آن سوی دیوارهای سنگی خطوط قرمز نیمهٔ پنهان یک نشست

داستان شبی از شب‌های خاکستری یک زن: دو برابر هیچ سرخ نیست، داغ است!

● آرش بصیرت

قهوه کنیاک و ته سیگار: آرمان‌های خاکستری اشک‌های سوختهٔ رؤیاهای سرخ

می‌گفت تا دو ساعت بعد آدم خودم نبودم، بیهودگی قدم‌هایم را فراموش کرده بودم و خیابان زیر گام‌هایم همچون گوری بی‌نشان می‌نمود. می‌گفت از اواسط فیلم چشم‌هایم پردهٔ نقره‌ای را نظاره می‌کرد و ذهنم داستانی فراموش‌شده را بازخوانی؛ داستانی که هیچ شباهتی به تصویر متحرک روبه‌رو نداشت، اما پر بود از بورژوازی، صداقت، جسارت. و زهرا خانم، دختری که روزهای متمادی لباس‌های پدر را می‌پوشید و موهایش را دم اسبی می‌بافت تا بتواند راحت‌تر مشتهایش را گره کند، خیلی‌ها را به یاد غروب‌های دل‌انگیر برلین می‌اندازد و خورشید سرخ غروب‌های باشکوه پاریس با طعم قهوه. بعضی‌ها را هم به یاد خانه‌های تشکیلاتیِ کنفدراسیونی‌ها می‌اندازد در واشنگتن دی.سی. آن دختر که امروز هم بی‌واسطه ابراز انزجار می‌کند از بورژوازی! و می‌خواهد جامعه را به چالش بکشاند، او در این مهم به پیروزی رسیده، هر چند خیلی‌ها داستانش را باورپذیر نمی‌دانند؛ آنهایی که روزی «چپ» می‌نامیدندشان و امروز ترجیح می‌دهند تاریخ از آنان با نام «سرخ‌های با زن نشسته» یاد کند. به راستی تمامیِ نیمهٔ پنهان در آینه منعکس شده. نیمهٔ پنهان رؤیایی به نام باخت. آیا خودِ آنها به این رؤیای سرخ اعتقادی داشتند، آنهایی که تمامی صداقت یک نسل را در خیابان تنها گذاشتند و امروز اکسیژن برلین و پارسی را با طعم فرار در سینه حبس کرده‌اند؟

روایتی ناتمام برای موجودات یخی سرزمین‌های بی‌پایان؛ زنان

فمینیسم می‌تواند تلاشی باشد برای برآشفتن یقین‌های خودستایانهٔ فرهنگ مردسالار، جاانداختن عقیده به برابری جنسی و همچنین ریشه‌کن کردن سیطرهٔ تبعیض جنسی، نمونه‌ای از این تلاش را می‌توان در این راهبرد «مری المان» مشاهده کرد. او رابطهٔ اسپرم / اوول را این‌گونه تأویل می‌کند، تا به نوعی شیوهٔ مذکر سالارانه دیدن را «ساختارشکنی» کند. «مری المان» اوول را صبور، مستقل و فردگرا تلقی می‌کند و اسپرم را سازگار شونده و گوسفندسان به شمار می‌آورد. نمونه‌هایی از این نوع، بویژه در این دو دهه زیاد یافت می‌شوند. جدا از تمام این رویکردها جنبش فمینیسم را به دو موج تقسیم می‌کنند: موج اول با دیووار به پایان رسید. در طی سال‌های عبور از این موج، متفکرینی که زیرمجموعهٔ این تئوری قرار می‌گرفتند، توانستند متمایز کنند دو مقولهٔ «مؤنث بودن» و ساخته شدن همچون «یک زن» را. آنان به این نتیجه رسیدند اگر زنان از پیلهٔ شی‌شدگیِ خود بیرون بیایند، می‌توانند نظام پدرسالاری را ویران نمایند. آنان خواستار آزادی از قید «تفاوت زیست‌شناختی» و «پذیرش اجتماعی» قابلیت‌های عقلانی زنان شدند. از مشخصه‌های بارز برخی از آنان همچون دیووار بی‌اعتمادی‌شان بود به «زنانگی».

بسیاری آغاز موج دوم جریان‌های فمینیستی را میان روزهای داغ پاریسِ اواخر دههٔ ۶۰ ژان پل و سیمون جست‌وجو می‌کنند. اینان کانون توجه این موج را معطوف می‌کنند به «سیاست‌شناسی تولید مثل»، «تجربهٔ زنانه» و «تفاوت جنسی». تئوریسین‌های این جریان «جنسیت» به مثابهٔ شکلی از ستم و هم چیزی که باید از آن ستایش کرد را به مسأله‌ای کلیدی تبدیل نمودند. آنها حضور قدرتمند پدرسالاری، عدم کفایت سازمان‌های سیاسی موجود در برخورد با مسألهٔ زنان و تمجید از تفاوت زنان با مردان به مثابهٔ عامل محوریِ سیاست‌های فرهنگیِ رهایی‌بخش را به شاکلهٔ مباحثشان تبدیل نموده و سعی در بازتولیدشان به طرق مختلف نموده‌اند. از نقاط بارز نیروهای فکری این موج در سنت فکریِ انگلیسی، تأکید آنان است بر «نقد زن‌محور». این پارامتر به احیاء نوعی سنت نویسندگان زن می‌پردازد. در این میان نقد فمینیستی فرانسوی که در برخی موارد به جدال با آخرین گزینهٔ مطرح‌شده می‌پردازد، صراحتاً از عبارت «ادبیات زنانه»

استفاده می‌نمایند. این عبارت به نوعی دیوار را پشت سر می‌گذارد و به نحوی آن سوی ساختارشکنیِ دریدا قرار می‌گیرد. این کثرت‌گراییِ حاکم بر نظریه‌های فمینیستی را گروهی خلاقیت و انعطاف‌پذیری فمینیسم می‌دانند و برخی فقدان سمت و سو برای این جریان؛ فقدانی که به تبانی با کثرت‌گرایی «نهاد مردسالار» ختم می‌گردد. هر چند هستند مردانی که می‌گویند: «فمینیسم، زنان را جانشین طبقهٔ کارگر می‌کند، مردان هم مثلاً جانشین بورژوازی، و باز هم دیالکتیکی به راه می‌افتد ناشی از مادرسالاری، زن سالاری و... تاریخچه‌ای نیز برایش ساخته می‌شود. بدین ترتیب... این جنبش‌های اعتراضی همگی می‌توانند در همان چالهٔ مارکسیسم بیفتند، به ویژه از این نظر که باز بخواهند قواعدی کلی کشف کنند.»[1]

تمام آن‌چه در بالا آمد، تلاشی بود از سرِ بی‌حوصلگی برای بیان کلیتی ناقص از جنبشی که هنوز برخی ابعادش برای نگارنده گنگ مانده، اما دلیل این عبور بی‌سراب، شاید فقط در همین یک گزینه خلاصه شود: جایگاه فکریِ تهمینه میلانی به عنوان یکی از نیروهای فکریِ درون سیستم که عملکردش به نوعی منبعث از نظریه‌های فمینیستی است. در کجای این جریان قرار دارد؟ و اندیشهٔ او که به راستی توانسته برخی المان‌های درون سیستم را به چالش بطلبد، در کدام قسمت‌ها تیره است، کجا خاکستری و کجا سبز؟ خطوطی که در ادامه می‌آیند، به صورت درهم تنیده‌ای سعی می‌کنند نسبت او با برخی از متفکران غربی‌ای که او آگاهانه یا ناآگاهانه برخی تئوری‌های آنها را بر حسب موقعیتش بی‌محابا با چالش‌های جدی و در برخی موارد مخرب روبه‌رو ساخته مشخص گرداند. با نگاهی کم و بیش گذرا به مشخصات دو موج جریان فمینیستیِ موجود، او با وجهی پررنگ متعلق است به موج اولِ این جریان. او از یک سو بر مؤنث بودن تکیه می‌کند و خواهان خروج از شی‌شدگیِ زنان است و در پس‌زمینهٔ افکارش خواهان برقراری تعادل است میان نظام مردسالار و زن سالار. او همچنین خواهان پذیرش قابلیت‌های زنان است. او همچنین خواهان پذیرش قابلیت‌های زنان است، این فیلمساز اما نسبت مشخص برقرار نمی‌کند با تئوری‌های مطرح‌شده از سوی فمینیست‌های موج دوم؛ اگرچه پرداختن به نقاط برجستهٔ این موج شاید احتیاج به فضایی بازتر دارد از نظر سیاسی. جدا از این که میلانی بر تفاوت‌های جنسی در عرصه‌های امور عقلانی ـ اجتماعی تا آن جا که می‌تواند سرپوش می‌گذارد و برای زن نقش رهایی‌بخش قائل نمی‌باشد، فضای سیاسی ـ اجتماعیِ حاکم به هیچ گرایشی اجازهٔ پرداختن به فمینیسم تندرو را نمی‌دهد، هر چند فیلمی این اواخر بر روی پرده‌ها رفت که ناخواسته لایه‌های موجود، ولی در سایه را نقره‌ای کرد تا چتری باشد برای آنهایی که تند تند ورق می‌خورند.

قفس یخی عروسک‌های پری گمشدهٔ رودهای بی‌سرانجام

تهمینه میلانی بی‌محابا یک رأی صادر می‌کند، بدون در نظر گرفتن تمام جوانب مقوله‌ای تحت عنوان قدرت که در کل ساختار سیستم قالب‌بندی می‌گردد: «در حال حاضر بخش عمده‌ای از سیاست‌گذاری‌های کشور برای کنترل زنان است.» آن‌چه او در این میان نادیده می‌گیرد، پیوستگی سه مقولهٔ جنسیت / قدرت / حقیقت است. فوکو «سخن گفتن» از جنسیت را پارامتری می‌داند در جهت به چالش خواندن قدرت برای بیان حقیقت. او طی کردن چنین پروسه‌ای را، لازم می‌داند برای تولید «گفتمانی» دارای شور و معرفت و عزم تغییر قوانین. پرداختن به تمام این موارد در صحبت‌های خانم میلانی مشهود است، اما او هیچ تعریف دقیقی از قدرت و چگونگی اعمال راهکارهای مورد نظرش ارائه نمی‌کند. نادیده انگاشتن «گفتمان قدرت» و نه پرداختن به این مقوله از سوی او، زمینه را برای تولید گزینه‌های غلط دیگری نیز آماده می‌سازد.

او به درستی از سرکوب جنسی صحبت می‌کند: «اصلاً مهم نیست که شما چکاره هستید یا در چه سطح اجتماعی باشید... کافیست شما زن باشید. آن وقت به محض رویارویی با جامعه، تفاوت ارتباط را احساس می‌کنید.» این مطلب در شرایطی بیان می‌شود که گویندهٔ آن هیچ‌گاه اسلوب چنین ساختاری را نه ساخت‌شکنی که حتی دیرینه‌شناسی هم نمی‌کند، با این که مدعی شخم‌زدن تاریخ است. فوکو در تجزیه و تحلیل مقولات فرضیهٔ سرکوب و قدرت مشرف بر حیات، جنسیت را ضمیمه‌ای می‌داند بر داستان واقعی تاریخ؛ یعنی پیدایش قدرت. اینجا اولین حلقهٔ مفقود یک زنجیرهٔ به‌هم پیوسته از سایه خارج می‌شود: جنسیت / قدرت. جدا از اشکال خاصِ قدرت، ماهیت این پارامتر مقاومت در برابر واقعیت، حقیقت و جلوگیری از شکل‌گیری دانش و معرفت است. این رهیافت «بر طبق ساز و کارهای ساده و بی‌نهایت تکرارشوندهٔ قانون محرمات و سانسور

عمل می‌کند.»[۲] آخرین حلقه نیز اینجا اضافه می‌گردد: تعاملات بی‌وقفهٔ قدرت / حقیقت / جنسیت. این درون‌یابی آنجا پیچیده می‌گردد که بدانیم «حقیقت، خارج از قدرت و یا خود فاقد قدرت نیست... حقیقت مربوط به این جهان است و محصول محدودیت‌ها و اجبارهای چندگانه... هر جامعه‌ای دارای رژیم حقیقت ویژهٔ خویش و سیاست کلی حقیقت خویش است.»[۳] فوکو تعامل حقیقت / قدرت را دارای دو وجه بیرونی و درونی می‌داند. در شرایط درونی، قدرت مدرن خودش را با تولید گفتمانی که ظاهراً ضد قدرت است ولیکن جزئی از کاربرد وسیع‌تر قدرت مدرن به شمار می‌رود، پنهان می‌سازد؛ «قدرت به عنوان حدی ناب که به آزادی وضع شده است، دستِ کم در جامعهٔ ما شکل کمی پذیرفتنی بودن آزادی است.»[۴] حالا می‌توان این احتمال را داد که نیمهٔ پنهان خود جزئی از نیمهٔ مفهومی است به نام قدرت. در کنار این وضعیت آن‌چه سیطره دارد بر تمام المان‌های این ساختار زنجیروار سیال بی‌وقفه باز تعریف‌شونده، «گفتمان قدرت» است، گزینه‌ای که می‌تواند پرده‌ای دیگر را براندازد تا نیمهٔ پنهان یک ذهنیت به نوعی ساخت‌شکنی شود.

مصلوبی برای تمام فصول؛ زن

خانم میلانی در جایی از گفت‌وگو می‌گویند: «وقتی صحبت از ظلم به زن می‌شود، این ظلم حاصل بیست سال، پنجاه سال یا صد سال نیست، ریشه‌ای بسیار عمیق در تاریخ کهن ما دارد». این نگاهی بی‌سو است نسبت به المان‌های مختلف ساختاری که به طور مداوم بازتولید می‌گردد؛ ساختاری مردسالار. برای پرداختن به چراییِ این گزینه، نگاهی به تاریخ فلسفه می‌تواند اولین گام باشد. ارسطو مؤنث بودن را به علت فقدان پاره‌ای از خصوصیات مؤنث می‌داند. آکویناس زن را مرد ناقص می‌خواند. در «تریلوژی آشیلوس» آتنا، پیروزی را به استدلال جنس مذکر تفویض می‌کند. ایریگارای مفهوم‌پردازی جنسیت زنانه را بر اساس شاخصه‌های مردانه قالب‌بندی می‌کند و سهم زن را فقدان یا نقصان و رشک به اندام جنسیِ مرد می‌داند. او می‌نویسد: «ارزش اندام جنسی مردانه به رسمیت شناخته می‌شود.» چراییِ این گزینه‌ها در تاریخ نهفته نیست، جواب این وضعیت را باید در ارتباط میان ساختارهای گفتمانی همان سه پارامتر اصلی جنسیت / قدرت / حقیقت جست‌وجو کرد.

فوکو تعریف «حقیقت» را وابسته به شخصی می‌داند که «گفتمان» را کنترل می‌کند. «بدیهی است که سلطهٔ مردان به گفتمان زنان را در دام «حقیقتی مذکر» اسیر کرده است.»[۵] برای بسط یافتن بحث می‌توان رجوعی داشت به آراء دریدا، از اصلی‌ترین تئوریسین‌های ساختارشکنی که در معماری بیش از دیگر عرصه‌ها نمود یافته است. خودِ دریدا هم به کمک پیتر آیزنمن در طراحی گروه کر پارک دلاویلت برنار چومی نقش داشته است. «دریدا مفهوم دوری را در ارتباط با زن وارسی کرده و سپس به گفتهٔ معروف نیچه در کتاب فراسوی نیک و بد که گفته بود: «و اگر حقیقت زن بود» اشاره می‌کند و آن را با مفهوم دوری پیوند می‌دهد»[۶]. او مفهوم اختگی را در ارتباط با حقیقت و زن مطرح نموده و به این نتیجه می‌رسد که از نظر زن‌ها حقیقت جز در سطح، پدیدار نمی‌شود؛ به همین خاطر است که زن‌ها هیچ گاه خود را درگیر حقیقت نمی‌کنند. او در ادامهٔ روایت از قول نیچه می‌گوید: «حتی زنانی که به قدرت حقیقت باور دارند، سودایی جز مرد شدن ندارند و این راهی است که فمینیست‌ها انتخاب کرده‌اند. زن واقعی کسی است که نه به دنبال حقیقت که به دنبال چیرگی باشد.» این گفتهٔ نیچه به تنهایی می‌تواند تفکیکی باشد میان موج دوم و موج اول جریان فمینیستی. دریدا در میانه‌های دههٔ ۸۰، مقاله‌ای نوشت تحت عنوان «تفاوت جنسی». او در این مقاله به بحث دربارهٔ موضع زن در تاریخ فلسفهٔ غرب پرداخت. دریدا در این باره می‌نویسد: «همواره از دیرباز فلاسفه راجع به تفاوت‌های جنسی و وجودیِ زن و مرد به بحث‌های حاشیه‌ای پرداخته‌اند. بدین معنا که این گونه موضوع‌های در کانون گفت‌وگوهای فلسفی نبوده، بلکه در حاشیه قرار داشته است. اما ساختارشکنیِ دریدا که خود از آن به عنوان روایت سنت‌ها، نه شخم زدن تاریخ یاد می‌کند، این امکان را فراهم می‌آورد که تفاوت جنسی از حالت خنثی خارج گردیده، وسیله‌ای جهت‌دار عنوان شود. او که شرط کلی گفتمان را «زبان» می‌داند، در چارچوب گفتمان مذکر حاکم بر تاریخ فلسفهٔ غرب و با کمک گرفتن از نظریهٔ دیگر بودگیِ لویناس، ترکیبی خلق می‌کند به نام «نرواژ محوری» [phallogo centrism]. او مدعی می‌شود که در تاریخ فلسفه از دوران رواج فلسفهٔ یونان تاکنون همواره نرینگی در مرکز قرار داشته و مادینگی به عنوان فضایی غیابی در تقابل با آن مورد توجه بوده. به اعتباری او مفهوم لوگوس را با فالوس پیوند داده و بحث در مورد تداوم پایدار میان این دو در گسترهٔ وسیع فلسفه پرداخته. این که چرا برخی نیروهای درون سیستم به تحلیل گفتمانی در مفهوم دقیق ـ دیرینه‌شناسی ـ توجهی ندارند و با در نظر نگرفتن عواملی که صورت‌بندی‌های گفتمانی را محدود و نهادمند ـ تبارشناسی ـ می‌کنند،

بی‌محابا به بازتولید پارادوکس‌هایی باارزش صفر می‌پردازند. سئوالی است که تنها با ساخت‌شکنیِ متونی که توسط آنها تولید می‌گردد، جوابی خواهد یافت، ادامهٔ این پروسه ما را تا آنجا خواهد برد که پارادایم حاکم بر ذهنیت این زن دربارهٔ اسطوره نیز باوجود دیدگاه‌های درست در برخی موارد با اشتباهاتی روبه‌روست.

مردن؛ به عبارتی دیگر:...

«نشانه» ترکیبی است از مفهوم (مدلول) و تصویر آوایی (دال). ویلیام موریس نشانه را این‌گونه تعریف می‌کند: «هر چیزی یک نشانه است، فقط از این رو که به عنوان نشانهٔ چیزی از سوی تأویل‌کننده‌ای تأویل شده است.» امبرتو اکو نشانه را هر چیزی می‌داند که بتوان بر اساس قراردادهای اجتماعیِ از پیش استوار شده به جای چیز دیگری قلمدادش کرد. در این میان بارت نشانه‌شناسی را یافتن دلالت معنایی می‌داند در گسترهٔ بی‌پایان زندگی بشر امروز. او نشانه را به دو قسمت تقسیم می‌کند: نشانهٔ سالم و نشانهٔ ناسالم. او مشخصه‌های نشانه‌های سالم را این‌گونه فرم می‌بخشد: قراردادی بودن خود را پنهان نکنند، خود را عین طبیعت جا نزنند و دارای انگیزش نباشند. در برابر این موقعیت، بارت دارای انگیزش بودن و خیال در سر داشتن، به همراه سود بردنِ کاذب از طبیعت را مشخصه‌های نشانهٔ ناسالم می‌خواند و نام اسطوره بر آن می‌گذارد. اما بارت بر خلاف پارادایمِ حاکم بر ذهنیت خانم میلانی، اسطوره را نه تنها متعلق به بشرِ امروز می‌داند، بلکه آن را در تمام المان‌های زندگی شهریِ مدرن بزرگ‌نمایی می‌کند. او که افول اندیشهٔ خردباور را همزمان می‌داند، با اوج‌گیری اسطوره، دیالکتیک اسطوره و خرد را در جامعهٔ شهریِ امروز، این گونه جمع‌بندی می‌نماید: «امپراطوری اسطوره‌های انگیزش‌دار بر بشر امروز حکومت می‌کنند.» او نه تنها مرگ اسطوره‌های کهن در جوامع مدرن را رد می‌کند، بلکه تأکید می‌کند که در این جوامع، اسطوره‌های معلقی با دوام‌های گوناگون و حتی نیمه‌عمرهای بسیار ناچیز دائماً ساخته و پرداخته می‌شوند. ذهنیت جوامع امروز به گونه‌ای حیرت‌آور، توانایی ساختن اسطوره را دارند. از روزمرگی‌های حاکم بر ساختارشان، گویی چرخ‌های کارخانهٔ اسطوره‌سازی لحظه‌ای از چرخش باز می‌ایستد و «شگفت آن‌که، ماهیت اسطوره‌ای فرآوردهٔ این روند تولید، پنهان می‌ماند.»[۷] این مشخصهٔ انتهایی به نوعی ردّپای حلقهٔ حقیقت / قدرت را برای تولید اسطوره‌های ضد زن دوباره بازتولید می‌کند. جدا از فاشیسم، مایکل جکسون، جنیفر لوپز، سوپرمن و... جنبش‌های اجتماعی نظیر میلیشیا در آمریکا و اُئوم شینریکیو در ژاپن تماماً بر اساس اسطوره‌های تطبیق داده‌شده با فضاهای جریان حاکم بر سنت‌های ساخت اجتماعیِ این کشورها تولید گردیده و به طور فزاینده‌ای در حال گسترش هستند. این‌گونه سطحی نگاه کردن به آن‌چه در غرب می‌گذرد، شاید ناشی از همان مدرنیتهٔ توسعه‌نیافته‌ای است که به طور مداوم در حال بازتولید ـ بازتعریفش هستیم.■

□ □ □

به بهانهٔ درون و بیرون

میل سرخ قدیسه‌های سوزان شب‌های سلاخ‌خانه‌ای برای یک قرن

دلهره‌های سرخ خاطرات یخیِ دوئلی با اسم رمز «باخت»

در این روزهای داغ صندلی‌های منتظر برای تمام مردان رئیس‌جمهور، میان گمشدگی غبار گرفتهٔ آینه‌های ترک‌خورده ناقوسی دور زمزمه‌ای ناساز می‌خواند، برای آن‌که هر روز داستانی ناتمام را پی می‌گیرد، برای ابدیت‌های روزهای سربیِ شهر قوطی‌های کژ و کوژ. در این میان هستند زنان و مردانی که گهگاه بدن‌های لرزان ناتمامیِ خطوطی بی‌سرانجام می‌شوند؛ یک روز مرد سربی رئیس‌جمهور، یک روز مرد ساکت سیاست، یک روز مرد گنگ روزهای سبز رکن چهارم، یک روز سیزدهمین سبز اصلاح‌طلبان، و یک روز هم مرد نبرد سپید. و بعضی وقت‌ها هم موجوداتی دویا که روزنامه‌نگار می‌نامندشان و ستون‌های راست گوشهٔ صفرکنندگان هر روز تاریخ را بازتعریف می‌کنند. خطوط ناتمام آینده هم ادامهٔ داستان من یا مردی است که روزی در مورد آخرین تاکنون باختهٔ مردی که به دنبال اسب پیر خیالش تا کشور ۵۲ ستارهٔ بوش کوچولو رفت و حالا بی‌سرانجامیِ سفر، گنگیِ خواب‌های یک نسل زمستانی را برایِ تداعی می‌کند، نوشت: «یا در مدرن، روح در سنت». سردی‌های کبودکلمات جمله‌شدهٔ آینده، جدا از این که نمی‌تواند بپذیرد هدیهٔ تهرانی یک دامحاله است، او را قدیسه‌ای می‌داند برای بی‌باوری‌های سرخ این روزهای خیابان‌های پایتخت اصلاح‌طلبان. قدیسه‌ای که با وجود خوب ننوشتن خطرات خیالی‌اش، نمونه‌ای از جذابیت‌ها و شیطنت‌های زنانهٔ دوشیزه‌های

یخیِ خیابان‌های سرد، گربه‌ای خفته در میانهٔ خاور قارهٔ کهن را بی‌محابا بروز می‌دهد؛ جذابیت مرگباری که سنخیتی با تاریخ‌مان ندارد، و این خود گامی است به جلو برای روزهایی که سعی می‌کنیم به پوتین‌های وامانده‌مان نگاه نکنیم. جدا از این که احسان بیشتر نسخهٔ تکامل‌نیافتهٔ وودی هارلسون است و باز هم جدا از این که ما نه قهرمان می‌خواهیم و نه فردین، و تمامیِ این نماهای بی‌تعریف دودزدهٔ شهر عرق‌های سربی را با پیتزاهایش دوست داریم و سرمایه را با بوی فلفل استنشاق نمی‌کنیم و تلخیِ قهوه‌اش را بیشتر می‌پسندیم. خطوط آینده با رعایت تمام دیوارها سعی نموده نقبی بزند به حاشیه‌های داغ آدم‌های مستأصل روزهای خاکستریِ داستان ناتمام یک ملت. برای این کار، متن آقای بهار ایرانی و ایراداتش به ظن نگارنده، بهانه‌ای گردیده برای دوباره نوشتن. پرپیچ و خم بودنِ آن‌چه در ادامه می‌آید را بگذارید به حساب ژاندارک که این روزها با برقع پوشاندنش تا از تحجر پرده بردارند، هر چند از بالای «مونمارتر» به یاد ماندنی، «گیوتین‌های عریان» میدان‌های سفید پاریس سرخ می‌نماید.

به بی‌شکلیِ باد

در دههٔ زایش کودکان توهم‌زدایی‌شدهٔ اروپا، تعدادی از هنرمندان انگلیسی همچون مایکل بالدوین و دیوید بین بریج، ستونی از هوا به قطر و ارتفاعی نامعلوم را در مکانی نامعلوم به نمایش گذاشتند. در همین دهه که پسربچه‌های مؤدبِ سوربن به سارتر گفتند: «حرف‌هایت را خلاصه کن، ما باید به مسائل مهم‌تری بپردازیم»، «نمایشگاه هیچ» رابرت بری برگزار گردید. آن‌چه در این میان به یاد ماندنی است، واکنش روشنفکران بود نسبت به این نوع آثار هنری یا متن‌های تولیدشده. آنها هیچ‌گاه این متون را بی‌تبار و بی‌پیشینه ندانستند. از نظر آنها سیری طی شده بود تا این «فرم‌های هندسه» گریز قابلیت بروز یافته بود. خالقان این آثار ساختارها را به چالش طلبیده بودند. یک نظام از پیش‌مستقر و انتقال‌پذیر با چالش روبه‌رو شده بود. میشل سر که مفهوم ساختار را از آموزش جبر و توپولوژی - مکان‌شناسی - در ریاضی با خود به علوم اجتماعی وارد نموده بود، در مورد تحلیل ساختاری می‌نویسد: «تحلیلی که یک مضمون فرهنگی معین - خواه میز یا کاسهٔ دستشویی - را به صورت یک الگو درآورد، تحلیلی ساختاری است.»

در حال حاضر برای من مسأله این است؛ در شرایطی که اکثریت قریب به اتفاق آنهایی که در ایران کارگردان می‌نامندشان، نتوانسته‌اند «سرعت» را در مفهوم فیزیکی‌اش تأویل نمایند و نسبتی درست بین این مفهوم و ماهیت «حرکت» در علوم اجتماعی برقرار کنند و ارتباط آن را با دست جادویی، شهروندی که در «آن» سیاسی شده، پای صندوق می‌رود و رأی می‌دهد، فرایند تکه‌تکهٔ زندگی شهری، روند سیال مطالبات خواست اجتماعی و... برقرار نمایند، چگونه می‌توانند برون‌دادِ این فعل و انفعالات درون‌ساختاری را تبدیل نمایند به «فرمی - نه محتوایی - برای امروز» و به آثارشان منتقل نمایند. در شرایطی که بسیاری از اینان ترمودینامیک حاکم بر روند سیستم را چه از نظر علم فیزیک و چه به لحاظ تأثیرات آن بر ساخت اجتماعی درک کرده‌اند و نمی‌دانند ذرات اسپکت در یک بافت کوانتومی چگونه عمل می‌کنند، آیا می‌توانیم بر «تطابق ساختاری شکل و محتوا» در هر فیلم حتی چتری برای دو نفر تأکید نمود؟ صحبت از فرایندی که هنوز تعریف نشده و به نوعی ماقبل ساختاری است، کدام سو را نشانه می‌رود؟ مثال‌های بالا را نیز فقط به این خاطر یادآور شدم که خواننده به اشتباه نیفتد و بین فرم حاکم بر یک ستون هوای به طور متداوم در معرض ساخت‌شکنی قرار گرفته با یک تشکیلات غیر فرمی، بی‌تبار و بی‌ریشه برای «آنیت ناتاریخی یک ملت» که به‌طور مداوم در حیطهٔ نافرم حاکم «ارزش صفر» را بازتولید می‌نماید، فرقی قائل شود. به راستی اگر روزی دیوید لینچ یکی از این آثار بی‌رویهٔ بازتولید شونده را مشاهده کند، در شهرنشین بودن خالقان این تصاویر نامتحرک شک نخواهد نمود. عدم تأویل سرعت، یعنی عدم توانایی در تولید فرمی جذاب برای سرعت‌سالاران شهرنشین؛ حال آن‌که سینمای ما در حوزهٔ فرم ماقبل ساختاری است و بی‌استراتژی بودن خالقان فرم به این روزمرگیِ کسالت‌بار دامن می‌زند، اما داستان «محتوا»ی امروزِ پارادایم حاکم بر سینمای امروز ایران، کم و بیش فرق اساسی دارد با آن‌چه بر «فرم» رفته است.

سرعت، بی‌کرانگیِ خطوط، بعدهای سیاه با حاشیه‌های سرخ و پایان دیوار

برای آن‌که بتوانم راهبرد دوسویهٔ تبیین المان‌های ساختاری محتوای فیلم را با گوشه‌چشمی به بستر نگاه آقای بهار ایرانی پیش ببرم، از مفهوم «مکان» آغاز می‌کنم. مکان را می‌توان با محل یا منطقه مفهوم‌پردازی نمود. این مفهوم به مجموعه‌ها، اوضاع، شرایط و محیط‌های مادی فعالیت اجتماعیِ مستقر در مناطق جغرافیایی اشاره دارد. در کنار این پارامتر «فضا»ی حاکم بر فیلم را نیز می‌توان با توجه به «وحشت مداوم بازتولید شونده» فضایی مخرب دانست. در این صورت اولین گام برای تبیین ترکیب فضا / مکان برداشته می‌شود؛ «فضا» را می‌توان تقویت و یا تخریب رابطه‌های بین دیگران غایب که از نظر مکانی از هرگونه شرایط و موقعیت مسلم کنش متقابل رویارویی دور هستند تعریف نمود. با توجه به وجود

«صادق» به عنوان عامل غایب ولی با قابلیت تولید کنش / واکنش و همچنین نیمه‌های غایب ولی موحش جنسیت‌ها می‌توان فضای حاکم بر فیلم را «مخرب» نام‌گذاری نمود، جدا از خاستگاه صادق به عنوان تولید و در برخی موارد تشدیدکنندهٔ بحران مخرب حاکم بر فضای فیلم که روندی چندبعدی از عامل «تهدید مخرب» به «خشونت مخرب» را طی می‌کند. یک ترکیب پارادوکسیکال دیگر نیز موازی با این عامل بیرونی از درون فضا را تخریب می‌نماید؛ آن ترکیب را می‌توان قدرت / جنسیت دانست. روزی که فوکو جنسیت را ضمیمه‌ای بر داستان واقعی تاریخ قدرت دانست، بسیاری قدرت را همان سرمایه خواندند. این ترکیب ناسازگون هدف‌دار ـ بخوانید بافت ـ تخریب را زیر لوای سیطرهٔ عدم امنیت بر اولین واحد مکانی دارای فعالیت اجتماعی ـ یعنی خانه ـ آغاز می‌کند. آری خانه توسط تخریبی هدفدار تسخیر می‌شود تا اصلی‌ترین کارکردش یعنی تولید امنیت را از دست بدهد و ساختارها را در هم شکند. از همان ابتدای فیلم که احسان دانشور وارد محوطهٔ خانهٔ یاسمن می‌شود بر هجل افتادنش به واسطهٔ تلفن عامل «تهدید مخرب» تأکید می‌کند. این روند تا آنجا ادامه می‌یابد که مکان فیلم ـ خانه ـ به قتلگاه تبدیل می‌شود. مکانی برای بروز عریان خشونت تا آن زمان پنهان نگاه داشته شده، اما این روند تخریب با واسطه قرار دادن بسیاری از عوامل به وقوع می‌پیوندد؛ عواملی که با تقسیم‌بندی مجریانشان به «سنتی‌ها و مدرن‌ها» تنها صورت مسأله را خط خطی کرده‌ایم برای دادن یک پاسخ سرراست «غیر بین‌متنی»؛ حال آن‌که «آدم‌های لبه‌ای» داستان در وضعیتی بحرانی تولید موقعیتی پیوسته نا این همان ـ بخوانید بافت ـ می‌نمایند.

سلول غیرزیستی و ملکهٔ یخی سرزمین خون‌آشام‌ها

یکی از چرخه‌های از درون متعامل تولیدکنندهٔ این وضعیت ـ بحرانی ـ ، سیالیت مکان است که در انتها به تعریفی جدید ختم می‌شود. چرا که مکان در «مدرنیسم» دستخوش تغییرات پی‌درپی می‌گردد. به عبارت دیگر منطقه‌ها و محل‌ها به‌طور همه‌جانبه و سراسری تحت تأثیرات اجتماعی کاملاً دور از هم قرار گرفته و توسط این تأثیرات اجتماعی شکل می‌گیرند. چیزی که ساختار محل و منطقه را می‌سازد، صرفاً آن چیزی نیست که در صحنه حضور دارد؛ «شکل مرئی» محل و منطقهٔ پنهان‌کنندهٔ روابط دور و بعیدی است که ماهیت آن را تعیین می‌کنند. این شکل مرئی، تعیین‌کنندهٔ روابط دور و بعید «فضای جریان» نام دارد که در ساده‌ترین حالت می‌توان شهر نامیدش؛ شهری با خیابان‌ها و بلوارهای نیمه‌تاریک، شهری با شب‌های بی‌سر و صدای عصر ویکتوریایی که می‌تواند عامل شکل‌دهندهٔ یک تهدید سیال در فضا باشد، همانند همان عاملی که باعث می‌شود یاسمن پاکروان برای اولین بار و به صورت موحش ـ دقت کنید به نحوهٔ ورود او به خانهٔ مینو و فرم صورتش هنگامی که کنار چارچوب در، همانند روحی سیاه در لباسی فاخر ایستاده است ـ گام در مکانی ـ خانه ـ بگذارد که آمادهٔ تخریب است و احتیاج به کاتالیزور دارد.

برش‌های کوتاه داستان‌های بی‌مرز قرن من

همزمان با تولید و سپس بازتولید مداوم این فرایند ـ تخریب ـ ، تئوری نسبیت انیشتین نیز این امکان را به ما می‌دهد تا زمان را نه به عنوان یک کمیت مطلق، بلکه به عنوان کمیتی نسبی بپذیریم. او توانست الاستیک بودن زمان را ثابت نماید. این خصوصیت به زمان این اجازه را می‌دهد که برای هر ذهنیت، متفاوت از ذهنیت شخصی دیگر باشد. در این شرایط هر فرد بسته به سرعتی ـ حرکت در راستای زمان ـ که دارد، زمان را بلندتر یا کوتاه‌تر احساس می‌نماید. این ناهمگونی در زمان، مبنای کنترل مکان / فضاست، پس ترکیب زمان / فضا، این اجازه را می‌دهد که ذهنیت‌های متفاوت در یک فضای جریان اجتماعی را شکل دهند. با این حساب عباراتی مانند حال، گذشته و آینده، به خودیِ خود و مستقل از فضا، معنی‌دار نیستند. در این شرایط برای فردی که گوشه‌ای از این فضا / زمان را شکل می‌دهد، شاید مقولهٔ گذشت زمان مفهوم داشته باشد، ولی برای یک بافت «گذشت زمان» چیزی نیست جز یک توهم. چرا که گذشتهٔ یک فرد می‌تواند حال فردی دیگر و یا آیندهٔ نفر سوم باشد. مفهوم عبور زمان در فیزیک، امروز جایگاه محکمی ندارد؛ یک زمانِ جهانی‌شده که فضا را بی‌عمق کرده. در این میان فضای جریان به‌طور مداوم تغذیه‌شونده به

وسیلهٔ کدهای ارتباطی منتشر شونده در اثر فرایند ارتباطات، عرصه‌ای از پیوندهای فرهنگیِ ناشی از تصادم کدهای ارجاعی گوناگون تولید می‌کند ـ به قیاسی که احسان بین خود و رابرت ردفورد برقرار می‌کند ـ یک دنیای بینابین که مملو از هویت‌های مرزیِ عرصه‌های اختلاط هستند، ناشی از تلاقیِ فرهنگ‌های مختلف ـ یاسمن یک بار به جای تقسیم از کلمهٔ share و یک بار به جای منظره و نما از view استفاده می‌کند ـ . این اختلاط، شیوه‌های دیگر هستی را تولید می‌کند و بر اساس این از جاکندگیِ فرهنگی به‌طور مداوم بازتولید می‌نماید؛ این هویت می‌تواند ضد تسلط باشد، درست مانند وجود گریزان یاسمن. وجود این پارامتر ـ یعنی ضد تسلط بودن ـ می‌تواند آرمانی نیز داشته باشد؛ تبدیل شناخت به فضاحتی امیدبخش. مک لارن این وضعیت و پارامترهای تشکیل‌دهندهٔ آن را این گونه تعریف می‌کند: «در این جا نبض آزادی از خلال هیاهوی نغمه‌های طبل حس می‌شود و این نه به معنای نفی دیونوسوس‌وار خرد است و نه غوطه خوردن کورکورانه در اسطوره‌های واهی، بلکه تلاشی است برای در بر گرفتن و طلبیدن خاطرهٔ بدن‌های لرزانی که به علت تجاوز مدرنیسم به وجه تمایز فردی، به بوتهٔ فراموشی سپرده شده‌اند». در این شرایط بدن‌های لرزان بر مرز مدرنیسم در یک فضای خارج از قید و بند و نه خارج از زمان به دور از «سنتز دیروز و امروز برای ساختن فردا» تبدیل به وجودی شرقی می‌شوند با ماهیتی اختلاطی که نه گذشته را می‌شناسند و نه آینده را. آنها محصول «آنیت» و پارادوکس زمان حال هستند، نتیجهٔ میان‌برهای تاریخی برای تولید یک ماهیت «ناتاریخی» در اشلی به نام ایران، نوعی آگاهیِ چند رگه که با حال و روز ما تناسب بیشتری دارد؛ حالتی که با شیوه‌های هستی و مسیر حرکت ما بهتر هماهنگ است؛ مسیری به تعداد فرهنگ‌هایی که ما با آنها در ارتباطیم.

پیتزا، اسکناس، زن و رؤیای انقلاب‌های کاغذی؛ بلبشویی به نام زندگی

اکنونیت تاریخ، بهت دیداریِ «آن»ها، جباریت حاکمیت‌های سخت و محکم، انحصارطلبیِ آلترناتیوهای تراژیک و هیبت پیام‌آوری‌هایی که از پایانِ این چیز و آن چیز خبر می‌دادند را می‌شکند. برای قبول این گزینه، فقط کافی است دقت کنیم در نحوهٔ ادامهٔ ارتباط و تعاملات سه رأس داستان که خارج از ایدئولوژی و گفتمان سنتگرای به‌طور مداوم تبلیغ‌شونده توسط رسانه‌های رسمی سیستم ادامه می‌یابد. در این شرایط که به قول ریکور به نوعی میل به سرگردان شدن است، در میان مخروبه‌ها و ویرانه‌های باقی‌مانده از تمدن‌های زنده، مفهوم مقاومت از هر گونه محتوای مبارزهٔ سیاسی تهی می‌گردد و حرکتی می‌شود کاملاً آرام و بی‌دردسر تا بتواند بدون احساس گناه، مزایای بتوارگیِ کالا را بشمارد. یکی از این مزایا می‌تواند معاملهٔ یک مرد به عنوان یک کالا باشد بر اساس تعامل «سکس» و «جنس». این وضعیت به گفتهٔ میشل اگلیتا با ظهور فوردیسم که می‌توان آن را مقدمه‌ای برای روی جلد پست مدرنیسم دانست، شکل می‌گیرد: «با ظهور فوردیسم... تعمیم روابط کالایی به قلمرو زندگی و کاربست‌های مصرف آنها نیز بسط و گسترش یافت. فوردیسم ـ در واقع ـ نوعی شیوهٔ مصرف بود که توسط نظام سرمایه‌داری بازسازی شد، زیرا مدت زمانی که به مصرف اختصاص می‌یافت، شاهد نوعی افزایش با تراکم فزاینده در نحوه و میزان استفادهٔ کالاها توسط افراد و تضعیف یا افول بیش از حد روابط غیر کالایی بین اشخاص بود». همزمان با این ایستادگیِ متن در برابر قالب‌بندی‌های جداگانهٔ ـ در برخی موارد با رویکرد جنسی آدم‌های داستان ـ زیر عنوان مردسالاری، سنت و قهرمان فردین‌وار و مدرنیسم، می‌توان گفته‌ای از «مارشال برمن» را آورد که مدرنیسم در آن به نحوی تعریف شده تا خوانش محسوس داشته باشد با متنی بافتمند به نام چتری برای دو نفر: «مدرنیسم یعنی یافتن خودمان در محیطی که ماجراجویی، قدرت، لذت، رشد و دگرگونیِ ما و جهان را وعده می‌دهد، و در عین حال هر آن‌چه می‌دانیم و هر آن‌چه هستیم را به نابودی تهدید می‌کند... می‌توان گفت مدرنیته تمام بشریت را متحد می‌سازد، لیکن این

وحدت... وحدت تفرقه یا عدم اتحاد و پراکندگی‌هاست.» هیچ کدام از سه رأس این اغتشاش غیرهندسی را نمی‌توان صراحتاً سنتی دانست یا مدرن یا «روشنفکر در میانه»؛ آنها به استیصال رسیده‌اند و با انسداد افق مواجه شده‌اند. وضعیتی که اندرسون شرایط قرار گرفتن در آن را با گذشته‌ای مناسب یا آینده‌ای متصور و قابل پیش‌بینی محال می‌داند، به جز حس بی‌تکلیفیِ پایان فیلم که آینده‌ای خاکستری و غیرشفاف را برای مخاطب تبیین می‌کند. رئوس داستان نیز از گذشته می‌گریزد؛ در صحنهٔ رویارویی صادق با یاسمن تأکید بر فراموش کردن گذشته است و جدا از گذشتهٔ مطلقاً نامشخص احسان، اطلاعات ناقص و در خلاء رها شده‌ای که از طریق دیالوگِ گذشتهٔ مینو و یاسمن را تار می‌کند، مبین حاکمیت زمان حال است، ابدیت در «آن» تعریف شده. در این شرایط ما با heterotopia مواجهیم؛ جهان‌های آشکارا ناسازگار که در همزیستی با هم به سر می‌برند، بی‌هنجار و سردرگم، یک نوع نگرش بافتمند با میل به از هم پاشی؛ میلی که نشأت گرفته از پست مدرنیسم است، میلی که به وسیلهٔ آن موجبات نابودیِ خود و مفروضات مشخص دربارهٔ آنهای دیگر فراهم می‌آید. در این میان، معنا کاملاً ناپدید می‌گردد و به نوعی نمایش «واقعیت تصویر» منتفی اعلام می‌شود. موجودات ناتاریخی که بر اساس کدهای ارجاعی در «آنیت» تاریخ هر روز صفر شوندهٔ امروز ایران نازل شده‌اند، قابلیت مفهوم‌بخشی به تصویر را ندارند؛ آنها واقعی نیستند، سیستم نشانه‌ها و بازنمایی به طور مداوم بازتعریف‌شان می‌کند؛ یک نوع «سوررئالیسم واقعاً موجود»، تابلویی جادویی از لحظات گذرای زندگی با تمام آشفتگی ظاهری‌اش.

زن؛ همچون چشم‌انداز

در میان این آشفتگی زایا و زنده، آن‌چه همچون سیرکولاسیونی موازی در راستای معلق نگاه‌داشتن انتهای داستان نقش دارد، تعامل چرخهٔ درهم‌بافتهٔ سکس / جنس / سرمایه است. اروتیسمِ گنگِ حاکم بر فیلم با تسخیر شبانهٔ اتاق کارِ یک مرد توسط بدن یک زن شروع می‌شود. با درهم کنش بدنیِ زنان فیلم و همزمان با طی کردن این فرایند، پایه‌ریزیِ یک معاملهٔ زنانهٔ مخرب ادامه می‌یابد و در تخریب و غیر ایمن نمودن آخرین مأمن یک زن و مرد و آخرین پوشش بدنیِ یک زن به واسطهٔ حضور زنِ حالا «سهیم» و نه «رقیب»، به نقطهٔ اوج می‌رسد، روند نفوذ سرمایه و شیءوارگیِ انسان دربندِ آن قلمروهای مهر و موم شدهٔ پیکر یک زن را تا آستانهٔ شفافیت حاکم بر پردهٔ نقره‌ای جلو می‌آورد.

زنان؛ طولانی‌ترین انقلاب

در کنار این تعامل جنسیت / سرمایه در فیلم، ما با مفهوم دیگری از زن مواجهیم، که تصویری غیر از مادر ارائه می‌کند؛ تجلی نوعی از زنانگی که به «خودیِ خود موضوع اخلاقیِ انتخاب یک زندگی زیبا خواهد شد، نه موضوع اخلاقیِ تعهد یا وظیفه، عام و کلی.» آنها به دوباره شکفتگیِ زیستی / روانی می‌اندیشند و در این راه تن به معامله می‌دهند. در این میان یاسمن به هیچ وجه نمی‌تواند یک فاحشه باشد ولی lady marmaleid چرا! زنی خون آبی که دوباره می‌خواهد با مردی از خون قرمزها همخوابه شود، این فیلم با وجود ظاهری ضد زن، به نوعی برخی از گرایش‌های تند فمینیستی که در آن، مرد به‌طور علنی، جنس ضعیف قلمداد می‌شود را با احتیاط دامن می‌زند. وجود چنین پارامترهایی به جد نمی‌توانند مؤید «پیروزی اخلاقیِ مرد قهرمان» فیلم باشد، احساس بیشتر یک مستأصلِ وامانده است، ضمن آن‌که قدیسه‌های امروزِ ایران می‌توانند با بروز خشونتی عریان - هر چند بر اساس نرواژ محوری - یکی دیگر از مردان مستأصلِ درون سیستم را از میان بردارند. چتری برای دو نفر سعی می‌کند تا سیستمی را به تصویر کشاند که با وجودگریز از یکسویه خواندن شدنش، قالب‌بندیِ اجزایش در یک ساختار منسجم غیر اختلاطی - همگون را نمی‌پذیرد و در شرف بازتعریف ارزش‌گذاری‌هایی اخلاقی است...■

یادداشت‌ها:

۱. مراد فرهادپور / مطالبهٔ آزادی چالشی رادیکال و ریشه‌ای / ماهنامهٔ آفتاب / شمارهٔ ۵

۲. میشل فوکو / تاریخ جنسیت / ص ۸۴

۳. میشل فوکو / حقیقت و قدرت / ص ۱۳۱

۴. میشل فوکو / تاریخ جنسیت / ص ۸۶

۵. نظریه‌های فمینیستی / نقد فمینیستس موج دوم / راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر / ص ۲۶۳ / طرح نو

۶. دریدا / متافیزیک حضور / ضیمران / پیشگفتار / نشر هرمس

۷. رولان بارت