاید انسانی دارند؟مطالعه کتاب دیونامه پرویز براتی بر این اشتیاق افزود و باعث شد مدتی روی دیو ها مطالعه کنم،حال فرصتی پیش آمد تا در این شماره گفت و گویی با پرویز براتی داشته باشیم تا این مسئله باز تر شود،بخت با من یار نبود که دیداری حضوری با ایشان داشته باشم و بیماری های واگیر دار فصلی این فرصت را از من گرفت،اما سوال ها را برایشان ارسال کردم و صبورانه پاسخ دادند

در این دنیای از خود بیگانه که زئوس از ریشه دیو می آید و اهورا مزدا در سرزمین دیگری نفرین میشود،در دنیایی که آدم های دیو نما برعکس حرف میزنند،خواندن این مصاحبه خالی از لطف نیست

مریم دهقان نژاد

۱-در بررسي تاريخي وجود ديوها، مي‌بينيم كه آنها عموماً مردمان قوم دشمن بوده‌اند؛ در حالي كه ما در تاريخ دشمناني ديرينه مانند روميان و يونانيان داريم كه هيچگاه به ساحت ديو در نيامدند. معيار ديو شدن يك قوم در فرهنگ عامه مردم ما چه بوده؟

مایلم شما را ارجاع دهم به «سنگ نبشته دیوان» خشایارشا، یکی از استوارترین منابعی که سیاست مذهبی و ایدئولوژي پادشاهی هخامنشی بر آن استوار است ودرواقع مهم‌ترین سند مذهبی یافته شده از دوران هخامنشی است. در این سنگ نبشته به نپرستیدن دیوان و برکندن دیوانکده اشاره می‌شود و سفارش به پرستیدن اهورامزد می‌شود. این سنگ نبشته محور اصلی و هسته مرکزي هر بحث منفرد درباره مزداکیشی و ایدئولوژي مذهبی هخامنشیان را تشکیل می‌دهد. برخی مورخان منظور از دیوان را در این سنگ نبشته، یونانیان، بابلیان، یا قومی دیگر دانسته‌اند که منابع موجود حتی خاطره‌ای از آنها هم براي ما به جاي نگذاشته‌اند. بابل و مصر، فرضیه رایج‌تر است. نیبرگ و هارتمن اما معتقدند منظور از این دشمنان، مادها و یونانیان است. هر چند کریستن سن باور دارد ماجراي این کتیبه، برخلاف آنچه که گمان برده‌اند، نمي‌تواند ارتباطي با لشکرکشي خشایارشا به یونان و آتش زدن معبد آکروپولیس داشته باشد.

این اتفاق همزمان است با نوشته شدن

«وندیداد» که مانیفست یا مبارزه نامه مغان مزدیسنا علیه مغان دیویسنا بوده است. اما در پاسخ به سؤال شما باید بگویم فرهنگ عامه به جهت خصلت سینه به سینه و شفاهی بودن آن اقوام بیشتری را به دیو بدل کرده است. برای مثال در روایت‌های شفاهی شاهنامه، ما شاهد باور به دیوسرشتی افراسیابِ تورانی هستیم؛ این در حالی است که در شاهنامه و بسیاری دیگر از روایت‌های حماسی، افراسیاب، شاه توران زمین خوانده می‌شود و در واقع یک انسان است نه یک دیو. البته باید در نظر داشته باشیم که دیو انگاری اقوام در ایران، صرفاً مختص فرهنگ عامه نیست. مثلاً در شاهنامه دیوان، مازنی هستند. اما مهم این است که هیولاها و موجودات زیانکاری که در الهیات پیشااسلامی، یک دیگری تهدیدآمیز را نمایندگی می‌کردند، در دوره اسلامی در شکل و شمایلی تازه ظاهر شدند و به پای ثابت روایت‌های ادب دوره اسلامی و فرهنگ عامه مردم ایران تبدیل می‌شوند. می‌توان گفت ادب دوره اسلامی و فرهنگ عامه مردم ایران؛ دیو، پری و اژدها را صاحب پرسونایی تازه کرد.

۲-در تبدیل این هیولاهای بزرگ چقدر مسائل نژادپرستانه و پدر سالارانه دخیل هست؟ آیا دیوها مادرتبار بودند؟

در کل، جنسیت دیوان چندان مشخص نیست. با این حال مادر تباری دیوها تصریح شده است. البته تعداد دیوزنان در روایت‌های مختلف محدود است. مثلاً در یشت ها تنها یک بار کلمه دیو در حالت مؤنث به کار رفته است. گاهی دروج معنای ماده دیو می‌گیرد. همچنین پری در متن‌های اوستایی و پهلوی در کنار جادوگر آمده ولی جالب این جاست که پری در شاهنامه چهره عوض می‌کند و در قامت زن فریبنده در می‌آید. در اسطوره‌های ایرانی سه دیو زن معروف وجود دارد: جَهی با نقش تخریبی که نماد تمامی ناپاکی‌ها و پلیدی‌های زنانه است. اوست که اهریمن را به یورش دوم بر می‌انگیزاند و به اهریمن خفته بانگ می زند که برخیز! از این پس دیگر از جهی نشانی نیست جز اشاره‌ای کوتاه در «هزاره اوشیدرماه» که به دروج جهی اشاره می‌شود. بوشاسب، دیو دیگری است که دیو خواب سنگین است و احتمالاً دیو زن و دارنده دست‌های دراز بوده است. موقعی که در سحرگاهان خروس آواز سر می‌دهد، این دیوزن آدمیان را به خوابیدن وسوسه می‌کند. اودک، دیو زن دیگری است که به روایتی، هفت سر دیو و ضحاک را به وجود آورده است و برانگیزاننده جمشید است به سوی لذایذ دنیوی.

۳-حذف ترومایی اتفاقات کهن الگویی توسط راویان صورت می‌گرفته. به نظرشما در حال حاضر راویان در حال حذف چه ترومایی هستند؟ آیا این اتفاق باعث ازخودبیگانگی یك ملت می‌شود؟

می‌توان از مجموعه‌ای از رویکردهای نظری که در طول نیم قرن گذشته در این باب شکل گرفته است بهره گرفت. همان طور که می دانید، فروید اعتقاد داشت انسان بر مبنای خاطرات فردی ناخودآگاهش، موجودی تروماتیك) آسیب دیده) است. به زعم او انسان همواره در برآورد نیازهایش با موانع مختلفی روبه رو می‌شود که این موانع، امیال و نیازهای او را سرکوب می‌کند. در نتیجه انسان در ناخودآگاه، خود را آسیب دیده و ناکام تصور می‌کند و این تاثیرات عصبی زیان بار، از ناخودآگاه فردی نازدودنی هستند. نظریات ژاک لَکان درباب از خودبیگانگی کمک بیشتری می‌کند تا نشان دهیم انسان امروز، به سبب مسائلی چون انکار واقعیت یا غم جدایی، دچار بیماری و ازخودبیگانگی شده است. آنچه به اهمیت تروما به عنوان ضایعه‌ای فراموش نشدنی می‌افزاید، گسستی است که میان ما و واقعیت اطراف رخ می‌دهد. آنچه لکان به تروما می‌افزاید، نمادناپذیر بودن آن است. تروما، همان عاملی است که سبب گسست میان ما و «رئال» می‌شود. در نظر لکان تروما همان رئال است. چون همانند رئال همواره از نشانه‌شدگی سر باز می زند و به صورت نوعی به هم خوردگی معنا در نهاد سوژه، باقی می‌ماند. با این پیش فرض به سؤال شما بر می‌گردیم. راویان معاصر در حال حذف چه چیزی هستند؟! می‌توان گفت در حال حذف آن خاطره مشترک و ازلی. حذف کهن الگوها، یعنی مضامین و تصاویر یا الگوهایی که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگهای مختلف القا می‌کنند. البته نقش امور مطلقی مانند قدرت، فناوری، پدرسالاری و رسانه‌ها را در این میان نمی‌توان نادیده گرفت.

٤-با توجه به این بیت فردوسي که:
تو مر دیو را مردم بد شناس / کسي که ندارد ز یزدان سپاس

به نظر شما معیار سنجش دیوهاي شاهنامه چگونه است؟ مثلاً در داستان هفت خوان با توجه به معیار سنجشي که خود فردوسي در اختیار ما گذاشته، دیوهای واقعي کدام لشگرند؟

در شاهنامه اصولاً نیروی شر، با دو نام کلی دیو و اهریمن (ابلیس) خوانده می‌شود. دیوان در شاهنامه خویشکاری های مختلفی دارند. در واقع دیوان در دنیاي زمیني حماسه‌های ملّي پیکر انساني می‌یابند و به طور خاص در حماسه‌های ملّي همچون شاهنامه، گرشاسپ نامه و فرامرزنامه هستي ویژه خود را پیدا می‌کنند. در شاهنامه هر کدام از دیوها، نام، شناسه و ویژگی‌های فردی مخصوص به خود را دارد که سبب شخصیت پذیری و بازشناسی آنها از آدمها و سایر دیوها می‌شود. دیوها از منظر پیکرشناسی، سیاه رنگ، بزرگ، بلند بالا و دارای چهره حیوانی هستند. نقش‌های مختلفی هم ایفا می‌کنند؛ مثل سپاهیگری، مهندسی، معماری و بنّایی، دانش ورزی، رامشگری و جادوگری.

اگر دیو در اوستا و متن‌های پهلوی، هستی شریرانه و زیانکاری دارد و در برابر انسان‌ها ایستاده است؛ در شاهنامه در پیکر انسانی قرار می‌گیرد و جهان هستی را به ورطه نابودی و ویرانی می‌کشاند. از این رو فردوسی کوشیده به این بعد از وجود دیو و رفتارهای دیوسارانه ی انسان‌ها بپردازد و برای مثال دیو را در چهره افراسیاب و ضحّاک به تصویر بکشد.

اما این چهره قطعی و ثابت دیوها نیست. خصوصاً نگاره‌های نسخ مصوّر شاهنامه کمک زیادی به ما می‌کنند تا چهره دیوان را در این اثر سترگ بازکاوی کنیم. برای مثال در شاهنامه «اولاد» با هویّت دیو معرفی شده است؛ در حالی که در برخی نگاره‌ها اولاد هویّت انسانی دارد. دیو سپید را یکی از سرداران شاه مازندران دانسته‌اند. زمانی که رستم برای رهایی کاووس به جنگ شاه مازندران می‌رود دیو سپید در واقع نگهبان زندان کاووس است؛ یا سنجه، دیو دیگری که او هم از سربازان شاه مازندران است. بنابراین به نظر می‌رسد این دیوان از سنخ و جنس انسان بوده‌اند با اندام و جثه‌هایی تنومند. به رغم این هستی انسانی

دیوها، تفاوت‌هایی مشخص با انسان‌ها دارند. در منظومه‌های حماسي تاکنون دیده نشده است که دیوهای مشهور، بر اسب بنشینند و یا آنکه خنجر و شمشیر به دست گیرند. به غیر از یک دیو به نام «پولادوند» که برخلاف دیگر دیوها، بر اسب سوار می‌شود و از جنگ افزارهاي متداولي که پهلوانان و جنگاوران داشتند استفاده می‌کند؛ سایر دیوها در نبرد با دشمنان خود، از وسایل جنگي ابتدايي، مثل سنگ و تنة درختان و یا چیزهایي نظیر آن استفاده می‌کنند و نه خنجر و کمند و دیگر ابزارهاي جنگي.

می‌توان در مواجهه با متنی چون شاهنامه، به جای موافق‌خوانی سنتی یا «خوانش دقیق» (close reading)؛ سودای مخالف‌خوانی (misreading) در سر داشت. در این حالت چه بسا بتوان رستم سهراب کش را هم یک دیو و «مردم بد»، دانست!

۵-وندیداد به آلودگي ایجاد شده توسط مردار و خون بویژه خون قاعدگي می‌پردازد که این اوامر جدی‌ترین مصیبتي هستند که دیوان باعث آن شده‌اند. آیا نمود این دیدگاه را در جامعه معاصر امروزي ما می‌توان دید؟

بله در در وندیداد به زنان دشتان پرداخته شده و در فرگرد شانزدهم این کتاب احکام زن دشتان نیز آمده. زن دشتان از فعالیت‌های روزمره همچون آشپزی، معاشرت با دیگران و تماس با آتش منع شده است. البته مسئله طهارت و پاکي، یکی از مهمترین مسائل ادیان است و ادیان مختلف درباره این موضوع قوانین، احکام و آیین‌هایی وضع کرده‌اند. در گاهان که شامل سروده‌های خود زرتشت است و نیز در یسنا و یشت ها، مطالب چنداني درباره آیین‌های تطهیر وجود ندارد و اگر هم به مسئله طهارت و پاکي اشاره شده در قالب شست وشوي آییني است. اما در وندیداد که نوزدهمین نسك از اوستاي ساساني و تنها نسکي است که سالم مانده است، بیشتر احکام و قوانین فقهي و حقوقي زرتشتیان آمده است. خورشید، آب، آتش و خاک در این کتاب عناصر پاک کننده معرفی شده‌اند. یک پاک کننده دیگر هم در فرگرد هشتم وندیداد معرفی شده که «گُمیز (g m z) است. واژه‌ای پهلوی به معنی ادرار گاو. وندیداد نگاه سگ را نیز در زدودن پلیدي از لاشه مردار مؤثر می‌داند. در وندیداد اما مبحث نجاسات و پلیدی‌ها، ارتباطی مستقیم با مسئله دیوان دارد. قاعدگي یا «دشتان» در وندیداد نشانه‌ای اهریمني است و اگر زني به آن دچار شود، اهریمن یا دیوي در تن او حلول کرده و موجب ناپاکي و انزواي او از جامعه می‌شود. البته برخی پژوهشگران عقیده دارند پیام زرتشت گرچه حاوی نوعی دوبن انگاری است، اما این نگره ذوبنی بیشتر اخلاقی است و به آیین‌های افراطی، پیچیده و وسواس گونه طهارت ربطی ندارد. ناگفته پیداست که در یك نظام دیني، پاکي و ناپاکي معمولاً مبتنی بر آلودگي بهداشتی نیست؛ بلکه مبتني بر پاکي و ناپاکي آییني است. بنابراین این نمی‌تواند به معنای سیاست طرد، حذف و تحقیر زنان در آیین زرتشت باشد. در مورد دنیای مدرن هم باید گفت از زمان رواج اندیشه‌های عقل گراي دکارت که همه انسانها اعم از زن و مرد را دارای بهره یکسان از عقل دانست، مساله احترام به حقوق زنان برجستگی پیدا کرد. هر چند در دوران معاصر که شاهد اندیشه‌های زنانه نگر هستیم نیز این سیاست حذف و طرد به چشم می‌خورد. نگره‌های زن ستیزانه همچنان در تصویرپردازی‌ها و برخی مفهوم سازی ها دیده می‌شود. البته فراموش نکنیم که مردسروری یک نظام شناختی و معرفتی است که خصوصاً در عصر ارتباطات، دچار زوال شده است. در عوض می‌توانیم بگوییم رگه‌های در هم تنیده‌ای از مردسروری، زن‌سروری و کودک‌سروری در دنیای امروز ما به چشم می‌خورد!

٦-مسئله خشکسالي همیشه به دیوها نسبت داده شده، دیوها براي بیرون کردن آریایی‌ها از سرزمین‌های خود سرچشمه آب‌ها را بر آنان بستند. باتوجه به خشکسالي هاي زمانه معاصر، نقش دیوها را چه کسي بازي می‌کند؟

بنا بر متون مزدایی، اهریمن سه چیز علیه آفرینش اورمزد ساخت که بدتر از آن را نیافریده بود: یکی مرگ، دیگری خشکاندن آب و سوم خاموش کردن آتش. اَپَئوش دیو که به معنای خشک‌کننده است؛ در پارسی میانه و در اوستایی به معنای از بین برنده و پوشاننده آب آمده است. دیوهای خشکسالی امروز کارخانه‌های تولید گازهای گلخانه‌ای هستند و تمامی عوامل انسانی و مجریان خشک شدن رودخانه‌ها و دریاها. آن‌هایی که پرمصرف‌ترین صنایع آب بَر یعنی سه صنعت فولاد، آهن و اتم را در یک منطقه خشک احداث می‌کنند. عوامل سدسازی‌های بی رویه روی رودخانه‌ها و در یک کلام، مدیریت غلط منابع آب که توجهی به حفظ و ارتقاء ذخائر زیر زمینی آب ندارد، مدیریت غلط زراعت و باغبانی در اقصی نقاط کشور و استفاده از روش‌های غلط آبیاری در بخش کشاورزی. دیو خشکسالی معاصر هر عامل انسانی است که دست به تخریب مراتع، چرای بی رویه، قطع بوته زارها و جنگل‌ها می‌یازد. دیو خشکسالی جهان ما، دست‌ساخته بشر امروز هستند؛ همان‌هایی که بر رودخانه‌ای سد سازی می‌کنند و آب و سرسبزی را از ساکنان پایین دست همان رودخانه دریغ می‌کنند. یادآور «بدطینتان» در فاوست گوته، افرادی که چهره کریه خود را در پس نقابی زیبا پنهان می‌کنند. این عده هیچگاه به رستگاری نمی‌رسند.

۷-علت ریشه شناسانه برعکس حرف زدن دیوها چیست؟

حیات باژگونه دیوان از آنجا نشات می‌گیرد که اهریمن و دیوان، نیمه‌ی وارونه اورمزد، امشاسپندان و ایزدان هستند. هرگاه که اهوراییان نشان گیتي و تن جسماني بیابند، اهریمن و دیوها هم براي کامل شدن آفرینش اورمزدی و درك و دریافت گیتي و تن آفریده‌های اهورایي، گیتي و تن می‌پذیرند. این نیاز به هستي پذیري در صحنه‌های نبرد حماسي میان ایزدان و دیوان یا انسان و دیوان و هنگام ملموس ساختن داستان یا حماسه برای عامه مردم افزایش می‌یابد.

۸-در دیدگاه کهن الگویي گفته می‌شود که کهن الگوي غالب ما کهن الگوي غلبه سنت به مدرنیته است (اشاره به پسر کشي بویژه رستم و سهراب) اما الگوي غالب غرب پدرکشي است و غلبه مدرنیته به سنت. بیضایي می‌گوید فاجعه اصلي در داستان رستم و سهراب از نقص دانش بوجود می‌آید، این نقص دانش تا چقدر در از خود بیگانگي امروزه ما نقش دارد؟

قبل از پاسخ به این پرسش شما باید یادآور شوم که هر چه هست، از شرق به غرب عالم

رفته است. اشاره‌ای می‌کنم به کتاب «عجایب مشرق‌زمین: جستاری در تاریخ هیولاها» نوشته رودلف ویتکوور. ویتکوور در این کتاب به این پرسش پاسخ می‌دهد که چرا هیولاانگاری دیرین شرق به سنت‌های دینی غربی رسوخ و نفوذ می‌کند. در این کتاب بحث می‌شود چطور از قرن سیزدهم میلادی به بعد، سنت قومی و جغرافیانگاری و هیولاانگاری کهن شرق به سنت‌های دینی غرب هم رسوخ کرد و به هنر گروتسک مذهبی تبدیل شد که در کتاب‌ها و تصویرسازی‌های دینی از جمله تزئینات کلیساها و هنر کلیسایی دیده می‌شود.

اما پرسشی که شما کردید...باید گفت در بطن تمامی تعارض‌های بین پدر و پسر در شاهنامه نقطه مشترکی وجود دارد و آن این است که در همه آنها پسرها در پایان نبرد کشته می‌شوند نه پدرها. بر خلاف اساطیر یونان که در پایان نبرد پدرها از پای در می‌آیند. این موضوع حاکی از پیروزی نظام پدرشاهی بر مادرسروری است. در این اسطوره‌ها مادر تمامی پسرانی که کشته می‌شوند بیگانه و انیرانی هستند. این همان بازتاب آنیما ومادر تباری است. رستم که نشان توتم خاندان مادری را بر درفش خودش دارد، فرزند رودابه کابلی است. مادر اسفندیار دختر قیصر روم است. گزینش مادر بیگانه برای این قهرمانان می‌تواند متأثر از قانون ازدواج با بیگانه باشد که مشخصه نظام پدر سالاری است و یا می‌توان این طور تحلیل کرد که نظام مادرسروری، یادگار فرهنگ مردمان ایران پیش از اقوام آریایی بوده است. طبیعی است که از دید آریایی‌ها فرهنگ مردمان ساکن در نجد ایران یک فرهنگ بیگانه قلمداد شده و لذا آریایی‌ها با افزودن این گزینه بر پیکره اسطوره‌هایشان، در پی القا این مساله بوده‌اند که نگرش مادرسروری برآمده از یک فرهنگ بیگانه است. بله، به تعبیر شما از زبان استاد بیضایی، حاکمیت نظام پدر سرور می‌تواند ناشی از نقص دانش باشد یا غلبه سنت بر مدرنیته. اما من تمایل دارم این جا از واژگان فریدون آدمیت بهره ببرم که مشکل اصلی ما شرقیان نه اندیشه شرقی و پیشرفت در فکر است و نه توسعه عقل و علم و فن و کارشناسی؛ بلکه مساله اصلی ما دقیقاً فقدان تفکر تاریخی است که به ما اجازه نمی‌دهد با امر منفی سر کنیم و توفان‌ها و آشفتگی‌های تاریخ را حقیقتاً تجربه کنیم.

۹-تصویر دیو معاصر برای شما چگونه است؟

دیو معاصر؟! قدر مسلم این که در جهان مدرن، چیزها معنای گذشتهٔ خود را از دست داده‌اند. درواقع، میان چیزها و بستر سنّتی‌ای که در آن، معنای خود را افاده می‌کردند، گسستی رخ داده است و انسان مدرن که در این گسست از سنّت زیست می‌کند، تجربهٔ نوعی تعلیق میان گذشته و حال را از سر می‌گذراند که البته حاوی میزانی از خود بیگانگی است. نقص دانش در این از خود بیگانگي مؤثر بوده البته؛ در این جغرافیای آکنده از تکثر، خدشه درونی و تکه‌پارگی. اگر بخواهیم از تعابیر هگل استفاده کنیم به هر حال به‌رغم تمام تنش‌ها و آشفتگی‌ها، سوژه باید در اینجا درگیر مواجهه با وضعیتش و حتی سوءفهم‌هایش بشود. نمی‌توان گفت هیچ حرکتی وجود ندارد و دانشی وجود ندارد.

دنیای معاصر بیشتر با نام هیولاها عجین شده است. هیولاهای مدرن هم خون‌آشام‌ها و یاغی‌هایی همچون دراکولا هستند و هم هیولاهای سینما و البته سهمناک‌تر همه اینها، هیولاهای جهان واقعی نظیر هیتلر و یا آیشمان. هیولاهای مدرن اما در خون آشام ها و زامبی‌ها و گودزیلا خلاصه نمی‌شوند. صورت‌های دیگری هم دارند. ژرژ باتای معتقد بود ما با هیولایی سه سر مواجهیم که سلاح اصلی این هیولا نه دندان و آتش، که دانش، قضاوت و تبلیغات است!

قرن‌ها پیش‌تر، هابز در «لویاتان» از هیولای دولت مدرن سخن گفته بود لویاتان به عنوان استعاره‌ای برای دولت مدرن، هیولایی دریایی است که نامش در چند جای کتاب مقدس هم آمده.. به زعم هابز، کل سلسله‌مراتب و سلطنت ظلمت پاپ و کلیسا را می‌توان با سلطنت جنّیان و پریان، یعنی با قصه‌های پیرزنان انگلیسی دربارهٔ اشباح و ارواح مقایسه کرد.

اما در دنیای امروز بیش از هر چیز از هیولا و دیو درون نباید غافل بود. هر یک از ما قابلیت تبدیل شدن به یک هیولا و دیو سه سر را داریم. مردی که در خیابان سر بریده همسرش را با افتخار روی دست می‌گرداند و لبخند پیروزی سر می‌دهد، پدری که دختر خود را زنده به گور می‌کند، راننده‌ای که راه را بر آمبولانس می‌بندد....

نویسنده: محمدرضا صادقی

از خود بیگانگی

از رو ساعت چهل و پنج دقیقه بود که روبه روی تخت رو یه صندلی راک قدیمی با پایه های پوسیده نشسته بود و خیره به چشمای معشوقه قدیمیش تو یه خیال عمیق فرو رفته بود .

به مامان قول داده بودم تا وقتی که برمیگرده تو خونه بمونم و جم نخورم ؛

سکوت خونه و صداهای آروم و اضافه داشت کلافه م میکرد ، این ماسافونیای لعنتی عظم کرده بود تا از پا درم بیاره !

صدای تیک تیک عقربه های ساعت ، صدای وحشتناک پایه های صندلی که با هربار جلو و عقب شدن مثل سوهان روح روی مغزم کشید میشد ، حالا اینبار صدای رعد و برق ، دیگه واقعا تحمل شنیدن هیچ کدومشون نداشتم ، صبرم تموم شد ؛

از رو کاناپه بلند شدم ، آروم رفتم سمت اتاق ، آقاجون چشماشو بسته بود و با خیال راحت روی تخت خوابش برده بود ؛

عزیز ولی چشم ازش بر نمیداشت ، کاسه سوپ هنوز تو بغلش بود ؛

آروم خم شدم و کنار گوشش گفتم :

میدونی از کیه اینجا نشستی ؟! آقاجون که خوابیده ، اذیت میشی اینطوری ، بلند شو قربونت برم ، پاشو یخورده استراحت کن ...

پلک نمیزد ، فوکوس چشماش هنوز رو چشمای آقاجون بود ...

با یه صدای محزون و خسته ، آروم و مهربون جواب داد : قبل خواب بهم گفت پیشش بمونم ...

گفتم : آره خب ولی حالا که خوابش برده دیگه نیازی نیست بالا سرش بشینی ...

چشمای عزیز آروم آروم پر شد ، بعضشو به زحمت قورت داد و گفت : آره ولی نگفت اگه خوابم برد برو ، اصلا هیچ وقت بهم نگفته برو ، همیشه گفته باش ، بمون ...

حتی وقتی این مرض اومد و همه وجودشو گرفت ، حتی وقتی حافظش روز به روز ضعیف تر شد و خاطره هاش روز به روز کمرنگ تر ...

تازگیا حتی با این اتاقم غریبی میکنه ! مثل یه قفس تاریک و تنگ شده براش ، هربار که چشماشو باز میکنه انگار که یه عده توی خواب آوردن و اینجا رهاش کردن ، وحشت همه وجودشو میگیره ، نفس نفس میزنه ، اونقدر مثل غریبه ها دور تا دور اتاق چشم میچرخونه تا نگاهش بهم بیفته ، اونقت چند لحظه مات و مبهوت بهم خیره میشه و بعد آروم میگیره !

دکتر مرتضوی میگه نگاه تو براش آشناس ، بهش حس امنیت میده ، ترسشو از بین میبره ...

راستی این چشما چی دارن که نه گذر زمان ، نه درد و نه حتی دوری از خاطر پاکشون نمیکنن...

اینارو گفت و قطره های اشک و از رو گونه هاش پاک کرد ، براش یه لیوان آب ریختم و کنار تخت روی زمین نشستم ، پرسیدم : اولین باری که نگاش کردی یادته ؟

لبخند زد و گفت : آره پنجاهو چند سال پیش ، تو کشمکش فعالیتهای سیاسی گروه های چپ ، زیر ضربه های پی در پی ماموری ساواک ، که هر لحظه روی سر و صورتش فرود می اومد ، هردوی ما دانشجوهای ادبیات دانشگاه تهران بودیم ، ماموری یحیی رو به جرم

نوشتن یه شعر اعتراضی دستگیر کرده بودن ، یحیی داشت مقاومت میکرد که همراشون نره ، اما فایده ای نداشت ، ماموراز زیر شونه هاشو گرفته بودن به زور با خودشون میبردنش !

اولین بار اونجا بود که نگاهمون به هم افتاد .

بعد ها میگفت : چشمای نگران و نگاه مهربونت توجهمو جلب کرد !!

لبخند زدم و گفتم : آقاجون تو دلبری کردن استاد بود ...

یه آن به خودم اومدم ، میدونستم دلش نمیخواد درباره آقاجون از فعل ماضی استفاده کنی ، با اینکه سالها بود از بیماری آلزایمرش گذشته بود ؛ ولی عزیز همیشه میگفت : آقاجونتون فقط یخورده حواس پرتی پیدا کرده ، همین !

یه سرفه ریز کردم و ادامه دادم ، البته که هنوزم بلده دلبری کنه ، بلده که بعد از شصت سال حتی موقع خواب شما از بغل تختش جم نمیخوری ...

عزیز از رو صندلی بلند شد و آروم آروم رفت سمت کمد ، بارون تند تر شده بود ، صدای باز شدن در از ته باغ بلند شد ، اکبر و خانواده ش از سفر برگشته بودن .

اکبر سالها بود که همراه همسرش تو باغ نیاوران کنار عزیز و آقاجون زندگی میکرد .

یه مرد ساده روستایی که حتی زندگی پنجاه ساله تو شمال تهرانم نتونسته بود خلق و خوشو عوض کنه .

اونوقتا که دور هم جمع می‌شدیم ، آقاجون خیال تعریف و تمجید از اکبر به سرش میزد و میگفت : مثل این اکبر باشید ، پنجاه سال کنار دست منه ، شصت و چند سال عمر کرده ولی ذاتش عوض نشده ، هنوزم مثل قبل متین و امین و خیر خواهه ...

اکبر همون‌طور که ذغال کبابارو باد میزد ، دستشو بالا میآوردو میگفت :

ما غلام خانه زادیم آقا ...

دیشب خبر دادن خواهرش که تو یکی از روستاهای فومن فوت کرده .

اجازه گرفت و شبونه راهی شد ؛

موقع رفتن به عزیز گفت : زود میرم که زودم برگردم .

عزیز مثل همیشه مهربون جواب داد : اصلا عجله نکن با خیال راحت برو و بیا

اکبر ولی نگران بود ، اشکاشو پاک کردو گفت :

نمیشه که شمارو دست تنها بزارم ، اگه واجب نبود اصلا نمیرفتم ...

حالا شبونه تو این بارون تند برگشته بود ...

ماشین که به ساختمون نزدیک شد ، عزیز رو پنجره کرد و گفت : امان از دست این اکبر ، گفتم عجله نکن ، پاشو رها جان پاشو برو پایین ، الان که اکبر داد و بیداد راه بندازه و آقاجونتو بیدار کنه ...

اکبر جلو تر از من از پله ها بالا اومد ، سلام کرد و سراغ آقاجون گرفت ؛

گفتم : حالش خوبه تازه خوابش برده ، عزیزم بالا سرشه !

نفس عمیقی کشید و گفت : خداروشکر پس مزاحم نمیشم اگه کاری داشتین صدام کن .

اکبر که از پله ها پایین رفت صدای تصنیف

بهار دلنشین و بوی قهوه تلخ از سالن بالا بلند شد ...

وقتی به اتاق رسیدم عزیز با کلی عکس و دست نوشته قدیمی پشت میز نشسته بود و خیره به یه عکس آروم و با شوق فنجون قهوه شو هم میزد!

بارون تند تر از قبل به شیشه ها میخورد ،

گرامافون قدیمی آقاجون چرخ میزد و صدای بنان و آروم پخش میکرد میون عطر قهوه تلخ و آقاجون که انگار دوباره بچه شده بود ، آروم چشماشو بسته بود ...

پشت میز نشستم و کنجکاو سوال کردم چقد عکس ! همه اینا واسه شماست ؟

عزیز لبخند زد : همه ش ، یادگار پنجاه سال زندگی مشترک و یه عمر از خود بیگانگی ؛

با تعجب پرسیدم : از خود بیگانگی !! یعنی چی ؟

عزیز لبخند زد ، یعنی اون روی سکه عشق ، وقتی عاشق میشی آروم آروم خودتو فراموش میکنی ، حل میشی تو وجود معشوقت ، اونقدر که یادت میره دنیای قبل از اون چه شکلی بود ، که قبل از بودنش چطور نفس میکشیدی ، میشید هم سفر و هم نفس و همراه ؛

عشق تو حلقه اشکی که تو چشمای عزیز نشسته بود موج میزد ...

با ذوق پرسیدم چیشد که عاشقش شدی ، اصلا چی شد که این همه سال انقدر عمیق ، انقدر طولانی ، از ته ته دل عاشقش موندی ؟!

داشت همه تلاششو میکرد تا چشماش بارونی نشه ، لبخند زد و بعد رو به شیشه های بارون خورده گفت :

عشق مثل یه اتفاق که آروم آروم رقم میخوره !

تو پیچ یه کوچه تنگ ، زیر بارون ؛

میون عطر گل یاس تو روزای آخر تابستون ؛

تو بگو بخندای از ته دل ؛

تو گپ و گفتای یواشکی موقع خواب ؛

شایدم سر سفره شام ،

پرسیدم واسه شما کدوم بود ؟

لبخند زد و نگاهشو دوخت به تخت آقاجون ، با مهربونی جواب داد :

وقتی امید آخرمم برای داشتن بچه از دست رفت !

یه روز بارونی درست مثل حالا ؛

بچه سومم که سقط شد ، دکتر گفت که دیگه هیچ وقت نمیتونم بار دار شم ؛

داشتیم با نا امیدی از پله های بیمارستان پایین میومدیم ،

دیدن رهگذرایی که نوزاد به بغل داشتن ، آتیش دلمو تند تر میکرد ، تو سوز آخرپاییز همه تنم گر گرفته بود ، پاهام توان راه رفتن نداشت ؛

همون موقع دستاش مثل یه تکیه گاه امن و محکم رو شونه هام نشست ،

پرسید : چرا ناراحتی ؟!

بغض راه گلمو گرفته بود ، گفتم : تو نیستی ؟

لبخند زدو گفت : نه ، مگه تورو ازم گرفتن که ناراحت باشم ! اصلا من تا تورو دارم حاضرم همه دنیارو در ازاش بدم ، همه کس من تویی ، تویی که همه چیز منی .

رو پله ها نشستم و با گریه پرسیدم : پس بچه چی ؟

با مهربونی گفت : این شهر پر از بچه هاییه که آرزوی داشتن مادری مثل تو رو دارن ، تازه تو میتونی جای یه بچه مادر صدتا بچه باشی ، این مگه بده ؟!

نگاهم مات چشمای مهربونش شده بود ؛

دستشو به سمتم دراز کرد و گفت : بلند شو ، بمیرم و نبینم که اینطوری رو زمین نشستی ...

دستشو محکم گرفتم ، سنگینی تنمو رو شونه هاش انداختم ، با هر قدم گره دستامو محکم تر کردم ، میدونی رها حالا هرچی فک میکنم یادم نمیاد اونروز کی دستاشو ول کردم ، اصلا چطوری تونستم ...

هنوز سال تموم نشده بود که دایی رضاتو به سر پرستی گرفتیم ؛

یه پسر بچه شیطون و تپل مپل که پدر مادرشو تو یه حادثه از دست داده بود .

حالا منو یحیی پدر مادر شده بودیم ...

داشتن رضا مثل یه قند تو دلمون آب شد ، شیرینی داشتنشو که حس کردیم ، رفتیم سراغ سرپرستی بچه دوم ، اینطوری بود که سال بعد مادرت به جمع سه نفرمون اضافه شد ، اسمشو گذاشتیم نفس حالا نفس چند ماهه ام هم نفس ما شده بود ؛

تو حال و هوای قشنگ این روزای خوش یه روز دلمو زدم به دریا و ازش پرسیدم : یحیی "

مثل همیشه از ته دل جواب داد : جان یحیی "

پرسیدم : ما خوشبختیم ؟

خندید و گفت : تا تو هستی آره ، ما همه تا تورو داریم خیلی خوشبختیم .

اونجا برای اولین بار از ته ته دلم بهش گفتم خیلی دوست دارم ...

شونه هایه عزیز شروع کرد به لرزدین ...

دستاشو محکم گرفتم و گفتم :

راستی که عشق اتفاق عجیبیه شاید یه از خود بیگانگی مطلقه مثل عشق شما به آقاجون .

عزیز مهربون جواب داد : شایدم مثل آقاجونت ، که یه عمر پایه تنهایی من موند !

دستمو بالا بردمو اشک عزیز و پاک کردم ، با بغض گفتم : نه دقیقا مثل شماست ، شما که حتی وقتی آقاجون خوابش برده باز از کنار تختش دل نمکینید .

عزیز سرشو پایین انداخت و لبخند زد ...

فنجون قهوه رو بلند کردم رو به عزیز گفتم قهوتون سرد شد

نگاه عزیز خیره به تخت آقاجون بود ، با گریه لبخند میزد .....

بخش موسیقی

نویسنده: مهرداد برمایون

رنسانس و شکوه نظریه‌های موسیقی: تحولات در مفهوم مُد

موسیقی غربی از دوران باستان تاکنون به طور چشمگیری تحول کرده است و تاثیرات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بسیاری بر آن گذاشته‌اند. از این میان، دوره رنسانس یکی از مهم‌ترین دوران تحول و تغییر در تاریخ موسیقی غربی به حساب می‌آید. در این مقاله، به مروری بر تاریخ موسیقی غربی در دوره رنسانس پرداخته می‌شود.

پلی‌فونی؛ نوآوری اساسی موسیقی‌رنسانس

دوره رنسانس در اروپا در قرن ۱۴ شروع شد و تا قرن ۱۶ ادامه داشت. در این دوره، اهمیت بیشتری به هنر و فرهنگ داده شد و موسیقی نیز در این بین قرار گرفت. در دوره رنسانس، تاثیرات فرهنگی و هنری از ایتالیا، هلند، فرانسه و آلمان به موسیقی غربی رسید. همچنین، مهمترین نوآوری در موسیقی رنسانس، استفاده از آهنگ‌های چندگانه بود که بعداً به عنوان "پُلی‌فونی" شناخته شد. پلی‌فونی، استفاده همزمان از دو یا چند آهنگ مختلف در یک قطعه موسیقی است. در دوره رنسانس، این نوع موسیقی شناخته شد و تاثیرات بسیاری بر موسیقی بعدی داشت. این ایده از موسیقی پلی فونی به سمت توسعه و ترقی پیش برد و تاثیر بسیاری در نوع ساخت قطعات موسیقی داشت. این امر در نوازندگی، ملودی و هارمونی نیز تاثیرگذار بود و این بیانگر یکی از نقاط قوت موسیقی رنسانس است.

جستجوی خود بیگانه در خلق قطعات موسیقی جدید

از خود بیگانگی به مفهوم فرار از خود و جستجوی چیزی خارج از خود است. موسیقی رنسانس در واقع نمایانگر این بود که در آن دوره، هنرمندان و نوازندگان به دنبال شکوفایی هنری و خلاقیت بیشتری در اجرا و ترکیب قطعات موسیقی بودند. آن‌ها با توجه به ارائه نظریه‌های موسیقی جدید و توسعه آلات موسیقی، برای خود یک فضای خلاقیت و تفریحی جدید ایجاد کردند.

در موسیقی رنسانس، نوازندگان به جای اجرای قطعاتی که قبلاً نوشته شده بودند، با ترکیب نت‌ها و قطعات مختلف، قطعاتی جدید و شخصی ساختند. همچنین، در آن دوره آلات موسیقی جدیدی مانند ساکبوت، شاماد و سرینگ معرفی شدند که به دلیل زیبایی صدای آن‌ها بسیار پرطرفدار بودند.

با توجه به موارد ذکر شده، می‌توان گفت که موسیقی رنسانس نمایانگر یک نوع از خود بیگانگی است، زیرا هنرمندان آن دوره به دنبال خلق و اجرای چیزی جدید بودند که نه تنها خلاقیت بالاتری در موسیقی بلکه فضایی برای تفریح و استراحت بیشتر برای خود ایجاد کنند. همچنین، آن‌ها با توجه به شکوفایی هنری خود، تلاش کردند تا با خود بیگانه نشوند و به نوعی هویت خود را در خلق قطعات موسیقی نمایان سازند.

موسیقی مذهبی در دوره رنسانس؛ قدرت و افتخار کلیسا

در دوره رنسانس، موسیقی‌دانان بسیاری مانند گوتفرید ویلیامز، آدریان ویلارت، گویدو دی‌آرتوا و کلودیو مونتوردی به‌عنوان نوازندگان، آهنگسازان و موسیقی‌دانان برجسته‌ای در دوره رنسانس بودند. آنها در ساختار و ترکیبات موسیقی‌ای که در آن دوره وجود داشت، نقش بسیاری ایفا کردند. مانند بسیاری از دوره‌های موسیقی غربی قبلی، موسیقی رنسانس هم ابتدا به صورت شفاهی اجرا می‌شد و سپس در قرن ۱۵، نت‌ها به کار گرفته شدند و روشی برای نوشتن موسیقی در قالب نت‌ها شکل گرفت. با این وجود، نوتاسیون در دوره رنسانس، هنوز به شکل کاملی توسعه پیدا نکرده بود و توجه بیشتری به علامت‌های تغییر دهنده آهنگ و تنظیمات تعلق داشت. یکی از مهمترین شاخص‌های موسیقی رنسانس، استفاده از چندین آلات موسیقی بود. هر آلات موسیقی از نظر صدا و قابلیت نواختن محدودیت داشت و برای ساخت قطعات موسیقی پیچیده، باید از چندین آلات موسیقی استفاده کرد. همچنین، ترکیب آلات موسیقی برای ایجاد هارمونی و سازگاری صداها نیز مهم بود.

در دوره رنسانس، موسیقی مذهبی نیز از اهمیت بسیاری برخوردار بود. نظام مذهبی در آن دوره بسیار قدرتمند بود و موسیقی مذهبی در آن بخشی از مراسم‌های کلیسایی بود. از قطعات موسیقی مذهبی معروف در این دوره می‌توان به مرثیه‌های چندگانه و مرثیه‌ها، کانتاتاها، و میزبانی‌های آوازی و کورال‌های چندصدایی اشاره کرد. موسیقی مذهبی رنسانس از آن دسته موسیقی‌هایی بود که برای نمایش قدرت و افتخار کلیسا، سفارش داده می‌شد و از همین رو قطعات آن بسیار پیچیده و پراهمیت بودند. در مقابل، موسیقی ارمغانی در این دوره نیز پرطرفداری بود. این نوع موسیقی، به عنوان نوعی از موسیقی تفریحی و سبک‌تر از موسیقی مذهبی، از آنجا که مستقیماً به عنوان سفارشی برای نمایش‌ها و تفریحات اجرا می‌شد، با استقبال بیشتری مواجه شد. نمونه‌هایی از موسیقی ارمغانی شامل نوابغ موسیقی مانند ویلارت، دی‌آرتوا، مونتوردی، اورلاندو دی‌لاسو، هانز نیبلان و آدریان ویلیاشت بود.

توسعه آلات موسیقی در دوره رنسانس

دوره رنسانس یکی از مهمترین دوره‌های تاریخ موسیقی غربی بود که در آن ترکیبات پیچیده‌ای از آلات موسیقی و قطعات موسیقی مذهبی و ارمغانی ایجاد شد. این دوره در معرفی مفاهیم موسیقایی پیشرفت چشمگیری داشت و موسیقیدانان زیادی در این دوره ظهور کردند که به بررسی آثار آنها همچنان از جمله اولویت‌های دانشجویان و دانشمندان موسیقی هستند.

از دیگر مهمترین موضوعاتی که در دوره رنسانس موسیقی غرب بررسی شد، آرمونی بود. آرمونی یعنی ترکیب صداها با یکدیگر به نحوی که درک آنها برای گوش بشری آسان و دلنشین باشد. در این دوره، مفهوم آرمونی به شکلی کاملاً جدید در موسیقی مطرح شد و باعث شد تا موسیقیدانان بتوانند به سرعت قطعات پیچیده‌تری را ترکیب کنند. همچنین،

نویسنده: زهرا حاجی قاسمی

در دوره رنسانس، توجه بیشتری به ساخت آلات موسیقی شد. آلاتی مانند کنترباس، ویولن، ویولا، کمانچه و کلارینت در این دوره به وجود آمدند. از آنجا که تکنولوژی برای ساخت این آلات همچنان در دسترس نبود، ساخت و توسعه آلات موسیقی نیازمند تلاش بیشتری از سوی سازندگان بود و به همین دلیل آلات موسیقی رنسانس با کیفیت بسیار بالایی تولید شدند که هنوز هم در دسترس هستند و در کنسرت‌ها و ضبط‌های موسیقی استفاده می‌شوند.

چنگ و لیرا، آلات موسیقی محبوب در دوره رنسانس

به علاوه، در دوره رنسانس، سیستم موسیقی بشری از نظر نظریه‌های موسیقی نیز توسعه یافت. مفاهیمی مانند هارمونی، ریتم و ملودی به شکل کاملاً جدید و پیچیده‌تری تعریف شدند و سبب شدند تا ترکیبات موسیقی بهتری ایجاد شود.

در طول دوره رنسانس، ایده‌های جدیدی در مورد نظریه‌های موسیقی و آلات موسیقی به وجود آمد. یکی از مفاهیم مهمی که در این دوره شکل گرفت، تقسیم بندی آوازهای مختلف بر اساس مدل ادغام صداها بود. آنها آوازهای مختلف را بر اساس ترکیب دو یا چند صدای مختلف دسته‌بندی کردند. این تقسیم بندی همچنین تأثیر مستقیمی بر ادغام صداهای مختلف در آلات موسیقی داشت.
یکی از آلات موسیقی شایع در دوره رنسانس، "چنگ" بود. این آلت توسط موسیقیدانان برای اجرای قطعات موسیقی در همایش‌ها و جشن‌ها استفاده می‌شد. همچنین، آلت "لیرا" نیز بسیار محبوب بود. لیرا آلتی است که از طریق جعبه‌ای چوبی با چند تنظیم صوتی بازتابی که از سطح خلاء باز می‌گردد، ایجاد صدا می‌کند. این آلت موسیقی بسیار جذاب بود و موسیقیدانان بسیاری از آن استفاده می‌کردند. یکی از موسیقیدانان بزرگ دوره رنسانس، گیوانی پیرلویجی دا پلسترو بود که در سال ۱۴۸۰ متولد شد. وی معروف به آثار خود در زمینه موسیقی چندصدایی بود. یکی از آثار مهم و معروف او، آهنگ "Missa Papae Marcelli" بود که به منظور اجرا در کلیسای واتیکان نوشته شد. این آثار در دوره بعدی باروک نیز بسیار معروف شد. در کل، دوره رنسانس به عنوان یکی از دوره‌های مهم و تأثیرگذار در تاریخ موسیقی غربی به حساب می‌آید. آنچه که در این دوره بیشتر از هر چیزی بر سر توجه موسیقیدانان و نوازندگان بود، توسعه مفاهیم و ایده‌های جدید در زمینه نظریه‌های موسیقی و آلات موسیقی بود. این توسعه‌ها برای ساخت موسیقی بهتر و پیشرفت در شاخه‌های مختلف موسیقی بسیار مهم و حائز اهمیت بود.

مُد و کاربرد آن در ساخت قطعات موسیقی در دوره رنسانس

از دیگر مسائل مهم در دوره رنسانس، استفاده از آوازهای مختلف بود. در این دوره، آواز به عنوان یک شاخه مستقل از موسیقی به تدریج پیشرفت کرد و شامل چندین سبک و نوع شد. از مهمترین آوازهای مختلف دوره رنسانس، "مادرگی"، "موتت"، "فیونت" و "کانتون" بودند. در مورد نظریه‌های موسیقی در دوره رنسانس، مفهوم هارمونیک جدیدی در مورد ترکیب صداها و هم‌زمانی آنها توسعه یافت. بسیاری از نوازندگان در این دوره می‌خواستند صداهای مختلف را با هم ترکیب کنند تا یک صدای جدید و زیبا به وجود آورند. برای این منظور، آنها از ایده‌هایی مانند "انتقال صدا" و "تقارن صدا" استفاده می‌کردند. در این دوره، نوازندگان بسیاری به طور فزاینده‌ای از آلات موسیقی شناور استفاده می‌کردند.
آلات شناور از نظر اصلی برابر با آلاتی هستند که در سطح زمین قرار دارند، با این تفاوت که آنها دارای همدیگر ارتعاشاتی می‌باشند که به ارتعاشات هوا بستگی دارد. بعضی از آلات شناور معروف در دوره رنسانس شامل "ساکبوت"، "شاماد" و "سرینگ" بودند. این آلات در موسیقی رنسانس، نقش بسیار مهمی داشتند و به دلیل زیبایی صدای آنها بسیار پرطرفدار بودند. یکی از پیشرفت‌های مهم در زمینه نظریه‌های موسیقی در دوره رنسانس، ایجاد مفهوم جدیدی به نام "مد" است. مد به مجموعه نت‌هایی اطلاق می‌شود که در ساخت یک قطعه موسیقی به کار می‌روند. در این دوره، مد به عنوان یک شاخه از نظریه‌های موسیقی شناخته شد و به صورت گسترده‌ای در ساخت موسیقی استفاده می‌شد.

به طور کلی، دوره رنسانس به عنوان یک دوره بسیار مهم در تاریخ موسیقی غربی شناخته می‌شود. در این دوره، نوازندگان و موسیقیدانان به طور فزاینده‌ای به توسعه نظریه‌های موسیقی، آلات موسیقی و شاخه‌های مختلف موسیقی پرداختند. بسیاری از ایده‌هایی که در این دوره پیشنهاد شدند، تا به امروز در موسیقی غربی به کار گرفته می‌شوند و در ایجاد قطعات موسیقی زیبا و هنرمندانه نقش بسیار مهمی دارند.

در جمع بندی، می‌توان گفت که دوره رنسانس به عنوان یک دوره مهم در تاریخ موسیقی غربی شناخته می‌شود که در آن نوازندگان و موسیقیدانان به توسعه نظریه‌های موسیقی، آلات موسیقی و شاخه‌های مختلف موسیقی پرداختند. این دوره با ایجاد ایده‌هایی جدیدی مانند مد، به توسعه و پیشرفت موسیقی غربی کمک کرد و در ایجاد قطعات موسیقی زیبا و هنرمندانه نقش بسیار مهمی داشت. همچنین، در این دوره آلات موسیقی شناوری مانند ساکبوت، شاماد و سرینگ معرفی شدند که به دلیل زیبایی صدای آن‌ها بسیار پرطرفدار بودند. در کل، دوره رنسانس به عنوان یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخ موسیقی غربی شناخته می‌شود و تاثیر آن در موسیقی غربی تا به امروز قابل مشاهده است.

نشریه فرهنگی، هنری و ادبی ایماژ