



شورشهای منطقی / سل یکم / شماره یک



صفحه‌ی ثابت مانیفست

شورش‌های منطقی بیان آزادی، بلورده‌ها و سیاست زیستی خود را قریبانی عنوان رتبه یا مجوز نمی‌سازد-
انتشار مطلب در شورش‌های منطقی هیچ امتیازی نیست-
شورش‌های منطقی، ضمن ریشخند آسانی که داعیه‌دار بی‌طرفی در سیاست‌اند، بلورده‌های سیاسی خود را از ج
می‌نهد و بر کلی بودن امر سیاسی پای می‌فشرد-
شورش‌های منطقی در زمان نقد پوزبند نمی‌بندد و در شنیدن و آگوبه و پاسخ به آن نیز پنبه‌ی در گوش یا
لرزشی بر دست ندارد-
شورش‌های منطقی مهاجم نیست اما تا موضع دفاع هر پا پس نمی‌کشد-
شورش‌های منطقی پنبه‌ی نوشتن همگان است-
شورش‌های منطقی خود را در قبول یا رد نوشتن ژهرکس با هر نمر حقیقی و مستعل آزادی می‌فند اما خود را در
جرح و تعدیل نوشتن در یافتی به هیچ روی محق نمی‌فند-
شورش‌های منطقی با انحصار در نقش می‌ستیزد و بلژکویی شورش‌های منطقی به هر شکل آزادی است-

پرسه‌زنی؛

از پاساژ تا فروشگاه‌های بزرگ شهر

حمیدرضا یوسفی

پرسه‌زدن و پرسه‌زنی (flânerie) در خیابان‌های شهر با شکل‌گیری نخستین پاساژها در پاریس در میان سکونت‌گاه‌های شهری در قرن نوزدهم شکل تازه‌ای به خود گرفت. شهر در تجربه مدرن خود، به ویژه آن چه هوسمان در پاریس رقم زد، بلوار و خیابان‌های بسیط از مهم‌ترین عناصر شهری به حساب آمدند. خیابان محلی که از آن باید گذر کرد تا به مقصد رسید، خیابان جایی که در آن خانه‌ها و ساختمان‌ها در کنار یکدیگر چیده شده‌اند، پیاده‌روها در خیابان‌های شهر، قسمتی که در آن پرسه‌زن هر روز بالا و پایین می‌رود. پرسه‌زن (flâneur) نماد نوعی زیستن در درون تجربه شهری مدرن است. مرد بورژوازی شیک پوش (فردی با کت سیاه بلند، کلاه بر سر، سیگار در دست، عصا و یا چتری در دست) در خیابان‌های شهر قدم می‌زند و فضاهای اطراف خویش را ورنانداز و منظره‌های شهر را مصرف و این‌گونه هر روز، روزمره خود را تکرار می‌کند. پرسه‌زن در مکان‌های مختلفی وارد می‌شود تا بتواند به تماشای دیگران بپردازد، او را می‌توان در خیابان‌ها، پارک، پاساژ، کافه و رستوران یافت. محلی که در آن می‌بیند و دیده می‌شود. بینایی (میدان بصری) پرسه‌زن به او اجازه می‌دهد که در شهر مدرن همه چیز را مشاهده کند؛ مشاهده‌ای (observation) که با دیدن (regarde) سایر افراد درون شهر تفاوت زیادی دارد. پرسه‌زن همه‌ی رویدادهای کوچک، جزئی و زودگذر درون روزمرگی شهر را که مردم عادی از دیدن آنها سر باز می‌زنند و یا ناتوان از دیدن آنها هستند، از عناصر خیابان‌ها و پنجره‌های ساختمان تا ویتترین مغازه‌ها، همه را می‌بیند؛ پرسه‌زن در شهر زندگی و در نقش خواننده‌ای مستمر، متن شهر را مرور می‌کند، خیابان‌های شهر، خانه پرسه‌زن است. او از راه رفتن در میان مردم، نگاه به ویتترین مغازه‌ها، نشستن در کافه‌ها خسته نمی‌شود، بلکه با لذت به همه چیز خیره می‌شود، او در واقع خانه به دوش و ناظر شهر است.

با شکل‌گیری پاساژها که در ابتدا صرفاً همان انبار انباشت کالاها تولید شده بودند، به مدد ماشین‌بستی شدن فرآیند تولید، تولید کالاها بیشتر و در نتیجه حجم انباشت آنها نیز بیشتر می‌شد، مراکز تولید مشغول تکرار دائم تولید بودند مسئله اما کمبود مراکز



پرسه‌زن اش‌گوستاو کلبیوت

فروش و عدم فروش کالاها بود، به همین دلیل پاساژها که مراکز انباشت کالا بودند، خود تبدیل به مراکز فروش کالا شدند، که این امر سبب تغییر ظاهری و آراسته‌تر شدن این مراکز شد. ساخت پاساژها از طریق مواد و مصالح هر کدام از نوع مرغوب آن، هم چون چوب، شیشه، سنگ و هم‌چنین استفاده از رنگ‌های جذاب و به‌کارگیری چراغ‌های بزرگ برای نورانی و درخشان‌تر شدن فضای پاساژها صورت گرفت (چراغ گاز برای نخستین بار؛ شیشه و آهن در معماری با هم جفت شدند؛ کارکرد آهن به کارکرد ستون‌های دوران کلاسیک تبدیل شد). نخستین پاساژها زیر سقف شیشه‌ای محصور شدند و آن چه بر جذابیت پاساژها می‌افزود، در واقع بیرون بودگی و درون بودگی همزمان آنها بود، خصوصیت بارز پاساژها، ویتترین‌های خیره‌کننده پر از کالاهایی بود که پشت نمای شیشه‌ای قرار داشتند (این جا یک دروازه جادویی‌ست که از آن می‌توان به راز بت‌وارگی کالا راه یافت). حضور کالاهای تزئینی و به ظاهر لوکس در ویتترین‌ها موجب ساخت تصاویر جادویی شد که جذابیت ویژه‌ای برای نگاه خیره‌پرسه‌زن داشت، ساخت زیبا جای آگاهی را در نگاه پرسه‌زن پر و پرسه‌زن را در بت‌وارگی کالا اسیر کرد. پاساژها هم چون بلوارها و خیابان‌های شلوغ شهر، فضای تازه‌ای برای پرسه‌زن فراهم ساخت. نگاه او از شهر به کالا خیره شد؛ کالاهای لوکس زیر نور چراغ‌گازی. پرسه‌زنی که در ابتدا در شهر قدم می‌زد و شخصی اجتماعی بود، با شکل‌گیری پاساژها و رفت و آمد در آن، به شخصی خصوصی بدل شد. تغییر چهره پرسه‌زن با کالایی شدن زندگی روزمره و مناسبات آن همراه بود. چشم‌اندازی از پاساژها در پیش چشم پرسه‌زن گشوده شد که خبر از زایش آرمان‌شهری غریب می‌داد که در آن پاساژها خود جایگزین شهرها خواهند شد. در این میان به مدد فن عکاسی تصاویر جادویی از پاساژها خلق شد که در برانگیخته شدن میل پرسه‌زن برای گردش در پاساژها موثر بود. ویتترین‌های نقاشی شده توسط کالاهای جذاب، شوک بیشتری در پرسه‌زن وارد می‌کردند. سکون کالاهای خدای‌گون شده در ویتترین‌ها، تکانه‌ای در فرد ایجاد می‌کردند که موجب توقف ناگهانی، ایستادن و خیره شدن، لحظه‌ای توقف و سپس حرکت اما باز تکانه‌ای دیگر و ایستادن و خیره شدن مجدد (باز تکرار پرستیدن). چیدمان در پی هم قرار گرفتن مغازه‌ها در پاساژها، تکانه‌ها را یکی پس از دیگری در پرسه‌زن وارد می‌کردند؛ دیالکتیک کالا-فرد (نگاه خیره‌فرد به کالا) در جامعه نمایش بر خلاف جامعه مصرف، اغلب به مالکیت به میانجی خرید کالا ختم نمی‌شد اما صرف به نمایش گذاشته شدن کالا و درخشش در نگاه پرسه‌زن، رضایی آنی را به دنبال داشت که همین برای پرسه‌زن کافی بود (خدا-بنده-پرستش مدام و پیوسته باز به رستگاری ختم نمی‌شد). جدایی مدام فرد از کالا مشخصه اصلی جامعه نمایش بود چرا که در آن فرد تصویر شیء را به خود آن شیء، نمود و باز نمود آن را به بود آن ترجیح می‌داد. اسارت در پرستش کالا به عنوان خدای شهر سرمایه به موجب ساخت پاساژها مشخص و مکان‌مند شد، و بیگانگی به عنوان محصول جامعه سرمایه‌داری به واسطه‌ی گسست بیشتر فرد با کالا، در درون پاساژها بازتولید شد.

**دیالکتیک کالا-فرد
(نگاه خیره‌فرد**

**به کالا) در جامعه
نمایش بر خلاف
جامعه مصرف،**

**اغلب به مالکیت
به میانجی خرید**

**کالا ختم نمی‌شد
و صرف به نمایش**

**گذاشته شدن کالا و
درخشش در نگاه**

**پرسه‌زن، رضایی
آنی را به دنبال**

**داشت که همین
برای پرسه‌زن کافی**

بود-

پرسه‌زنی در پاساژ، محصول پیشرفت اقتصادی و پرسه‌زن حامی نیرومند سرمایه‌داری شد. توسعه سرمایه‌داری و تغییر مناسبات تجاری، پرسه‌زن را از خیابان به پاساژ و سپس به درون فروشگاه بزرگ برد. پرسه‌زنی که در خیابان‌ها می‌گذشت و از جلو مغازه‌ها عبور و کالاهای درون ویتترین را نگاه می‌کرد، بدون خرید و مصرف کالا از نگاه کردن لذت می‌برد، تبدیل به خریداری در شهر مدرن شد که باید کالا را می‌خرید و سپس از داشتن و لمس کردن آن لذت می‌برد. فضای کالایی شده به واسطه حجم افزایش تولید، رابطه‌ی پرسه‌زن با شهر را تغییر داد، پرسه‌زن اگرچه به درون پاساژ جذب شد، ولی بدون درگیر شدن با خرید کالا، با نگاه خویش به راه خود ادامه می‌داد و از کالاها می‌گذشت، ولی با شکل‌گیری فروشگاه‌های بزرگ، میل خرید کالا در پرسه‌زن برانگیخته شد. پرسه‌زنی که در خیابان آزادانه رفت‌وآمد می‌کرد، و آگاهانه و با خواست خود مناظر شهری را نگاه می‌کرد، از ماهیت اجتماعی شهر خارج و در فروشگاه‌های بزرگ محصور و فقط به دیدن کالاها و خرید آنها مشغول شد و نگاه خیره و کنجکاوانه خود را به شهر و جزئیات آن از دست داد. پرسه‌زن در تجربه شهری مدرن، خریدار و سپس به مصرف‌کننده صرف تقلیل پیدا کرد، پرسه‌زن تبدیل به بخشی از مراکز و فروشگاه‌های بزرگ خرید شد و نتوانست فاصله خود را با کالا حفظ کند. استفاده از پول برای خرید کالا و بیرون رفتن از اجتماع شهری، خلاقیت پرسه‌زن را از بین برد و او را در بیگانگی بیشتر فرو برد. جدایی از شهر و تبعید در مکانی بسته، تماس با امر اجتماعی و لمس آن را به تمامه قطع کرد. نفی عرصه عمومی و حذف فرد از خیابان‌های شهر و پرتاب فرد به عرصه خصوصی، جشن‌ها و کارناوال‌های خیابانی را تقلیل به لذت‌آنی در خرید کالا و لمس آن کرد. وضعیت کالایی شده مدرن، افزایش حجم تولید کالا و افزایش ساخت مراکز فروش، در کنار افزایش سریع جمعیت، امر خرید کالا را تبدیل به امر مصرف کالا کرد. با گسترش مراکز فروش و جذب سوژه به درون خود، سوژه تنها با خرید یک کالای خاص که گویی قرار است به یک نیاز خاص پاسخ بگوید، رها نمی‌شود بلکه با برداشتن هر گام در مراکز خرید، و برخورد با کالا‌هایی که در ویتترین‌ها خودنمایی می‌کنند، تردیدی را در سوژه برای نیاز داشتن به آن کالا ایجاد می‌کند، که فرجام آن چیزی جز تصاحب آن کالا و اضافه کردن آن به سبد خرید نیست. تولید انبوه کالا در مراکز تولیدی، به نمایش درآمدن کالا در پاساژها، به فروش رسیدن و سرانجام مصرف آن، فرم زندگی روزمره را به گونه‌ای ترسیم کرده است که در آن پرسه‌زن خلاق-ناظر تبدیل به سوژه‌ای منزوی-محصور شده است که رابطه و نگاه آن، تنها در شیء خلاصه شده است، اسارت سوژه در شیء تنها زمانی به رهایی ختم می‌شود که سوژه مجدداً از سوی خیابان‌های شهر مورد خطاب واقع شود و به درون آنها بازگردد.

اسارت سوژه در
شیء تنها زمانی
به رهایی ختم
می‌شود که سوژه
مجدداً از سوی
خیابان‌های شهر
مورد خطاب واقع
شود و به درون
آنها بازگردد-

میز صبحانه

اگر به دقت گوش فرا دهیم، درمی یابیم که نه تنها چیزی به نام «سکوت صبحگاهی» وجود ندارد، بلکه آغاز روز، سرشار از آواهای سرسام آوری است که خبر از فاجعه‌ی نیم‌روز می‌دهد: صدای برخورد فاشق چای خوری با دیواره‌ی فنجان، هنگامی که در حال هم‌زدن چای مان هستیم، همچون آژیر خطر، انفجاری زود هنگام را هشدار می‌دهد؛ انفجاری در مرزهای درون که شعاع آن تا کیلومترها امتداد می‌یابد، اما خبر آن در هیچ روزنامه‌ای درج نمی‌شود. چون روزنامه، هر صبح، همان‌طور بی تفاوت کنار فنجان چای قرار دارد.

میز نهار

ظهر، انفجار رخ داده و بخش‌های مختلف اندام ما، در قسمت‌های مختلف ادارات و طبقات ساختمان‌های دولتی پراکنده شده است. ما هراسان، شتاب‌زده و ناتوان از فکر کردن، پشت میز نهار نشسته‌ایم. نمی‌توانیم هیچ مرز مشخصی میان خود و بافت سرطانی بوروکراسی پیدا کنیم؛ بافتی که زیرکانه آن را بافت شهری می‌نامیم. در این ساعت‌ها، صدای سرسام‌آور بوق اتومبیل‌ها و غرش موتورسیکلت‌ها، برایمان حکم سکوت محض را دارند.

میز شام

اندام پراکنده دوباره گرد هم آمده‌اند. کم‌کم توان آن را می‌یابیم که از نو میان خود و شهر، که تاریکی اکنون اندامش را از شکل انداخته و درهم‌وبرهم کرده است، دیواره‌ای ایجاد کنیم؛ دیواره‌ای که از پس آن هیچ صدایی به گوش نمی‌رسد. دیگر تنها خودمان وجود داریم و این ویژگی میز شام است: تنها «خودی‌ها» بر سر آن حضور می‌یابند. اکنون فاجعه از سر گذشته است. شاید هم هرگز فاجعه‌ای در کار نبوده است: تنها، انسانی که می‌پراکند و از نو به هم می‌پیوندد. این ماجرابی است هرروزه. معمولاً به افسانه‌ی سیزیف تشبیه‌اش می‌کنند. اما نه، این هولناک‌تر است. چون این نه یک داستان، که زندگی هر روز است.

شهر
الكساندر كنجارف
٢٠٠٨ ٢٠٠٨



”ملائل علت غریبی که سرچشمه‌ی همه‌ی بیماری‌ها و همه‌ی پیشرفت‌های

فلاکت‌بار انسان است” بودلر

”همه چیز در شهرها، شعر است” بودلر

جستاری درباره‌ی شهر

شروین طاهری

وقتی از شهر حرف می‌زنیم در واقع از چه حرف می‌زنیم؟ پرسشی

از این دست در نگاه اول پاسخی بدیهی را باخود حمل می‌کند.

شهر جایی است که آدمیان برای زندگی خویش ساخته‌اند.

جایگاهی که برای این طراحی شده است تا زندگی ”راحت‌تر“

باشد. طبیعت این کلیت نا متجانس و پیش‌بینی‌ناپذیر، در شهر

به‌دست توانای ”انسان خلاق“ به موجودی رام و پیش‌بینی

پذیر مبدل گشته است. سنگ و بتن، شیشه و آهن به مثابه‌ی

کارمایه‌ای ترکیبی ”زندگی مدرن را طراحی می‌کنند.“ من

اندیشنده، هستی خویش را از طریق رفتن به فضاهای شهری

”تعیین“ می‌کند. او از طریق تعین بخشیدن به اندیشه‌هایش،

امکان هرگونه تصادف را ناممکن کرده و در این جایگاه تازه،

مسکن خویش را می‌یابد. بدیدن ترتیب معلوم می‌گردد که

وقتی از شهر سخن به میان می‌آوریم، در واقع از زندگی حرف

زده‌ایم. اما همین روشنی و وضوح کار را خراب می‌کند!! پرسش

از شهر همواره پرسشی است پیش‌رونده و فراتر از شهر. انگار

شهر از ظاهرشدن اش پرهیز می‌کند. شهر خود را در ”انسان

اندیشنده“، ”زندگی“ و ”سکونت“ پنهان می‌سازد. هربار که به

شهر می‌اندیشیم، ناگهان انبوهی از مفاهیم به ما هجوم می‌برند،

آدمی چون هر موجود دیگری مفاهیمی که در کلیت خویش چیزی جز همان مفهوم کهن

تنها در مسکونیت‌اش معنایی زندگی را باز نمی‌تابانند. و بدین‌سان ذهن که با خویش مشغول

واقعی خواهد داشت و باقی شده است از پیشروی به سمت پرسش اولیه‌اش باز می‌ماند. اما

تقسیم‌بندی‌ها تنها هنگامی مگر شهر به خودی خود ماهیتی مفارق است؟ مگر نه این است

چیزی تازه بر او می‌افزاید که که این واژه تنها ترسیم مکانی برای زندگی نوع بشر است و مگر

نه این است که شهر چیزی جز نحوه‌ی تازه‌ی زندگی این نوع را

باز می‌تاباند؟ اگر چنین باشد پاسخ به مفهوم شهر درست همین

خواهد بود که به شکل زندگی نوین آدمیان اشاره شود. اما زندگی

نوین آدمیان، نحوه‌ی کار کردن‌شان، نوع تعاملات‌شان و معانی

همبود آنها مستقل از مفهوم شهر نیز قابل طرحند. به معنایی دیگر

می‌توانیم تمامی پرسش‌های مربوط به “زندگی نوع بشر” را مستقل از واژه‌ی شهر صورت ببندیم. منطق دانان تیزهوش بلافصل ایراد خواهند گرفت که شهر نیز چیزی جز یکی از انواع مکانی همان صورت‌بندی‌های پیشین نیست. هر بار نوع بشری برای زندگی‌اش شرایطی را تبیین کرده و هر بار نامی بر آن نهاده است. روستا، دهکده، شهرک و سرانجام شهر و شهرمادر هر یک تنها امتداد کمی این زندگی بوده‌اند. آنان سپس می‌پرسند که چه چیز این واژه سحرانگیز است؟

جادوی شهر همان دم تمامی دیگر گونه‌های سکونت‌گاه را نیز دربر می‌گیرد.

مفروض بودن سکونت‌گاه “جادوی” اصلی است. انگار نوع بشر به صورتی پیشینی در جایی هست. و این درجایی بودن را نمی‌توان به پرسش گرفت. حال آنکه تمامی معنای انسان بودن همین درجایی بودن‌اش است. بدون پرسش از سکونت‌گاه،

چطور می‌توان از موجود سکونت‌یافته سخن گفت و چگونه می‌توان دست به

تقسیم‌بندی‌اش زد؟ آدمی چون هر موجود دیگری تنها در مسکونیت‌اش معنایی

واقعی خواهد داشت و باقی تقسیم‌بندی‌ها تنها هنگامی چیزی تازه بر او می‌افزاید

که اولین بنیاد، معنا داشته باشد. تقسیم‌بندی ارسطویی کلید این استدلال را روشن می‌کند. “انسان همانا حیوانی سیاسی است.” حیوان بودن تنها از طریق فصل

سیاسی بودن، وجه تمایز موجود را بیان می‌کند. هم‌زمان “نطق” نیز وابسته به

همین سیاسی بودن است. انسان فی‌نفسه نمی‌تواند ناطق باشد. سیاسی بودن به

شکلی ضمنی بیان این مطلب است که انسان از آن جهت که در “پلیس” زندگی می‌کند با دیگر انواع حیوانی (بخوانید زنده) متمایز است و به همین دلیل نیز دارای

قوه‌ای است که “اندیشه” (لوگوس) نام دارد. بدین‌سان معلوم می‌شود، سکونت‌گاه

همی‌نوع است. حالا پرسش اولین از نو ظاهر خواهد شد. درواقع آن‌هنگام که از

سکونت‌گاه می‌پرسیم، از نوع نیز می‌پرسیم و پاسخ هرچه باشد، سرنوشت محتوم

نوع را نیز دربر خواهد گرفت. هنگامی که از شهر می‌پرسیم، هم‌زمان از ساکنین‌اش

نیز می‌پرسیم و هرگونه ترسیم شهر ساکنین‌اش را نیز نمایان می‌کند. بنابراین فرار

ذهن به سمت ترسیم نحوه‌ی زندگی نوع تنها کوششی است برای پنهان ساختن

”محاط بودن‌اش در جایی“. بدین‌سان پرسش به ظاهر بدیهی به معضله‌ای بنیادین

مبدل می‌گردد.

شهر به مثابه‌ی یک پدیدار زنده نیازمند تبیین است. شهر تنها چند ساختمان، بازار،

خیابان و فضاهای تزئینی نیست بلکه چیزی است که تمامی این اجزا را کلیت

می‌بخشد. تمامی این اجزا پیش از اینکه “هوشی” برتر خالق‌اش باشند، حاضرند.

شهر موجودی تمامیت یافته است که از طریق اجزای‌اش زندگی را تعریف می‌کند.

همین‌جا است که نوع تازه‌ای از حیوان نیز پدیدار می‌گردد. انسان به مثابه‌ی حیوانی

پرسه‌زن. به تعبیر دیگر جادوی دیالکتیک از نوع ظاهر می‌شود. سکونت‌گاهی که

ساخته شده‌است، خود به سازنده مبدل شده است.

روشنگری با خوشبینی ذاتی‌اش و با تکیه بر تجربه‌ی حسی، کوشید تمامی

محدودیت‌های موجود انسانی را براندازد. مفهوم مدیریت شهری را می‌توان از همان

روشنگری با
خوشبینی ذاتی‌اش
و با تکیه بر
تجربه‌ی حسی،
کوشید تمامی
محدودیت‌های
موجود انسانی را
براندازد- مفهوم
مدیریت شهری را
می‌توان از همان
آغاز در بیکن
تشخیص داد-

آغاز در بیکن تشخیص داد. "اتلانسیس نو" شهری بود که در آن تمامی اجزاء طوری ترتیب یافته بودند که هیچ "تصادف طبیعی" را در آن راه نبود. نهادهای دانش و سیاست هریک در پیوندی ارگانیک می‌کوشیدند انسان را از شر "بت‌های" ذهنی برهانند و طبیعت را به "کنجی" در دست انسان مبدل سازند. دکارت نیز هرچند نه با این دقت اما با این آرمان هم‌سو بود. زمان باید می‌گذشت تا در عصر شکوهمند پادشاهی‌ها در قرن نوزدهم، این آرزو متحقق گردد. جایی که مدیریت شهری با لوله‌کشی‌هایش و مکادام‌هایش "سکونت‌گاه" را به سمت تنظیم طبیعت پیش برد. بولوارها و بازاری که هرچیز را می‌شد در آن یافت، خانه‌هایی چند طبقه و شیک، خیابان‌ها که تمامی سکونت‌گاه را باهم مرتبط می‌کرد و نهادهایی که تمامی این آرمان شهر زمینی را کنترل می‌کردند. شهر در معنایی تازه پا به عرصه‌ی وجود نهاد. آدمیان حالا از تاریکی اجباری، به واسطه‌ی قدرت برق نجات یافته بودند. حالا دیگر قحطی نمی‌توانست تهدیدی مداوم باشد. هیچ حیوان دیگری قادر نبود وارد این چنین قلمروی شود و دودکش‌های بلند به شکلی نمادین آسمان را تهدید می‌کردند. آسمان سرنگون شده بود و اسطوره‌ها به تبعیدگاه‌شان، ادبیات، رانده شده بودند. عقل بود که پیروزی خویش را جشن می‌گرفت. با این حال تحول اساسی نیز در جریان بود. چنین بنای عظیمی تصمیم گرفته بود تا خود جایگاه تعقل گردد. به آرامی تعاملات تازه آدمیان را متوجه خصایص "فردانی" می‌کرد که تا آن دم فرصت نداشتند به آنها فکر کنند. آنها به نفع وضعیت تازه، اندیشه را به "نمایندگان" خویش وا می‌گذاشتند و نمایندگان نیز این مسئولیت عظیم را به نهادهای متجسدی می‌بخشیدند که عمرشان بسی بیشتر از آنها بود. مجلس با بنایی شکوهمند، ثقل شهر شد. دانشگاه‌ها با آن استحکام تازه که حاصل پیشرفت در معماری بود سازمان دانش را برعهده گرفتند و پلیس و ساختمان‌متناظرش زندان قرار شد که امنیت را حفظ کنند. شهر داشت نفس می‌کشید. بازدم افیونی‌اش را هربار با دودکش‌های بلندش به آسمان می‌دمید و ساختمان‌هایش هر روز گسترش می‌یافت. اینک شهر به محل ذهنیت تبدیل می‌شد. شهر دیگر تنها یک سکونت‌گاه نبود بلکه تعیین می‌کرد که چگونه حیوانی می‌تواند در این مرزها ساکن شود.

حال وقت آن رسیده بود که مولود خود مولد شود. شهر خود را طوری سازمان می‌داد که ساکنین‌اش هریک تا آنجا با آن در ارتباط باشند که گسترش‌اش را تضمین می‌کنند. پس کارگران را به کناره‌ی دودکش‌ها فرستاد و تمامی تجملات لازم را نیز بدرقه‌ی راه‌شان نمود: "آبجو فروشی‌ها" و "روسپی کده‌ها". از سوی دیگر کارمندان را به نزدیکی بولوارها آورد چرا که برای تفکر همیشه نیاز به مقدماتی داشت!!! ادارات از طریق بلوارها به هم می‌رسیدند. و خیابان، به مرزی مبدل شد که هریک از این مناطق را درعین مرتبط بودن از هم جدا می‌ساخت. "اینجا / ناتوان خواهی بود / از کشف خردترین ردی / از خردترین یادگار خرافات" بدین سان مادر شهر از دل شهر زاده شد.

حال وقت آن رسیده
بود که مولود خود
مولد شود- شهر
خود را طوری
سازمان می‌داد که
ساکنین‌اش هریک
تا آنجا با آن در
ارتباط باشند
که گسترش‌اش را
تضمین می‌کنند-
پس کارگران را به
کناره‌ی دودکش‌ها
فرستاد و تمامی
تجملات لازم
را نیز بدرقه‌ی
راه‌شان نمود:
"آبجو فروشی‌ها"
و "روسپی کده‌ها"-

شهر به شعری مصنوعی مبدل شده بود. هندسه‌ای ایستا، براق و پرشکوه که تنها می‌شد در میانش راه رفت و گم شد. خیابان‌هایی یک‌طرفه که نشانه‌هایی ویژه داشتند و زبانی یک‌طرفه را نمایندگی می‌کردند. تنها شهر بود که سخن می‌گفت و عابران تنها گوش می‌دادند. حالا سکوت بود که حیوانیت تازه را معنا می‌کرد. "انسان حیوانی ساکت است". دیگر نیازی به نطق نبود، شهر مسئولیت‌اش را برعهده گرفته بود. حالا می‌شد به راحتی قدم زد، پرسه زد و از این برج بابل تازه لذت برد.

بودلر تمامی هم خود را برای توصیف این "انسان نو" به کار گرفت. "دندی" نمونه‌ای اعلا از این انسان بود. موجودی متفرعن که "از مفید بودن بیزار بود". او از صبح تا شب غرق در تماشای حرکت کالسکه‌ها و مردمان شیک‌پوش، روسپی‌ها و گدایان کز کرده در گوشه‌ی خیابان‌ها و سالن‌های مد و گالری‌ها از این خیابان به آن خیابان پرسه می‌زد. هربار جزئیات را نه به خاطر خودشان که به دلیل تحرک‌شان دنبال می‌کرد و طرح‌هایی نیز از آنها می‌کشید. و سرانجام با دست‌کشی که "به تعداد دوستان باید می‌داشت" به اتاق تنگ خانه پناهنده می‌شد و از پنجره به شب این مولود ترس که حالا با تیرهای چراق کم اثر شده بود خیره می‌ماند. تا صبحی دیگر. از آنجایی که هربار به معنایی نزدیک می‌شویم، معنا خود را در شکاف‌هایی نو دور می‌سازد، همین که می‌کوشیم این تصویر را قاب‌بندی کنیم، اجزاء می‌شکنند و از نو سامان می‌یابند. این مولود شهر، خود-ویرانگری شهر نیز بود. زمان، همان کرونوس افسانه‌ای که در دایره‌ی ابدیت، جاودانه می‌گشت، حالا به اجزاء وابسته به مکانی مبدل می‌شد که در حرکت عقربه‌ها تجسد یافته بود. زنده بودن منوط بود به "در ادارات" بودن یا در "کارخانه" بودن. فراغت از هریک از این‌ها، بی‌زمانی بود و ابدیت کمی که تنها تا فردا ادامه می‌یافت. روز دیگر مدرج شده بود. در واقع شب وجود نداشت. شب‌ها، روز مصنوعی بودند که بی‌زمانی فراغت را از طریق پرسه‌زنی‌ها در میانه‌ی بولوارها تامین می‌کردند. و روزها خود را در بروکراسی‌ها و کارهای سخت تقسیم می‌کردند. دایره‌ی کرونوس بدون خودش ادامه داشت. پرسه‌زن اما از این مدار خارج می‌شد. او که عاشقانه این مدار را دنبال می‌کرد، چون پان هربار که می‌کوشید "پری" را



تصاحب نماید، با تندیس‌های خشک روبه‌رو می‌شد. زمان از او می‌گریخت. لذت غرق شدن در این دایره‌ی ابدی تنها برای او بود که ممنوع شده بود. چراکه او “کار” نداشت. پرسه‌زن درواقع نه کارگری بیکار شده، نه خانه‌بدوشی فقیر (اینها را پلیس به زندان می‌انداخت، به خلوت‌گاهی دور از چشم) بلکه هنرمند بود یا فیلسوفی که دانشگاهی برای تدریس نداشت. معمولاً از نوشتن برای روزنامه‌ها زندگی می‌گذراند یا خانواده‌اش مقرری می‌دادند. او محل شکافی عظیم بود. ستایش‌گر شهر و تبعید شده در آن. تنفر کبرکگارد از “کلیت”، “سوئزکتیویته” و “خدای رسمی کلیسا” درست در برابر “فردانیت”، “خاص‌بودگی” و “جهش ایمانی” قرار می‌گرفت که همان شهر را در غایت‌اش باز می‌تاباند. شهری که از طریق تمامی تمهیدات‌اش، می‌کوشید خاص‌بودگی خود را در برابر رقیب دیرینه‌اش “جنگل” به اثبات رساند.

کبرکگارد هم پرسه می‌زد. در کافه‌ها می‌نشست و با رهگذران به بحث می‌نشست و “نیمه‌شب‌ها نیرویی هول‌انگیز برای نوشتن می‌یافت”. اصولاً قرن نوزدهم‌زمان که شهر را متولد می‌کرد، “انسان پرسه‌زن” را نیز می‌ساخت. با این همه این افتراق در شکل منفی‌اش یا گونه‌ی اولیه‌ی خود نوعی آگاهی افسرده را ساخت می‌بخشید. تنفر از مظاهر مدرن شهر هم‌زمان با شیفتگی از مصنوعات شهری و فضاهای آن همراه می‌شد. در “گم کردن هاله‌ی زرین”، بودلر هم‌زمان از “لغزیدن به درون گل و لای مکادام” و “از راضی بودن از وضع‌اش” سخن می‌گوید. شاعری که در “شهر” و در میان مکادام شهری هاله‌اش را گم می‌کند و در بستر یک روسپی‌خانه قرار می‌گیرد. او دیگر شاعر نیست، او به یک آدم شهری مبدل شده است. تنفر رمانتیک‌ها از شهر نیز بازتابی منفی از شیفتگی به شهرها بود. “ابلیس” این ددخوی دوزخی که در هر گوشه و نظمی پنهان شده و می‌کوشد “احساس ناب” را برآید، درست در نقطه‌ی مقابل، تفرد احساسات ناب شاعر را افشا می‌کند. او این نظلم مکانیکی را بر نمی‌اندازد، می‌کوشد فضاهای منظم شهری را تنها برای خودش داشته باشد. بدین‌سان احساس دوگانه‌ی تنفر از شهر و شیفته‌ی آن بودن در پرسه‌زن ظاهر می‌گردد. شکافی به درون خم شده که حالا در ساختمان تفهمی از زمان نیز بازتاب می‌یابد.

ملال آن حالت تعلیق و کسالت‌باری است که چنین کشش دوسویه‌ی را نمادینه می‌سازد. تماشای تحرکی مکانیکی که در آن نمی‌توان وارد شد. یا آن‌گونه که ماندلشتام در تمبر مصری‌اش نشان می‌دهد “ناگهان سیلابی از توده‌ها مرا از حاشیه خیابان کند. در درون آنها نمی‌توانستم خود را بازیابم”، این ترس هم‌زمان اشتیاق را نیز نمایان می‌سازد. همین دوگانگی است که شهر و پرسه‌زن را در نقطه‌ی فروپاشی‌شان قرار می‌دهد. ملال چون شب‌چی بدشگون، کام پرسه‌زن را تلخ کرده است. اما او ترجیح می‌دهد این عذاب را باخود حمل کند. او خود را شایسته‌ی این عذاب می‌داند. اسطوره‌هایی که تبعید شده‌اند، پدرانی که حالا دیگر چیزی جز “یک از میان همه” نیستند و ارزش‌هایی که هاله‌شان را از دست داده‌اند. اینها همه پرسه‌زن را به وجد می‌آورد. اما هم‌زمان چون دکتر فاست، افق ترسناک

**پرسه‌زن درواقع
نه کارگری بیکار
شده، نه خانه
بدوشی فقیر
(اینها را پلیس به
زندان می‌انداخت،
به خلوت‌گاهی
دور از چشم)
بلکه هنرمند بود
یا فیلسوفی که
دانشگاهی برای
تدریس نداشت-
معمولاً از نوشتن
برای روزنامه‌ها
زندگی می‌گذراند یا
خانواده‌اش مقرری
می‌دادند- او محل
شکافی عظیم بود-**

یک نواختی را نیز نوید می‌دهند. و پرسه‌زن وظیفه‌ی زجر کشیدن را انتخاب می‌کند. شوالیه‌ای که شکاف را تنها برای خودش، محافظت می‌کند.

فاصله‌ی پدیدار شده اما روی دیگری نیز دارد. این افق ترسناک، کم‌کم خدایانی تازه را باز می‌شناسد. نیچه، پرسه‌زنی که هرگز قراری نداشت، در پایان این "برهوت با چشمان خیره" "ابر انسانی" را می‌بیند که "در فراسوی نیک و بد" قد برافراشته است. او انسانی است که "آری" می‌گوید. فاصله‌ی حاصل از ادغام نشدگی، آگاهی از موقعیت نامسجم پنهان در "سیستم ماشینی شهر" را افشا می‌کند. بودلر تنها به "نه" گفتن اکتفا می‌کند، اما نیچه به فراسوی این بازی محتوم شیطان و خدا قدم می‌گذارد و امکان برهم زدن این نظم نمادین را تشخیص می‌دهد. نابغه‌ی شاعر، هولدرلین، پیش از اینها در بازگشت قهرمان باستانی‌اش از فراز قلعه‌ها، نبود یاران دیرینه‌ی زمین را می‌بیند و به قلعه‌ها بر می‌گردد تا در آتشفشان‌شان خود را نابود سازد. چراکه می‌بیند زندگی بدون "معنا" ناممکن است. اما نیچه از قلعه‌ها باز می‌گردد، تا به زندگی نوین آری بگوید. او امکان برهم زدن این شمایل را درست در درون خود آن تشخیص داده است. پرسه‌زنی این امکان را فراچنگ آورده است. او بیرون از این بازی هدیانی و به ظاهر منظم ایستاده است. این همان وجه انقلابی پرسه‌زنی است. ملال هم‌زمان که ابدیت پوچ درد را نمایان می‌سازد، مرهم را نیز نشان می‌دهد. اما مشکل این است که نیچه نیز چون کیرکگارد، انقلاب را در "تفرد" باز می‌شناسد. توده‌ها این آدمیان بدون شکل که حشره‌وار در خیابان‌ها حرکت می‌کنند، نمی‌توانند در این آری‌گویی شریک شوند. آنها "حافظه ندارند".

پرسه‌زنی و ملال همبودهایی‌اند که ذات زندگی در شهر و ذات شهر را افشا می‌کند. شهر دیگر نه یک دال، بلکه گونه‌ای هستی است. شهر می‌کوشد به جای ساکنان‌اش زندگی کند، و ساکنان‌اش را در بازی ابدی روزها و شب‌های مصنوعی از قید زمان می‌رهاند و جاودانگی "مرگ‌ناپذیرها" را برایشان به ارمغان می‌آورد. با این همه اختلال "پرسه‌زن" این آرزو را ناممکن می‌سازد. مارکس همانا پرسه‌زنی است که تضاد را تا انتها پیش می‌خواند. او در می‌یابد که این ساختار منسجم چگونه افزون بر خود تولید می‌کند. و متوجه وضعیت مازاد پرسه‌زن می‌گردد. هنرمندان و روشنفکران، مازادهایی‌اند که ادغام‌ناپذیر به نظر می‌رسند. همین اضافه بر آدم‌ها، حالا معباری هستند برای دریافتن آنچه شهر را شهریت بخشیده است. و مارکس با توصیفی تکان‌دهنده در مانیفست "این نیروهایی که از زیر زمین فرا خوانده شده‌اند" را تشخیص می‌دهد. تنها پرسه‌زنان هنرمندان نیستند، کسانی که چون معبد راستین‌شان را فرو افتاده می‌بینند به ملال می‌افتند، این تبعیدشدگان نزدیک به دودکش‌ها نیز حالا آزاد شده‌اند. آنها نیز چون اشباحی فراموش‌شده در شب‌ها پرسه می‌زنند. شهر تنها با اینان است که موجود می‌شود. "تضادها صریح و آشکار می‌گردد". شهر به ضد خود مبدل می‌شود. شهر نمی‌تواند اینان را در خود ادغام کند، هرچند که محصول اینان است. و همین موقعیت متضاد تازه‌ای را آشکار می‌کند. حالا زمان آن رسیده است که پرسه‌زنان با این اشباح سازنده متحد شوند.

مارکس همانا پرسه‌زنی است که تضاد را تا انتها پیش می‌خواند- او در می‌یابد که این ساختار منسجم چگونه افزون بر خود تولید می‌کند- و متوجه وضعیت مازاد پرسه‌زن می‌گردد- هنرمندان و روشنفکران، مازادهایی‌اند که ادغام‌ناپذیر به نظر می‌رسند-

مارکس نیز چون نیچه افق را باز می‌شناسد، اما بر خلاف او نقاب تفرد را که شهر بر روی خود کشیده است افشا می‌کند. حالا تمامی اجزاء موجود در کلیتی به نام شهر، آزاد می‌شوند. خیابان، گالری، پارک و میدان.

ملال این بار معجزه می‌کند. پرسه‌زن خسته از چرخ‌زدن‌های مداوم‌اش ناگهان می‌ایستد، به چشم‌انداز می‌نگرد، چشم‌انداز بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود، او را دربر می‌گیرد، به درون می‌خزد و نه می‌گوید، از نو گام می‌زند و می‌کوشد پناهی بیابد، در آستانه‌ی طبیعت (بیرون از شهر) خود را باز می‌یابد. تاریخ‌اش را به یاد می‌آورد، آری می‌گوید، باز می‌گردد و سرانجام همگنان‌اش را در تبعیدگاه، در "کارخانه" می‌یابد. سرانجام شهر چیزی می‌شود. معبری برای گذشتن از سکونت‌گاه به نفع ساکن.

تضاد بنیادین میان موجود و سکونت‌گاه‌اش تنها از طریق رفع و از نو نهادن، حل می‌گردد. انسان همان شهر است. و شهر همان انسان. وساطت اجزاء شهری به بیگانگی پرسه‌زن می‌انجامد. اما هم‌زمان این آگاهی به درون خزیده، با آگاهی از آگاهی‌اش، از نو اجزاء شهر را به نفع اتحادی تازه بر می‌افکند.



چشم دوخته‌ام به شکوه شهر به‌هنگام شب؛
به خیابان‌هایی که دگرگون می‌شوند هر دم.
گوش سپرده‌ام به توده‌ی بی‌شکل اصواتی که برمی‌خیزند از
رستوران‌ها و
بلوارها و
اتوبان‌ها.

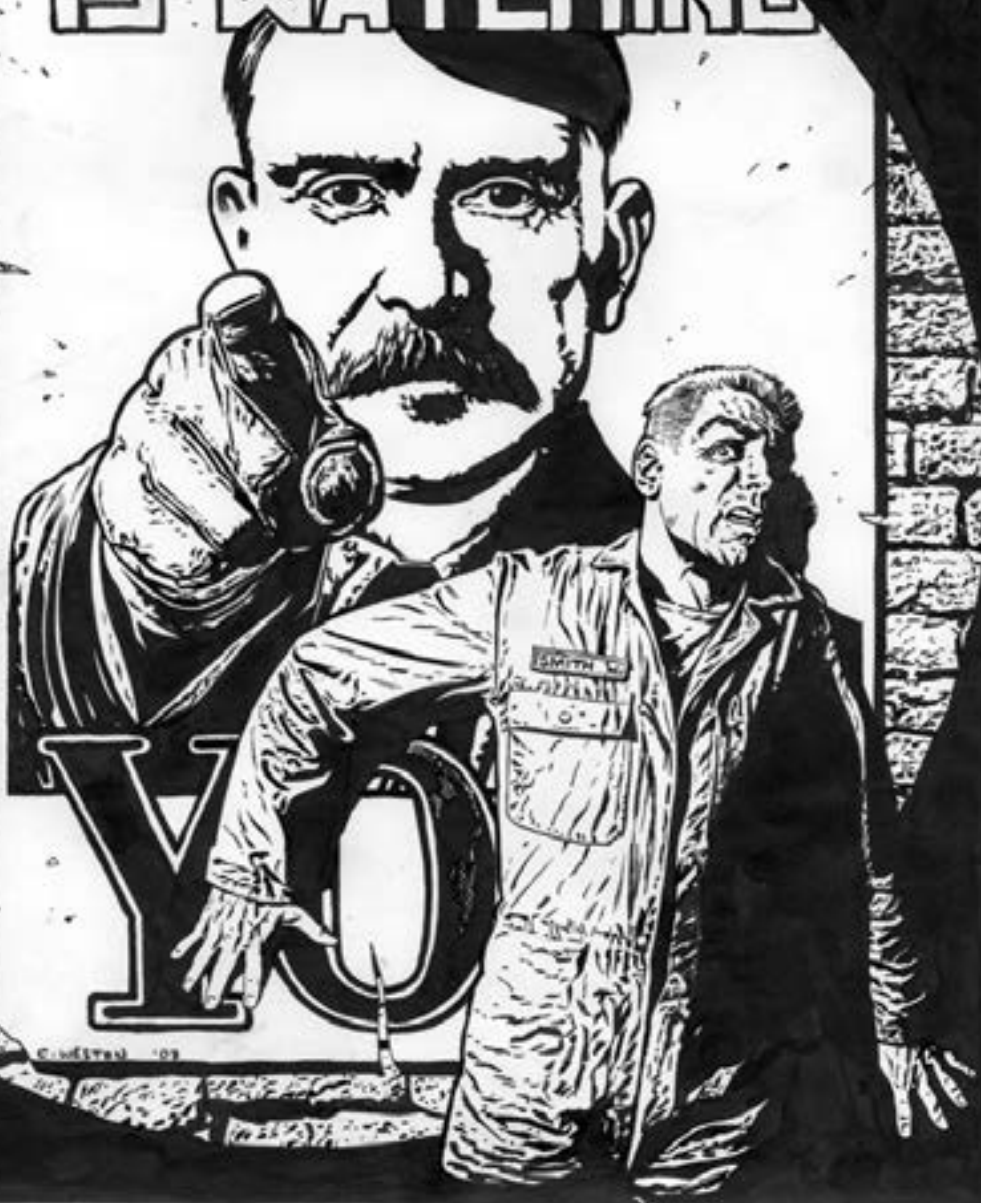
سرود جلوه‌های متروپلیس

آلساندر گراندرت

در این کردار غرقه در نور
تألوی دو چشمی را می‌بینم
که شبی،
چون دو گلوه، صفیرکشان
پیکر تیرگی را شکافتند.
تألوی دو چشمی که اکنون
مغموم، خود به تیرگی فرو می‌روند.

چشم دوخته‌ام به شکوه شهر به‌هنگام شب؛
به خیابان‌هایی که دگرگون می‌شوند هر دم.
گوش سپرده‌ام به توده‌ی بی‌شکل اصواتی که همچون دُعا
برمی‌خیزند از رستوران‌ها و بلوارها و اتوبان‌ها
و در این کردار غرقه در نور
پیکری را می‌بینم
که شبی چنان درخشید
که من تألوی آذرخش‌گونش را ابدی پنداشتم.

BIG BROTHER
IS WATCHING



الگوی تمدن فروید^۱ و هزار و نهصد و هشتاد و چهار ارول^۲

برایانا برنشتاین^۳

ترجمه از آندرومدا

(بخش نخست)

دیگر هرگز قادر به درک احساس انسان عادی نخواهی بود. همه چیز درون تو خواهد مرد. دیگر هرگز قادر به عشق‌ورزی، دوستی، لذت از زندگی، خنده، کنجکاوی، شجاعت یا صداقت نخواهی بود. تهی خواهی بود. – اوبراین^۴، در رمان هزار و نهصد و هشتاد و چهار جورج ارول

تمدن‌ها در اصل جوامع بسیار پیشرفته هستند؛ سطح عالی تری از سازماندهی، بهره‌وری و هدف‌مندی تک‌تک افراد را به منظور بهتر شدن کلیت گروه، ارتقا می‌دهد. تمدن با استفاده از قدرت گرد آمده‌ی این کل، حمایت و امنیتی را فراهم می‌آورد که افراد به صورت مستقل از آن بی‌بهره اند. در عوض، از هر فرد انتظار می‌رود که برای جلوگیری از متوقف‌شدن رشد قدرت حاکم، از اصول آن تبعیت کند. رعایت قوانین نیازمند مهارت‌های فراوانی است که چنانچه فرد به گونه‌ی دیگری زندگی کند، برای بقای خود به آنها نیاز خواهد داشت. فروید در تمدن و ملالت‌های آن^۵ اظهار می‌دارد که «تمدن بر پایه‌ی چشم‌پوشی از غرایز به وجود آمده است و تا حد زیادی مستلزم عدم ارضای غرایز قدرتمند [مانند غریزه‌ی جنسی و پرخاشگری] است». به عبارت دیگر، تمدن با مقید ساختن افراد به پذیرفتن اینکه چه چیز «درست» و چه چیز «نادرست» است، به مهارت‌های شادی یا لذت ارضای غرایز حکم می‌کند. مفهوم‌پردازی فروید از تمدن در تم اصلی رمان هزار و نهصد و هشتاد و چهار جورج ارول به تصویر کشیده شده است. مدل فروید از ذهن – شامل نهاد، من و فرامن – بیان می‌دارد که هرچه افراد بیشتر به تمدن وابسته می‌شوند، تاثیر آن بر رشد و تکامل‌شان افزایش می‌یابد. من با در ذهن داشتن این نظریات، به توضیح ابزارهای به کار گرفته شده توسط حکومت برای سرکوب بیرونی و درونی افراد، و روش‌های مورد استفاده برای جهت‌دهی مجدد به غرایز سرکوب شده‌ی آنها در رمان هزار و نهصد و هشتاد و چهار می‌پردازم. فروید تاثیرات تمدن بر غرایزی چون غریزه‌ی جنسی و پرخاشگری را به بحث گذاشت و من به بررسی این مسئله خواهم پرداخت که هزار و نهصد و هشتاد و چهار چگونه این تاثیرات را به تصویر کشیده است. هزار و نهصد و هشتاد و چهار حدود غایی نظریات فروید را روشن می‌سازد؛ تمدن قدرت شاد بودن را از انسان‌ها می‌گیرد. هزار و نهصد و هشتاد و چهار عقاید فروید درباره‌ی ظرفیت‌های طبیعت انسان در تمدن را با تشریح گفته‌های او مبنی بر این که تمدن قادر است شادی را به طور کامل سرکوب و طبیعت غریزی انسان بدان صورت که معرف ماست را کاملاً نابود کند، به تصویر می‌کشد.

ارول در دوره‌ی حکومت استالین^۶ در شوروی ترغیب شده بود تا به شفاف‌سازی ماهیت استبداد و خطرات

1 Freud

2 Orwell

3 Briana Bernstein

4 O'Brien

5 Civilization and Its Discontents

6 Stalin

84



احتمالی آن برای نوع بشر بپردازد. جنگ جهانی دوم به تازگی خاتمه یافته بود و ارول قصد داشت جامعه‌ای مشابه آلمان یا شوروی را به تصویر بکشد تا به بقیه‌ی دنیا نشان دهد که باید از چنین رژیم‌هایی اجتناب کرد. هزار و نهصد و هشتاد و چهار داستانی درباره‌ی زندگی و آزمایش‌های روان‌شناختی فردی است که در یک جامعه‌ی استبدادی زندگی می‌کند. شخصیت اصلی، وینستون اسمیت^۷، عضو وابسته‌ی حزب صاحب قدرت در لندن، در قاره‌ی اقیانوسیه است. احتمالاً در نظر فروید، اقیانوسیه نماد یک تمدن ستمگر است. در اقیانوسیه روش‌های رفتاری تثبیت شده‌ای وجود دارد که افراد برای حفظ جان خویش ملزم به رعایت آنها هستند. حزب تمام جنبه‌های زندگی اعضایش را به آنها دیکته می‌کند. حزب، روابط جنسی، پرخاشگری، اندیشه‌ی آزاد، و هر جلوه‌ی دیگری از فردیت را منع کرده است. با مطالعه‌ی نظریات فروید پیرامون نهاد، من و فرامن، موضع او در قبال آثاری که غرایز می‌توانند بر انگیزه‌بخشی به فرد داشته باشند، و تعارض‌هایی که فرد در صورت سرکوب غرایز توسط جامعه تجربه خواهد کرد، آشکار می‌شود.

نظریه‌ی نهاد فروید به عنوان مرحله‌ی اولیه‌ی رشد انسان شناخته می‌شود. نهاد متهم اصلی در رابطه با سائق‌های غریزی است. نهاد تنها به ارضای تمایلات غریزی توجه دارد و این همان جایی است که پرخاشگری و تمایلات جنسی آغاز می‌شوند. به نظر می‌رسد در هزار و نهصد و هشتاد و چهار، نهاد برای حزب همه‌ی آن چیزی است که برای افراد، «نادرست» است و هدف حزب این است که آن را کاملاً مطیع فرامن سازد. فرامن، ما را به سمت تلاش برای رفتار و زندگی به شیوه‌ای که از نظر اجتماعی مناسب قلمداد می‌شود هدایت می‌کند، درحالی‌که نهاد تنها ارضای آنی خود بدون توجه به تکالیف جامعه را طلب می‌کند. فرامن بر معانی درست و نادرست ما حکم می‌راند. من، ادراک فرد از واقعیت و هشجاری است. وظیفه‌ی من، ارضای نهاد تا حد فرونشستن آن، بدون فرارفتن از حدود فرامن است. فروید توضیح می‌دهد که «فرامن، من گناهکار را با احساس اضطراب عذاب می‌دهد و مترصد فرصتی است که آن را از طریق دنیای بیرونی مجازات کند». به طوری که در هزار و نهصد و هشتاد و چهار تصویر شده است، فرامن مهره‌ی حزب در سرکوب نهاد است. فروید آثار فرامن را بدین صورت ترسیم کرده است: «حتی زمانی که فرد واقعاً کار بدی انجام نداده است بلکه تنها قصد انجام آن را در خود بازشناخته است، ممکن است خود را گناهکار بداند». فرامن توسط تمدن شرطی‌سازی می‌شود تا به منظور مهار غرایز، فرد گناهکار را مجازات نماید.

حزب (به مثابه‌ی یک فرامن متراکم) نه تنها فرامن هر فرد را با قوانین خود درباره‌ی آنچه درست و آنچه نادرست است دستکاری می‌کند، بلکه با تلاش برای به دام انداختن اعضایی که «جنایات فکری» مرتکب شده‌اند

(داشتن افکار غریزی یا عصیانگر نسبت به حزب)، یک قدم فراتر می‌رود. وسیله‌ای که در اقیانوسیه با نام «تله اسکرین» شناخته می‌شود با زیر نظر گرفتن هر صدا یا حرکتی که از وینستون و تمام شهروندان دیگر اقیانوسیه سر می‌زند، آنها در چنگ خود نگه می‌دارد. تله اسکرین‌ها شبیه تلویزیون هستند اما به عنوان یک دستگاه نظارتی، هر چیزی در دامنه‌ی دیدشان را که بتوانند ببینند یا بشنوند، همزمان دریافت و ارسال می‌کنند. عبارت «برادر بزرگ تو را می‌بیند» که همراه با تصویری از پیشوای ظاهراً همه چیز دان آنها بر روی هر تله اسکرین نصب شده است، بدین صورت به تصویر کشیده شده: «چهره‌ای با سبیلی سیاه از هر گوشه به پایین چشم دوخته بود». کارکرد تله اسکرین بسیار شبیه فرمان است. حزب و «پلیس فکر» (ماموران جنایات فکری) از طریق تله اسکرین افراد را زیر نظر می‌گیرند تا در صورت نشان دادن هرگونه نشانه‌ای از رفتار یا فکر به شیوه‌ی غیر قانونی، آنها را دستگیر کنند. حزب با قرار دادن مجازات مرگ (مرگ جسمی یا مرگ ذهنی از طریق شستشوی مغزی) برای هر عضوی که من او در پوشاندن نهادش دچار اشتباه شود، جرم را وارد مرحله‌ی جدیدی می‌کند. ژل روزن^۱ در اثر خود «ارول، فروید و ۱۹۸۴»، این فراز از هزار و نهصد و هشتاد و چهار را پررنگ می‌سازد: «کوچک‌ترین چیزی می‌تواند تو را لو دهد. یک تیک عصبی، یک نگاه مضطرب بی‌هوا، عادت زیرلب با خود سخن گفتن - هر چیزی که به غیرمعمول بودن، به پنهان کردن چیزی اشاره داشته باشد». هر چیزی که فرمان نتواند مخفی‌اش کند، سرانجام به وسیله‌ی تله اسکرین کشف می‌شود. روزن اضافه می‌کند: «تله اسکرین‌های حاضر در همه‌جا، تهدیدی است مبنی بر تسخیر خود درونی ذهن». هدف حزب و پلیس فکر که آنسوی تله اسکرین قرار دارند نیز دقیقاً همین است. حزب می‌کوشد «خود درونی ذهن را تسخیر کند» و مشابه به شیوه‌ای که فرمان انسان تلاش می‌کند ذهن را از هر فکر «نادرست»ی خلاص کند، هر عضوی را که به جهت تفکر نادرست گناهکار تشخیص داده شود، را از ریشه برکند.

ترکیب تله اسکرین و فرمان، اعضای حزب را کاملاً بی‌دفاع می‌سازد. وجود تله اسکرین ذاتاً فرمان را تقویت می‌کند. اعضا دیگر تنها به وسیله‌ی احساس گناه درونی تهدید نمی‌شوند بلکه در خطر دستگیر شدن به دلیل هر نوع تفکری که نادرست دانسته می‌شود و یا شاخص‌های ناهشیاری که در قالب استانداردهای حزب نمی‌گنجد نیز قرار دارند. فرمان آنها با در ذهن داشتن این موضوع، برای اطمینان یافتن از اینکه آنها حتی درباره‌ی رفتار غریزی یا متمدانه شروع به فکر هم نمی‌کنند، فشار می‌آورد. حال سوال این است: اگر غرایز درونی‌شده را در درون هم نتوان تجربه کرد، چه بر سرشان می‌آید؟

ادامه دارد---



شهر

عابرم
شهروندی نه‌چندان خشمگین
از کلان‌شهری
که مدرن می‌خواندش
زیرا سر باز می‌زند
از هر آنچه زیبا می‌دانند
در تزیین نمای خانه‌ها
یا در نقش‌بستن تمامی شهر.

اینجا

ناتوان خواهی بود
از کشف خردترین ردی
از خردترین یادگار خرافات.

اینجا،

سرانجام

اخلاق و زبان

تقلیل یافته‌اند

تا ساده‌ترین صورت بیان.

تا میلیون‌ها انسان

که حتی نیازشان نیست هم را بازشناسند

سامان دهند سواد و کارشان را؛

و که‌نسالی‌شان آن قدر عینی است

که عمرشان باید بارها کوتاه‌تر باشد

از آن‌چه آمارهای احمقانه

برای مردمان این قاره حساب کرده‌اند.

و از پنجره‌ام اشباح تازه‌ای را می‌بینم که پیش می‌آیند گروه‌هایی از خنیاگرانِ غول‌سان

با لباس‌ها و نشان‌ها؛

درخشان به‌سان ستیغ کوه‌ها!

نوخاسته‌الاهگان انتقامی

بر آستانه‌ی کلبه‌ی من

که سرزمینم بود و قلبم

و اینجا هر چیز یادآور آن است!

مرگی بی‌سرشک،

دختران و خدمتکاران مان سخت‌کوش،

عشقی فسرده‌خو،

و جنایتی زیبا که در لجن‌زار خیابان می‌خزد.

ولگردان شهرها

این‌ها شهرها هستند!

و این مردمانی که از برای آنهاست

آلگینی‌ها و لبنان‌هایی برساخته از روپا!

قصرهایی از چوب و کریستال که بر ریل‌ها و

چرخ‌های نامرئی می‌جنبند!

دهانه‌های آتش‌فشانی کهن

در محاصره‌ی پیکره‌ی ماموت‌ها

و نخل‌هایی مسین که در شعله‌ها فریادی آهنگین سر

می‌دهند.

جشنواره‌هایی از عشق و لوله می‌افکنند

از ترعه‌های پشت قصرها.

از آب‌کندها طنین صدای زنگ

همانند وقت شکار.

با لباس‌ها و نشان‌ها

درخشان به‌سان ستیغ کوه‌ها.

بر عرشه‌ها در میان خلیج‌ها

رولان‌ها ته‌پور خود را نمایان می‌کنند.

از کوره‌راه‌هایی ژرف و از فراز بام میهمان‌خانه‌ها

آسمانی سوزان پرچمها می افرازد بر فراز دیرکها.

فروپاشی معراجها

در هم می آمیزد اوجها و عمقها را

آنجا که ماده قنطورسان هورسان

تن می پیچند در بهمنها.

بر بلندای بلندترین فلاتها

دریا، برآشفته از زایش هماره‌ی ونوس

و مالامال از ناوگانی از همسرایان

در میانه‌ی همهمه‌ی مرورایدها

و گوش ماهی‌های گران بها،

گاه و بی‌گاه تیره می‌شود از تندری میرا.

بر شیبها،

خرمن‌های گل

به بلندای اسلحه‌ها و جام‌های ما

غریو سر می‌دهند.

همراهی پریان در دره‌هایی سرخ و شبیری رنگ.

گوزن‌ها سیراب می‌سازند دایانا را

با بلند پاهاشان، میان آبشارها و گل سارها.

می‌گساران حاشیه‌ی شهر می‌نالد،

و ماه می‌سوزد و می‌موید.

ونوس هبوط می‌کند

به غار آهنگران و زاهدان.

خوشه‌های ناقوس افکار مردمان را واگویه می‌کند.

موسیقی بیگانه‌ای برمی‌آید از قصر استخوانها.

افسانه‌ها در دهکده‌ها متولد می‌شوند

و شوق جوانه می‌زند.

بهشت طوفانها در هم می‌شکند.

وحشیان می‌رقصند بی از توقفی در جشنواره‌ی شب.

و برای ساعتی، به ازدحامی فرو می‌افتم

در کوچه‌باغی در بغداد

آنجا که گروه‌هایی از مردم آواز می‌خواندند

از شوق کاری نو،

چرخان از بادی تند

بی از توان گریختن از اشباحی افسانه‌ای

از کوه‌هایی که هرکس ناگزیر از بازگشت به آن است.

کدام سلاح خوب، کدام ساعت شگفت

جهانی را به من باز خواهد گرداند

که در آن خوابی سبک برابم باشد

و کم‌ترین حرکت؟

مردمان کار

آه آن صبح گرم فوریه!
باد بی‌هنگام جنوب وزید
تا خاطرات پوچ بینوایی ما را در هم آمیزد،
پریشانی جوان‌مان را.

هنریکا دامنی چهارخانه داشت
کنان قهوه‌ای و سفید
که باید قرنی پوشیده شده باشد،
با کلاه‌ی رویان‌دار و شالی ابریشمی.

غمناک‌تر بود از هر روزِ سوگواری.
قدم می‌زدیم در حاشیه‌ی شهر.

ابری بود آسمان
و بادی از جنوب
بر می‌انگیخت شمیمی دوزخی را
از باغ‌های متروک و زمین‌های خشک.

بانویم را هراسی نبود آن‌گونه که مرا.
نگاهم را به ماهی‌هایی فراخواند،
در برکه‌ای به جا مانده از باران‌های ماه پیش
بر فراز راهی.

شهر با دودها و صدای کارخانه‌ها
تا دورجای جاده‌ها تعقیب‌مان کرد.
وه که دنیایی دیگر
حیاتی تبرک‌یافته از آسمان و سایه‌ها!

باد جنوب خاطراتی تاریک را با خود آورد
از کودکی‌ام، از ناامیدی‌های تابستان
از حجم مهیب قدرت و دانایی
که تقدیر هماره از من نهان می‌کرد.

نه! تابستان را
در این دهکده‌ی حریص نخواهیم گذرانند
که در آن هیچ نخواهیم بود
مگر یتیمانی به عقد هم درآمده.

بازوی استوار شده‌ام را می‌خواهم
تا تن زند از به دوش کشیدن چنین تصویری محبوب.



خارج از پرونده

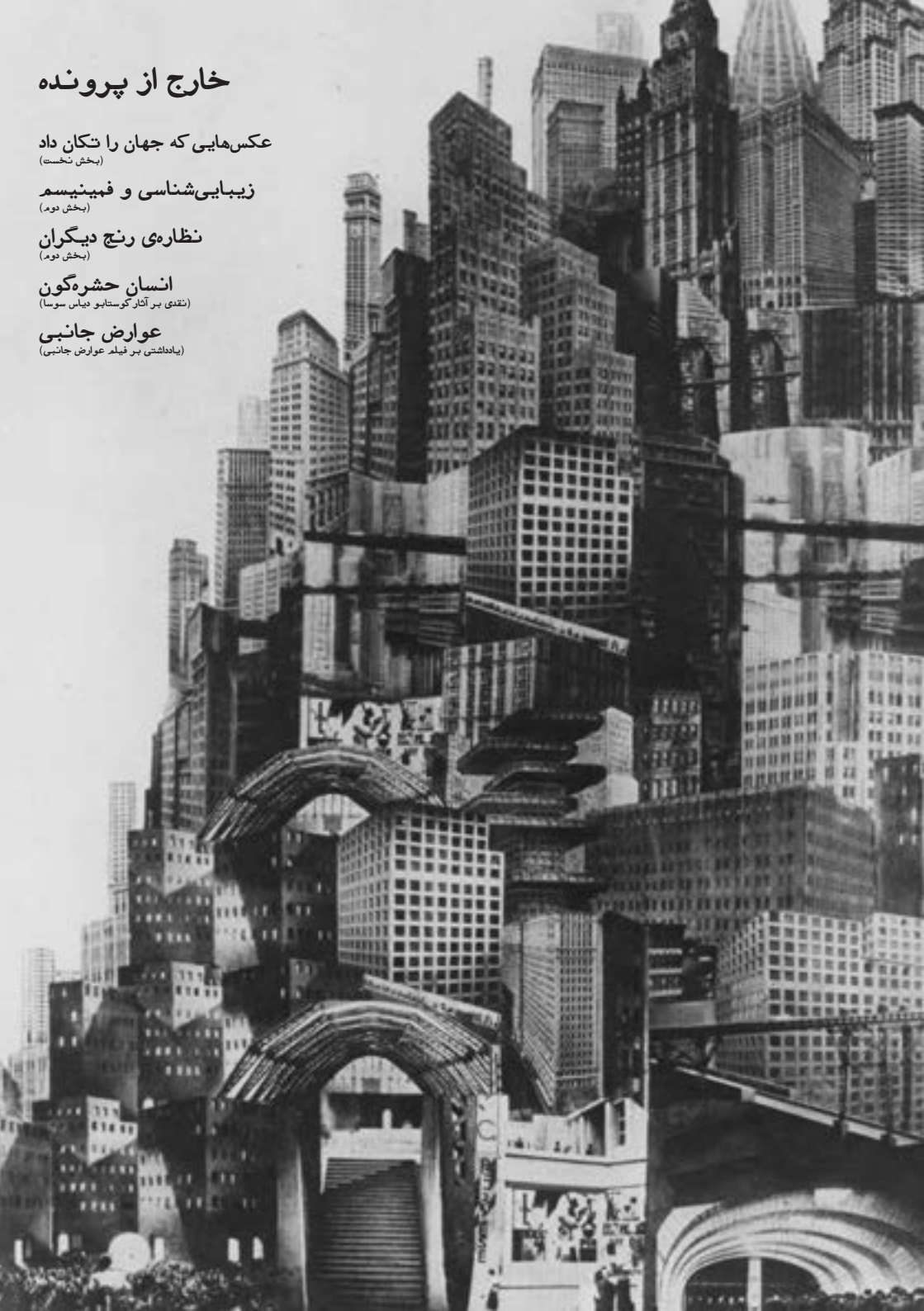
عکس‌هایی که جهان را تکان داد
(بخش نخست)

زیبایی‌شناسی و فمینیسم
(بخش دوم)

نظاری رنج دیگران
(بخش دوم)

انسان حشره‌گون
(نقدی بر آثار گوستاوو دیلس سوسا)

عوارض جانبی
(یادداشتی بر فیلم عوارض جانبی)





عکس‌هایی که جهان را تکان داد (بخش نخست)

۱- پسر بچه با نارنجک اسباب‌بازی ۱۹۶۲- سنترال پارک نیویورک- دایان آربوس-

دایان آربوس، عکاس بومی نیویورک، آن دسته از ساکنان این شهر را به تصویر کشید که به هر دلیل به حاشیه رانده شده بودند. آثار او زندگی روزمره در این شهر را بازتاب می‌دهد، اما با نگاهی که بر غرابت رخداد و محل وقوع آن تاکید می‌ورزد. پسر بچه با نارنجک اسباب‌بازی در سنترال پارک، ظاهراً متفاوت از دیگر بچه‌ها به نظر نمی‌رسد؛ خشم او بازگوکننده‌ی یک ناکامی فراتر از این عکس خاص است. به عنوان یکی از بهترین آثار او، این عکس ما را وامی‌دارد تا آشفتگی خفته در زیر پوست زیست روزمره‌ی شهری را مورد توجه بیشتری قرار دهیم.





زیبایی‌شناسی و فہینیسیم

پک برند

(بخش دوم)

ورود نظریه‌ی فمینیستی به زیبایی‌شناسی

تعداد مقالاتی که به رابطه‌ی میان فمینیسم و زیبایی‌شناسی می‌پردازند، در ادبیات گسترده‌تر زیبایی‌شناسی نسبتاً محدود است. چندین بررسی اجمالی در این حوزه وجود دارند که به اختصار به برهم کنش نظریه‌پردازی فمینیستی و زیبایی‌شناسی پرداخته‌اند؛ این حوزه‌ی پژوهش برای بعضی از فیلسوفان با عنوان «زیبایی‌شناسی فمینیستی» شناخته می‌شود درحالی‌که برای برخی دیگر که در مقابل این عبارت مقاومت می‌کنند، عبارت‌پردازی مطلوب‌تر «فمینیسم و زیبایی‌شناسی» است (برند ۱۹۹۸؛ ورث ۱۹۹۸؛ دورو ۲۰۰۳؛ کورسمیر ۲۰۰۴b؛ ایتون ۲۰۰۵). اما هنوز آثار پژوهشی و متون زمینه‌یابی زیادی وجود دارند که فاقد هرگونه اشاره‌ای به فمینیسم هستند. دلیل چیست؟ شاید علت این باشد که چهره‌هایی چون کانت و ااکاوی فلسفی نقش زنان در تاریخ هنر و جنسیتی‌سازی مفاهیم تاریخی را ترویج داده‌اند، در حالی که تمرکز بر نقد و نظریه‌ی هنر فمینیستی تنها به تازگی به زیبایی‌شناسی تحلیلی راه یافته است. لذا پذیرش آن در جریان غالب، کند و دشوار بوده است.

دلایل متعددی را می‌توان برای این مسئله برشمرد که دلایل اجتماعی (هنوز در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی، همانند فلسفه‌ی عمومی، تعداد زنان فعال به مراتب کمتر از مردان است و زنان عموماً به تالیف پژوهش‌های فمینیستی می‌پردازند)، مفهومی (مقاومت در برابر پژوهش‌هایی که بر جنسیت، نژاد، یا طبقه‌ی اجتماعی تأکید دارند، به نفع یک رویکرد زیبایی‌شناسانه محض در بحث پیرامون آثار هنری)، و ایدئولوژیک (اصرار بر بررسی و آموزش بیشتر قوانین تثبیت‌شده، یا هسته‌ی اصلی ادبیات فلسفی که زیبایی‌شناسی «واقعی» قلمداد می‌شود) کوچک‌ترین شان نیستند. تاریخچه و نقش فعلی فمینیسم چیست و چگونه در بسترِ در حال گسترش زیبایی‌شناسی فلسفی و فلسفه‌ی هنر، پیش رفته است؟

این واقعیت را در نظر بگیرید که نخستین ژورنال‌های انگلیسی زبان فلسفه‌ی آکادمیک که به طور خاص به فمینیسم اختصاص یافته بودند، وحدت‌گرا و بحث آزاد فلسفی (هر دو در سال ۱۹۷۳) بودند. پژوهش‌های فمینیستی در حوزه‌های مکمل هنر نظیر تاریخ هنر، نقد و نظریه نیز در همین زمان آغاز شدند و با سوال مطرح‌شده توسط لیندا ناچلین در مقاله‌ی معروف او «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟» که در سال ۱۹۷۱ منتشر شد، به قابل ملاحظه‌ترین شکل، خیزش خود را آغاز نمودند (۱۹۸۸). بسیاری از زنان هنرمند پنج قرن گذشته که پیش از این گمنام و ناشناس بودند، به تدریج توسط مورخان شناسانده شدند (تافتز ۱۹۷۵؛ هریس و ناچلین ۱۹۷۶؛ پترسون و ویلسون ۱۹۷۶؛ چادویک ۲۰۰۲). بیرون آوردن هنرمندان از تاریکی و ابهام طبیعتاً سوال‌هایی را درباره‌ی عدم حضور و حذف شدن آنها از متون استاندارد تاریخ هنر (حذف آنها تا اوایل دهه ۱۹۸۰ ادامه داشت) برانگیخت که فاز کاملاً جدیدی را در بررسی‌های نظری ایجاد می‌کرد. پژوهشگران فمینیست که به تحلیل جدی موقعیت‌های اجتماعی دربرگیرنده‌ی خلاقیت و تولید زبانی که در دوره‌ی خود به شهرت رسیده بودند – بسیاری از آنها حامیان برجسته، کارهای سفارشی از پیش پرداخت شده و کارگاه‌هایی مملو از هنر آموز داشتند – معروف بودند، تلاش کردند تا منزلت از دست رفته و گمنامی این هنرمندان قابل را درک کنند. این متون در تاریخ هنر و نظریه‌ی هنر، در کنار تجارب و آثار هنری زنان هنرمند، سنگ بنای بررسی‌های فلسفی فمینیستی در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی شدند.

فمینیسم و تاریخ هنر

واریسی نوای مناجات، به عنوان نخستین مجموعه از مقالات تاریخی-هنری فمینیستی، بر تحلیل‌های زبان‌شناختی، فرضیات جامعه‌شناختی، و مقایسه‌های میان فرهنگی متمرکز شد و کوشید با بررسی «تاریخ هنر غربی و میزان تحریف‌شدگی آن به واسطه‌ی سوگیری‌های جنسیتی در هر دوره‌ی مهم تاریخی» میان خود و فهرست‌بندی‌ها و تک‌نگاری‌های استاندارد تمایز قائل شود (برود و گارد ۱۹۸۲: ۱). پژوهش‌های جدید از طریق متونی با عنوان‌هایی فریبده همچون نژاد در بند: موفقیت‌های زنان نقاش و آثار آنان (گریب ۱۹۷۹)، بانوان کهن: زنان، هنر و ایدئولوژی (پارکر و پولاک ۱۹۸۱)، پیام را گرفتی؟ یک دهه هنر برای تغییر اجتماعی (لیبارد ۱۹۸۴)، و هنر و سیاست جنسیتی: آزادی زنان، زنان هنرمند، و تاریخ هنر (هس و بیکر ۱۹۷۳) به دنبال فروپاشی کلیشه‌ها درباره‌ی زنان هنرمند بودند. نقد فمینیستی در دهه‌ی ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به میزان زیادی توسعه یافت و نویسندگان پژوهش‌های متنوعی را از منظر جنسیت در هنر ترتیب دادند که پیش از این هرگز مورد توجه قرار نگرفته بود؛ از این جمله‌اند اعتراض کریستین بتزبی به مفهوم منحصرآ مردانه‌ی «نابغه» (۱۹۸۹)، بینش نائومی شور نسبت به مقوله‌ی جزئیات در هنر و ادبیات که به بیان او، یک طبقه‌ی زیبایی‌شناختی به وجود آورده است که به طور معمول زنانه پنداشته می‌شود (۱۹۸۷)، و -در یک سطح خود- بیانگرتر تفسیر، درباره‌ی خود نقد فمینیستی - زیر سوال بردن استفاده از مفاهیم «مردانه» و «زنانه» به عنوان روش‌شناسی تحلیل، جدا از شرایط اجتماعی تولید و پذیرش آنها که توسط ریتا فلسکی مطرح شد (۱۹۸۹).

علاقه‌ی رو به
تزایدی نسبت
به آثار خلاقانه‌ی
زنان نویسنده،
فیلمساز و آهنگساز
برانگیخته شد و
به جایگاه امنی
در میان رشته‌های
فیلم‌پژوهی،
نظریه‌های ادبی و
موسیقی‌شناسی
دست یافت-

به همین صورت، علاقه‌ی رو به تزایدی نسبت به آثار خلاقانه‌ی زنان نویسنده، فیلمساز و آهنگساز برانگیخته شد و به جایگاه امنی در میان رشته‌های فیلم‌پژوهی، نظریه‌های ادبی و موسیقی‌شناسی دست یافت. نویسندگان غیر امریکایی مانند سیلویا بوونشن در آلمان غربی (۱۹۸۵)، که اصل مقاله‌ی او در سال ۱۹۷۶ منتشر شد، و نویسندگان فرانسوی، لوس ایریگاری (۱۹۷۴/۱۹۸۵) و ژولیا کریستوا (۱۹۸۲)، درباره‌ی کیفیات منحصر به فرد جنس زن و نحوه‌ی تاثیر جنسیت بر توصیف خلاقیت، نحوه‌ی ابراز و تفسیر در هنرها می‌نوشتند. این جریان اروپایی متمرکز بر تجارب و دستاوردهای زنان در هنرها، با پژوهشگری فمینیستی در حوزه‌های فلسفه‌ی امریکا همچون علم اخلاق، فلسفه‌ی اجتماعی-سیاسی، فلسفه‌ی قانون، فلسفه‌ی علم، تاریخ فلسفه، متافیزیک و معرفت‌شناسی هم‌زمان بود. اما زیبایی‌شناسی فلسفی در طی دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ هم‌چنان مسائل مربوط به جنسیت را مسکوت گذاشت.

نظاره‌ی رنج دیگران

سوزان سانتاگ

(بخش دوم)



به هر روی، تهور قرائت وولف از «چرا جنگ؟»، موجب نمی‌شود تا نفرت او از جنگ، در لفاظی‌ها و نتیجه‌گیری‌های مالا مال از عبارات تکراری‌اش، خصلتی کمتر متعارف پیدا کند. و عکس‌های قربانیان جنگ، خود گونه‌ای از لفاظی‌اند. آنها تصریح می‌کنند؛ ساده‌سازی می‌کنند؛ تهییج می‌کنند. آنها توهمی از آگاهی را می‌سازند. وولف با تمسک به این تجربه‌ی مشترک انگاشته‌شده («ما و شما بدن‌های مرده‌ی مشابهی را می‌بینیم، خانه‌های ویران‌شده‌ی مشابهی را») مدعی است که باور دارد ضربه‌ی این تصاویر نباید در متحد ساختن مردمان برای مقاصدی خوب ناکافی باشد. اما واقعا این گونه است؟ یقیناً وولف و مخاطب بی‌نام نامه‌ی طولانی و در ابعاد کتاب او دو فرد معمولی نیستند. هرچند آنان به واسطه‌ی تاثیرات سن و سال بر احساسات‌شان، و نیز مسایل مرتبط با جنسیت‌شان از یکدیگر فاصله دارند، اما آن گونه که وولف از مخاطب خود سخن به میان می‌آورد، آقای وکیل را دشوار بتوان مردی استاندارد و جنگ‌طلب دانست. ایده‌های ضد جنگ او به اندازه‌ی ایده‌های خود وولف تردید ناپذیر است. افزون بر این همه، سوال او این نیست «نظر شما در مورد پیش‌گیری از جنگ چیست؟». او می‌پرسد «به نظر شما، ما چگونه می‌توانیم از جنگ پیش‌گیری کنیم؟». همین «ما» ست که وولف در آغاز کتابش آن‌را به چالش می‌کشد: او اجازه نمی‌دهد هم‌سخن‌اش چنین «ما» بی‌را مفروض بداند. اما پس از صفحاتی که به دیدگاه فمینیستی اختصاص یافته است، وولف بر سر این «ما» کوتاه می‌آید.

اما زمانی که سخن از نظاره‌ی رنج دیگران است، هیچ «ما» بی‌نیاید مفروض دانسته شود.

این «ما» چه کسانی هستند که این قبیل تصاویر تکان‌دهنده آنان را هدف گرفته‌اند؟ این «ما» نه تنها ملتی کوچک یا مردمانی بدون دولت را که برای زندگی خود می‌جنگند، بلکه -در شاکله‌ای بسیار بزرگ‌تر- حتی

می‌تواند آنانی را که صرفاً به صورتی اسمی دغدغه‌ی جنگی زشت‌رو در سرزمینی دوردست را دارند نیز در بر گیرد. عکس‌ها ابزاری هستند تا چیزهایی را برای برخورداران و گروه‌هایی که خود را در حاشیه‌ی امن می‌دانند «واقعی» (یا «واقعی‌تر») کند که می‌کشند آنها را نادیده بگیرند.

«آنجا روی میز مقابل ما عکس‌ها قرار دارند»؛ وولف از تجربیات ذهنی خود برای خواننده می‌نویسد، همان‌گونه که برای وکیل خیالی خود می‌نویسد که آن قدر معتبر است که عنوان «مشاور پادشاه» را یدک می‌کشد و می‌تواند وجود خارجی داشته باشد یا نداشته باشد. حالا عکس‌های پراکنده‌ای را مجسم کنید که از پاکتی که امروز صبح پست تحویل داده است، بیرون آمده‌اند. عکس‌ها، بدن‌های لهیده‌ی بزرگسالان و کودکان را نشان می‌دهند. نشان می‌دهند که جنگ، چگونه جهان را تخلیه می‌کند، در هم می‌شکند، قطعه قطعه می‌کند، صاف می‌کند و از نو می‌سازد. وولف درباره‌ی خانه‌ای در یکی از تصاویر می‌نویسد «ممبی پهلوی خانه را شکافته است». یقیناً چشم‌انداز شهر از گوشت ساخته نشده است. اما با این وجود ساختمان‌های دریده‌شده به گویایی بدن‌های متلاشی‌شده در خیابان‌ها هستند (کابل، ساریوو، شرق موستار، گروزنی، شانزده هکتار از پایین‌دست منهتن پس از ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، کمپ پناهجویان در جنین، ...). عکس‌ها می‌گویند نگاه کنید، جنگ این شکلی است. این کاری است که جنگ می‌کند. و آن، آن هم کار جنگ است. جنگ پاره می‌کند، می‌درد. جنگ زخم‌ها را می‌گشاید، شکم‌ها را پاره می‌کند. جنگ می‌سوزاند. جنگ مثله می‌کند. جنگ ویران می‌کند.

رنج‌نبردن از تماشای این تصاویر، منقلب نشدن از آنها، از جان نکوشیدن برای امحاء آن‌چه این ویرانی، این کشتار را ایجاد می‌کند؛ برای وولف این‌ها همه واکنش‌هایی از یک هیولای اخلاقی است. و او می‌گوید ما، ما اعضای طبقه‌ی تحصیل‌کرده، هیولا نیستیم. شکست ما در تخیل و همدلی است؛ ما در حفظ این واقعیت در اذهان مان شکست خورده‌ایم.

اما آیا درواقع این عکس‌ها، که بیشتر کشتار غیرنظامیان را به تصویر می‌کشند تا نزاع میان ارتش‌ها، می‌توانند فقط احساس نفی جنگ را برانگیزند؟ بی‌شک این عکس‌ها می‌توانند ارتشی بزرگ‌تر را برای جمهوری [اسپانیا] فراهم آورند. آیا این همان چیزی نیست که از این تصاویر انتظار می‌رفت؟ به نظر می‌رسد توافق میان وولف و وکیل، مبنی بر این اصل که این عکس‌های دلخراش ایده‌ای را تأیید و تقویت می‌کنند که میان هردوی آنها مشترک است، تماماً مبتنی بر یک پیش‌فرض است. اگر پرسش اساسی این بوده باشد که «چگونه می‌توانیم به بهترین شکل ممکن از جمهوری اسپانیا در برابر فاشیسم نظامی و کلیسایی دفاع کنیم؟»، در این صورت عکس‌ها باور به حقانیت [سربازان جمهوری] در منازعات را تقویت کرده‌اند.

عکس‌هایی که وولف کنار هم می‌گذارد در حقیقت جنگ را، چنان جنگی را، به تصویر نمی‌کشند. آنها شکل خاصی از پیشبرد جنگ را نشان می‌دهند؛ شکلی که در

آن زمان معمولاً شکلی «سبوعانه» نامیده می‌شد و در آن، غیرنظامیان هدف قرار می‌گیرند. ژنرال فرانکو از همان تاکتیک‌هایی در بمباران، قتل عام و شکنجه، کشتار و مثله کردن اسیران استفاده می‌کرد که در سال‌های دهه‌ی ۱۹۲۰ و به عنوان افسر فرمانده، در مراکش آموخته و به کمال رسانده بود. آنجا، قربانیان او - با تایید ضمنی قدرت‌های حاکم - مردمان تحت انقیاد استعمار اسپانیا بودند، تیره‌بوستان و کافرانی مناسب سرکوب؛ اما حالا، قربانیان او هم‌وطنانش بودند. در بازخوانی تصاویر، آن‌گونه که وولف انجام می‌دهد، تنها چیزی که می‌تواند قوام‌بخش نفرتی عمومی از جنگ باشد، کناره‌گیری از مداخله در اسپانیا به عنوان کشوری با چنان تاریخی است. این به معنای کنار گذاشتن سیاست است.

برای وولف، همانند بسیاری از مجادلان ضد جنگ، جنگ امری کلی است، و تصاویری که او توصیف می‌کند نیز، از قربانیانی ناشناس و کلی هستند. به نظر می‌رسد تصاویری که از سوی دولت مادرید منتشر می‌شدند، تماماً فاقد عنوان بوده‌اند (یا وولف بر این عقیده بوده است که عکس خود باید گویا باشد). اما مخالفت با جنگ در گروه‌هایی از جنس کی، کجا و چه کسی نیست؛ شواهدی کافی بر دلخواهانه بودن چنین کشتارهای بی‌رحمانه‌ای وجود دارد. برای کسانی که باور دارند حق در یک‌سوی این میدان و سرکوب و بی‌عدالتی در سوی دیگر آن قرار دارد، و بدین ترتیب، جنگ باید ادامه یابد، آن‌چه مهم است دقیقاً این است که چه کسی و به دست چه کسی کشته شده است. برای یک یهودی اسرائیلی، تصویر کودکی تکه‌تکه شده در انفجاری انتحاری در یک پیست‌افروشی در جنوب اورشلیم، در وهله‌ی نخست تصویری از یک کودک یهودی اسرائیلی است که توسط یک بمب‌گذار انتحاری فلسطینی کشته شده است. برای یک فلسطینی، عکسی از کودکی له‌شده در حمله‌ی تانک‌ها به غزه، پیش از هرچیز، تصویری از یک کودک فلسطینی است که توسط تسلیحات اسرائیل کشته شده است. برای یک جنگاور، هویت همه‌چیز است. و تمامی عکس‌ها نیز باید توسط عنوان‌شان تشریح و تبیین شوند. در خلال نزاع میان صرب‌ها و کروات‌ها در آغاز جنگ اخیر بالکان، تصویر یکسانی از کودکان یک روستا که در بمباران کشته شده بودند، توسط دستگاه پروپاگاندای هر دو طرف مورد استفاده قرار گرفت. عنوان یک عکس را عوض کنید، و آن عکس بارها و بارها قابل استفاده خواهد بود.

تصاویر غیرنظامیان کشته‌شده و خانه‌های درهم شکسته، می‌توانند به تسریع و تشدید نفرت از دشمن کمک کنند؛ همان‌طور که امروز الجزیره، شبکه‌ی تلویزیونی ماهواره‌ای عرب‌زبان که در قطر مستقر است، به بازپخش تصاویر تخریب کمپ پناهجویان جنین در آوریل ۲۰۰۲ می‌پردازد. این تصاویر به هر اندازه که برای بینندگان الجزیره در سراسر دنیا تهییج‌کننده بود، اما به آنها هیچ چیز در مورد ارتش اسرائیل نمی‌گوید که پیشتر آمادگی دانستنش را نداشته باشند. در مقابل، تصاویر چنین نشان می‌دهند که شواهد متعارض با پاکدامنی‌های مرسوم و گرامی‌داشته شده، باید کنار گذاشته شوند، زیرا صرفاً صحنه‌سازی‌هایی در مقابل دوربین هستند.

**برای یک جنگاور،
هویت همه‌چیز
است- و تمامی
عکس‌ها نیز باید
توسط عنوان‌شان
تشریح و تبیین
شوند-**

انسان حشره‌گون بیادداشتی درباره‌ی آثار نقاشی گوستابو دیاس سوسا

شروین طاهری

قرن ۲۱. قرن پسا-آشوبیتس. قرنی که مدعی آن بود که آخرین نشانه‌های انقیاد آدمیان را از طریق "تکنولوژی" و "تعیین نهاده‌اش" یعنی "بروکراسی" برطرف نموده است. ابر شهرها در رقص شبانه‌ی خود، روسپی‌وار خودنمایی می‌کنند، درحالی‌که آدمیان در چهاردیواری امن ساختمان‌ها پناهنده شده‌اند. مصرف و بیشتر مصرف کردن آیین روزانه‌ی آدمیان تک افتاده‌ای است که در نمایی دور در بازارها مورچه‌وار از این سو بدان سو می‌روند تا شاید آذوقه‌شان را بیابند. هرچند نه برای ذخیره کردن برای زمستان، چرا که زمستان مصرف درست از زمانی آغاز می‌شود که مصرف آغاز می‌شود. توازی زیست سوسک‌های شهری که چون تانک‌های کوچک برای هر نوع آسیبی آماده‌اند و بیشترین تکامل را برای دنیای پس از "جنگ اتمی" دارا هستند، با شاخک‌های متحرک و با ترسی عمیق از رودرو شدن با "غیر" در تاریکی شهرها، با آدمیان "قرن بیست یکم" هرچند در "مسخ" کافکا پیش‌بینی می‌شد، اما دیاس سوسا نقاش کوبایی به دریافتی جمعی و کامل‌تر از آن دست یافته است.

کافکا در مسخ می‌کوشد شرایط تازه‌ی انسان جدید را در فاصله‌گیری‌اش از زیستن، محیط زندگی به‌واسطه‌ی نحوه‌ی کار در بازار نمایان سازد. سوسک-آدم کافکا چنان در نقش‌های

فرا زندگی قرن بیستم (شکل ۱)



اجتماعی و خانوادگی محاط شده که انسان گونه بودن خویش را نیز به یاد نمی آورد و به سوسکی کره میبدل می شود. با این همه در آثار دیاس سوسا شاهد تغییر نگرشی بنیادین هستیم. هستی اجتماعی و توده‌ای شدن آدمی اینجا دستمایه قرار می گیرد. در تابلوی "فرا زندگی قرن بیستم" (شکل ۱) تماتیک حشره در زمینه‌ای چند تکه ارائه می شود. چند سوسک شهری چون انجمنی اداری دور هم جمع شده‌اند. اما ساختار تابلو به شکلی تغزلی زمینه‌ی این گردهمایی را نه یک اتاق یا هر مکان آشنای دیگر بلکه "نقشه‌ی جهان" وضع می کند. خطوط تصادفی که بسیار محو زمینه‌های رنگی رقیق و شفاف را از هم جدا می سازد، توهم نقشه‌های جغرافیایی را تشکیل می دهد. در واقع هر سطح کاغذی جداست که روی سطح بوم کلاژ شده است. سوسک‌ها "از بالا" در این زمینه‌ی چند تکه، از گستردگی فضا خبر ندارند. آنها مشغول "گفتگو" هستند. از سوی دیگر زمینه‌ی قهوه‌ای و تخت اثر یادآور نقاشی‌های اولیه بر دیوار غارهاست. گویی نقش‌هایی باستانی‌اند که خبر از واقعه‌ای می دهند. در تابلوی دوم با همین نام نیز (شکل ۲) رژه‌ی دو دسته سوسک به سوی هم را می بینیم. این بار فضای تکه شده برجسته تر شده است. در لحظه‌ی

فرا زندگی قرن بیستم" (شکل ۲)



مصرف و بیشتر
مصرف کردن آبین
روزانه‌ی آدمیان
تک افتاده‌ای است
که در نبابی دور در
بازارها مورچه‌وار
از این سو بدان
سو می روند تا
شاید آذوقه‌شان را
بیابند- هرچند نه
برای ذخیره کردن
برای زمستان، چرا
که زمستان مصرف
درست از زمانی آغاز
می شود که مصرف
آغاز می شود-

نخست، تصویر یادآور صحنه‌های شکار است. گویی دو دسته برای مواجهه به سمت هم می آیند. دو مفهوم ارتباط (جنگ - گفتگو - به سمت هم رفتن) و اجتماع که برای سوسک‌های "نفرت‌انگیز" وضع شده است هم‌زمان دو کار را انجام می دهد؛ سوسک‌ها را غیرهایی دارای شعور می کند و هم‌زمان سوسک‌ها را به فراواقعیت خودشان یعنی "تنها موجود دارای شعور" ارتقاء می دهد. با این حال تجسم لرزانی که نحوه‌ی طراحی اتخاذ کرده همچنان تشخیص سوسک‌بودگی را برجسته می کند. گویی مشاهده کننده به بقایای تمدنی می نگرد. "تمدن سوسک‌های شهری".

دو معنای ارتباط و اجتماع در دیگر آثار سوسا نیز برجسته‌اند. اما این بار صریح‌تر از دفعه‌ی پیش. در تابلوی ”آویزان‌ها از آسمان“ (شکل ۳) ناکجاآبادی حیرت‌انگیز نمایش داده شده است. اجتماعی از موجودات سیاه کوچکی که دایره‌وار دور هم جمع شده‌اند. زمین بدون فاصله به هوا مرتبط است و همان خطوط محو سطح را تقسیم‌بندی کرده. رشته‌های سیاهی میان این توده و آسمان امتداد دارد و گویی کوشش این جنبندگان بدون جنس، متصل شدن به و جدا کردن از این طناب است.

”آویزان‌ها از آسمان“ (شکل ۳)



وقتی به تابلو نزدیک‌تر می‌شویم، این توده‌ی ”حشره‌گون“ را انسان‌هایی محو تشخیص می‌دهیم که دوتا دوتا یا جدا از هم مشغول تقلایی ابدی برای اتصال یا مال خود کردن این طناب ناکجاآبادی هستند-

وقتی به تابلو نزدیک‌تر می‌شویم، این توده‌ی ”حشره‌گون“ را انسان‌هایی محو تشخیص می‌دهیم که دوتا دوتا یا جدا از هم مشغول تقلایی ابدی برای اتصال یا مال خود کردن این طناب ناکجاآبادی هستند. تماتیک ارتباط و اجتماع از نو ظهور می‌کند. و حشره‌سان بودن آدمی درکنش توده‌ایی برای امری محال بدان اضافه می‌گردد. عنوان اثر مداخله کرده دلالتی ”مذهبی“ را ایجاد می‌کند. هرچند بدون این عنوان نیز رفتار آیینی توده‌ی سیاه نمایان است. چیزی میان ”آیین کار کردن“ و ”رقصی برای مردگان“. از اینجاست که زاویه‌ی سوسا با ترسیم کافکایی از وضع آدمی متفاوت می‌شود. بیننده در وضعیتی قرار دارد که گویی از منظره‌ای بس بلند و دور (کوه المپ یا شاید سوپژکتیویته‌ی استعلایی) شاهد عمل حشره‌سان جنبنده‌ای بی ارزش است. چنان دور است که نمی‌داند ”آنها چه رنجی“ می‌کشند. نمی‌تواند به آنها نزدیک شود یا یاری رسان‌شان شود. شاید بد نباشد گفته شود این وضعیت دیدمانی، خود عمل مضاعف نقد را مهیا کرده اساس هنر را نیز به چالش می‌گیرد. دوری بیش از اندازه اجازه نمی‌دهد در اثر بیافتیم!!! و همین مسئله، پرسش از قاب و موضوع مورد نظر را به میان می‌کشد. اثر به هیچ‌وجه ”سانتیمانتال“ نمی‌شود.

و ناکارآمدی “نگاه از بالا” را عیان می‌کند. بورژوازی معمولا از بالا می‌نگرد. کشمکش میان جنیندگان در تابلوی “روز مگس‌ها و دیگر محتویات کمی شیرین” (شکل ۴) نیز از همین جنس است. کشمکش جافزانمایی بس دور در زمینه‌ای این بار رنگی. کافکا خود از درون سوژه، انهدام را نمایان می‌کند. اما این نزدیکی چنان خودنگر می‌شد که امکان نمایش “مسخ بزرگ‌تر” را نمی‌داد. اما اینجا چنان دور شده‌ایم که نمی‌توانیم مسخ شویم. اما از مسخ‌شدگی آگاه می‌شویم. و هم‌زمان مسخ‌شدگی نگاه سوژه را که تنها “در فاصله” می‌تواند ببیند را نیز تجربه می‌کنیم. این “تنش دیدمانی” است که امکان دیدن را فراهم می‌کند و سبک اثر عجیب مطابقت می‌کند. ساختمان اثر به شدت براساس خطوط آزاد طراحانه شکل گرفته و هیچ شکلی “تمامیت” نیافته است. حرکتی مداوم میان شکل شدن و بی شکلی. تمهیداتی برای خودآگاهی.

“روز مگس‌ها و دیگر محتویات کمی شیرین” (شکل ۴)

دسته‌ی دیگر
کارهای سوسا
کمی صریح‌تر اما
با همان شیوه‌ی
پیشین، اجتماع
آدمیان را در ساختار
“بروکراتیک” و
“برنامهریزی” شده
نمایان می‌کند-
خصوصیات شکلی
ثابت است-



دسته‌ی دیگر کارهای سوسا کمی صریح‌تر اما با همان شیوه‌ی پیشین، اجتماع آدمیان را در ساختار “بروکراتیک” و “برنامهریزی” شده نمایان می‌کند. خصوصیات شکلی ثابت است. همان کولاژها، همان نقطه‌های جنینده، همان زاویه‌ی دید انتقادی و خود انقاد. شکل ترسیم این “انسان‌های حشره‌گون” معمولا هندسی است. “هندسه‌ی توده” در مجموعه‌ی “بروکرات‌ها و پدرخوانده‌ها” (شکل ۵) به وضوح یادآور تقدیر است. اجزاء میز و پرونده‌ها محو و طرح‌گونه نشان داده می‌شود. دیوارها تنها هاله‌ای از بستگی را نشان می‌دهند. آدم‌ها در کشاکش رسیدن به میز مرکزی‌اند. یا شاید مشغول پر کردن اوراق شناسایی‌شان. اولین آدم

باطرح‌هایی محو "انسان بودن" را نمایان می‌کند، اما هرچه از او دور می‌شویم آدم‌ها محوتر و نامشخص‌تر می‌شوند. انسان‌ها به حشره تبدیل می‌شوند. صراحت این تابلوها "تقدیر" آدمی را در بروکراسی‌اش حشره‌سان شدن می‌داند. در تابلوی "مرا با کنواسیونت متقاعد کن" (شکل ۶) رسماً "سازمان ملل" مورد نظر است. شاید شورای امنیت سازمان ملل. میز مرکزی چون کانونی محو و دایره‌ی میزها که هر لحظه انگار ممکن است محو شوند. این بار هم همان قاعده تکرار می‌شود. کنواسیون‌هایی که انسان را حشره می‌کنند!! حرکت از اولین آدم به آخرین سایه. هندسه‌ی تقدیر، توده‌ی آدمیان را نیز "هندسی" می‌کند. بدین‌سان در این دست از کارها انتقاد گزنده‌ی سوسا از همیشه بیرونی‌تر است. اما مراقب است که سبک را حفظ کند و به خودآگاهی متفرن مبدل نشود. خطوط هم چنان آزاد و بدون تاکیدند. زمینه به نرمی تکه تکه است. ساختمان نقاشی‌ها همگی مانند نقشه‌هایی است که مهندسان برای طراحی استفاده می‌کنند. اما هرگز نه به آن منظمی. سوسا دارد مدام در دو جبهه می‌جنگد. سوژه‌ی انتقادی و سوژه‌ی خود-انتقاد. دیالکتیکی که مدام طرح می‌کند- از نقاشی‌های غار تا دفتر طراحی داوینچی. نقاشی‌ها همگی در میان این دو قطب کلی در نوسان‌اند. با این‌همه، گاهی افشاکندگی بیشتری دارند. مثلاً در تابلوی "آن سوی دیوار" (شکل ۷) شاهد ظهور یک فرد در حصار دیوارها هستیم. یکی از معدود نقاشی‌هایی که یک فرد در آن به نمایش درآمده. تصویر به وضوح "آیینی" است. شاید موسی است که با عصای اعجاب‌انگیزش، به سمت بیرون می‌رود. به سمت رستگاری که قاب نقاشی نمی‌بیندش. دیوارها تماماً فضا را گرفته‌اند. تنها درهایی مسطح وجود دارند. هر در بر دیواری و انسان عصا به دست، به سوی یکی از درها در حرکت. اینجا عناصر مذهبی نیز که موضوعاتی چون رستگاری یا رها شدن را با خود دارند، وارد می‌شوند. هرچند هنوز هم چیزی از رستگاری را نمی‌توان دید. تابلو نشان نمی‌دهد که رستگاری چیست، یا کجا است. حتی درها نیز نمی‌گویند آن طرفشان چیست. یا کدام درب را باید اولویت بخشید. نگاه مغرور سوژه ناچار است تحمل کند. باید صبر کند. بدین‌سان سوسا به "رومانتیسسیم" مذهبی سقوط نمی‌کند. در تابلوی "مانند بردگان چسبیده به عذاب‌شان" (شکل ۸) با این‌که واژه‌ی عذاب در عنوان وارد می‌شود، اما شکل حرکت توده‌وار این حشرگان سیاه در کنار تیرهای محو چراغ برق، یادآور صف‌های طولانی برای دریافت کالا است یا صف‌هایی که آوارگان پس از جنگی بزرگ از آن می‌گریزند. عذاب‌شان همین رانده شدن توده‌وار است. همین مسخ شدن. همین باهم بودن حشره‌سان. بدین‌سان مسخ‌شدگی وارد مفهومی بزرگ‌تر از فردانیت می‌شود. شاید نقدی است به بروکراسی و وضعیت توده‌وار کوبا.

"بابل قرن بیست و یک" (شکل ۹) هم‌چون "فرا زندگی قرن بیست و یک" به میراث تمدنی تاریخی اشاره می‌کند. این بار مستقیماً به سراغ داستانی توراتی می‌رود و حشرات‌اش را وا می‌دارد بنای "فرمالیستی" مدنی را برساند. دسته‌هایی بی‌شکل که بنایی عظیم می‌سازند. شکوه‌مندی بنا اما نمی‌گذارد "دست‌رنج" کار

سوسا دارد مدام
در دو جبهه
می‌جنگد- سوژه‌ی
انتقادی و سوژه‌ی
خود-انتقاد-
دیالکتیکی که
مدام طرح می‌کند-
از نقاشی‌های غار
تا دفتر طراحی
داوینچی- نقاشی‌ها
همگی در میان
این دو قطب کلی
در نوسان‌اند-
با این‌همه، گاهی
افشاکندگی
بیشتری دارند-

”بروکرات‌ها و پدرخوانده‌ها“ (شکل ۵)



”مرا با کنواسیونت متقاعد کن“ (شکل ۶)



”آن سوی دیوار“ (شکل ۷)



”مانند بردگان چسبیده به عذابشان“ (شکل ۸)





توده را دریابیم. چنان بی‌قواره است که جایی برای هیچ‌کس نگذاشته. بیشتر “آیینی” است. مکعب‌هایی است که تداعی‌کننده‌ی زندان‌ها یا دیوارها است. جعبه‌هایی است که بی‌خانمان‌ها چون برج ایفلی نو بنا می‌کنند. این حشرات‌اند که دارند تمدنی می‌سازند! یادتان باشد که ما در موقعیت یک سوژه‌ی متفرعن قرار گرفته‌ایم! اما هم‌زمان شکوه لرزان جعبه‌ها را نیز می‌بینیم. نقدی دوسویه و برنده. هم‌زمان توده بودن به مثابه‌ی شکوه و نفرین شدگی. هم‌زمان شکوه یک تمدن و کشیدن عذاب مقدر. تابلوی “یتیم‌های بابل” (شکل ۱۰) بنای معروف “برج بابل” را در کنار انسان نقطه‌گونه‌ای به نمایش می‌گذارد. تمدنی که هر لحظه ممکن است روی آن نقطه بیافتد. هندسه‌ی مقدری که گویی چون عذابی گریبان‌گیر بر سازندگان‌ش است. بدین‌سان با نقاشی‌هایی “متعهد” روبه‌رو هستیم. نقاشی‌هایی که هم‌زمان از طریق نام‌های مرموزش، و یادداشت‌هایی که درون اثر نقش بسته‌اند، چون دیوار نگاشته‌های قرن‌ی ظهور می‌کنند که آدمی چون حشره‌هایی درگیر تقدیر خویش، مشغول کشیدن محکومیت‌اش است. هم‌زمان اما این توده‌های بی‌شکل، توانا به ساختن بناهایی‌اند سترگ هرچند چون زندانی برای خویش. و از آن فراتر نگاه مخاطب که مدام ناچار است عذاب مشاهده‌گر بودن را تحمل کند و از طریق عبور از این “نگاه از بالا” وضعیت خویش را در آثار بیابد.



03mm

... ..
... ..
... ..
... ..

Figuras de un hombre *

... ..

یتیمهای بابل (شکل ۱۰)

... .. 2012

عوارض جانبی بیاداشتی بر فیلم عوارض جانبی

محمّد زرینه

عوارض جانبی به عنوان یکی از آخرین فیلم‌های استیون سودربرگ اتفاق جالبی در کارنامه کاری او محسوب نمی‌شود. کارگردانی که با فیلم سکس، نوار ویدئو و دروغ‌ها خبر از تولد یک استعداد خوش قریحه می‌داد، پس از کافکا و مجموعه اوشن به ورطه خصلت‌نمایی (ژنریزه شدن) - این دلیل بر ضعف محسوب نمی‌گردد - فرو غلتید. اما حداقل تکلیف ببیننده را در کارهایش مشخص می‌ساخت. او در ترافیک و مجموعه اوشن به ما نشان داد که لااقل چیزی از هم‌نسلانش در پرداخت‌هایی با ضرب آهنگ سریع کم ندارد. اما به عقیده نگارنده با ساخت فیلم عوارض جانبی ببیننده را با بهت و حیرت روبرو می‌سازد. دختری با شرایط اسفناک روحی منتظر بازگشت نامزدش از زندان است. اما با بازگشت او به منزل وضع او هرچه بیشتر رو به وخامت می‌گذارد، تا جائیکه تصمیم به خودکشی او را در برابر یک روانپزشک جوان قرار می‌دهد. با تجویز روانپزشک دختر به مصرف دارویی جدید رو می‌آورد که وضع او را در ارتباط با تعاملات روزمره بهبود می‌بخشد، اما عوارض دارو چون توهم، وی را در مقام قاتل شوهر به بینندگان معرفی می‌کند. این امر نوک پیکان را به سمت روانپزشک و عدم آگاهی او در ارتباط با داروی تجویز شده نشانه می‌رود؟!

باقی ماجرا شرح حکایت همان توطئه همیشگی در راستای لکه دار ساختن نهاد، سازمان یا یک مرجع علمی است که پس از سپری شدن مقدار زیادی هزینه زمانی و پریشانی خاطر با خستگی خوشایندی در نهایت حکم به تبرئه را دریافت می‌کند. تا نیمه فیلم، آنچه نظر ما را به خود جلب می‌کند شرح وضعیت زنی تحت فشار است که بواسطه وارد آمدن ضایعه ای در آستانه فروپاشی است. چرا که نامزدش در قمار زندگی باخته و هزینه هایش را اطرافیان و به عنوان اول شخص زن پرداخت می‌کند. اما با آزادی مرد - در هیچ کجای فیلم شرح شفافی از دستگیری مرد طرح نمی‌گردد - این زن است که متهم قلمداد می‌گردد چراکه به آغوش جامعه باز نمی‌گردد و نمی‌تواند چون سایر افراد احساس خوشبختی زایدالوصفی از خود بروز دهد، اما لحظه ای صبر کنید! پس روانپزشک به چه درد می‌خورد؟ او با تجویز دقیق

خود حاضر است تا مرهمی بر آلام از هر سو رسیده باشد .

اما مسئله دو آشپز و شوری و بی نمکی در اینجا مصداق پیدا می کند. حال اگر میان دو روانشناس اختلاف نظری پیدا شود چه باید کرد؟ می توان به مشاهده بیمار به عنوان یک پدیده پرداخت یا اینکه بیمار را شکنجه کرده و با آن فیلمی بلند بسازیم؟!- جائیکه جالب است پلیس هم از مواجهه با آن حتی به صورت یک بزه اجتناب می ورزد- اینکه نمی شود فیلم باید در نهایت به سامان برسد! کسی باید در این میان مقصر قلمداد گردد. در غیر اینصورت تکلیف ما با جامعه ایی که بیمار درست کرده و از مجرای راهکارهای درمانی خود به تماشای آن می نشیند چیست؟

پس ما با دو مشکل روبرو هستیم، اول اینکه بیماری روبروی ماست و در مرتبه بعد نمی دانیم با آن چه کنیم؟ شاید اعتمادمان برای سپردن بیمار به دست یک مرجع اصیل سلب شده است. اما مگر می شود با یک یا دو تشخیص غلط یک مرجع آن هم روانشناسی را با بحران مواجه ساخت؟ پس برای اینکه با این سر درگمی مواجه نشویم به ناچار باید به تعقیب رد تشخیصی غلط پردازیم . یک روانشناس می تواند خطا کند اصلا خودش هم بیمار باشد اما یک کیلینیک پر از روانشناس چطور؟ نتیجه این امر این است که یکی از دو روانشناس فیلم آن هم به دلیل ضعف در برابر قوای حسی خود؟! مرتکب خطا شده و در نهایت از معیار کلینیک ، روانپزشک و بیمار اصیل حرفه خود خارج می شود.اما این صداقت سازمانی است که به اصلاح امور می پردازد.

اگر مشکل شما با فیلم حل نشده باقی مانده ناامید نشوید بلکه تنها کافی است روانشناس خود را عوض کنید.





شهر زیبا

شهر زیبا
پایتخت و آتشفشانی بر سر کره‌ای اروپا
هان تو!
با فریاد شهوتناکت
برای حقوق انسانی برابر
چه بلرها که امتلا بجای تو
تکلمی یاختلی ژ آب درآیند
که بر لواج جنون مدنی
بازهم
عقب نشستند!

آفرد لرد تنیسون

