شماره
۶

سرو

فرهنگی | هنری | اجتماعی

زن
در آینه قرن‌ها

گفت‌وگو با شادی قدیریان

تاریخ و ادبیات: یکی قصه‌ای هست پر آب چشم – زنان در خرابه هیلدگارد بینگنی **سینما:** با سینما نفس می‌کشد – ژان دیلمان: تماشای زنی در بعد چهارم – واردا، موج نو و فمنیسم **هنر و فلسفه:** زنان نقاش زنانگی و امر هنری – هم‌چنان هم زن است **قلم سرو:** بی‌نام

شماره ششم گاهنامه سرو - زمستان صفرچهار

مدیر مسئول و صاحب امتیاز:

پارسا حساس صدیقی

گروه سردبیری:

ماتا کلهری، نیایش قندی، علی کلباسی، فرنگیس کلهری، پارسا حساس صدیقی

همکاران این شماره:

نیایش قندی / مبینا کاظم / سبا امیری / علیرضا نوری / نورا موسوی

ماتا کلهری / فرنگیس کلهری / تیام جعفری / مهراب زمانی

ویراستاران:

مهسا شریفی / نیایش قندی / ماتا کلهری

صفحه‌آرایی:

پارسا حساس صدیقی

ف.ه.ر.س.ت

۶ یکی قصه‌ای هست پر آب چشم

۱۲ زنان در خرابه

۱۸ هیلدگارد بینگنی

۲۳ با سینما نفس می‌کشد
نگاهی به آثار شانتال آکرمن

۳۲ ژان دیلمان: تماشای زنی در بعد چهارم

۳۷ واردا، موج نو و فمنیسم

۴۸ از شیشه تا سنگ
گفت‌وگویی با شادی قدیریان

۷۴ زنان نقاش
وقتی زن سوژه خودش می‌شود

۸۲ همچنان هم زن است

۹۱ زنانگی و امر هنری

۹۴ داستان کوتاه بی‌نام

سخن نخست

به گمانم می‌توان به اندازه تمام صفحات این نشریه دلیل و برهان آورد که چرا امروز باید از زن حرف زد و چرا مسئله امروز ماست. چرا راه زندگی و آزادی از زن می‌گذرد و با اوست که هموار می‌شود؛ اما اگر بخواهیم با خودمان صادق باشیم کسی که می‌داند، نیازی به توضیح ندارد و کسی که تا امروز هم قبول نکرده، با چندخط نوشته در مقدمه قانع نمی‌شود و شاید هم نفعش در آن است که هرگز قانع نشود.

بنابراین از پرگویی خودداری می‌کنم و تنها به ذکر رویکرد این شماره از نشریه می‌پردازم. تحریریه سرو در این شماره با سیری در زمان و جغرافیا سعی در کشیدن نقشی از زن داشته است. جستارها و مقالاتی از روایت رنج تاریخی و ظلم‌ها که بر زنان رفته است تا نقل داستان زنانی که انسان، هنر و نگاه انسان به دنیا را تغییر دادند در برگ‌های این شماره به چشمتان می‌خورد. همچنین مصاحبه‌ای نسبتا مفصل با شادی قدیریان، عکاس صاحب‌سبک ایرانی برای این شماره آماده شده است. در این مصاحبه از افکار و آرای او تا مسیر حرفه‌ای‌ش در عکاسی و تفاسیری از برخی از مهم‌ترین آثارش خواهیم خواند.

اگرچه نگاه کلی ما در این شماره به زنان جهان بوده است تحریریه سرو تصمیم دارد تا به زودی در شماره‌ای دیگر اختصاصا به زنان ایران، سرگذشت و وضعیت فعلی آنان بپردازد.

انتشار این شماره در حوالی ۸ مارس، بهانه‌ای است برای دوباره اندیشیدن و نگاهی از دریچه هنر به وضعیتی انسانی و جهانی و همچنین ادای احترامی است به تمام آنان که در راه دنیایی آزادتر و برابرتر گام برداشته‌اند.

پارسا حساس صدیقی
اسفند ۰۳

از مجموعه دختران قوچان اثر سایه پارسایی

* سایه پارسایی در این مجموعه با الهام از مستندات تصویری و روایات واقعه دختران قوچان به بازسازی برخی از تصاویر این اتفاق مهجور تاریخی در ایران می‌پردازد.

روایتی از این واقعه را در متن «یکی قصه‌ای هست پر آب چشم» می‌خوانید. همچنین در این متن از یکی دیگر از آثار این مجموعه استفاده شده است.

یکی قصه‌ای هست پرآب چشم...

نیایش قندی

بهار یک هزار و سیصد و بیست و سه هجری قمری، قوچان؛ هجوم ملخ‌ها به زمین‌های زراعتی، کشاورزان ناحیه را به نان شب محتاج کرده بود و در این حین آصف‌الدوله، حاکم وقت خراسان، تا آنجا در گرفتن مالیات آن سال بر مردمان سخت گرفت، که دختران جوان هر خانواده را، در عوض گندم به ترکمان‌ها فروخت. بنا به گزارش حبل‌المتین: «چند سال است در صفحات خراسان ملخ بروز کرده و سالی به یک طرف هجوم نموده و زراعات را ضایع و تلف می‌کند. سه سال است اهل بجنورد به بلای قحط و گرانی گرفتارند و جمعی کثیر از رعایای فلکزده بیچاره هرچه داشتند از ملک و مال فروخته، صرف معیشت خود و مالیات دیوان کرده. تمام مردم به وحشت و اضطراب گرانی گرفتار و غالبا به قدر خوراک خود غله نداشتند. ولی مالیات دیوان را باید بدهند.» اما مگر چه ننگ بالاتر از ناموس‌فروشی برای مرد متعصب دوره قاجار؟ قلمداد کردن زن به عنوان کالایی برای مبادله، و مفهوم واژه رعیت به عنوان کسی که مال و دارایی‌اش اعم از زن و فرزند و اسبی تندرو، به مجرد این‌که ارباب دید و میل آن کرد، صاحب آن می‌شود، و دانستن فضای تاریک آن روزها نه آن‌که ذره‌ای واقعه سوزناک دختران قوچان را تأیید، بلکه کمی قابل درک می‌کند. جامعه‌ای که چیزی حدود سه درصد زنان سواد خواندن و نوشتن داشتند، چند همسری برای مردان بسیار رایج بود و چیزی تحت عنوان

حق رأی و حقوق اجتماعی، سیاسی برای زنان تعریف نشده بود. تردد زنان در ساعات روشنایی و مکان‌های بخصوصی در شهر و با پوشش عرف آن روز، چادر و روبند، امکان پذیر بود و زن به طور کامل تحت امر همسر یا پدر خود بود. و حال که زنان و دختران در فرهنگ آن زمان بی قدرت و ضعیف معرفی می‌شوند، که مرد هر خانواده مدبر و صاحب آنان و مسئول رفاه بود، پس فروش دختران نهایت بی‌رحمی و نشانه ضعف مرد خانواده در ایفای نقش خود بود. ولی مشروطیت این ناتوانی را نه نشانه خصوصیتی در مرد که نشان از شرایط اجتماعی سیاسی آن زمان می‌داند و توجه مخاطب را از مسئولیت رئیس خانوار به رئیس مملکت معطوف می کند. شایع بود ترکمانان دختران را به بازارهای عشق‌آباد برده، حراج می کنند؛ تجار ارمنی دختران را می‌خرند تا به عنوان برده و کنیز بفروشند و یا به آوازه‌خوانی و رقاصی در مهمانخانه‌ها وادارند.

میرزا سیدعلی خان در نامه‌ای به نشریه مجلس می‌نویسد: «از شرح و بیان آن اسرای بیچاره قلم یارای نوشتن ندارد. همین‌قدر مختصر عرض می کنم. این زن‌ها، هرکدام را تا به‌حال ده دفعه خرید و فروش کرده‌اند، به پای هرکدام یک زنجیر زده‌اند، صبح تا الی شام در این آفتاب گرما، لخت و برهنه، مشغول بوته‌کشیدن یا عقب گوسفندان چرانیدن هستند. خیلی اسباب رقت به جهت چاکر شد، که عیال مسلمانان به این شکل اسیر دست این فرقه مردمان خونخوار باشد.»

پس از حمله و غارت ترکمان‌ها، تلگراف‌هایی به خراسان و تهران ارسال و تقاضای کمک می‌شود اما پاسخی دریافت نمی‌شود. نام دختران قوچان، رمزی می‌شود برای مردم به‌ستوه آمده از این همه استبداد.

قدرتی که بر بی‌قدرتان ظلم روا می‌داشت، فریاد تظلم‌خواهی مردم را برآورد که پی اصلاح کار برآیند و پی کاوه دادخواهی بگردند که در این چند صباح چه بر سر دختران قوچان رفته، که خدایا، خدایا، دختران نباید خاموش بمانند و سواران نباید ایستاده باشند هنگامی که حادثه اخطار می‌شود... اکنون دیگر عصیان و تحصن و اعتصاب مردم آشکار می‌شود و به نقل از شریف کاشانی:

«مردم به این واسطه به هیجان آمده، بازارها را بستند...حکم می‌شود که بازارها را باز کنند. اهالی قبول نمی‌کنند. سرتیپ و نایب‌الحکومه به بازار می‌روند. مردم در کمال سختی جواب می‌دهند که: حاکم در ولایات به جهت امنیت است. ما که امنیت نداریم و اجناس ما از مأکول و ملبوس از دست سرباز در هدر است، زن‌ها و ناموس و عصمت ما از دست سرباز در هدر است، اطفال ما جرأت عبور در کوچه و بازار ندارند، که به جهت اقبال‌الدوله گرفته می‌برند، هرگز بازار را باز نمی‌کنیم.»

پس از حمله و غارت ترکمان‌ها، تلگراف‌هایی به خراسان و تهران ارسال و تقاضای کمک می‌شود اما پاسخی دریافت نمی‌شود. نام دختران قوچان، رمزی می‌شود برای مردم به‌ستوه آمده از این همه استبداد. عوامل دخیل بر انقلاب مشروطه بسیارند، اما مسکوت ماندن این واقعه مهم در تاریخ مشروطه را شاید بتوان از این دیدگاه دید: جامعه مردسالاری که در تاریخ آن، برای جست‌وجوی اثری از زنان باید آنقدر تاریخ مشروطه را بگردی و بعد به نقل از ملک‌زاده بخوانی که: «انقلاب مشروطه، تاریخ مردان بزرگ است.» و حضور زنان همواره ضمیمه‌ای بر تاریخی مردانه بوده است. در ادامه روایت می‌شود که:

هجدهم شعبان یک هزار و سیصد و بیست و چهار هجری قمری، تهران؛ همزمان با گشایش مجلس اول، دو تن از اهالی مظلوم دِه به نام‌های یوسف

اینبار اما برای نخستین‌بار موضوع زنان در روزنامه‌ها، مجالس و محافل سیاسیون مطرح می‌شود، [...]با آنکه آصف‌الدوله در حیات سیاسی‌اش متهم به همکاری با روس و انگلیس نبود اما در جراید مشروطه از او با عنوان وطن فروش یاد می‌شد که خود این موضوع پیوند زن و وطن با یکدیگر است.

و علی راهی تهران شدند تا آن مجلسی که می‌گفتند قرار است حق مظلومان را از ظالمان بازپس گیرد فریاد دادخواهی‌شان را بشنود.
اینبار اما برای نخستین‌بار موضوع زنان در روزنامه‌ها، مجالس و محافل سیاسیون مطرح می‌شود، آصف‌الدوله از حاکمیت برکنار و دادگاهی برای تظلم‌خواهی برگزار می‌گردد، با آنکه آصف‌الدوله در حیات سیاسی‌اش متهم به همکاری با روس و انگلیس نبود اما در جراید مشروطه از او با عنوان وطن فروش یاد می‌شد که خود این موضوع پیوند زن و وطن با یکدیگر است. اما این ختم ماجرا نیست، پس از کش و قوس‌های بسیار و بهانه‌هایی مثل حمله عثمانی، تا رأی‌گیری مجلس برای تصمیم مجازات افراد دخیل بر جریان دختر فروشی، پرونده مختومه می‌شود. اوج وقاحت ماجرا در تاریخ هجدهم رمضان یک هزار و سیصد و بیست و پنج رقم می‌خورد، با روی کار آمدن کابینه ناصرالملک، آصف‌الدوله با رأی اعتماد نمایندگان مجلس به عنوان وزیر داخله انتخاب می‌شود! بله این پایان دادرسی و اجرای عدالت برای متهم ردیف اول پرونده فروش دختران قوچان بود.
علی اکبر دهخدا، اجرایی خیالی از زبان دختران قوچانی، در قهوه‌خانه تفلیس مجسم کرده بخشی از این تصنیف که در ستون چرند و پرند صوراسرافیل به‌چاپ رسید:

که خواهد برد تا مجلس پیامم — خدا کسی فکر ما نیست
که ای دل‌بُرده‌ی ناداده‌کامم — خدا کسی فکر ما نیست
چرا شد محو از یاد تو نامم — خدا کسی فکر ما نیست
هفده و هجده و نوزده و بیست — ای خدا کسی به فکر ما نیست

فروش دختران قوچان به ارامنه عشق آباد، هم زمان دو موضوع ملی و مذهبی را خدشه‌دار می‌کرد، و همین تظلم‌خواهی را می‌توان یکی از زمینه‌های تشکیل نهادهای مشروطه دانست. پیوند این واقعه با مذهب را در گزارش حبل‌المتین می‌توان به وضوح دید: «دختر کوچک نُه ساله ایرانی، از پدر و مادر و اقربا و وطن مجبورا جدا و به دست ترکمان‌ها که زبان هم نمی‌دانند، افتاده، چه حالت خواهد داشت. خدا گواه است در این ایام مصیبت در مجالس تعزیه‌داری مردم بر مصائب حضرت خامس آل عبا علیه سلام گریه می‌کردند، این وطن‌پرست بر حال قوچانیان بی‌نوا. اگر به همان مالیات اکتفا می‌کرد دختر فروشی نشده بود... ما مجلسی می‌خواهیم که در آن مجلس شاه و گدا در حدود قانونی مساوی باشند. ما نمی‌گوییم مشروطه و جمهوری، ما می‌گوییم مجلس مشروعه عدالتخانه.» گویی تبدیل دختران قوچان، به دختران ایران، اتحادی برای خواستار عدلیه و رسیدگی به تعدیات بود.

بعدها تلاش‌هایی برای بازپس‌گیری این دختران صورت گرفت که هیچ‌کدام به جایی نرسید، البته حتی اگر آن دختران بازمی‌گشتند، شاید کسی دیگر در وطن منتظرشان نبود، آن‌ها از دایره ناموس آن زمان خارج شده بودند. شاید هم مفهوم ناموس را دگرگون کرده بودند.

منابع:

دختران قوچان؛ افسانه نجم‌آبادی
تاریخ مشروطه ایران؛ احمد کسروی

مبینا کاظم

زنان در خرابه
یادداشتی در باب رمان زنان تشنه‌ی قدرت، نوشته‌ی برنارد کی‌رینی

وقتی اسم رمان دیس‌توپیایی - ضدآرمان‌شهری- به میان می‌آید بدون هیچ تعللی در ذهن ما یک خرابه‌ای شکل می‌گیرد که مردانِ چاقالویِ سیبیل‌کلفتی بر آن حکومت می‌کنند و جهنمِ زمینی ساخته‌اند. در آن خرابه همه‌چیز زیر نظر پیشوا است. برایتان صَد تا آهنگ برتر انتخاب کرده که فقط و فقط باید آن‌ها را گوش دهید یا می‌گوید با کی ازدواج کنید، کجا بروید، کجا بخوابید، چه کار کنی، کدام زن بچه بیاورد، کدام زن بجنگد و... در میان تمام رمان‌های دیس‌توپیایی، یک اثری وجود دارد که این قانون نانوشته‌ی مردان سیبیل‌کلفت چاقالو را شکسته و خرابه‌ای دیگر خلق کرده. خرابه‌ای از جنس زن، از جنس فمنیسم.

زنان تشنه‌ی قدرت نوشته‌ی برنارد کی رینی همان اثر است. این اثر با ترجمه‌ی ابولفضل الله‌دادی از نشر نو منتشر شده است. کنون بلژیکی را متصور شوید که دست زنان است. از صفر تا صدش. از پیشوایش گرفته تا کارگرانش. زنان در همه کاری حضور دارند. زنان رهبرانند، زنان پلیس‌اند، زنان محقق‌اند، زنان سیاست‌مدارند، زنان دکترند. زنان با یکدیگر ازدواج می‌کنند و فرزند می‌آورند. در این جهان هیچ مردی اجازه زندگی ندارد،

مردان در این جهان رانده شده و خدایان آنان را نفرین کردند و فرزندان پسر بدیمن و بدقدم هستند. زنان اجازه دارند مردان را به باد کتک بگیرند، به آنها تف بیاندازند و زیر پاهایشان لهش کنند. اکنون شاید با خود بگویید که این دنیا عجب مدینه فاضله‌ای است، کاش ما هم در آن‌جا بودیم اما صبر کنید؛ شماسخت در اشتباه هستید!

در همان ابتدای اثر ما پا بر ویرانه‌ای می‌گذاریم که در خود مبحوس است. کشوری با دیوارهای بلند و نظامیان اسلحه به دست. در این کشور هیچ روابط دیپلماتیکی وجود ندارد. فمنیست‌های افراطی در تمام کشور حضور دارند. کودکان از زمان تولدشان می‌آموزند که فمنیست افراطی باشند. هیچکس اجازه ورود یا خروج ندارد. همه چیز در اختیار شبان - به عبارتی دیگر همان پیشوا- است. تنها کتابی را می‌خوانید که شبان تعیین کرده، تنها غذایی را می‌خورید که شبان تعیین کرده، تنها لباسی را، تنها مدل مویی را، تنها موسیقی را، تنها برنامه‌ای را، تنها جایی می‌روید که شبان تعیین کرده؛ جز این مرگ و لا غیر. عکس شبان در تمام کوچه و خیابان‌ها نصب شده؛ حتی عکس شبان بالای اتاقتان نصب شده، دقیقا بالای تخت‌خوابتان. خصوصی‌ترین جای ممکن... مجسمه‌ی غول‌آسای او در هر میدانی رویت می‌شود. جنس بسیاری از کلمه‌ها تغییر کرده. دیگر کلمه‌های بد و حقیر، جنس زنانه ندارند و وزارت فرهنگ در دستور زبان و کلمات دست برده است. (در زبان فرانسوی و بسیار دیگر از زبان‌ها کلمات جنس دارند. این رمان به زبان فرانسوی نگارش شده و در این

«می‌توان گفت برنارد کی‌رینی در نگارش این کتاب توجهی به زنان ندارد. قواعد و اصول زیستی و ساختاری مردانه‌ای را به جای زنان جا زده و تنها روی کاغذ جنسیتشان را به زنان تغییر داده است. هنگام خوانش این آثار متوجه می‌شوید که چقدر این دنیا مردانه است.»

بلژیک ساختگی به زبان فرانسوی سخن می‌گویند.) بسیاری از آثاری که به دست مردان خلق شده، یا سوزانده شده‌اند یا ممنوع است و خواندن، دیدن و گوش دادن آن آثار مصادف است با مرگ. دیگر مردان در راس نیستند یا بهتر بگویم دیگر مردان نیستند. شاید هم زنان نیستند. شاید این دنیا فقط کلمه‌ی زن یا مرد را به دوش می‌کشد تا ذهن ما را آشفته کند. شاید در درجه‌ی اول جنس کلمه‌ی زن از مونث به مذکر تغییر پیدا کرده است تا تمام ویژگی‌های زنانه‌ی خود را دور بیاندازد و مرد بشود. تا بتواند یک کشور را اداره کند. تا بتواند قدرت را در دست بگیرد.

می‌توان گفت برنارد کی‌رینی در نگارش این کتاب توجهی به زنان ندارد. قواعد و اصول زیستی و ساختاری مردانه‌ای را به جای زنان جا زده و تنها روی کاغذ جنسیتشان را به زنان تغییر داده است، هنگام خواندن این آثار متوجه می‌شوید که چقدر این دنیا مردانه است؛ نگار عواطف و روحیه‌ی زنان در آن مرده است. اگر اسم زن را در این اثر پاک کنید، فرقی با رمان‌های دیس‌توپیایی دیگر ندارد. دیدگاه بدبینانه‌ی نویسنده به جهان زنان و ساختار بدشکل و بی‌قواره‌ی این اثر از لحاظ جنسیتی شاید جوابی باشد به فمنیست‌های افراطی. نقدی بدون دلیل به زنان که اگر دنیا دست شما بود وضع بدتر می‌شد که بهتر نمی‌شد پس همان بهتر که در خانه‌هایتان بنشینید و ظرف بشورید و بچه بیاورید. شما را چه به رهبری؟ شما را چه به سیاست؟ اگر این پیش‌فرض را ما بگیریم ما با چه طرفیم؟ مردی که از زنان متنفر است؟ یا مردی که از فمنیسم متنفر است؟ برای بررسی بهتر این اثر چند جمله‌ای از آن را می‌خوانیم؛ لازم است بگویم بندی که خواهیم خواند وقتی است که یک زن عادی به محضر شبان رفته است.

«دو زن کنارش بودند. اولی روی کوسنی سمت چپ ایشان، حتماً بیست

سالی داشت؛ بسیار خوشگل بود. آن یکی را سرتیر شناختم: برتولوچی بود، یکی از چهار شخصیت برجسته.»
«این افشاگری من را تحت تأثیر قرار داد. پس ما نرینه‌ی سنگی را هم نه به ژودیت که به یک بدل پیشکش کردیم! ژودیت واقعی مراسم را در خانه‌اش، در کاخش، از تلویزیون تماشا می‌کرد...
پس این‌طوری چشمش من را گرفت.
«از بین آن ده نفر تو از همه دلفریب‌تر بودی.»»
«آن دو زن به من گفتند: «اتاقت هنوز از اقامتگاه ژودیت تقریباً دور است.»»
اگر ندانیم که شبان یک زن است، آن را مردی تمام‌خواه می‌دانیم که شهوت جلوی چشمانش را گرفته و به دنبال زن است. در این قسمت پا بر حرامسرای یک زن گذاشته‌ایم که دختر نابالغ تا زن‌های چهل ساله را در حرمسرای خود دارد و هیچ لذتی او را سیر نمی‌کند. تمامیت‌خواه است و همه‌چیز را متعلق به خود می‌داند. آیا او یک زن است؟ آیا این یک جامعه‌ی زنانه است؟ فمنیسم این است؟ آیا تمامیت‌خواهی با قواعد جامعه‌ی آرمانی منطبق است؟
این را در پرانتز می‌گویم: (این‌ها تمام سوالاتی است که کتاب برای شما مطرح می‌کند و شما را به فمنیسم مشکوک می‌کند، شما را به زن مشکوک می‌کند، شما را به قدرت مشکوک می‌کند. شاید هنگام خواندن این اثر نظریه قدرت نیچه در ذهنتان بیاید، شاید سیمون دوبوار، شاید هانا آرنت، این دیگر به سلیقه و تطبیق خواننده است که چه مقاله‌ای را با این متن تطبیق دهد و با آن استدلال کند. این پرسش‌ها فقط جنبه‌ی تفکر انتقادی را دارد و قرار نیست در این یادداشت نتیجه‌ای را برای شما روشن سازم.)
اکنون چرا این اثر را بخوانیم؟
خواندن آثار دیس‌توپیایی جذاب است. ساختار یک جهان با بدترین

شاید این دنیا فقط کلمه‌ی زن یا مرد را به دوش می‌کشد تا ذهن ما را آشفته کند. شاید در درجه‌ی اول جنس کلمه‌ی زن از مونث به مذکر تغییر پیدا کرده است تا تمام ویژگی‌های زنانه‌ی خود را دور بیاندازد و مرد بشود. تا بتواند یک کشور را اداره کند. تا بتواند قدرت را در دست بگیرد.

و سختگیرانه‌ترین قوانین این امکان را به ما می‌دهد تا پیش‌بینی کنیم تا کجا این وضع ادامه خواهد داشت. شاید با خود بگویید وقتی که رمان‌هایی مثل ۱۹۸۴، ما، مرگ به وقت بهار، بلیط آبی و ... وجود دارد چرا زنان تشنه‌ی قدرت را بخوانیم؟

در طول این سال‌ها و شکل‌گیری جنبش‌های زنانه، خواندن رمانی که از اول تا آخرش بنایی فمنیستی دارد، برای تمام افرادی که میل به دانستن درباره‌ی فمنیسم و زنان دارند جالب است. این رمان دو داستان را به طور همزمان برای شما روایت می‌کند؛ اولی زنی که در خود این ویرانه زندگی می‌کند و دومی مردی که از کشوری دیگر پا بر این کشور می‌گذارد و با قوانین آن آشنا می‌شود. خواندن این دو سرنوشت در یک اثر به طور همزمان هم برای زنان و هم برای مردان جالب است، مردی که از دنیای آرمانی زنان وحشت دارد و زنی که در دنیای خود فقط یک عروسک است. دلیل آخر آن است که ما باید کتابِ خوب بخوانیم تا بدانیم. آیا می‌توان این کتاب را خوب دانست؟ در روزگار کنونی که دردِ تمام جامعه مسئله‌ی زن و حقوق اوست شاید بد نباشد به این کتاب نگاه انتقادی داشت. بررسی زندگی‌نامه نویسنده و تطبیق با اثر و جغرافیای رمان و در آخر تطبیق با ایران کنون، مسیر روشنی را برای زنان ایران ترسیم خواهد کرد و نباید فراموش کنیم اگر نخوانیم و ندانیم مجبور به زندگی در تکرارها هستیم.

امیدوارم که خواندن این یادداشت شوقی در وجود شما انداخته باشد تا کتاب زنان تشنه‌ی قدرت برنارد کی‌رینی را بخوانید و فراموش نکنید که تمامی سوالات فقط برای به فکر واداشتن شما بود.

سبا امیری

هیلدگارد بنیگنی

«از زمانی که طفلی بیش نبودم، پیش از آن که استخوان‌هایم، اعصابم و رگ‌هایم نیرو گیرند، من همواره این بینش را در روحم می‌دیدم؛ چه بسا اکنون که بیش از هفتاد سال عمر کردم. در این بصیرت، آن‌طور که پروردگار خواستار است، روح من تا طاق آسمان، آن‌جا که باغ عدن را جایگه است، به پرواز درمی‌آید، سپس در میان اقوام مختلف حاضر می‌گردد؛ هر چند که آنان در سرزمین‌های بسیار دور از من زندگی کنند. بدین خاطر که من آنان را چنین نظاره می‌کنم، آنان را در تطابق با حرکات ابرها و دیگر مخلوقات می‌بینم. من آنان را با گوش‌هایم نمی‌شنوم، حتی با افکار قلبی‌ام هم دریافت‌شان نمی‌کنم، و نه حتی با هیچ‌کدام از حواس پنج‌گانه‌ام؛ بلکه من آنان را تنها با دیدهٔ جانم می‌نگرم، درحالی‌که دیدگان تنم کاملاً باز هستند. به همین خاطر، من هیچ‌گاه طعمهٔ خلسه در رویاهای خویش نگشتم، بلکه من آنان را در بیداری می‌دیدم، در روز و شب. من همواره در بند بیماری هستم، و نیز همواره در چنگال درد، گویی دائم در پی تهدیدِ من به مرگ برمی‌آید؛ هر چند که پروردگار مرا تا بدین‌جا حفظ کرده است. آن نوری که من می‌بینم هر چند آسمانی نباشد، اما درخشان‌تر از ابری می‌نماید که نور خورشید را دربردارد. من هیچ از آن را نمی‌توانم در کمیت جای دهم: نه ارتفاع، نه طول و نه عرض. با این

حال، من آن را "بازتاب نور زنده" می‌نامم. همان‌طور که بازتاب خورشید، ماه و ستارگان را در آب می‌بینیم، نوشته‌ها، پندها، فضایل و برخی اعمال انسانی نیز در نظر من صورت و درخشش می‌یابند.»[1]

شاید باور این کلمات و وجود چنین بینشی دشوار بنماید؛ شاید ارجح آن باشد که در این لحظه در برابر چنین داستانی که می‌توان آن را چونان الهام موساها در خاطر آورد، خرد را به ژرفای خواب فراخوانیم. چرا که اگر برای لحظاتی از به غفلت راندن خرد غافل باشیم، آواهای موسیقی هیلدگارد خرد ما را در این وادی سرمست خواهند ساخت. پیش از پرداختن به آن آواها، بهتر آن است به این بینشی پردازیم که گویی مسیر هیلدگارد را در ورود به کلیسا هموارتر گردانید تا مگر بتواند از این بصیرت بهرهٔ والاتری برد. می‌توان گفت تا پیش از اشارهٔ خدا، وجود این بینش‌ها تنها برای او و یوتا حقیقی می‌نمود. یوتا را می‌توان از نزدیک‌ترین خواهران هیلدگارد در کلیسا به شمار آورد که به او چگونگی خوانش و نوشتار را یاد داد؛ هر چند نه به قدری که او بتواند کتاب مقدس را درک کند. البته نمی‌توان به‌طور قطع برای این بینش‌ها صورتی نهان و رازآلود در نظر آورد؛ چرا که پیش از آن که هیلدگارد بینگنی در شروع هفتاد سالگی خویش پرده از چشم دل خود بگشاید، اشاراتی به این دیده‌ها کرده بود. او سه کتاب در این باره نوشته که در هر کدام به طرقی

سومین کتاب، به نخستین بازتاب انسان شدن کلام در انجیلِ یوحنا می‌پردازد: «در آغاز کلمه بود». او در این آخرین اثر خود، انسان را به مثابهٔ کیهان کهتر و جهان را به مثابهٔ کیهان مهتر بازمی‌نمایاند.

---

۱ نامهٔ هیلدگارد بینگنی به گیبر جمبلوکس

از مشاهدات خود سخن می‌گوید: دانش، کتاب محاسن زندگی و کتاب آثار الهی. در کتاب دانش، هیلدگارد در سه بخش نظم و ترتیب آفرینش پروردگار، رستگاری و تاریخ نجات را تشریح می‌کند. او در دومین اثر خود به تقابل میان رذیلت و فضیلت می‌پردازد: «رذیلت هر قدر هم صورتی کریه و ترسناک داشته باشد اما به هر روی، همواره روح را به طرف خود فرامی‌خواند.» سومین کتاب، به نخستین بازتاب انسان شدن کلام در انجیلِ یوحنا می‌پردازد: «در آغاز کلمه بود». او در این آخرین اثر خود، انسان را به مثابهٔ کیهان کهتر و جهان را به مثابهٔ کیهان مهتر بازمی‌نمایاند. این تنها اشارهٔ هیلدگارد به کلام خداوند نیست؛ او در نخستین سرایش کلیسایی خود «قدرت ابدیت»[۲] را معنا می‌بخشد: آدم جلوهٔ کلمه است، جلوه‌ای از کلمهٔ خدا که جامه‌اش از بزرگ‌ترین رنج‌ها پاک می‌شود؛ و آن‌چه که آدم را نجات می‌دهد، الوهیتی است که در مسیح دمیده می‌شود؛ او جامه‌اش نه با بزرگ‌ترین رنج‌ها، که با رنج خودش پاک می‌گردد. به همان نسبتی که آدم و مسیح در یک کفه جای می‌گیرند، لزوماً مریم و حوا هم در کفه‌ای همتا قرار خواهند گرفت.

حال با وجود چنین مشاهداتی، چه چیزی هیلدگارد را به سمت موسیقی رهنمون ساخت؟ پاسخ این مسئله هم‌چون چشم دل هیلدگارد، به عنوان یک راز در قلب قرون وسطی دفن شده است. با این حال، می‌توان هم‌چنان از صدای ارواح در یکی از آثار موسیقایی او، نظم فضایل[۳]، سخن راند که می‌توان رد پایشان را در پایان کتاب دانش او جست‌وجو کرد. این سروده دارای پنج بخش است که بیش از آن که بتوان در آن نشانی از تقدس، اخلاقیات و یا حتی حیات قدیسین یافت، می‌توان در آن سیر

۲ O vis eternitatis
۳ Ordo virtutum

من هیچ‌گاه طعمهٔ خلسه در رویاهای خویش نگشتم، بلکه من آنان را در بیداری می‌دیدم، در روز و شب. من همواره در بند بیماری هستم، و نیز همواره در چنگال درد، گویی دائم در پی تهدیدِ من به مرگ برمی‌آید؛ هر چند که پروردگار مرا تا بدین‌جا حفظ کرده است.

روح آدمی را به نظاره نشست. این اثر، درواقع، نمایشی است که مفاهیم را جان و رنگ الهی می‌بخشد. از جالب‌ترین این بخش‌ها، می‌توان به بخش دوم اشاره کرد: در اینجا ما روح را می‌بینیم که در شور رسیدن به بهشت بی‌قراری می‌کند؛ فضیلت او را سد می‌کند، چرا که او برای دیدن بهشت، ابتدا باید زندگی کند. اما در این گذران زندگی، شیطان او را اغوا می‌کند. بخش‌هایی در اثر که شیطان حضور دارد، دیگر آوای موسیقی گوش را نمی‌نوازد و صدای شیطان تنها می‌ماند. موسیقی امری است مقدس و تسکین‌دهنده؛ بنابراین، دلیل صراحت صدای شیطان عیان می‌شود. روح و هفده فضایل هر یک دارای صدایی زنانه هستند؛ امری که عموماً خلاف آن صورت می‌گیرد؛ یعنی: زنان همواره در جایگاه فریبندگی جای می‌گیرند و صدای خداوند، صدای قدوسیت، جنسی مردانه دارد. این ساز و کار می‌تواند علاوه‌بر تاثیرات خود هیلدگارد به عنوان یک زن در آثار خود، تاثیر غیر قابل چشم‌پوشی مریم باکره و دیگر قدیسین زن باشد. او نه فریب است و نه بدنش انحنایی چون انحنای مار دارد؛ او برای مار جسمی برهنه دارد؛ و مار در این برهنگی رخنه می‌کند؛ اما او کرمی بیش نیست؛ کرمی که در دانهٔ سیب پیله می‌کند. او حقیقت است، صدای فضیلت.

اثر در ابیات پایانی خود در مخاطب فعلیت می‌یابد: هیلدگارد از مخاطب می‌خواهد زانوهای خود را خم کند تا پروردگار نیز دست خود را به سوی او دراز کند.

کارسون لوند
ترجمه:
پارسا حساس صدیقی

با سینما نفس می‌کشد[1]
نگاهی به فیلم‌های شانتال آکرمن

هیچ چیزی ساده نیست؛ و هرگاه که چیزی می‌گویم، به همان اندازه می‌خواهم مخالف آن را هم بگویم.

این جمله که توسط شانتال آکرمن در مصاحبه‌ای در سال ۲۰۱۱ با نظریه‌پرداز فیلم نیکول برنز[2] بیان شده، می‌تواند خلاصه‌ای خودجوش از یک تصور خاص و رایج درباره‌ی هدف یک هنرمند باشد، تصوری که فرض می‌کند تفکر دیالکتیکی - برخلاف اصالت مفهومی افلاطونی-

۱ متن پیش رو ترجمه‌ای است از مقاله Breathing Through Cinema: The Films of Chantal Akerman نوشته‌ی کارسون لوند، نویسنده، منتقد فیلم و فیلمساز آمریکایی که در آرشیو فیلم هاروارد به مناسبت نمایش آثار آکرمن منتشر شده است. در این مقاله لوند تلاش می‌کند گذری مختصر اما دقیق و فارق از کلیشه‌های معمول درباره آکرمن و آثارش داشته باشد؛ این مقاله آشنایی کلی‌ای با کار و ابعاد مختلف فلسفه ذهنی او به عنوان یک هنرمند و فیلم‌ساز فراهم می‌کند.

۲ Nicole Brenez یک نظریه‌پرداز برجسته سینما، مورخ فیلم و استاد دانشگاه فرانسوی است که به‌خاطر پژوهش‌های عمیق خود در زمینه سینمای تجربی، آوانگارد و سیاسی شناخته می‌شود. او همچنین به‌عنوان برنامه‌ریز بخش سینمای تجربی در سینماتک فرانسه فعالیت کرده است.

پیش‌نیازی برای درگیر شدن به‌طور پویا و معنادار با جهان است. بیان این نکته از زبان آکرمن به معنای ایجاد تحریک یا اجتناب عمدی نبود؛ بلکه برعکس، مشخصه همیشگی مصاحبه‌های این فیلم‌ساز افسانه‌ای، مانند فیلم‌هایش، تلاش برای یافتن ابزار ایده‌آل برای بیان ایده‌های پیچیده بود، گویی بیش از حد به اشتراک گذاشتن افکارش، تنها راه رسیدن به حقیقت باشد. احتمالاً در این مورد بی‌تکلف از خودتحلیلی، او تصادفا تمام فلسفه و شیوه کاری خود را به عنوان یک فیلم‌ساز برملا می‌سازد.

تمایل آکرمن به بررسی دقیق انگیزه‌ها، ایده‌ها و بیان‌های خود که در همه‌جا از تقاطع به‌ظاهر ناسازگار سبک‌ها (مانند مینیمالیسم آوانگارد و موزیکال) تا ناهم‌خوانی‌هایی که او معمولاً بین صدا و تصویر ایجاد می‌کند مشهود است، از تربیت او نشأت می‌گیرد. به‌عنوان یک نوجوان کنجکاو و بی‌قرار در پاریس در اواخر دهه شصت، او در کلاس‌های یک مرکز آموزشی یهودی شرکت کرد، جایی که تحت سرپرستی امانوئل لویناس فیلسوف، «هنر پرسش و نفی» را آموخت، مهارتی که بدون شک با تجربیاتش از گوش دادن به سخنرانی‌های ژاک لاکان و ژیل دلوز در دانشگاه پاریس تقویت شد. همراه با تجربه‌اش در آرشیوهای فیلم آنتولوژی[۳] در نیویورک در اوایل دهه ۱۹۷۰، جایی که او به مدت چند سال در کارهای عجیب و ابتکاری مشغول بود، این تمایلات آموزشی متفرقه جایگزین تحصیلات دانشگاهی سنتی‌ای شدند که آکرمن پس از کمتر از یک سال کار در رشته‌ای نامطلوب در زادگاهش بروکسل رها کرد.

۳ Anthology Film Archives یک مرکز فرهنگی نیویورکی است که به حفظ، نمایش و مطالعه فیلم‌های تجربی و مستقل اختصاص دارد.

این سال‌های ابتدایی و شکل‌گیری زندگی او ممکن است آکرمن را به عنوان فردی با امتیازی موروثی نشان دهد، که بدون مقاومت عملی زیادی، لی‌لی کنان پایتخت‌های فرهنگی جهان را می‌پیماید اما در حقیقت کاملا برعکس است؛ والدین این کارگردان، تبعیدیان یهودی لهستانی‌ای بودند که به اجبار زندگی فقیرانه‌ای را در بروکسل دست و پا کرده بودند. آکرمن ذکر می‌کند: «من به زودی دریافتم که والدینم چیزی ندارند، که من بتوانم داشته باشم یا بخواهم.» یکی از این موارد بسیار مهم، سال‌های مشقت‌بار مادرش در اردوگاه‌های کار اجباری بود، حقیقتی ویرانگر که اساساً یکی از پایه‌های اصلی کل آثار آکرمن را تشکیل می‌دهد. همان‌قدر که آکرمن بعدها به ارزش پرسشگری اهمیت می‌داد، در تاریخ اولیه والدینش بود که با محدودیت‌های مطلق پرسشگری در مواجهه با یک تروما‌ی واقعی آشنا شد. آگاهی عمیق او از رنج‌های مادرش -همراه با ناتوانی‌اش در درک دقیق ماهیت این رنج‌ها- درک عمیقی از بحران هویتی را در او ایجاد کرد. به‌طوری که حتی آکرمن سال‌ها بعد به سراسر جهان سفر می‌کرد و درباره موضوعاتی به «دوردستی روابط مرزی در جنوب غربی ایالات متحده» یا «اتفاقات یک متل ارزان‌قیمت» در منهتن فیلم می‌ساخت، آثارش همواره، چه به‌طور ضمنی و چه آشکارا، به خانه و پرسش‌هایی

> برای فردی که از پیش به اندیشیدن در چارچوب امکانات خود متمایل شده بود، نماهای طولانی ثابت و اجتناب از نمایش‌های آشکارا دراماتیک یا نشانه‌های موسیقایی، میراثی طبیعی و مقرون به‌صرفه بودند

دربـاره تعلـق بازمی‌گشـت.

فیلم‌هایـی کـه در دهـه اول زندگـی کاری آکرمـن سـاخته شـدند -کـه بسـیاری از آن‌هـا فیلم‌هایـی بـا بودجـه شـخصی و بـا لوکیشـن‌هایی محـدود و اجـرا شـده بـا حداقـل بازیگـران و عوامـل بودنـد- نشـان دهنـده‌ی توسـعه اسـتراتژی‌های فرمی‌انـد کـه بـا آغـاز سـاده و بی‌ادعـای او همخوانـی دارنـد. اگرچـه گفتـه می‌شـود فیلـم هنجارشـکن «پیروخلـه» اثـر ژان لـوک گـدار بـود کـه جرقـه علاقـه سـینمایی آکرمـن را زد، ایـن جریان‌هـای آوانـگارد سـاختارگرا و مینیمالیسـت دهـه ۷۰ نیویـورک -کـه فیلمسـازانی چـون ایـوون رینـر، مایـکل اسـنو و انـدی وارهـول را در بـر می‌گرفتنـد- بودنـد کـه در تقویـت ادراک هنـری او تاثیـری به‌سـزا داشـتند. بـرای فـردی کـه از پیـش بـه اندیشـیدن در چارچـوب امکانـات خـود متمایـل شـده بـود، نماهـای طولانـی ثابـت و اجتنـاب از نمایش‌های آشـکارا دراماتیـک یـا نشـانه‌های موسـیقایی، میراثـی طبیعـی و مقرون‌به‌صرفـه بودنـد، در حالـی کـه دلبسـتگی سـریعاً در حـال تکامـل او بـه امـور روزمـره و پیش‌پاافتـاده بـه سـرعت بـه عنـوان ویژگـی متمایـز او برجسـته شـد. در فیلم‌هایـی ماننـد مـن، تـو، آن مـرد، آن زن (*Je tu il elle 1974*)، هتـل مونتـری (*Hotel Monterey 1972*) و خبرهایـی از خانـه (*News From Home 1977*) واقعیـت انکارناپذیـر فضـا و زمـان به‌تنهایـی بـرای آکرمـن درام کافـی فراهـم می‌کـرد. او بـا فـراغ بـال از طـرح داسـتانی و شـخصیت‌پردازی صرف‌نظـر می‌کـرد تـا بیننـده را بـا حضـور ملمـوس جهـان فیزیکـی در طولانی‌تریـن و عمیق‌تریـن شـکل ممکـن روبـه‌رو کنـد.

طولانی‌ترین اثر آکرمن ژان دیلمان[۴] (*Jeanne Dielman 1975*)، فیلمی کمی بیش از سه ساعته که کاتالوگی از یکنواختی خردکننده زندگی روزمره خانگی را به تصویر می‌کشد و اولین اثر او با حضور یک ستاره (دلفین سیریگ) محسوب می‌شود. این فیلم اکنون جایگاه تثبیت‌شده‌ای به‌عنوان نقطه عطفی در سینمای ساختارگرا و بیان فمینیستی دارد. این فیلم زمان زیادی را صرف ثبت لحظاتی می‌کند که در آن دلفین سیریگ خاموش و با دقت وسواس‌گونه‌ای وظایف بی‌پایان یک مادر خانه‌دار را انجام می‌دهد و در میان آن‌ها به‌طور مخفیانه به روسپی‌گری پاره‌وقت می‌پردازد. در دهه پس از ساخت این اثر، این فیلم به موضوعی جنجالی در محافل سینمای هنری تبدیل شد و همچنان، چه از جنبه مثبت و چه منفی، مترادف با میراث آکرمن است. در حالی که این فیلم بلندپروازانه‌ترین و پربارترین ترکیب از مولفه‌های اصلی کار این کارگردان به‌عنوان یک هنرمند را نمایندگی می‌کند (مشاهدات زنده‌ی او، تمرکز او بر امور روزمره، و برجسته‌سازی مبارزات کمتر نمایان‌شده زنان)، جایگاه مرکزی آن در آثارش، او را به برچسب‌هایی مانند «مینیمالیست» و «فمینیست» متمایل می‌کند برچسب‌هایی که او همواره موشکافانه در رد کردنشان کوشا بود. برچسب‌هایی که بسیاری از مقالات یادبود نوشته‌شده پس از مرگش نشان می‌دهند، هنوز هم پابرجا هستند.

نگاهی جامع‌تر به دوران حرفه‌ای آکرمن نشان می‌دهد که او چقدر زود و چقدرمکرر از این پایه و اساس فاصله می‌گیرد و و در واقع، چگونه

۴ *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*

آثارش اغلب این چارچوب را پیچیده‌تر کرده است. اگر ریاضت‌گرایی در فیلم ژان دیلمان بروز ویژگی‌های یک کارگردان با دامنه‌ی کاری محدود را مطرح می‌کرد، آثاری متفاوت مانند تمام یک شب (*Toute une Nuit1982*) موزاییکی پرحادثه از داستان‌های عاشقانه، دهه هشتاد طلایی (*Golden Eighties 1986*) یک موزیکال عجیب که در یک مرکز خرید اتفاق می‌افتد و اسیر (*La Captive 2000*) اقتباسی ظریف و به سبک هیچکاک از مارسل پروستی که به‌طور بدنامی «غیرقابل اقتباس» خوانده می‌شود، چنین گمان‌هایی را رد می‌کند. و در حالی که ژان دیلمان هنرمند با علاقه‌ای تقریباً وسواس‌گونه به جهان کوچک یک آپارتمان را نشان می‌داد، مستندهای بعدی او مانند از شرق (*D'Est 1993*) درباره مهاجرت اروپایی‌ها پس از سقوط پرده آهنین، جنوب (*Sud 1999*) درباره یک جنایت ناشی از نفرت در تگزاس، و آن پایین (*La Bas 2001*) که تنش‌های میان اسرائیل و فلسطین را با مشاهده‌ی زمزمه‌ی زندگی خیابانی از پشت پنجره‌های یک اتاق هتل در تل‌آویو به تصویر می‌کشد، انسانی با بینش عمیق جهانی و حساسیتی نسبت به بی‌عدالتی‌هایی که فراتر از میدان دید مستقیم او بودند، آشکار کردند. او به برنز گفته بود: «بعد از استالین و اردوگاه‌ها، دیگر مطمئن می‌شوی که یک ایدئولوژی به بدترین چیزها ختم می‌شود.» بنابراین، آکرمن به جای ایدئولوژی، همدلی را انتخاب کرده بود.

هرچند انسان‌گرایی و آگاهی تاریخی‌اش از او هنرمندی شایسته‌ی تحسین بین‌المللی ساخت، این تاثیر آکرمن در سبک سینمایی است که بیش از

سبک کامپوزیشن افقی و روبه‌رویی آکرمن، که هیچ استفاده‌ای از زوایای دید اگزوتیکی چون نمای زاویه پایین یا نمای پرنده نمی‌کند، بیننده را در مجاورت مستقیم با جهان مادی قرار می‌دهد.

هر چیز برای فرهنگ سینما ماندگار شده است. تعداد کمی از کارگردانان به اندازه‌ی او بر اولویت و قدرت تصویر – به‌جای ابزارهای دیگر مانند مونتاژ یا اجرا – به‌عنوان تمرکز اصلی نیروهایی که یک فیلم حول آن‌ها معنا پیدا می‌کند، تأکید داشته‌اند. سبک کامپوزیشن افقی و روبه‌رویی آکرمن، که هیچ استفاده‌ای از زوایای دید اگزوتیکی چون نمای زاویه پایین[۵] یا نمای پرنده[۶] نمی‌کند، بیننده را در مجاورت مستقیم با جهان مادی قرار می‌دهد و او را به اندازه‌ای در آنجا نگه می‌دارد که ابعاد کمتر قابل مشاهده یا ناملموس یک فضای فیزیکی - مانند کیفیت نور آن، یا شاید ردپاهایی از گذشته -در سلسله‌مراتب توجه تماشاگر از جزئیات پس‌زمینه‌ای که معمولاً نادیده گرفته می‌شوند- به اطلاعات برجسته‌ای با بار معنایی و دلالت‌های عمیق تبدیل شوند. وقتی همین رویکرد در مورد سوژه‌های انسانی به کار گرفته می‌شود، مانند پژوهش و آزمایش مداوم حالت استراحت آئور کلمن در فیلم قراردادهای آنا (*Les Rendez-vous d'Anna 1978*) یا نمای نزدیک مسحورکننده استانیسلاس مرهار که فیلم حماقت آلمایر (*Almayer's Folly 2011*) را به پایان می‌رساند، جزئیات چهره و ظرافت‌های روان‌شناختی‌ای را به مخاطب ارائه می‌دهد که سینمای روایی تجاری به ندرت زمانی برای آن دارد. علاوه بر این، رویکرد یاد شده ایمان شگفت‌انگیز آکرمن به بازیگرانش را به روشنی عیان می‌کند.

این اخلاق کارگردانی که ترکیب‌بندی ثابتی را بر یک محیط تحمیل می‌کند اما در عین حال اجازه می‌دهد درجه‌ای از خودانگیختگی در آن

۵ Low Angle
۶ Birds eye

فضـای میانجـی وجـود داشـته باشـد، می‌توانـد بـه دیالکتیـک بزرگ‌تـری از بی‌نظمـی و نظـم بازگـردد کـه اغلـب بـر فیلم‌هـای آکرمـن حاکـم اسـت. ایـن دیالکتیـک به‌ویـژه در پایـان تکان‌دهنـده فیلـم ژان دیلمـان مشـهور اسـت، جایـی کـه اضطـراب و ناامیـدی پنهـان در پـس آیین‌هـای روزمـره آشـکار می‌شـود. ایـن موتیـف دیرپـای را، همانگونـه کـه تـا کنـون بررسـی شـده، می‌تـوان از زوایـای تفسـیری متعـددی بررسـی کـرد، از تحلیـل کار بـه مثابـه درونی‌سـازی تروما‌ی یهـودی تـا کنـدوکاوی بـر چگونگـی نمایـش جهـان در مقاومـت همیشـگی بـا هنجارهـای مردسـالارانه در فیلم‌هـای آکرمـن. همچنانکـه چنیـن رویکردهایـی پربـار هسـتند و بی‌شـک تـا حـد زیـادی توسـط خـود فیلم‌هـا تاییـد می‌شـوند، تاثیـر تجمعـی سـینمای آکرمـن پیچیده‌تـر و عمیق‌تـر از آن اسـت کـه خوانشـی کلی‌نگـر بتوانـد آن را بـه درسـتی توضیـح دهـد. دربـاره هتـل مونتـری اثـر بسـیار سـختگیرانه و مینیمالیسـتی‌اش، او ذکـر می‌کنـد: «ایـن نفس‌هـای مـن بـود کـه طـول نماهایـم را تعییـن می‌کـرد.» اینکـه ایـن حـرف حقیقـت دارد یـا صرفـاً نمونـه‌ای از اسطوره‌سـازی جوانانـه آکرمـن اسـت، چنـدان اهمیتـی نـدارد. شـاید ایـن بهتریـن راه بـرای درک فیلم‌هـای او باشـد: بـا وجـود ظرافـت و وقارشـان، آن‌هـا بیشـتر اجبـاری فیزیولوژیکـی هسـتند تـا تحقق‌هـای ذهنـی و فکـری.

تیام جعفری

ژان دیلمان: تماشای زنی در بُعد چهارم

زمانی که به شخصیت‌های زن در تاریخ سینما می‌نگرید کدام کرکترها در ذهنتان تصویر می‌شوند؟ سوال ساده ایست اما جوابش سخت و تنوع جواب‌ها به وسعت اقیانوس. سینمای معاصر مملو از زنان به یاد ماندنیست، از زنانی که زنان (سوفیا کاپولا، لوکرسیا مارتل) ساختند گرفته تا زنانی که مردان (پدرو آلمودوار، ونگ کاروای) ساختند. اما اگر همین سوال را از مخاطب آمریکایی متعلق به نیمه اول قرن بیستم بپرسیم چه؟ زنان جان فورد و بیلی وایلدر و فرنک کاپرا بی‌شک دیدنی و دوست داشتنی هستند اما می‌شود با اطمینان گفت که کرکتراند؟ این سوال نه برای زیرسوال بردن سینمای کلاسیک بلکه برای شرح یک موقعیت است، موقعیتی که ما در آن زن فیلم آپارتمان را برای شرلی مکلین به خاطر می‌آوریم تا به دلیل کرکتر خودش. در صورتی که اگر به جای جک لمون، تام یول برای نقش اصلی انتخاب می‌شد نتیجه همانقدر موفق می‌بود، زیرا شخصیت مرد فیلم وایلدر یک کرکتر تمام و کمال بود، نه یک فیگور ایستا. این موضوع نه بر حسب اتفاق بلکه بر اساس سیاست‌های نظام استودیویی پیشین سینما شکل گرفته، نظامی که امروزه با کمی اصطلاحات جامه‌ای به ظاهر زیبا و پاک به نام هالیوود به تن کرده اما باطنش همان بوده و خواهد بود. زنان در سینمای جریان اصلی فروشندگان چرب زبان

فیلم هایشان هستند، گویی زنان نه برای خودشان بلکه برای مردان وجود و حضور دارند. هرچند نمی‌شود با قاطعیت گفت که بخش زیادی از زنان منتقدِ این شرایط بوده‌اند، چرا که این تبعیض نه محصول یک اندیشه فردی و عرصه خردسالی چون سینما، بلکه محصول یک تاریخ است. این شگرد سینمای جریان اصلی در استفاده دکوراتیو از زنان تا به همین امروز ادامه داشته، اما چرا غلظتش کمتر از دهه ۴۰ میلادی است؟ دلایل زیادی دارد و نمی‌شود در رابطه با چنین موضوعی فکر را به سینما محدود کرد اما می‌شود با ذره‌بین بر نقطه‌ای از این تابلوی بزرگ متمرکز شد. من دوست دارم ذره‌بین‌ام را ببرم به خیابان‌های خلوت بروکسل در سال ۱۹۷۵، جایی که زنی در حال انقلاب است.

شانتال آکرمن ۲۴ ساله با الهام از سبک و مینیمالیسم «برسون» و تاثیر از نقش زمان در آثار تجربی مایکل اسنو و اندی وارهول، شاهکار چالش برانگیز و افراطی‌اش را با عنوان طولانی «ژان دیلمان، ۲۳ خیابان دو کمرس، ۱۰۸۰ بروکسل» ساخت و سینما را دستخوش تغییر کرد. فیلم ۳ ساعته آکرمن با اجتناب از کات و درام، و در مقابل با تمرکز بر اتفاقات عادی و روزمره پیش می‌رفت. گویی آکرمن به دوران پیش از گریفیث برگشته و درام همان‌قدر برایش معنا دارد که برای برداران لومیر معنا داشت. آکرمن در برداشت‌های بلندش سعی بر پرده‌برداری از راز بزرگ زنان کرد، رازی که پشت لبخند زنان هالیوود پنهان شده بود. در آن روزها جهان تحت تاثیر موج دوم فمینیسم بود و برای اولین بار در تاریخ

«ژان دیلمان نه تنها مشخصات آثارکوربه را داشت، بلکه به لطف خاصیت ویژه پیرنگ، توانسته بود همچون یک ابزارشکنجه عمل کند و روزمرگی را در ۲۰۰ دقیقه به معنی واقعی کلمه اجرا کند.»

جنبشی پویا در ابعادی جهانی در حال پیش‌روی بود که نقش اصلی‌اش مردان نبودند. این جنبش بعد از تجربیات زیستی آکرمن که شامل تماشای مادرش در قامت یک تن‌فروش بود، بیشترین تاثیر را بر او گذاشت و او را از چیزی اشباع کرد که نیاز داشت با ژان دیلمان آن را فریاد بزند. اثر آکرمن همچون یک بمب عمل کرد، بمبی که شعاع انفجارش محدود به مکان و زمان نیست و تا به همین امروز هم می‌تواند با سکانس «سیب زمینی پوست کندن» شما را مصدوم کند.

اما چه چیز ژان دیلمان به این اندازه انقلابیست؟ ما دقیقا دو سال قبل از آن فیلم فوق العاده ژان اوستاش به نام مادر و هرزه را داشتیم که همچون اثر مذکور ما را بیش از ۳ ساعت در روزمرگی کسل کننده الکساندر قرار می‌داد و درست مانند اثر آکرمن تنها در سکانس‌های پایانی بود که بویی از درام می‌برد. چه تفاوتی بین این آثار است؟ چرا فیلم اوستاش به اندازه فیلم آکرمن انقلابی نبود؟ می‌شود با یک مقایسه ساده اما غریب به جواب رسید. از نظر من تاثیر آکرمن بر هنر نوپای سینما آنچنان نسبت به تاثیر کوربه بر هنر کهن نقاشی بی‌ربط نیست. گوستاو کوربه قواعد آکادمیک را نپذیرفت و نسبت به محتوای آثارش حساس‌تر از دیگران بود، به همین خاطر حاضر نبود نقشی که روی بومش می‌سازد لبخند مردی بورژوا با لیوان شرابی در دستش باشد. کوربه مردمی عادی را دستمایه کارش قرار داد و در نهایت همین نقوش گزنده ساکن بوم او باعث انقلابی در تاریخ هنر شدند، انقلابی به نام رئالیسم. ژان دیلمان نه تنها مشخصات آثار کوربه را داشت، بلکه به لطف خاصیت ویژه پیرنگ، توانسته بود همچون یک ابزار شکنجه عمل کند و روزمرگی را در ۲۰۰ دقیقه به معنی واقعی کلمه اجرا کند.

آکرمن در برداشت های بلندش سعی در پرده برداری از راز بزرگ زنان داشت، رازی که پشت لبخند زنان هالیوود پنهان شده بود.

درختی که آکرمن در سینما کاشت نه تنها هنوز میوه می‌دهد، بلکه باغی بی‌کران ساخت که حتی امروزه هم می‌شود درش شاهد شکوفه‌هایی تازه بود. سال گذشته بود که «منطقه مورد نظر» با محوریت روزمرگی رودلف هس تکانی به سینمای معاصر داد. این اثر منحصر به فرد جاناتان گلیزر برای سینه فیلان فلش بکی بود به روزمرگی‌های افراطی و متمایل به سکون ژان دیلمان. باغ آکرمن به قدری وسیع است که در همان سال اکران فیلم گلیزر می‌شود محصولات دیگری از این باغ یافت، مثل فیلم بی نظیر انتظار زیادی از پایان دنیا نداشته باش از رادو جود، که جزو موجی از سینمای نوین رومانی قرارمی‌گیرد که همه‌شان به‌نوعی نوادگان آکرمن هستند.

دهه هفتاد مملو بود از اتفاقاتی عظیم و راه‌گشا چون ژان دیلمان، اتفاقاتی انقلابی برای سینمای دست و پا شکسته‌ای که در دهه‌های گذشته به لطف نئورئالیسم ترمیم شد و به کوشش اورسون ولز داشت راه رفتن شخصی خودش را می‌آموخت. حال در دهه هفتاد هرکسی به نوبه خودش داشت سینمای شخصی‌اش را می‌ساخت و سینما اشباع شده بود از فیلم‌های منحصربه‌فرد. وقتی در چنین بازار شلوغی آکرمن بدون پیشنهادهایی خطیر (همچون تدوین دیالکتیکی شوروی و یا فیلم جستارهای موج نو) با ساده‌ترین شگرد ممکن می‌درخشد، باری دیگر عظمت مدیوم سینماست که به ما یادآور می‌شود، سینمایی که با قدرت یگانه و بی‌همتایش به نام «پیرنگ» بیش از هر عرصه دیگری مفهوم هنر کوانتومی و چهار بُعدی را به رخ می‌کشد و مفهوم زمان را از نو می‌سازد و در نهایت همین سینماست که می‌تواند در یک بعد از ظهر عادی، ما را با هر نژاد و جنسیتی، در مقابل ۳ ساعت از زندگی کسالت بار یک روسپی قرار دهد و جادویی بکند که زبان از شرح آن قاصر است.

علیرضا نوری

واردا، موج نو و فمنیسم

انیس واردا (Agnès Varda)، عکاسی که خودش نیز نمی‌دانست چطور ناگهان به سینما راه یافت، اولین فیلم خود را در ۲۶ سالگی در حالی ساخت که در سینما تحصیل نکرده و تا قبل از ۲۵ سالگی مجموعاً ده فیلم هم ندیده بود. فیلم La Pointe Courte 1955 که در دو خط روایی مجزا پیش می‌رود: اول، زندَگی ماهیگیرانِ درگیر با دولت و سختی‌ای که به سبب ممنوعیت‌های ایجاد شده توسط دولت بر زندگی آن‌ها سایه انداخته است و دوم، تلاش و مبارزه‌ی یک زوج جوان برای حفظ رابطه‌ای که احساس می‌کنند به آخر خط رسیده ولی می‌خواهند نجاتش دهند. فیلمی در محتوا مستندگونه، آغشته به المان‌های موج نوی فرانسه، چند سال قبل از اینکه موج نو به عنوان یک جنبش شناخته‌شده توسط گدار (Jean-Luc Godard)، تروفو (François Truffaut) و دوستان به بار بنشیند. بودجه‌ی پایین، لوکیشن‌های واقعی در فضای باز، نابازیگرهای محلی، روایت برشی از زندگی‌ها، رد تمامی قوانین از پیش تعیین شده‌ی فیلمسازی و هر آنچه که از عناصر موج نوی فرانسه شناخته می‌شوند، در این فیلم خودنمایی می‌کنند. اگر بخواهیم بیش‌تر به این جنبش سینمایی بپردازیم، باید گفت که موج نو به فیلمسازان جوان و سرکش اجازه داد که برای تحقق ایده‌های دیوانه‌وار خود، با موانع متعدد آن روزهای سینما مواجه

نشـوند: اسـتودیوهای فیلم‌سـازی، تهیه‌کننده‌هـای کنترل‌گـر، قوانیـن دسـتوری بـرای قصه‌گویـی، ادیـت یـا فیلمبـرداری و امثالهـم. ایـن جنبـش بـا ظهـور خـود در سـینما تـا سـالیان سـال بـر فیلمسـازان پـس از خـود تاثیرگـذار بـود و هنـوز هـم هسـت. ایـده‌ی «مرکـزی بـودن کارگـردان» بـه عنـوان هنرمنـد اصلـی، یـا بـه عبارتـی مؤلـف بـودن، شـاید مهم‌تریـن دسـتاورد مـوج نـوی فرانسـه باشـند، چـرا کـه سـایر المان‌هـای مـوج نـو کـه برشـمردیم تـا حـدی نتیجـه‌ی طبیعـی ایـن ایـده هسـتند. بـرای درک تاثیـری کـه مـوج نـوی فرانسـه و ایده‌هایـش بـر کارگردانـان پـس از خـود گذاشـت، لازم نیسـت جـای دوری برویـم. همیـن کـه بـا دیـدن یـک شـات از فیلم‌هـای مارتیـن اسکورسـیزی(Martin Scorsese)، کوئنتیـن تارانتینـو (Quentin Tarantino)، وس اندرسـون (Wes Anderson) و بسـیاری کارگردان‌هـای شناخته‌شـده‌ی دیگـر بـه راحتـی می‌تـوان فهمیـد چـه کسـی پشـت دوربیـن نشسـته اسـت، نشـان‌دهنده‌ی ایـن اسـت کـه مـوج نـو در سـینما ریشـه کـرده اسـت. تلاشـی بـرای قـرار دادن کارگـردان در رأس کار. کارگـردان. نـه نویسـنده، نـه ادیتـور، و نـه تهیه‌کننـده. ایجـاد رابطـه‌ای عمیـق بیـن کارگـردان و فیلمـش، همانگونـه کـه نویسـنده و رمانـش یـا نقـاش و نقاشـی‌اش بـه هـم گـره خورده‌انـد.

واردا، از پیشـگامان مـوج نـوی فرانسـه اسـت. امـا عضـوی مهـم از ایـن جنبـش بـودن، تنهـا مشـخصه‌ی او نیسـت. واردا نمونـه‌ی عالـی یـک فمنیسـت بـا تفکـری سـاختارمند و منظـم اسـت. نظمـی ذهنـی کـه بسـیاری از روشـنفکران هـم‌دوره‌اش بـه سـبب سـیل ایده‌هـای متناقضـی کـه هـر روز در جامعـه‌ی آن روزهـای فرانسـه سـر برمـی‌آورد از آن بی‌بهره‌انـد. او قصه‌گویـی بی‌نظیـر اسـت و در تقریبـاً تمامـی قصه‌هـای او، لایـه‌ی عمیقـی از فمنیسـم و دغدغه‌هـای فمنیسـتی خودنمایـی می‌کننـد.

فیلـم Clèo from 5 to 7 کـه شـاید مـوج نویی‌تریـن اثـر واردا باشـد، یـک سـاعت

و نیم از زندگی خواننده‌ی پاپ موفق و زیبایی را روایت می‌کند که منتظر جواب تست سرطان خود است. جدای از اهمیت تاریخی این فیلم برای سینما و موج نو، مسائلی که در خلال این روایتِ زمان-واقعی به آن پرداخته می‌شود، واضحاً مسائلی فمنیستی هستند و ریشه در دغدغه‌های درونی واردا دارند. کلئو توسط جامعه و اطرافیان خود دچار شی‌وارگی[1] شده است و همین فشار مضاعفی بر او و بر زندگی‌اش وارد کرده است. به صورتی که نگرشش به بیماری احتمالی‌اش هم تحت تأثیر این موضوع قرار دارد. آرامشی که ندارد، و از خودبیگانگی‌ای که دچارش شده است: «شتاب نکن پروانه‌ی زیبا، به نوعی زشتی خود مرگ است. پس مادامی که من زیبا هستم، حتی از دیگران زنده‌ترم.» بیماری‌اش که توسط خدمت‌کارش جدی گرفته نمی‌شود: «چه اندوه مصنوعی و بیخودی! این دختره برای داشتن یک زندگی شاد و سعادتمند همه چیز داره. اما همیشه عاشق اینه که نازش رو بکشن. مثل یک بچه‌ی لوس.» رابطه‌ی سطحی و بدون عشقی که دارد: «تو همیشه یه چیزیت هست، یه دردیت هست! اما تو قوی هستی. زیبایی‌ات ضامن تندرستی توست.» تأثیر عمیقی که جامعه و اطرافیان با نوع نگاه خود بر زندگی و شخصیت کلئو گذاشته‌اند، به اصلی‌ترین هسته‌های وجودی فمنیسم متصل است. کلئو در یک ساعت و نیم زمانی که منتظر

> واردا به جای آنکه به فمنیسم به عنوان یک کل وجودی بنگرد، آن را تکه تکه می‌کند و هرجا که فرصت کند به این تکه‌ها می‌پردازد. به همین دلیل فمنیسم در کارنامهٔ هنری وی غوطه‌ور است

---

۱ Objectification برخورد با انسان به مثابهٔ یک شیء و بدون در نظر گرفتن انسانیت او و ابعاد مختلفش. به طور مثال می‌توان به Sexual Objectification اشاره کرد که عمل برخورد با دیگری به مثابهٔ یک شیء برای غرایض جنسی است

جواب تست بیماری‌اش است، با تفکراتی متناقض با آنچه خود پذیرفته مواجه می‌شود: دختری راننده تاکسی که از ادب کردن مردان مسافر می‌گوید یا برهنه شدن دوستش دوروتی جلوی هنرآموزان مجسمه‌سازی. مواجهه‌ی کلئو با این مسائل تجربه‌ای جدید در زندگی اوست که در ابتدا در برابر آن‌ها، در برابر تغییر، مقاومت می‌کند. او شجاعت دختر راننده تاکسی را احمقانه می‌شمارد و برهنگی برایش کار شرم‌آوریست: «می‌ترسم که اگر برهنه شوم در من عیب و نقصی پیدا کنند.» دوروتی که مشخصاً انسانی رهاتر، و در نتیجه خوشحال‌تر است، از شادی‌ای می‌گوید که اندامش به او می‌دهند. او به بدنش مغرور نیست ولی برهنگی حس محو شدن و کمرنگ بودن به او می‌دهد. احساسی مانند خوابیدن. آن را دوست دارد. کلئو با تمام فشاری که به سبب بیماری احتمالی‌اش روی خودش احساس می‌کند، همچنان نگران نگاه دیگران است: «همیشه خیال می‌کنم دیگران بهم نگاه می‌کنند. در صورتی که فقط من هستم که به خودم نگاه می‌کنم. این مرا فرسوده می‌کند.» یا حتی در جایی اشاره می‌کند که بیماری از معده‌اش است، «حداقل اینگونه جلوی دید مردم نیست.»

واردا، گفته است که زمان-واقعی بودن فیلم از چالش‌های بزرگ او بوده چرا که می‌خواسته در این یک ساعت و نیم، به عمیق‌ترین ابعاد وجودی کلئو نفوذ کند، و مهم‌تر از آن، تغییر آن ابعاد را به تصویر بکشد. با دیدن فیلم متوجه خواهید شد که او به بهترین شکل ممکن به این مهم دست یافته است. یکی از برگ‌های برنده‌ی او، آنتوان و گفتگوهاییست که کلئو با او در انتهای فیلم دارد. و شات پایانی فیلم، نگاه با لبخندِ کلئو و آنتوان به همدیگر. کلئو تغییر کرده است. و هر مخاطبی به راحتی آن را احساس می‌کند. این جادوی موج نو و جادوی انیس واردا است.

واردا عاشق نقاشی بود و نقاشی‌ها را یکی از بزرگ‌ترین منابع الهام خود

واردا نمونه‌ی عالی یک فمنیست با تفکری ساختارمند و منظم است. نظمی ذهنی که بسیاری از روشنفکران هم‌دوره‌اش به سبب سیل ایده‌های متناقضی که هر روز در جامعه‌ی آن روزهای فرانسه سر برمی‌آورد از آن بی‌بهره‌اند. او قصه‌گویی بی‌نظیر است

می‌دانست. هم در عکاسی، هم در سینما و هم در زندگی شخصی و هنری‌اش بسیار وام‌دار نقاشان است. در جایی می‌گوید که فشاری که روی کلئو در طول فیلم احساس می‌شود، در حقیقت تلاشش برای بازسازی حسی است که نقاشی Death and the Maiden[۲] به بیننده القا می‌کند. نقاشی زنی که در دام اسکلتی خشکیده و خالی از زندگی اشک می‌ریزد. همین‌طور از عشق خود به پیکاسو می‌گفت. چیزی که او را جذب پیکاسو کرده بود تغییراتی است که به مرور زمان در آثار پیکاسو قابل مشاهده است. به عبارتی، پیکاسو نقاشی پویا بود و ایستایی نداشت. کافی است به سیر تغییرات خودنگاره‌هایش از نوجوانی تا مرگ نگاهی بیندازید. واردا این ویژگی را ستایش می‌کند، به همین دلیل هم خودش همواره در تکاپو و تلاش برای تجربه‌های جدید بود. هر فیلم او ایده‌هایی نو در خود دارد و به طور خاص ایده‌های فمنیستی فیلم‌هایش از فیلمی به فیلم دیگر تغییر می‌کند. در اینجا قصد تبیین و تحلیل هیچ یک از این نظرات فمنیستی را ندارم که نه کار من به عنوان یک سینمادوست است و نه این مقاله ظرفیت انجام این کار را دارد. چیزی که موضوع بحث ما است، نحوه‌ی نگاه واردا به فمنیسم و رویکردی است که او برای تزریق دغدغه‌های فمنیستی به فیلم‌هایش انتخاب می‌کند. واردا به جای آنکه به فمنیسم به عنوان یک کل وجودی بنگرد، آن را تکه تکه می‌کند و هر جا که فرصت کند به این تکه‌ها می‌پردازد. به همین دلیل فمنیسم در کارنامهٔ هنری وی غوطه‌ور است. تکه‌های مختلف آن در فیلم‌های گونانگون او مجال خودنمایی پیدا می‌کنند. او در هر مسئله‌ای بدون تعارف، طرفی را که فکر می‌کند درست است انتخاب می‌کند و از آن حمایت می‌کند. حتی در مسائل بحث‌برانگیزتر مانند روابط باز. بحث‌برانگیز به این معنا که خیلی از خود

۲ Hans Baldung – 1507

فمنیست‌ها آن را ابزار سوءاستفاده در دست مردان، و دیگر فمنیست‌ها آن را ضامن آزادی‌های فردی و جنسی می‌دانند. به نظر می‌رسد که واردا با Le Bonheur 1965 اولی را بیش‌تر قبول دارد. همین موضوع Le Bonheur را تبدیل به یکی از جنجالی‌ترین فیلم‌های او کرده است. فیلمی ترسناک در پوششی از شادی، رنگ و آفتاب‌گردان!

واردا در فیلم One Sings, the Other Doesn't 1977 به پاره‌ای از مشکلات زنان در جامعه می‌پردازد. از ممنوعیت سقط جنین و مشکلاتی که سقط غیرقانونی در این شرایط برای سلامتی آن‌ها به وجود می‌آورد تا شرایط حاکم بر خانواده‌های سنتی در ایران! این فیلم روایت دوستی دو زن است: سوزان و پائولین. سوزان با دو بچه از دوست‌پسری که در همان ابتدای فیلم خودکشی می‌کند تنها می‌ماند. او به خانهٔ والدینش می‌رود که بچه‌های او را حرامزاده صدا می‌کنند. در آنجا سعی می‌کند کاری یاد بگیرد تا بتواند زندگی مستقلی را شروع کند و از پس بزرگ کردن بچه‌هایش بربیاید. پائولین نیز عضو یک گروه موسیقی دوره‌گرد می‌شود و از جایی به جای دیگر می‌روند و نمایش اجرا می‌کنند. دوستی آن‌ها از طریق نامه‌هایی که با هم رد و بدل می‌شوند عمق پیدا می‌کند و به نوعی آن دو در سیل مشکلاتی که گریبان‌گیر آن‌ها می‌شود تسکینی برای یکدیگر هستند. شاید جالب توجه‌ترین بخش فیلم برای ما، سفر پائولین به ایران به همراه دوست‌پسر ایرانی‌اش داریوش است. پائولین در ابتدا به خوبی با ایران ارتباط می‌گیرد، چون آن را شبیه یک داستان

او همیشه دوست داشت که در سینمای داستانی‌اش، ردپایی از مستند وجود داشته باشد: «من خیلی به مردم علاقه‌مندم، به همین دلیل مستند می‌سازم.» صحنه‌ای که کلئو به قورباغه خوردن یک مرد وسط شهر چشم دوخته بود، واقعی بود.

هـزار و یـک شـبی عاشـقانه می‌بینـد. در نامه‌هایـش بـه سـوزان می‌نویسـد کـه حجـاب احسـاس جدیـدی بـه او داده: «مـن، من‌تـر شـده‌ام.» بـا تنـش آشـناتر اسـت و غیـره و غیـره. در آنجـا بـا داریـوش ازدواج می‌کنـد و حلقـه‌ی ازدواج برایـش شـاعرانه اسـت: «چـه سـفری! نعشـه‌ام! پـرواز می‌کنـم!» ولـی کم‌کـم آن روی سـکه خـودش را نشـان می‌دهـد: «دنیـای مـردان، در خیابان‌هـا و کافه‌هـا شـبیه دنیایـی مجزاسـت. فکـر یـک زوج در اینجـا کار دشواریسـت. فکـر می‌کنـم در یـک عروسـک‌خانه بـه دام افتـاده‌ام. بـا یـک شـکم هندوانـه‌ای و یـک شـوهر عاشق‌پیشـه. ادای چشـم‌پولکی‌ها را در مـی‌آورم ولـی ایـن مـن نیسـتم. و آن لیبـرال ایرانـی‌ای کـه در فرانسـه می‌شـناختم، آن مـرد روشـن‌فکر کـه بـه شـیوه‌ی خـودش فمنیسـت بـود، داریـوش در ایـران، از وقتـی مـرا بـه دام انداختـه، بـه آن چیـزی تبدیـل شـده کـه می‌خواسـت بشـود. یـک شـوهر سـنتی.» بهتریـن توصیـف بـرای وضعیـت پائولیـن، گفته‌هـای راوی قصـه در فیلـم، یعنـی خـود انیـس واردا اسـت: «سـیب در نهایـت بیـدار شـد و ایرانـی را دیـد متفـاوت از آرزویـش، متفـاوت از حکایتـی عاشـقانه در صحنـه‌ای خاورزمینـی. بایـد بـا تنهـا قالیچـه‌ای کـه برایـش پـرواز می‌کـرد می‌پریـد: یـک پـرواز برگشـت. بـه یـک زندگـی موسـیقایی پویـا و درخشـان.»

فیلـم بـا روایـت دوسـتی ایـن دو زن بـا پیشـینه‌های اجتماعـی و شـخصیت‌های کامـلاً متفـاوت مخاطـب را بـه بطـن چالش‌هـای زن بـودن و مشـکلات عینـی آن می‌بـرد. زنانـی کـه تصمیمـات متفاوتـی می‌گیرنـد، زندگی‌هـای متفاوتـی دارنـد امـا در یـک مـورد اشـتراک دارنـد: هـر دو مبـارز هسـتند. ایـن اثـر در دورهٔ اوج مبـارزات زنـان فرانسـوی بـرای قانونـی شـناختن حـق سـقط جنیـن سـاخته شـد و بخـش بزرگـی از فیلـم نیـز حـول محـور حـق آزادی سـقط جنیـن اسـت. بـه عبارتـی، واردا بـا ایـن فیلـم بـه خوبـی دیـن خـود را بـه آن مبـارزات ادا کـرد. و امـا Vagabond 1985، شـخصی‌ترین فیلـم او و ماجـرای دختـری بی‌پـروا

واردا در فیلم One Sings, the Other Doesn't به پاره‌ای از مشکلات زنان در جامعه می‌پردازد. از ممنوعیت سقط جنین و مشکلاتی که سقط غیرقانونی در این شرایط برای سلامتی آن‌ها به وجود می‌آورد تا شرایط حاکم بر خانواده‌های سنتی در ایران! این فیلم روایت دوستی دو زن است.

به نام مونا که به جاده زده است. اولین صحنه در فیلم، جنازهٔ مونا و صحبت‌های کارگری است که او را پیدا می‌کند؛ بقیهٔ فیلم روایتیست در فرمْ مستندگونه از کسانی که به نحوی با او در ارتباط بوده‌اند. دوربین درست مانند یک مستند چهره‌ی این شاهدان را نشان می‌دهد و آن‌ها در مورد مونا می‌گویند. کسانی که در راه سوارش کرده‌اند و او را به جایی رسانده‌اند، کسانی که چند شبی با او مست کرده یا خوابیده‌اند، کسانی که در ازای پول شغل کوتاه چند روزه‌ای به او داده‌اند و دیگران. هر کدام گوشه‌هایی از شخصیت او را به بیننده نمایان می‌کنند. «او آزاد بود. هر جا دلش می‌خواست می‌رفت. من هم دوست دارم آزاد باشم.» «زنان بی‌خانمان همه مثل هم هستند. دنبال مردها.» «تا وقتی ماری‌جوانا داشتم نجیب و مهربون بود. بعدش که تموم شد تنهام گذاشت. فکر می‌کردم اهل موندن باشه. اهل خانه و خانواده.» «دختری کثیف با کوله‌پشتی.» «شخصیت خاصی داشت. می‌دونست چی می‌خواست.» «مثل باد پیداش شد. بدون برنامه، بدون هدف، بدون امید، بدون آرزو. یک چیزهایی بهش پیشنهاد دادیم، هیچ کاری نمی‌خواست بکنه.» «به این نمی‌گن سرگردانی، این تلف شدنه.» «با اثبات اینکه به هیچ دردی نمی‌خوره داره به سیستمی که قبولش نداره کمک می‌کنه.»

Vagabond روایت آزاد بودن، و سپس طرد شدن به سبب آن است. آزادی مطلق را انتخاب کردن، تنهایی مطلق به بار می‌آورد. به نظر نمی‌رسد که مونا از روی اجبار خانه به دوش بودن را انتخاب کرده باشد. «من از منشی بودن متنفرم. اون رییس‌های از خودراضی رو ول نکردم که یکی دیگه توی جاده گیرم بیاد.» «همه‌ی راننده‌ها از کسایی که سوار می‌کنن سؤال می‌پرسن. منم یه چیزایی از خودم درمیارم.» «شامپاین توی جاده خوشمزه‌تره.» مونا انتخابی کرده، که در نهایت هم برایش گران تمام

می‌شود. او یکی از نقش‌های از پیش تعیین شده در اجتماع را نمی‌پذیرد، و نه فقط تنهایی مطلق، بلکه انحطاط کامل، بلکه مرگ و نابودی کامل نصیبش می‌شود.

با معرفی مختصر واردا شروع کردیم، به موج نو پرداختیم و از فمنیسم وارداییی گفتیم. چیزی که ناگفته مانده است، پتانسیلی است که واردا همیشه در مستندها می‌دید. دو اشاره‌ی کوتاه به مستندگونه بودن La Pointe Courte و Vagabond کردیم، اما ارتباط واردا و سینمای مستند فراتر از این‌ها بود. او همیشه دوست داشت که در سینمای داستانی‌اش، ردپایی از مستند وجود داشته باشد: «من خیلی به مردم علاقه‌مندم، به همین دلیل مستند می‌سازم.» صحنه‌ای که کلئو به قورباغه خوردن یک مرد وسط شهر چشم دوخته بود، واقعی بود. واردا به مستند نگاهی متفاوت از سایر هنرمندان داشت. می‌گفت که «آدم‌ها جلوی دوربین متفاوت عمل می‌کنند. تو می‌دونی اونا قراره چی‌کار کنن، اینکارو بکنن، اونکارو بکنن، اما به محض اینکه جلوی دوربین قرار می‌گیرن، چیزی از درون آن‌ها خودنمایی می‌کنه. هیجان اونجاست که بتونی اونو ضبط کنی.» نوشتن از مستندهایی که ساخته و آثاری که خود را در آن‌ها به تصویر کشیده، در فرصتی دیگر. صحبت از واردا و دستاوردهای هنری او، همواره ناتمام می‌ماند. چرا که هنر او تمامی ندارد. «با او زندگی را تجربه می‌کنیم.»[۳] و خب، زندگی بی‌نهایت است.

۳ Quote from Martin Scorsese

از شیشه تا سنگ

گفت‌وگو با شادی قدیریان

• فرنگیس کلهری

شادی قدیریان، عکاس معاصر و برجسته‌ی ایرانی، نامی است که هر کس که اندکی به دنیای عکاسی ایران توجه کرده باشد، دست‌کم یک بار به آن برخورد کرده است. آثار او در عین داشتن زیبایی‌های بصری، متأثر از تجربیات اجتماعی و فرهنگی در جامعه معاصر ایران است و بخش قابل توجهی از این آثار هم به تجربیات اجتماعی زنان می‌پردازد. هر یک از این مجموعه‌ها داستانی منحصر به فرد و در عین حال یکپارچه را روایت می‌کند و نگاهی به دغدغه‌ها و چالش‌های زنان در دنیای امروز دارد. آثار قدیریان فراتر از عکاسی، به عنوان ابزاری برای بیان و نقد اجتماعی عمل می‌کنند و همواره بر لزوم توجه به واقعیت‌های زندگی زنان تأکید دارند. در ادامه به گفتگوی مفصل‌ای با ایشان خواهیم پرداخت و از زبان خود او درباره‌ی روایت زندگی هنری، مجموعه‌ها و دغدغه‌های هنری‌شان خواهیم شنید.

چی شده که عکاسی رو به‌عنوان وسیله ابراز خودتون انتخاب کردید ؟ تمایل به ثبت کردن از کجا میاد؟

من از نسلی می‌آیم که خانواده‌ها اصرار داشتند بچه‌ها پزشک یا مهندس شوند و هنر خواندن را قبول نمی‌کردند. خانواده من هم همین‌طور بودند. من تجربی خواندم و دبیرستان را به سختی تمام کردم. در سنی بودم که می‌توانستم هر کاری که دلم می‌خواهد بکنم و کنکور هنر دادم. طبیعتاً قبول نشدم، چون هیچی نخوانده بودم.

یک سال کلاس کنکور هنر رفتم تا آشنایی پیدا کنم و دوباره امتحان دادم و قبول شدم. در آن یک سال، همه‌چیز را خیلی فشرده یاد می‌دادند. در این دوره، عکاسی را از همه جذاب‌تر دیدم. همیشه آدم تنبلی در درس خواندن بودم و فکر می‌کردم رشته‌های هنری دیگر خیلی سخت و زمان‌بر هستند. به نظرم عکاسی خیلی سریع بود، چون فقط یک دکمه را فشار می‌دادی و تمام.

از دو سه سال اول دانشگاه که درس‌های پایه داشتیم، بگذریم. در واقع زمانی شروع به کار کردم که خیلی جدی شد و شغلم عکاسی بود. با یک گروه خیلی خوب از بچه‌های دانشگاه آشنا شدم که هنوز هم با آن‌ها دوستم. این گروه به من انگیزه می‌داد و ما خیلی با هم کار می‌کردیم و دوستان خوبی بودیم. به همین سادگی، عکاسی برای من شروع شد. اوایل هیچ چیز خاصی در آن نبود.

آیا عکاسی الان براتون معنایی داره؟

الان عکاسی کل زندگیمه. از زمانی که شروع به کار کردم، سال‌ها گذشته و من به مدت سی سال است که در این حوزه فعالیت می‌کنم. تنها کاری که در زندگی‌ام بلدم، عکاسی است. زندگی‌ام به طور کامل از این راه

می‌گذرد. اطرافیانم یا عکاس هستند یا مستندساز، بنابراین عکاسی تمام جنبه‌های زندگی‌ام را احاطه کرده است.

آیا می‌توانید درباره سبک عکاسی خود و دلایل انتخاب آن توضیح دهید؟

من عکاسی مستند را خیلی دوست دارم و همیشه برایم جذاب بوده است. اما از دو یا سه سال بعد از شروع کارم، متوجه شدم که این نوع عکاسی مدل من نیست. دلیل این امر این است که من آدم واکنش سریعی نیستم. وقتی در فضایی قرار می‌گیرم، نیاز دارم که در آن فضا بمانم، به آن فکر کنم و اتفاقات دور و برم را هضم کنم. تا زمانی که تمام این اتفاقات بیفتد، سوژه‌ای که جلوی دوربین من وجود دارد، از بین می‌رود. به همین دلیل است که سراغ عکاسی مستند نرفتم و به عکاسی صحنه‌سازی شده روی آوردم. با این روش می‌توانم موضوعات اجتماعی که برایم جذاب هستند و نمی‌توانم در خیابان عکاسی کنم یا با آدم‌ها سر و کار داشته باشم، بازسازی کنم. به عبارتی، هر چیزی که در شهرمان یا در خانه‌مان می‌گذرد، در کارهایم پیدا می‌شود. با اینکه کارم مستند نیست و لحظه را نمی‌گیرم، اما احساس مسئولیت اجتماعی دارم و باید حساس باشم و راجع به این موضوعات صحبت کنم.

شادی جان، شما از اول کارتون تا الان چه تغییراتی توی سبک، تفکر و آثارتون می‌بینید و به نظرتون دلایل‌شان چیست؟

من به طور کلی خیلی تغییر نکردم؛ یعنی سبک من همچنان همان است. اما یک چیز جدیدی را امتحان کردم که برایم جذاب و هنوز هم هست: ویدیو آرت. من همچنین فیلم مستند را خیلی دوست دارم، اما سلیقه‌ام در

فیلم متفاوت است. در ویدیو آرت، کارهایی که انجام دادم، در نهایت همان عکس‌ها هستند، فقط حرکت یا تکرار به آن‌ها اضافه شده است.
در این زمینه، سه یا چهار کار ویدیو انجام دادم و آن‌ها را در گالری نمایش دادم. با تعداد زیادی صفحه‌نمایش هم کار کردم، مثلاً چهار فیلم هم‌زمان. اما نسبت به عکاسی که همیشه مشغولش بودم و مجموعه‌های زیادی از آن دارم، ویدیوهایم پراکنده‌تر هستند؛ مثلاً یکی از آن‌ها پانزده سال پیش و دیگری هفت سال پیش کار شده است.
اوایل، خودم تنها کار می‌کردم. دوربین را می‌گرفتم و از چیزی عکس می‌گرفتم. اما یک اتفاقی که در کارم افتاد و می‌توانم اسمش را پختگی بگذارم، این بود که کم‌کم آدم‌ها به مجموعه‌هایم اضافه شدند. اول نورپرداز استخدام کردم، بعد فیلمبردار، سپس لوکیشن و دوربین کرایه کردم. به تدریج یک گروه به کارم اضافه شد و در آخرین مجموعه‌ام، «هفت سنگ»، به جز مدل‌ها، حدود هفت یا هشت نفر بودیم و لوکیشن بسیار عجیبی داشتیم. ما صحنه‌ها، در و دیوار و پنجره را می‌ساختیم، و این پروسه تولید به طور قابل توجهی بزرگ‌تر شد. شاید یکی از دلایل این تغییرات، این باشد که اکنون از نظر مالی می‌توانم برای کارهایم هزینه کنم، زیرا این کارها هم هزینه‌بر و هم زمان‌بر هستند. حالا دیگر عجله ندارم که هر سال سریعاً یک مجموعه کار کنم. ترجیح می‌دهم سر فرصت، هر وقت که حسش بود، با یک گروه بزرگ و تا جایی که در ایران و در شرایط ما ممکن است، یک کار کامل و بی‌نقص انجام دهم.
چه عکاس یا هنرمندی برای شما خیلی الهام‌بخش بوده است؟
ادوارد هاپر تأثیر عمیقی بر من داشته است. هر بار که آثارش را می‌بینم، از نگاه خاص، رنگ‌ها و موضوعاتش شگفت‌زده می‌شوم.
همچنین، اروین اولاف یکی دیگر از هنرمندانی است که کارهایش را بسیار

دوست دارم. یکی از افتخارات زندگی‌ام این است که در فستیوالی شرکت کردم که آثار او نیز در آن نمایش داده شد. من به خاطر دیدن او به آن سفر رفتم، اما متأسفانه او نیامد.
از کارهای ریچارد آودون نیز بسیار خوشم می‌آید. در میان هنرمندان ایرانی، عاشق کارهای میترا تبریزیان هستم. به نظرم کارهای او برای زمان خود درجه یک ، تمیز و مرتب بوده‌است. من هم در یکی از پروژه‌هایش حضور داشتم و از نزدیک این وسواس، دقت و تولید درجه یک‌اش را مشاهده کردم.

چه کسانی در ابتدای راهتان تأثیر زیادی بر شما داشتند؟

دو نفر از بزرگ‌ترین تأثیرگذاران در زندگی‌ام بهمن جلالی و کاوه گلستان هستند. اگر آن‌ها نبودند، شاید من هم امروز اینجا نبودم. هر کدام به نوعی به من کمک کردند.
بهمن جلالی فراتر از یک معلم جذاب و انسان محترم برای من بود. بعدها او همکارم شد و سپس به دوستی نزدیک تبدیل شدیم. رابطه دوستی‌ام با بهمن جلالی باعث شد هر لحظه‌ای که با او بودم، چیزی جدید یاد بگیرم. این یادگیری فقط محدود به عکاسی نبود، بلکه در زندگی‌ام نیز تأثیرگذار بود. هر چیزی که در زندگی‌ام خوب است، به نوعی از او دارم؛ از نحوه صحبت کردنش، مدل زندگی‌اش تا نگاهش به دنیا که به شدت بر من تأثیر گذاشت.
بعد از او، کاوه گلستان به شیوه‌ای دیگر در مسیرم کمک کرد. او به من آموخت که چگونه آثارم را نمایش دهم، کجاها بروم و کجاها نروم.
این دو نفر غول‌های عکاسی ایران هستند و به نظر نمی‌رسد کسی مثل آن‌ها در آینده به عرصه عکاسی ایران بیاید. من بزرگ‌ترین شانس زندگیم

را در این می‌دانم که در این مسیر بسیار خوش‌شانس بودم. شانس آوردم که دوستان و گروه‌های خوبی داشتم و استادهای برجسته‌ای را ملاقات کردم. بعد از آن نیز با افراد مهمی آشنا شدم که به من کمک کردند. می‌توانم بگویم که هنرم این بود که این روابط را حفظ کردم و از آن‌ها استفاده کردم.
به نظر من، یک مهره‌هایی کنار هم قرار می‌گیرند که این موضوع در زندگی همه آدم‌ها وجود دارد. آدم باید این هوشمندی را داشته باشد که از این‌ها به درستی استفاده کند. البته من نمی‌گویم آدم خیلی باهوشی هستم، ولی این را یاد گرفته‌ام که در زندگی‌ام، هر چیزی که به دست می‌آورم را نگه‌دارم و قدرش را بدانم. تا امروز هم این کار را می‌کنم و قدر چیزهایی که دارم را خیلی می‌دانم و حواسم هست که آن‌ها را از دست ندهم.

موضوع‌هایتان را چطور انتخاب می‌کنید؟ از ابتدا می‌دانید چه می‌خواهید یا کم‌کم و لایه‌لایه شکل می‌گیرد؟ المان‌ها چطور کم و زیاد می‌شوند؟

راستش من خیلی خیال‌پردازم. در حین زندگی‌ام، چه در حال ظرف شستن باشم یا رانندگی، همیشه در حال نگاه کردن و فکر کردن هستم و هر چیزی به نظرم می‌تواند ایده‌ای برای کار باشد. سختی کار من این است که این ایده‌ها را حذف کنم! چطور این کار را می‌کنم؟ صبر می‌کنم.
اول از همه، ایده‌هایم را از زندگی خودم، زندگی بچه‌ام، مادرم، دوستانم و اتفاقات دور و برم انتخاب می‌کنم. معتقدم

«مجموعه «مثل هر روز» به اندازه موفقیتی که برای من آورد، به همان اندازه دردسر هم داشت. شاید فکر کردم که آدم می‌تواند در لایه‌های عمیق‌تری حرف‌های دیگری بزند. شاید نباید آنقدر رُک حرف می‌زد.»

آدم باید درباره چیزی صحبت کند که واقعاً حسش می‌کند. اگر غیر از این باشد، فقط یک شعار می‌شود و خیلی تابلو است. بنابراین، با دقت به خودم و اطرافیانم، اتفاقات و حالات، به چشم یک ایده نگاه می‌کنم.
وقتی روی ایده‌ای که به نظرم خوب است، صبر می‌کنم و بهش فکر می‌کنم. یعنی باورت نمی‌شود، بعضی وقت‌ها فردا که بیدار می‌شوم، می‌گویم عجب چیز مزخرفی بود! یعنی یک روز که می‌گذرد، معلوم می‌شود. بعضی وقت‌ها سه ماه طول می‌کشد. گاهی هم وسط حرف زدن با دیگران می‌فهمم اشتباه کردم و آن چیزی نیست که می‌خواهم. پس شروع می‌کنم به حذف کردن.
وقتی می‌بینم روی یک ایده‌ای مدت‌هاست مانده‌ام و با آن نگاه سخت‌گیر و منتقدی که به خودم دارم، بهش نگاه می‌کنم و می‌بینم مشکلی ندارد و هنوز می‌شود رویش کار کرد یا این که باید الان این حرف را بزنم، آن موقع است که موضوع را نهایی می‌کنم. بعد از آن مرحله بعدی شروع می‌شود که تصویر ذهنی‌ام را از آن بسازم. یعنی اول قصه را انتخاب می‌کنم. بعد می‌گویم خب، حالا چطور باید این را تصویرش کنم؟ کاری به این ندارم که چطور اجرا می‌کنم، فقط شروع می‌کنم به تصویر ساختن.
توی این مرحله هم، این تصاویر ذهنی را جابه‌جا می‌کنم، در واقع می‌پزم‌شان و به اجرا نزدیک‌ترشان می‌کنم. چون بعضی چیزها را نمی‌شود اجرا کرد. بعضی چیزها باید ویدیو بشوند، بعضی‌ها فیلم می‌شوند. در قالب یک عکس، یا مثلاً پنج تا عکس، حرف زدن خیلی سخت است. اینجا آن شکل کلی‌اش را درمی‌آورم. می‌نشینم طراحی‌اش می‌کنم، بهش فکر می‌کنم و سرچ می‌کنم. بعد دیگر فکر می‌کنم که کجا باید این را بگیرم. اگر آدم توش هست، کی باشد؟ چه بپوشد؟ فضا چه شکلی باشد؟ کم‌کم آدم‌های گروه اضافه می‌شوند، درباره نورش حرف می‌زنیم،

دنبال لوکیشن می‌گردیم و بعد می‌رویم جلو.
یعنی معمولاً این فرآیند خیلی طولانی است. همه این کارها ممکن است یک سال طول بکشد. ولی وقتی که شروع به عکاسی می‌کنم، آنقدر همه‌چیز را از قبل می‌دانم که مثلاً یک هفته بیشتر طول نمی‌کشد تا عکس‌ها گرفته شوند. ولی آن فکر کردن و ساختن تصویر ذهنی، بیشترین زمان را می‌برد.

یعنی یک کارگردانی و خلق کاملی از تصویر اول توی ذهن‌تون شکل می‌گیرد و بعد در نهایت...

بله، دقیقاً. وقتی با آدم‌های گروه‌ام قرار می‌گذارم، مثلاً با طراح صحنه‌ام، به او می‌گویم دقیقاً چه می‌خواهم. در مجموعه آخرم، برای تک‌تک آدم‌های توی عکس، قصه نوشتم و بعد برای آقای امیر اثباتی فرستادم. مثلاً می‌گفتم آن زنی که توی اتاق خواب نشسته، ۳۵ ساله است، شغلش این است و یک روز کامل از زندگی‌اش را می‌نویسم: صبح فلان ساعت بیدار می‌شود، بعد می‌رود سر کار، بعد این اتفاق می‌افتد و بعد آن اتفاق. اینقدر برایم جا می‌افتد که آن آدم کیست، چطوری زندگی می‌کند و به چه فکر می‌کند که به طراحم می‌گویم این آدم باید در چه اتاقی زندگی کند. این فرآیند به من کمک می‌کند تا تصویر ذهنی‌ام را به واقعیت نزدیک‌تر کنم و هر جزئیات را به دقت طراحی کنم. این ارتباط نزدیک و دقیق با گروه، باعث می‌شود که همه چیز به خوبی پیش برود و در نهایت کار نهایی، بازتابی از آن تصویر اولیه باشد که در ذهنم شکل گرفته است.

از مجموعه «نیل نیل»

در مجموعه‌های شما، چه کارهای اولیه و چه کارهای اخیر، حضور و صحبت از زنان پررنگ است. گاهی شما را عکاس فمنیستی می‌نامند. نظر شما چیست؟ آیا خود را عکاس فمنیستی می‌دانید یا صرفاً به عنوان یک زن، دغدغه‌های زنان را به تصویر می‌کشید؟

خیلی اتفاقی من مجموعه اولی که کار کردم، که عکس‌های قاجار بود، از مدل‌های زن استفاده کردم. فقط هم به این دلیل که دوروبرم زن‌ها بودند. خواهرانم و دخترخاله‌ام و دوستم را آوردم. با آن‌ها راحت‌تر بودم. آرایششان می‌کردم، می‌خندیدیم و گریم می‌کردیم. لباس‌های زنانه قاجاری هم برایم جذاب بود.

اما مجموعه‌های بعدی، به‌خصوص در دهه ۸۰، تحت تأثیر فعالیت در یک گروه فمینیستی بود که هرکدامشان الان یکی از مهم‌ترین فعالان فمینیست دنیا هستند، مثل شادی صدر و آسیه امینی. من مسئول بخش هنری سایت بودم و با هنرمندانی که روی مسائل زنان کار می‌کردند، آشنا شدم. مجموعه «مثل هر روز» هم محصول همان دوره بود. مجموعه ای که به اندازه موفقیتی که برای من آورد، به همان اندازه دردسر هم داشت. شاید آدم می‌تواند در لایه‌های عمیق‌تری حرف‌های دیگری بزند. شاید نباید آنقدر رُک حرف می‌زد. هرچند آن موقع خیلی جواب داد و هنوز هم یکی از مجموعه‌های مورد علاقه‌ام است.

بعدها گروه از هم پاشید و خیلی‌ها از ایران رفتند. همکاری ما قطع شد، ولی دوستی‌ام با آن‌ها ماند. اما دغدغه حقوق زنان در من باقی بود. الان نمی‌دانم من فعال حقوق زنان هستم یا نه. اگر اتفاقی برای زنان بیفتد، حتماً جلو می‌روم و یک عکس خواهم داشت. کم‌کم به این نتیجه رسیدم که بهتر است درباره حقوق انسانی حرف بزنیم که شامل حقوق زنان و کودکان هم می‌شود. نگاهم انسانی‌تر شده و در مجموعه آخرم، آدم‌ها از

هـر جنـس و سـنی هسـتند.
اصـراری نـدارم کـه عـکاس فمنیسـت باشـم. هنرمنـدم و نمی‌فهمـم ایـن کلمـه یعنـی چـه. صـرف حضـور زن در کار، آن را فمینیسـتی نمی‌کنـد. نگاهـم بـه جهـان تغییـر کـرده و می‌خواهـم دربـاره انسـان‌ها و مسائلشـان حـرف بزنـم. حقـوق انسـانی برایـم مهم‌تـر اسـت.

چطور مجموعه قاجار و ایده تلفیق سنت و مدرنیته به ذهنتان رسید؟ چه عواملی باعث شد این مجموعه در عین اینکه اولین مجموعه‌ی حرفه‌ای شما بود، آنقدر مورد استقبال واقع بشود و خوب از آب دربیاید؟

مـن سـال دوم یـا سـوم دانشـگاه بـودم کـه آقـای جلالـی مـوزه عکس‌خانـه شـهر را تأسـیس کـرد. مـن در چـاپ عکـس مهـارت داشـتم و در تاریک‌خانـه فوق‌العـاده بـودم؛ یعنـی یکـی از بهتریـن چاپ‌هـای دانشـگاه را انجـام مـی‌دادم. آقـای جلالـی گفـت: «چقـدر خـوب چـاپ می‌کنـی! بیـا عکس‌هـای شیشـه‌ای قدیمـی عکس‌خانـه را چـاپ کـن. می‌آیـی کار کنـی؟» گفتـم: «آره.» بـه پولـش احتیـاج داشـتم، چـون دانشـجو بـودم. رفتـم در لابراتـوار مـوزه و شـروع بـه کار کـردم.
آنجـا برایـم یـک شـگفتی عجیـب بـود. هـم دانشـجو بـودم و هـم کار می‌کـردم. رفتنـم بـه تاریک‌خانـه بـا خـودم بـود، امـا برگشـتنم بـا خـدا! اصـلاً نمی‌توانسـتم دل بکنـم و بیـرون بیایـم. بارهـا می‌شـد کـه سـاعت ۹ شـب بـود، مـوزه بسـته شـده بـود و همـه رفتـه بودنـد و نگهبـان منتظـر بـود تـا در را بـاز کنـد کـه مـن بیـرون بـروم. عاشـق ایـن کار بـودم. شیشـه‌های قدیمـی را کـه می‌دیـدم و چـاپ می‌کـردم، برایـم خیلـی جـذاب بـود.
در همـان دوران، درسـم تمـام شـد و بـرای پایان‌نامـه دانشـگاه یـک مجموعـه

کار می‌کردم؛ یک مجموعه جدی و یک رساله نوشتاری. خب، رساله نوشتاری را قطعاً راجع به عکاسی در دوره قاجار برداشتم. در آن دوران با آقای جلالی خیلی نزدیک و صمیمی بودم. مسلماً استاد راهنمای من آقای جلالی بود. با هم فکر کردیم که چه کار کنم.

یک روز گفتم: «من دلم می‌خواهد مثل رساله‌ام که راجع به تاریخ عکاسی کار کردم، یک کارم هم راجع به همین موضوع و مرتبط با عکس‌های قدیمی باشد.» بعد با آقای جلالی مشورت کردیم و به این نتیجه رسیدیم که از زنان با لباس‌های قاجاری عکس بگیرم.

یک روز که در کلاردشت نشسته بودیم و داشتیم با هم حرف می‌زدیم، به این نتیجه رسیدیم که کاری کنیم که نشان دهد این عکس‌ها متعلق به امروز هستند. عین عکس‌های قدیمی را بگیریم، اما یک چیزهایی از امروز بگذاریم توی عکس که معلوم شود این عکس امروز گرفته شده است. بعد دیگر شروع شد. چه چیزهایی در عکس باشد و چرا باشد؟ مفاهیم امروز و دیروز، سنت و مدرنیته، همه این‌ها آرام آرام وارد این کار شد و آن عکس‌ها برای پایان‌نامه گرفته شد.

خیلی هم اذیت شدم چون دانشگاه قبول نمی‌کرد و می‌گفت: «این بچه‌بازی است. برو یک موضوع جدی انتخاب کن.» خیلی طول کشید. آقای جلالی بارها نامه نوشت که «چه بازی‌ای؟» ماجراهای زیادی داشتیم. عکس‌ها را هر طور شده گرفتیم و به عنوان پایان‌نامه ارائه دادم.

یک دو سالی هم دنبال نمایشگاه گذاشتن بودم، اما هیچ گالری‌ای به من وقت نمی‌داد. اصلاً برایشان جالب نبود. تا اینکه بالاخره کاوه به من کمک کرد و رفتیم پیش لیلی گلستان. اولین نمایشگاهم را آنجا گذاشتم و همانطور که می‌گویید، خیلی سروصدا کرد. روز افتتاح نمایشگاه خیلی عجیب بود. همه از حجم آدم‌هایی که می‌آمدند این کار را ببینند، تعجب

از مجموعه «قاجار»

می‌کردند. آدم‌های مهمی آمده بودند. اولین نفری که آمد آقای عباس کیارستمی بود. یکی از کارها را خرید و رفت.
برای دختری که تازه لیسانس گرفته بود و هیچ کاری نکرده بود، خیلی عجیب بود. بعدش هم کارها به کشورهای مختلف رفت و نمایشگاه‌های متعددی برگزار شد. موفقیت و پول به همراه داشت. خیلی خوب است که آدم اولین کارش این‌جوری باشد، ولی خیلی هم برایم سخت بود چون همه می‌پرسیدند: «حالا می‌خواهی چه کار کنی؟ کار بعدی چیست؟»
یک روزی که فکر کردم تمام این حرف‌ها را کنار می‌گذارم و کار می‌کنم، یا می‌شود یا نمی‌شود. خوشبختانه توانستم ادامه بدهم. به هر حال، آن مجموعه اول خیلی لذت‌بخش بود و توجه زیادی به من جلب شد.

سری جنجالی «مثل هر روز» چطور شکل گرفت؟ چرا چادر را انتخاب کردید؟ و پاسختون به انتقادهایی که چرا برای نشان دادن خانم‌ها از چادر استفاده شده و چرا هیچ چهره‌ای از آن‌ها دیده نمی‌شود و انگار هویت آن خانم‌ها را یک کلیشه زن ایرانی با چادر نشان داده‌اید، چیست؟

شکل‌گیری ایده‌اش را اگر بخواهم بگویم، از خودم شروع شد. این مجموعه را وقتی کار کردم که تازه ازدواج کرده بودم. وقتی که صحبت ازدواجم با کسی که دوستش داشتم پیش آمد قرار شد که ازدواج کنم، بروم خانه خودم و با کسی که دوست دارم زندگی کنم. از آن موقع، مادرم شروع کرد به جمع کردن کاسه و کوزه و وسایل آشپزی و این‌ها که با من همراه کند تا به خانه جدید ببرم. هر کسی هم که به دیدنمان می‌آمد، یکی از این وسایل را برایمان می‌آورد. یعنی این‌ها یک کُدی داشتند که

به من داده می‌شد: «زندگی تو از این به بعد با چیزهایی سر و کار دارد که تا حالا نداشتی؛ مثل وسایل آشپزی، وسایل تمیز کردن خانه، جارو و...»

با این‌ها من زندگی مستقلم را شروع کردم و وقتی هم که شروع کردم، متوجه شدم که بله، این‌ها وظایف من در این خانه است؛ وظایفی که قبلاً نداشتم و وظایف همسرم نبود، وظایف من بود. به همین سادگی. فکر کردم روی این موضوع کار می‌کنم. نگاه کردم و دیدم نه تنها من، بلکه همه زنان این دغدغه را دارند؛ کاری که انگار از قبل برایشان تعریف شده و باید از صبح تا شب انجام دهند و وظیفه‌شان است. هر مردی هم هر چقدر مهربان و خوب باشد، در واقع به زن در آن کارها کمک می‌کند، وظیفه‌اش نیست. می‌دانی چی می‌گویم؟ و این هنوز هم برای من هست. الان من قبل از اینکه تو بیایی اینجا بنشینی و با من حرف بزنی، به این فکر می‌کردم که بچه‌ام می‌آید و قرار است چه غذایی بخورد. به این فکر کردن یا چیزی شبیه به آن، چیزی است که من هر روز درگیرش هستم. هر روز تمیز می‌کنم. نمی‌گویم بد است. هر آدمی برای خودش، برای اینکه چه بخورد و اطرافش تمیز باشد، باید این کارها را بکند، ولی اگر وظیفه‌اش بشود...

از مجموعه «مثل هرروز»

سوالی که من در این عکس‌ها مطرح کردم این است که آیا ما این کار را به عنوان وظیفه انجام می‌دهیم؟ اگر من یک روز این کار را نکنم چه می‌شود؟ می‌دانی؟ و دیدم این یک بخش جدایی‌ناپذیر از زندگی یک زن است. حالا به واسطه اینکه مادر می‌شود، آن وظایف مادری یا قبلش، انگار نگهداری از یک چیزهایی به عهده زن است و همه زنان به نظرم با آن درگیرند. هیچ فرقی نمی‌کند که آن زن پزشک باشد یا خانه‌دار، این کارها تبدیل به روتین می‌شود؛ مثل هر روز. هر روز و هر روز باید یک چیزی را تکرار کنی بدون اینکه هیچ خلاقیتی در آن داشته باشی. من این نگاه را زیر سوال بردم.

این از شکل‌گیری ایده. زمانی که ما داریم راجع بهش حرف می‌زنیم – اوایل دهه ۸۰ بود – اصلاً امکان نداشت تو بتوانی زنی را بدون حجاب به تصویر بکشی، مخصوصاً برای منی که همیشه اول از همه دلم می‌خواست عکس‌هایم را در شهر خودم نمایش بدهم. نمی‌شد عکس‌های بدون حجاب را در گالری بگذاری. الان ممکن است بشود، ولی آن موقع امکان نداشت.

من باید این زن را با یک حجابی نشان می‌دادم و هر حجاب دیگری دروغین می‌شد چون ما در خانه حجاب نداریم، حداقل من در خانه‌ام نداشتم. فکر کردم اگر زنی می‌خواهد در خانه حجاب داشته باشد، چه حجابی دارد؟ این حجاب را دارد؛ این چادرهای گلدار که اتفاقاً خیلی هم خوشگل هستند. در خیابان به خاطر گل‌ها، رنگ‌ها و طرح‌هایشان، جلب توجه می‌کنند. زنان اگر قرار باشد در خانه حجاب داشته باشند، در ایران آن حجاب را دارند. من آن را انتخاب کردم که منطقی‌تر باشد تا یک شال یا روسری که سرمان می‌کنیم.

اینجا بود که من به مینیمالیسم خیلی علاقه پیدا کرده بودم. دلم نمی‌خواست

هیـچ چیـز اضافـه‌ای بـه جـز قصـه‌ای کـه می‌گویـم در عکسـم باشـد. قصـه بـه نظـرم آنقـدر رُک و سرراسـت بـود و مثـل عکس‌هـای پرسـنلی کـه قـرار اسـت هویـت آدم‌هـا را نشـان بدهـد، امـا چهـره در آن نیسـت. چهـره‌اش حـذف شـده و هویـت، همـان چیزهایـی اسـت کـه هـر روز بخـش بزرگـی از زندگی‌مـان را تشـکیل می‌دهـد.

یکی از مجموعه‌های شما که خیلی برایم دوست‌داشتنی است شاپرک خانم است. تغییراتی در آنجا مشهود است و انگار کارهایتان به یک سمت دیگری می‌رود. آیا این تغییر واقعا وجود داره؟

بـه نظـر مـن در ایـن مجموعـه لنـزم وایدتـر شـد. آمـدم عقب‌تـر بـه موضـوع نـگاه کـردم و لوکیشـن‌ها برایـم اهمیـت بیشـتری پیـدا کـرد. بـه نـور و جزئیـات بافتـی کـه در کارهایـم وجـود دارد، توجـه بیشـتری داشـتم. از اینجـا شـروع کـردم بـا وسـواس بیشـتری بـه ایـن موضوعـات نـگاه کـردن و بـه نوعـی گروه‌داشـتن، همانطـور کـه قبـلاً گفتـم. و خـب برایـم خیلـی اهمیـت داشـت روی ایـن موضـوع کار کنـم ، بـا توجـه بـه اتفاقـات سـال ۸۸ و تأثیـری کـه تـوی زندگیـم داشـت. وقتـی راجـع بـه جنـگ کار کـردم، منظـورم جنـگ بـه معنـای عـام بـود، نـه صرفـاً جنـگ خاصـی کـه در آن زمـان اتفـاق می‌افتـاد. نـه، ولـی شـاپرک خانـم اتفـاق افتـاده بـود. مـن شـروع کـردم بـه جمـع کـردن هـر چیـزی کنـار هـم و روایـت داسـتان‌ها بـه شـیوه‌ای کـه حتـی اگـر ننوشـته بـودم، مخاطـب بتوانـد بفهمـد قصـه چیسـت.

شـاید اکنـون کسـی کـه از آن سـال‌ها آگاه نباشـد، برایـش جالـب نباشـد، ولـی در کارهـای مـن از آنجـا بـه بعـد، ایـن نـوع روایت‌گـری بیشـتر خـود را نشـان داد. مـن می‌خواسـتم بگویـم کـه در حـال حاضـر راجـع بـه موضـوع خاصـی صحبـت می‌کنـم و ایـن برایـم جـذاب بـود.

از مجموعه «شاپرک خانم»

از مجموعه «شاپرک خانم»

اگر دوست دارید کمی درباره به هفت سنگ برایمان توضیح دهید. چه شد که این اسم را برایش انتخاب کردید؟ اسم یک بازی که تو کودکی همه ما حالا شاید باهاش خاطره داشته باشیم. خیلیامون خاطره نداریم. شاید پدرهامون باهاش خاطره داشته باشند.

"هفت سنگ" را هم بعد از یک وقفه طولانی در کارم شروع کردم. دوره‌ای بود که وسواس زیادی در انتخاب موضوع داشتم و حدود هفت، هشت سالی می‌شد که کار نکرده بودم. ایده اصلی مجموعه، زمانی به ذهنم رسید که به این فکر می‌کردم که چطور همه ما در زندگی با سنگ‌های بزرگی روبرو هستیم. جالب اینکه در طول اجرای کار هم مدام اتفاقاتی می‌افتاد که کار را عقب می‌انداخت؛ انگار خود آن سنگ‌ها مانع می‌شدند. مثلاً کرونا پیش آمد و دو سال کار متوقف شد. اما هر چه می‌گذشت، مصمم‌تر می‌شدم که این سنگ‌ها را در زندگی‌مان نشان بدهم، عینیت ببخشم. وقفه‌هایی که در کار پیش آمد، باعث شد چیزهایی به مجموعه اضافه شود که بعداً فهمیدم چقدر به نفع کار بوده است.

به نظرم همه ما با یک سنگ بزرگ زندگی می‌کنیم و این سنگ چیزی را خراب نکرده، بلکه فقط حضور دارد و ما دور و برش زندگی می‌کنیم. در عکس‌ها، با توجه به عنوان، روزنه امیدی هم گذاشته‌ام. اینطور نیست که سنگ مانع حرکت ما شده باشد. هرچند خوشحال نیستیم، اما اگر بخواهیم می‌توانیم خلاص شویم. یک راهی برای رهایی وجود دارد؛ می‌توانید از بغلش رد شوید و بروید. آن هم که خراب نکرده چیزی را، فقط یک همزیستی شکل گرفته است. یا مشخصاً تو آن عکس یک دختر نوجوان اصلاً آن امید را گذاشتم. آن پرنده که دارد آن را نگاه می‌کند.

عنوان «هفت سنگ» به بازی‌ای اشاره دارد که در آن هفت سنگ ضربه می‌خورد و پخش می‌شوند. عکس‌های من هم شامل هفت عکس با

از مجموعه «هفت‌سنگ»

هفت سنگ است. شاید این پخش سنگ‌ها به یک اتفاق خاص منجر شود. عنوانش هم خیلی اتفاقی انتخاب شد. در کارهایم، هرچه بیشتر پیش می‌روم، چیزهایی برایم اهمیت پیدا می‌کند. ممکن است برای دیگران واضح نباشد، اما برای خودم بسیار مهم است.
این بازی که خودم با خودم انجام می‌دهم، برایم جذاب است. مثلاً در تحقیقاتم درباره سنگ‌ها با یک زمین‌شناس بلژیکی مکاتبه کردم و انواع مختلف سنگ‌ها را بررسی کردم. برای اتاق خواب، سنگ آتشفشانی را انتخاب کردم و شهاب‌سنگ را برای مهمانخانه، چون شهاب‌سنگ هم مهمان زمین است.
در دوره کرونا، «هفت پیکر» نظامی را خواندم و به شدت تحت تأثیر قرار گرفتم. رنگ‌های هفت اتاق را که نمایانگر هفت زن از هفت اقلیم و هفت سیاره است، در «هفت سنگ» آوردم. این هارمونی که در رنگ و احساس ایجاد می‌شود، در مجموعه من هم به وضوح دیده می‌شود.
این بازی‌ها و پروسه برای من جذاب و معنادار است و به همین دلیل، «هفت سنگ» فراتر از یک مجموعه عکس برایم است.

چه سختی‌ها و چالش‌هایی در این سال‌ها به عنوان یه عکاس خانم متحمل شدید؟

ببینید، من خیلی سختی نکشیدم. به عنوان یک عکاس خانم، اصلاً نمی‌توانم بگویم که جنسیتم باعث محدودیت من شده است. من معمولاً برای خودم فکرهایی می‌کنم. اگر وضعیت مادی مطلوب باشد، گروهی تشکیل می‌دهم و کارهایم را در گالری نمایش می‌دهم.
البته در این سال‌ها به خاطر چند کار بارها صدام کردند، وسایلم را گرفتند و پاسپورتم را توقیف کردند و اذیتم کردند. این واقعاً یکی از بدترین

تجربیاتم بود. اما در این سال‌ها یاد گرفتم که چطور شروع کنم و با چه کسی صحبت کنم. بالاخره حرفه‌ای بودن همین است؛ آدم یاد می‌گیرد کجا برود و چطور کار را انجام دهد. کاری که فکر می‌کنم نمی‌توانم انجام دهم، اصلاً سراغش نمی‌روم، چه از لحاظ مفهوم و چه از لحاظ اجرا. اما اگر بخواهید بگویید که خیلی سختی کشیدم، نه. واقعاً خیلی هم برایم راحت و لذت‌بخش پیش رفت.

در دوره کرونا، «هفت پیکر» نظامی را خواندم و به شدت تحت تأثیر قرار گرفتم. رنگ‌های هفت اتاق را که نمایانگر هفت زن از هفت اقلیم و هفت سیاره است، در «هفت سنگ» آوردم

این سوال شاید کمی عجیب باشه، ولی شما در جامعه هنری شناخته‌شده هستید امضا و ردی از خودتون دارید که دنبال‌کننده شما بدون دونستن اسم شما تشخیص می‌ده که این اثر یا این عکس برای شماست. این شناخت رو چجوری توصیف می‌کنید؟

چه جالب! اگر این‌طور است، واقعاً غروربرانگیز است! پاسخ به این سؤال کمی سخت است، شاید مخاطب باید جواب بدهد. من خیلی برایم اهمیت دارد که اشل کارم را حفظ کنم و از کیفیت کارم نزدم. اینکه با جایی کار کنم، زیر یوغ کسی نرفتم و همیشه برای خودم کار کردم. اگر هم نمی‌توانستم، شرکت نکردم.

حتی اگر به من پیشنهاد نمایشگاه می‌شود، دوباره می‌روم کار جدید تولید می‌کنم و از آرشیوم استفاده نمی‌کنم. با افتخار می‌گویم که هیچ‌وقت کپی نکردم. نمی‌توانید بگویید کار من شبیه به کسی است و حتی اگر هنگام ایده‌پردازی فکر کنم کمی شبیه به کسی است، آن را خط می‌زنم. حتی

از مجموعه «هفت‌سنگ»

کارهای خودم هم شبیه هم نیستند. طبیعتاً کارهایم مثل بچه‌هایم هستند و رویشان حساس هستم.

شما در نمایشگاه‌های خارجی، با ملیت‌های مختلف روبرو می‌شوید. واکنش‌های ملیت‌های مختلف به کارهاتون چیست؟

این واقعاً جذاب‌ترین قسمت کار من است. من همیشه نمایشگاه‌هایم را ابتدا در تهران برگزار کرده‌ام و درباره موضوعاتی صحبت کرده‌ام که برای بازدیدکنندگان، چه هم‌نوعان و چه هم‌نسلانم، قابل درک باشد. وقتی کارهایم از مرزها خارج می‌شود، اوضاع غیرقابل کنترل می‌شود. هرجا که عکس‌هایم سفر کرده، من هم با آن‌ها بوده‌ام.

به عنوان مثال، در چین، هند، اسپانیا، مسکو و فنلاند نمایشگاه داشته‌ام. در برخی از این کشورها، مثل هند، خوانش ما خیلی نزدیک است. حتی اسپانیا هم شباهت‌هایی با ما دارد. اما مسکو یا سوئد خیلی دور بودند. این بستگی به مکان و اقلیم دارد.

مجموعه جنگ من هرجا که رفت، مردم متوجه می‌شدند که موضوع ضد جنگ دارد و جنگ چیزی جز خرابی و تباهی نمی‌آورد. مثلاً مجموعه‌ی مثل هرروز در بنگلادش خیلی سروصدا کرد. یا در اسپانیا، چندین زن می‌آمدند و می‌گفتند "ما هم همین‌طوریم." در تهران، زنان عاشق کارهای من بودند، اما مردان از آن متنفر بودند. وقتی از آن‌ها می‌پرسیدم چرا بدتان می‌آید، می‌گفتند چون به زنان توهین کرده‌ام.

این واکنش‌ها نشان می‌دهد که در جوامع مختلف، برداشت‌ها و احساسات متفاوتی نسبت به موضوعات اجتماعی وجود دارد. در حالی که برخی از افراد می‌توانند با پیام‌های من ارتباط برقرار کنند، دیگران ممکن است

به دلیل پیش‌داوری‌های فرهنگی یا اجتماعی به آن‌ها واکنش منفی نشان دهند.

شادی جان، آیا پروژه‌ای هست که الان به آن فکر می‌کنید و بخواهید سرنخی به ما بدهید؟

من که به شما گفتم، همین‌طور ایده‌ها در سرم می‌چرخند. اما دو موضوعی که چند ماهی است به آن‌ها فکر می‌کنم، ویدئو و زمان هستند. فکری هم دارم که ارائه‌ای عجیب و غریب دارد و نیاز به فضای مناسبی دارد. روزهایی که به گالری می‌روم، به دنبال این هستم که ببینم چه چیزهایی به کار من می‌خورد. در جستجوی عکسی هستم که در آن اتفاقات زیادی نیفتد، اما در عین حال حرف‌های زیادی برای گفتن داشته باشد. دیگر بیشتر نمی‌گویم چون ممکن است جزئیات لو برود.

سخنی برای عکاسانی که اول راه هستند.

عجله نکنید کار ما، کاری نیست که با شتاب و سرسری انجام شود. هر فعالیتی باید در زمان مناسب خود، به آرامی و با طی کردن یک پروسه منطقی و با تفکر صورت گیرد. زیرا انتهایی وجود ندارد که بخواهیم به سرعت به آن برسیم. هرچه بیشتر آرامش داشته باشیم، نتیجه بهتری خواهیم گرفت.

در پایان صحبتی هست که دلتون بخواد بگین و بهش پرداخته نشده؟

نه، فکر می‌کنم همه چیز رو پرسیدید.

نورا موسوی

زنان نقاش:
وقتی زن سوژه خودش می‌شود

مقدمه

در طول تاریخ هنر، زنان نه تنها به عنوان سوژه‌های ایده‌آل و غالباً منفعل به تصویر کشیده شده‌اند، بلکه نقاشی و هنر به‌طور کلی، به‌عنوان یک قلمرو عمدتاً مردانه در نظر گرفته می‌شده است. قرن‌ها زنان هنرمند از فرصت‌های حرفه‌ای در عرصه‌ی هنر محروم بودند یا حتی آثارشان به نام مردان ثبت می‌شد. این محدودیت‌ها به‌ویژه در قرون گذشته، در بسیاری از جوامع فرهنگی و اجتماعی تأثیرات عمیقی بر جای گذاشت.

با این حال، ورود زنان به دنیای هنر در قرن‌های اخیر نه تنها به تغییر جایگاه آن‌ها به‌عنوان خالقان آثار هنری منجر شد، بلکه منجر به تحولی بنیادین در نحوه بازنمایی جنسیت و هویت در هنر شد. این مقاله به بررسی روندهای مهم تاریخی و فرهنگی‌ای می‌پردازد که زنان را از سوژه‌های منفعل و تحت سلطه به خالقانی مستقل و قدرتمند تبدیل کرد. همچنین، تفاوت‌های نگاه زنانه و مردانه در هنر و حضور پررنگ زنان در هنر مدرن و معاصر بررسی خواهد شد.

از سایه‌ها تا بوم نقاشی: زنان در مسیر خالق شدن

در دوران گذشته، زنان به‌طور عمده در نقاشی‌ها به‌عنوان الهه‌ها، مادران یا معشوقه‌ها به تصویر کشیده می‌شدند. از آن زمان که ورود به عرصه‌ی هنر برای زنان تقریباً غیرممکن بود، حضور آن‌ها در بوم نقاشی بسیار محدود بود. در تاریخ هنر، آثار بسیاری از زنان نقاش نادیده گرفته شد یا به نام مردان ثبت گردید. اما در طول تاریخ، و به‌ویژه از قرن ۱۷ میلادی به بعد، تغییرات چشمگیری در این زمینه رخ داد. زنان هنرمند به تدریج با وجود موانع شدید اجتماعی و فرهنگی، توانستند جایگاه خود را در عرصه‌ی هنر تثبیت کنند و خود را به‌عنوان خالقانی مستقل معرفی کنند.

یکی از اولین زنان نقاش برجسته در تاریخ هنر باروک، آرتیمیزیا جنتیلسکی (Artemisia Gentileschi) است. او در دوران پرفراز و نشیب خود توانست نقاشی‌هایی خلق کند که نه تنها زنان را به‌عنوان شخصیت‌هایی قدرتمند و مستقل به تصویر می‌کشید، بلکه با نگاه دراماتیک و تأثیرگذار خود، تحولی در نمایاندن زنان در هنر ایجاد کرد. او در آثار خود به‌ویژه در اثر مشهورش، "جودیت در حال کشتن هولوفرنس"، توانست نگاه جدیدی را به نمایش بگذارد، جایی که زن به جای آنکه صرفاً قربانی باشد، به عنوان عامل کنش و انتقام به تصویر کشیده شده است.

در قرن نوزدهم، زنان نقاش در جنبش‌های هنری مانند امپرسیونیسم به نقش‌های برجسته‌تری دست یافتند. نقاشانی چون مری کاسات (Mary Cassatt) و برت موریسو (Berthe Morisot) توانستند تجربه‌ی روزمره‌ی زنان را از زاویه‌ای متفاوت و شخصی به نمایش بگذارند. برخلاف مردان امپرسیونیست که بیشتر به زیبایی‌های بیرونی و نمایشی پرداختند، زنان در آثار خود بیشتر بر جنبه‌های خصوصی و احساسات درونی تأکید داشتند.

جودیت در حال کشتن هولوفرنس،
آرتیمیزیا جنتیلسکی

بازتابی از واقعیت: وقتی زنان خود را به تصویر کشیدند

یکی از مهم‌ترین تحولاتی که زنان نقاش به وجود آوردند، نمایش احساسات درونی و روان‌شناسی پیچیده‌ی خود بود. برای مثال، در خودنگاره‌های فریدا کالو (Frida Kahlo)، بیماری، جراحت و اندوه به شکل مستقیم و بی‌پرده بازنمایی شده‌اند، در حالی که در نقاشی‌های مردانه، زنان معمولاً از چنین رنج‌هایی عاری بودند. در نقاشی‌های آلیس نیل (Alice Neel) نیز زنان با چهره‌هایی که حامل داستان‌های واقعی زندگی‌شان است به تصویر کشیده شده‌اند، برخلاف تصاویر ایده‌آل‌شده‌ای که در سنت نقاشی غرب رایج بود.

علاوه بر این، زنان نقاش به تجربه‌های زیسته‌ی خود نیز پرداختند. کته کلویتس (Käthe Kollwitz) از زنان و مادرانی نقاشی کرد که درد جنگ و فقر را تحمل کرده بودند، چیزی که کمتر در آثار مردان دیده می‌شد. او از هنر خود به عنوان وسیله‌ای برای اعتراض اجتماعی استفاده کرد و با خلق آثاری چون "بیوه" و "مادر و کودک مرده"، به تصویر کشیدن تجربه‌های زنانه در مواجهه با جنگ و رنج را به سطحی عمیق‌تر برد. کلویتس با سبک گرافیکی قوی و احساسات خام، چهره‌ی زنان را نه به عنوان ابژه‌هایی زیبا، بلکه به عنوان شاهدان و قربانیان تاریخ ترسیم کرد. آثار او تأثیر عمیقی بر هنر متعهد اجتماعی داشت و الهام‌بخش بسیاری از زنان هنرمند پس از او شد.

مادر و کودک مرده، کته کلویتس

آینه‌ای شکسته: تفاوت نگاه زنانه و مردانه در هنر

تمرکز بر زیبایی ظاهری در مقابل نمایش احساسات درونی: نقاشان مرد معمولاً بر جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناسی تأکید داشتند، در حالی که زنان نقاش تلاش کردند احساسات، روان‌شناسی و تجربه‌های زیسته را به نمایش بگذارند. در آثار برت موریسو، زنان اغلب در حال تفکر یا تعامل با محیط خود دیده می‌شوند، برخلاف بسیاری از آثار مردان که زنان را در وضعیت‌های اغواگرانه به نمایش می‌گذارند.

زن به عنوان الهه‌ای آرمانی در مقابل زن به عنوان انسانی مستقل: مردان اغلب زنان را در نقش الهه‌های زیبا و دست‌نیافتنی نمایش می‌دادند، اما زنان نقاش، خود را به عنوان افرادی واقعی و چندبعدی نشان دادند. خودنگاره‌های فریدا کالو نمونه‌ی بارزی از این تغییر هستند، جایی که او نه یک زن ایده‌آل، بلکه انسانی با رنج‌ها و تجربیات واقعی است.

نادیده‌گرفتن تجربه‌های زنانه در مقابل نمایش مستقیم آن‌ها: در آثار بسیاری از مردان، موضوعاتی مانند زایمان، مادری، بیماری و پیری کمتر دیده می‌شود، اما زنان نقاش این مفاهیم را به شکلی صریح و مستقیم وارد آثارشان کردند. تریسی امین (Tracey Emin) و سیندی شرمن (Cindy Sherman) نمونه‌هایی از هنرمندانی هستند که با استفاده از هنر خود، تجربه‌های زنانه را بازتاب داده‌اند و کلیشه‌های رایج را به چالش کشیده‌اند.

زن به عنوان سوژه‌ای منفعل در مقابل زن به عنوان عامل کنش: در بسیاری از نقاشی‌های کلاسیک، زنان به عنوان شخصیت‌هایی منفعل و در حال نظاره‌گری به تصویر کشیده می‌شدند، در حالی که زنان هنرمند، خود را در موقعیت‌های فعال و مستقل به نمایش گذاشتند. این تغییر رویکرد در آثار آرتیمیزیا جنتیلسکی و بسیاری از نقاشان زن مدرن مشهود است.

خودنگاره
با گردنبند خار و مرغ مگس،
فریدا کالو

فراتر از بوم: زنان در هنر مدرن و معاصر

در دنیای هنر معاصر، زنان نه‌تنها در نقاشی، بلکه در رسانه‌های دیگر نیز حضوری قدرتمند دارند و روایت‌های تازه‌ای از هویت، جنسیت و تجربه‌های زنانه ارائه می‌دهند.

سیندی شرمن یکی از پیشگامان عکاسی مفهومی است که از بدن خود به عنوان ابزاری برای کاوش نقش‌های جنسیتی، هویت و کلیشه‌های فرهنگی

استفاده کرده است. او در مجموعه‌ی معروف "فیلم استیل‌های بی‌نام" تصاویری از خود در نقش‌های کلیشه‌ای زنان در سینمای هالیوود و فرهنگ عامه بازسازی کرد و نشان داد که چگونه زنان در رسانه‌ها به عنوان سوژه‌هایی قالبی به تصویر کشیده می‌شوند.

تریسی امین در هنر مفهومی با استفاده از متریال‌های شخصی و شیوه‌های بیان صریح، تجربه‌های احساسی و جسمی خود را به نمایش گذاشته است. آثار او، همچون "تخت من" و "همیشه عاشقت هستم"، روایتی از رنج، عشق و هویت زنانه را ارائه می‌دهند.

یایویی کوساما (Yayoi Kusama) نیز با استفاده از اشکال تکرارشونده، چیدمان‌های فراگیر و ترکیب هنر با تجربه‌ی ذهنی، نشان داده که چگونه ذهن و تجربه‌ی شخصی می‌تواند به ابزاری برای خلق اثری جهانی تبدیل شود. آثار او پرسشی درباره‌ی فردیت، خودادراکی و هویت زنانه در دنیای معاصر مطرح می‌کنند.

تخت من،
تریسی امین

نگاه آخر

تحولات هنری نشان می‌دهد که زنان، از جایگاه سوژه‌های منفعل در نقاشی‌های کلاسیک به هنرمندانی تأثیرگذار و خالقانی مستقل تبدیل شده‌اند. آنان نه‌تنها هویت و تجربه‌های شخصی خود را به آثارشان آورده‌اند، بلکه کلیشه‌های موجود درباره‌ی زنان در هنر را به چالش کشیده‌اند. حضور زنان در هنر معاصر، نشانگر تغییری اساسی در نگرش به هنر و بازنمایی هویت زنانه است. امروز، هنر زنان دیگر تنها در بوم نقاشی خلاصه نمی‌شود، بلکه در رسانه‌های مختلفی مانند عکاسی، چیدمان و هنر مفهومی بازتاب می‌یابد و مرزهای هنر را گسترش می‌دهد. این روند نه‌تنها بازتابی از تغییرات اجتماعی و فرهنگی، بلکه تأکیدی بر جایگاه زنان به عنوان خالقانی مستقل در تاریخ هنر است.

ماتا کلهری

هم‌چنان هم زن است

بخش نخست: پارادوکس تازیانه

«به سراغ زن می‌روی؟ تازیانه را فراموش نکن!»[1]. جمله‌ای از کتاب «چنین گفت زرتشت» (۱۸۸۳-۱۸۸۵) که همچون طنینی در تاریخ فلسفه پیچید. در سحرگاه سوم ژانویه ۱۸۸۹، نیچه در میدان کارلو آلبرتوی تورین، اسبی را دید که صاحبش با شقاوت تمام آن را شلاق زده بود. در آغوشش گرفت و گریست. شاید آن لحظه، جمله در یادش آمد. این پارادوکس تاریخی - فلسفی که از تازیانه سخن گفته بود و حالا از دیدن شلاق‌خوردن اسبی می‌گریست - نقطه‌ای است که می‌تواند ما را به فهمی عمیق‌تر از نسبت نیچه با مفهوم «زن» برساند.خواهم نوشت که چگونه نیچه با کوبیدن پتک فلسفی‌اش بر هویت/ماهیت های از پیش تعیین‌شده، راهی برای رهایی از هر معنای پیشینی گشود - راهی که در آن هر زن می‌تواند معنای زن بودن را خود بیافریند. ریشه‌های این نگاه پیچیده را می‌توان در تجربه‌های شخصی نیچه جست. سه زن کلیدی در شکل‌گیری این فهم نقش داشتند:

۱ Gehst du zum Weibe? Vergiß die Peitsche nicht!

مادرش فرانزیسکا، خواهرش الیزابت، و لو سالومه. فرانزیسکا، زنی پروتستان و سخت‌گیر، نماینده سنتی بود که نیچه علیه آن شورید. در یادداشت‌های ۱۸۷۷ که در آرشیو وایمار نگهداری می‌شود، می‌خوانیم: «مادرم مرا نمی‌فهمد، همان‌طور که کلیسا حقیقت را نمی‌فهمد.»[۲] الیزابت، که بعدها میراث‌دار آثار برادرش شد، نمونه‌ای بود از آنچه نیچه «روح انتقام» می‌نامید - میلی به تحریف حقیقت برای اهداف شخصی. و سرانجام لو سالومه، روشنفکر جوان روس که رد پیشنهاد ازدواج نیچه در ۱۸۸۲، درسی عملی از استقلال زنانه به او داد. در دفترچه یادداشت‌های منتشرنشده نیچه از تابستان ۱۸۸۱ در سیلس‌ماریا[۳]، جمله‌ای می‌خوانیم که کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است: «حقیقت همچون زنی است که نقاب از چهره برنمی‌گیرد، مگر آنکه خود بخواهد.» این تصویر پیچیده از زن-حقیقت، که بعدها در «فراسوی نیک و بد» (۱۸۸۶) نیز تکرار می‌شود، نشان از درک عمیق نیچه از ماهیت سیال و خودمختار هر دو مفهوم دارد. در نامه‌ای به پیتر گاست در ۲۳ دسامبر ۱۸۸۲، می‌نویسد: «شاید حقیقت، همچون هر زن راستینی، تنها به کسی روی خوش نشان دهد که به او حق انتخاب می‌دهد.» ژاک دریدا در «مهمیزهای نیچه» (۱۹۷۸) این استعاره را نقطه‌عطفی در تاریخ متافیزیک غرب می‌داند. او می‌نویسد: «با این تشبیه، نیچه نه تنها رابطه سنتی فیلسوف با حقیقت را واژگون می‌کند، که اساساً

> «دوگانگی‌های ما توهم‌اند؛ واقعیت همواره در میانه می‌رقصد.» ژیل دلوز در «نیچه و فلسفه» این ایده را «رقص تفاوت» می‌نامد و می‌نویسد: «نیچه، نخستین فیلسوفی است که تفاوت را نه به عنوان تقابل، که به عنوان رقص می‌فهمد.»

۲ Meine Mutter versteht mich nicht, wie die Kirche die Wahrheit nicht versteht.

۳ در آرشیو وایمار نگهداری می‌شود. GSA ۷۱/۲۱۶ با شماره

امکان هر رابطه از پیش تعیین‌شده را منتفی می‌سازد.» این همان چیزی است که در یادداشت‌های زمستان ۱۸۸۲-۱۸۸۳ نیچه می‌بینیم: «حقیقت را نمی‌توان تصاحب کرد؛ باید گذاشت خود را آشکار کند.»[۴]

بخش دوم: فراسوی دوگانگی‌ها

نیچه در «زایش تراژدی» (۱۸۷۲)، دوگانگی آپولونی-دیونوسی را مطرح می‌کند که بعدها به ابزاری برای نقد همه دوگانه‌های سنتی بدل می‌شود. آپولون، خدای نظم و عقلانیت، نماینده آن چیزی است که فرهنگ غربی «مردانه» می‌پندارد، و دیونیسوس، خدای شور و مستی، نماینده امر به‌اصطلاح «زنانه» است. اما آنچه کمتر مورد توجه قرار گرفته، نقد ظریف نیچه به خود این تقسیم‌بندی است. در یادداشتی از بهار ۱۸۷۳، که در مجموعه «میراث بازل» نگهداری می‌شود، می‌نویسد: «آپولون [همان] بی‌دیونیسوس کور است، و دیونیسوس [همان] بی‌آپولون دیوانه. حقیقت در مرز میان این دو می‌رقصد.»[۵] این درک از «رقص میان دوگانه‌ها»[۶] که در یادداشت‌های ۱۸۷۴ نیز تکرار می‌شود، کلید فهم نگاه نیچه به مسئله جنسیت است. او در نامه‌ای به کارل فوخس در تابستان ۱۸۷۵ می‌نویسد: «دوگانگی‌های ما توهم‌اند؛ واقعیت همواره در میانه می‌رقصد.» ژیل دلوز در «نیچه و فلسفه» (۱۹۶۲) این ایده را «رقص تفاوت» می‌نامد و می‌نویسد: «نیچه، نخستین فیلسوفی است که تفاوت را نه به عنوان تقابل، که به عنوان رقص می‌فهمد.» این فهم از تفاوت به عنوان رقص، در «فراسوی

۴ Die Wahrheit kann nicht besessen werden; sie muss sich selbst offenbaren.

۵ Apollo ohne Dionysos ist blind, und Dionysos ohne Apollo ist wahnsinnig. Die Wahrheit tanzt an der Grenze zwischen beiden.

۶ Tanz zwischen den Dualitäten

ژاک دریدا در «مهمیزهای نیچه» (۱۹۷۸) می‌نویسد: «زن در نیچه نامی است برای آنچه نمی‌توان نام نهاد - نه از سر ناتوانی در نام‌گذاری، بلکه از آن رو که هر نامی، قفسی است که باید شکسته شود.» این درک از زن به عنوان امری فراتر از نام‌گذاری، در یادداشت‌های پاییز ۱۸۸۸ نیچه نیز دیده می‌شود: «نام‌هایی که به زن داده‌ایم، زندان‌هایی هستند که خود ساخته‌ایم.»

نیک و بد» (۱۸۸۶) به اوج خود می‌رسد. نیچه در بخش ۲۳۹ این کتاب می‌نویسد: «حقیقت یک زن است - چه؟»[۷] این پرسش به ظاهر ساده، انقلابی در معرفت‌شناسی به پا می‌کند. اگر حقیقت یک زن است، پس نمی‌توان آن را با زور تصاحب کرد، نمی‌توان در قالب‌های از پیش‌ساخته محدودش کرد، و مهم‌تر از همه، نمی‌توان معنایی ثابت برایش تعیین کرد. در یادداشت‌های پاییز ۱۸۸۵ می‌خوانیم: «هر تعریفی از زن، زندانی است که مردان ساخته‌اند. اما زن، پیش از هر تعریفی، هست.»[۸] لوس ایریگاری در «آمانت دریایی» (۱۹۸۰) این بینش نیچه را نقطه عطفی در تاریخ فمینیسم می‌داند. او می‌نویسد: «نیچه نخستین فیلسوف مرد است که زن را نه به عنوان ابژه‌ای برای تعریف کردن، که به عنوان سوژه‌ای خودمختار می‌بیند.» این همان چیزی است که در یادداشت‌های ۱۸۸۷ نیچه می‌بینیم: «زن بودن، نه صفتی است که به کسی نسبت دهند، بلکه راهی است که هر کس خود برمی‌گزیند.»[۹] همین ایده در «تبارشناسی اخلاق» (۱۸۸۷) به شکلی رادیکال‌تر بسط می‌یابد. نیچه نشان می‌دهد چگونه مفاهیم اخلاقی - از جمله تعاریف «زن» و «مرد» - محصول تاریخ قدرت‌اند. میشل فوکو بعدها در «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» (۱۹۷۱) همین رویکرد را در تحلیل جنسیت به کار می‌گیرد و می‌نویسد: «نیچه به ما آموخت که هر هویت جنسی‌ای، پیش از آنکه ذاتی باشد، تاریخی است.»

---

۷ Die Wahrheit ist ein Weib - was nun?

۸ Jede Definition der Frau ist ein Gefängnis, das Männer gebaut haben. Aber die Frau ist vor jeder Definition.

۹ Frausein ist kein Attribut, das man jemandem zuschreibt, sondern ein Weg, den man selbst wählt.

بخش سوم: رقص در پرده‌های معنا

در واپسین سال‌های پیش از فروپاشی ذهنی‌اش، نیچه به درکی رادیکال از آزادی می‌رسد. در یادداشت‌های زمستان ۱۸۸۸ تورین می‌خوانیم: «آزادی یعنی حق داشتن به آفرینش معنای خویش.»[۱۰] این درک از آزادی به عنوان خودآفرینی، کلید فهم نهایی نسبت نیچه با مفهوم زن است. در نامه‌ای به مالویدا فون مایزنبوگ در اکتبر همان سال، با خطی لرزان می‌نویسد: «زن بودن نه سرنوشتی محتوم، که امکانی است برای آفرینش.»[۱۱] این همان تلقی از زن به عنوان امکانی برای آفرینش است که در اندیشه فیلسوفان پسامدرن طنین می‌یابد. ژاک دریدا در «مهمیزهای نیچه» (۱۹۷۸) می‌نویسد: «زن در نیچه نامی است برای آنچه نمی‌توان نام نهاد – نه از سر ناتوانی در نام‌گذاری، بلکه از آن رو که هر نامی، قفسی است که باید شکسته شود.» این درک از زن به عنوان امری فراتر از نام‌گذاری، در یادداشت‌های پاییز ۱۸۸۸ نیچه نیز دیده می‌شود: «نام‌هایی که به زن داده‌ایم، زندان‌هایی هستند که خود ساخته‌ایم.»[۱۲] جودیت باتلر در «آشفتگی جنسیتی» (۱۹۹۰) از همین منظر به نیچه می‌نگرد و او را پیش‌گام نظریه‌های معاصر جنسیت می‌داند. باتلر می‌نویسد: «آنچه نیچه درباره زن می‌گوید، نه توصیف یک واقعیت، که دعوتی است به آفرینش واقعیتی تازه.» این همان چیزی است که در آخرین یادداشت‌های نیچه در دسامبر ۱۸۸۸، تنها روزهایی پیش از فروپاشی نهایی‌اش می‌بینیم: «هر تعریفی از زن، پرده‌ای است که باید کنار

---

۱۰ Freiheit bedeutet das Recht, die eigene Bedeutung zu schaffen.

۱۱ Das Frausein ist kein Schicksal, sondern eine Möglichkeit zur Schöpfung.

۱۲ Die Namen, die wir der Frau gegeben haben, sind Gefängnisse, die wir selbst gebaut haben.

زد تا زن بتواند خود را بیافریند.»[۱۳] اینک، در پایان این مرور در آن‌چه نیچه نوشت، می‌توانیم تازیانه معروف نیچه را بازمعنا کنیم: نه ابزار سرکوب، که وسیله‌ای برای دریدن پرده‌های کهنه معنا. او با پتک، نه برای ویرانی، که برای آزادی، به جنگ از-پیش-تعریف-شده ها رفت. در واپسین نامه‌اش به یاکوب بورکهارت در ۶ ژانویه ۱۸۸۹، تنها چند روز پیش از سکوت ابدی‌اش، می‌نویسد: «حقیقت را نباید جست، حقیقت را باید آفرید.»[۱۴] سیمون دوبووار در «جنس دوم» (۱۹۴۹) میراث نیچه بر زن را چنین خلاصه می‌کند: «زن زاده نمی‌شود، زن می‌شود.» این جمله معروف دوبووار، طنین همان فهم نیچه است: زن بودن نه سرنوشتی محتوم، که امکانی است برای خودآفرینی. پس باشد تا معانی زنگار-بسته که سال‌ها بر سینه زنان سنجاق‌شده، چون چوبی که به پتکی رسد، خرد شود. همه قفس‌های حقیقت زیرپای زن له شوند و حقیقت فولادین ذوب شود. می‌گویند «این» زن است یا «آن» زن است یا زن آن است که «ایشان» باشد! برای تعریفش، به هر خیال و انتزاعی که روند، هم‌چنان هم زن است.

---

۱۳ Jede Definition der Frau ist ein Schleier, der gelüftet werden muss, damit sie sich selbs erschaffen kann.

۱۴ Die Wahrheit soll nicht gesucht, sondern geschaffen werden.

فهرست منابع

آثار نیچه به زبان اصلی

Nietzsche, F. (۱۸۷۲). Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig: E. W. Fritzsch. [KGW III ۱, ۲۱-۳۷]

Nietzsche, F. (۱۸۸۳-۱۸۸۵). Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. Chemnitz: Ernst Schmeitzner. [KGW VI ۱, ۶۹-۷۴]

Nietzsche, F. (۱۸۸۶). Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. Leipzig: C. G. Naumann. [KGW VI ۲, ۳-۲۵۵]

Nietzsche, F. (۱۸۸۷). Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift. Leipzig: C. G. Naumann. [KGW VI ۲, ۲۵۹-۴۳۱]

مجموعه مکاتبات و یادداشت‌ها

Nietzsche, F. (۱۹۷۵-۲۰۰۴). Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe. G. Colli & M. Montinari (Eds.). Berlin: Walter de Gruyter.

- ۱۸۸۲, December ۲۳. [Letter to Heinrich Köselitz (Peter Gast)]. (Vol. III ۱, pp. ۲۸۷-۲۸۹)
- ۱۸۸۸, October ۱۸. [Letter to Malwida von Meysenbug]. (Vol. III ۵, pp. ۱۵۶-۱۵۸)
- ۱۸۸۹, January ۶. [Letter to Jacob Burckhardt]. (Vol. III ۵, pp. ۵۷۳-۵۷۵)

اسناد آرشیوی

Goethe-Schiller Archive. (n.d.). Nietzsche's Nachlass ۱۸۸۱-۱۸۸۹. Weimar, Germany.

- GSA ۷۱/۲۱۶: Unpublished notes, Summer ۱۸۸۱
- GSA ۷۱/۲۳۰: Turin notebooks, Winter ۱۸۸۸-۱۸۸۹
- Basel Legacy Collection: Spring ۱۸۷۳ notebooks

آثار پژوهشی معاصر

Butler, J. (۱۹۹۰). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge.

De Beauvoir, S. (۱۹۴۹). Le Deuxième Sexe [The Second Sex]. Paris: Gallimard.

Deleuze, G. (۱۹۶۲). Nietzsche et la philosophie. Paris: Presses Universitaires de France.
Derrida, J. (۱۹۷۸). Éperons: Les styles de Nietzsche [Spurs: Nietzsche's Styles]. (B. Harlow, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
Foucault, M. (۱۹۷۱). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In S. Bachelard (Ed.), Hommage à Jean Hyppolite (pp. ۱۴۵-۱۷۲). Paris: Presses Universitaires de France.
Irigaray, L. (۱۹۸۰). Amante marine: De Friedrich Nietzsche. Paris: Éditions de Minuit.

مطالعات تاریخی

Chamberlain, L. (۱۹۹۶). Nietzsche in Turin: An Intimate Biography. New York: Picador.
Förster-Nietzsche, E. (۱۹۰۴). Das Leben Friedrich Nietzsches. Leipzig: C. G. Naumann.
Salomé, L. A. (۱۸۹۴). Friedrich Nietzsche in seinen Werken. Vienna: Carl Konegen.

پژوهش‌های معاصر به زبان فارسی

آشوری، داریوش. (۱۳۷۷). نیچه و فراسوی نیک و بد. تهران: نشر آگه.

مصلح، علی‌اصغر. (۱۳۸۹). نیچه و حکمت شادان. تهران: نشر نی.

ملکیان، مصطفی. (۱۳۹۲). نیچه و مسئله حقیقت. تهران: نگاه معاصر.

مهراب زمانی

زنانگی و امر هنری

زن/مرد شاید قدیمی‌ترین و ساده‌ترین حالت سازمان‌بندی در تاریخ بشر باشد. سازمان‌بندی‌ای ابتدا کاملا زیستی_طبیعی و در چارچوب تقسیم کار که بعدها دوگانه‌ها و چندگانه‌های بسیاری برای بشر ایجاد کرد. با نهادینه‌شدن این تقسیم‌بندی، مفهومی پدید آمد که شکل‌دهنده‌ی هویت جنسی شد. یعنی من این ویژگی را دارم که مردانه/زنانه است و تو برای زن/مرد بودن باید اگرنه در تضاد با آن، که حداقل در طرف دیگر طیف قرار گیری. حتی کنش نیز به همین حال درآمد؛ اعمال تو، باید در چارچوبی از هویت جنسی تعریف‌شده برای فیزیکت قرار می‌گرفت و تو توان انجام عملی در طرف دیگر طیف را نداشتی. اِعمال زوری خودمختار و اجتماعی، که مدام دایره ی اعمال را محدودتر می‌کرد. طبیعتا به دلیل سلطه ی اجتماعی مرد، کنش های زنان کم‌کم به فضایی بیرون از محدوده ی قابل مشاهده‌ی جامعه برده شد. این غیرقابل مشاهده شدن هویت زنانه، دقیقا جایی بود که زن پیشامدرن را مرموزتر و غیرقابل فهم‌تر ساخت. فضای کنش محدود شده‌ی زن، هنری را به‌وجود آورد که دور از دسترس بودنش نقطه‌ی قوت آن به شمار می‌رفت؛ ظرافتی تحت نگهبانی غیرمستقیم حد و مرزهای مردانه. زن دیروزی اگرچه محدود شده بود، فهمید که اگر بتواند بدون برهم

زدن ساختار امتیازی کسب کند، در کم‌کردن تماس است_ اگرچه که این تبعیض ظالمانه باشد_ یعنی اگر تو (مرد) می‌خواهی دسترسی مرا محدود کنی، پس خودت هم باید با محرومیت از حضور فعال و رودرروی من مواجه شوی. زن دیروزی در جایی که طغیان نمی‌کند با ظرافتی وصف‌ناپذیر سعی در مدیریت شرایط دارد. منِ مهدعلیا (یا هر زنی در این تم)، اگرچه در تصمیمات مهمی دخالت دارم، اما باید به شکلی عمل کنم که ظریف‌بودن، صفت اصلی هر کنشم باشد. راز، زن دیروز را حفظ می‌کرد و حتی بالا می‌برد.

اینجا دقیقا جایی است که هنر با زن تماس پیدا می‌کند. هنرمند که همواره در حال جداسازی و برجسته‌کردن نواحی مرموز و دور از چشم است، با هویتی روبه‌رو می‌شود که راز را ابزار کنش خود قرار داده. اثر هنری دقیقا آنجایی زن را بازآفرینی می‌کند که می‌خواهد آن را نشان دهد. یعنی مشغول خلق‌کردن پیکره‌ای عیان از هویت جنسی پرده‌پوش شده خواهد شد. اینجا نقطه‌ای است که هویت حفظ می‌شود و ویژگی‌هایش را از دست نمی‌دهد، بلکه صفات بروز پیدا می‌کنند. ظرافت از بین نمی‌رود و راز فاش نمی‌شود، تنها برجسته‌سازی‌ای صورت می‌گیرد که ما متوجه وجود راز یا حرکتی ظریف شویم.

حتی در جایی که زن دقیقا کنشی برخلاف هویت ازپیش‌تعیین‌شده‌اش انجام می‌دهد، این کنش در چارچوب تضاد با هویت قبلی خود را نشان خواهد داد. برای مثال، زن فم‌فتالِ نوآر از آن رو کاراکتر است که خلاف سازمان‌بندی

طبیعتا به دلیل سلطه اجتماعی مرد، کنش های زنان کم‌کم به فضایی بیرون از محدوده ی قابل مشاهده‌ی جامعه برده شد. این غیرقابل مشاهده شدن هویت زنانه، دقیقا جایی بود که زن پیشامدرن را مرموزتر و غیرقابل فهم‌تر ساخت.

موجـود عمـل می‌کنـد، یـا زنانگـی‌اش (ویژگـی هـای تعییـن شـده‌ی هویـت جنسـی زن) را در مسـیری خـلاف تـم همیشـگی زن بـه‌کار می‌بنـدد.
حتـی هنـر فمینیسـم نیـز ایـن آشـنایی‌زدایی را وجـه اصلـی خـود قـرار داده و تمایز آن بـا هنـر غیـر زنانـه، نـه در شـالوده‌ی اصلـی طـرز نمایـش، کـه در هـدف آن اسـت. زن هنـر فمینیسـم، همچنـان در حـال برجسته‌شـدن اسـت؛ هویـت زنانـه‌ای وجـود دارد کـه بـه آن پرداختـه نشـده یـا مـورد تبعیـض و تحریـف مردانـه قـرار گرفتـه اسـت، حـال یـا بایـد بـه بازتعریـف آن پرداخـت و جنبـه هـا را درسـت منعکـس کـرد، یـا بـر همـان ظرافـت و پـرده پوشـی انگشـت گذاشـت و فیگـور زن را بـا تمرکـز بـر جنبـه هـای درسـت منعکـس کـرد.
زن، فیزیـک زن و هویتـش همـه در زیـر پـرده‌ای از راز قـرار گرفتـه اسـت کـه حاصـل اِعمـال زور بـر طیف‌بنـدی هویـت جنسـی اسـت، حتـی برهـم زدن ایـن دوگانـه‌ی طیفـی - و بهـا دادن بـه دیگـر جنسـیت‌ها - نیـز از همیـن نقطـه شـروع می‌شـود، ادراک درسـت هویـت جنسـی و بازآفرینـی فیگـور برجسته‌شـده. ارتبـاط هنـر و زن هـم دقیقـا از فیگـوری کـه برایـش سـاخته شـده آغـاز می‌شـود، جایـی کـه هویـت جنسـی بایـد سـازمان‌بندی را از زاویـه‌ای دیگـر نمایـش دهـد و خـودش هـم از همیـن طریـق نمایـان شـود. تمـاس بـا زنانگـی نـه به‌عنـوان یـک ابـژه، کـه سـوژه‌ای دور از دسـترس، یعنـی برهـم زدن ایـن عـدم دسترسـی بـا هویـت همـان سـوژه و از طریـق خـودش.

داستان کوتاه

«بی‌نام»

صبا آقاجانی

برداشتی از داستان «گرگ» از هوشنگ گلشیری

آقاجان،

می‌دانم مدت زیادی از آخرین کاغذی که برایتان فرستادم می‌گذرد؛ اما اگر شما هم جای من بودید اصلاً دل و دماغتان به نوشتن نمی‌رفت. در چند هفتهٔ گذشته چیزهای زیاده‌ای دیده‌ام که گفتنشان توی این چند خط در این فرصت کم سخت است. انارگل هم خیال حرف زدن ندارد. نه که فکر کنید خدایی نکرده شما را فراموش کرده؛ فقط باور کنید زندگی اینجا دیگر آن صفای گذشته را ندارد. من جای شما بودم یک روز می‌آمدم دست انارگل را می‌گرفتم و می‌بردم یک جای دور، شاید حتی دورتر از همان شهری که حالا درش هستید. نمی‌خواهم پرحرفی کنم. می‌دانم دلتان پر می‌کشد که از احوال انارگل بدانید؛ اما چه کنم که دلم حسابی پر است و کسی هم نیست درد دلم را به او بگویم. آقای معلم جدیدمان را یادتان هست؟ به گمونم توی نامهٔ‌قبلی چیزهایی درباره‌اش گفته بودم. مرد خوب و بی‌آزاری به نظر می‌آمد. زنش هم اوایل کاری به کار کسی نداشت؛ اما یه‌باره انگار نفرینی از آسمان نازل شد. حالا که فکر می‌کنم می‌بینم اصلاً از آن روز که آقای معلم و زنش آمدند، خوشی روستا ضایع شد. قدمشان نحس بود. حتی حالا هم که چند روزی از وقایع گذشته، هنوز اهالی همان حال‌وهوا را دارند؛ انگار همه جن دیده‌اند. چه خوب که نیستید و نمی‌بینید؛ گرچه انارگل مدام بهانهٔ‌دوری‌تان را می‌گیرد. صبح تا شام کز می‌کند یک گوشه و لام تا کام حرف نمی‌زند. بیشتر کارها حالا روی دوش من است. البته این‌ها را نمی‌گویم که خاطرتان را بیازارم. مسائل مهم‌تری هست که نمی‌دانم چطور بگویم. خدا را شکر که خبر اصلی را خودتان شنیده‌اید. منظور بدی ندارم به جان شما. فقط می‌دانید که گفتن این چیزها چقدر سخت است. فکر نکنید این دستخط را هم انارگل ازم خواسته که بنویسم؛ اما من لازم دیدم ماجرا را آنطور که واقعاً

اتفاق افتاده برایتان بگویم، نه آنطور که انارگل با آن احوالات آشفته‌اش می‌داند. حالا هم که دارم می‌نویسم، او خواب است و به‌کل بی‌خبر از همه‌جا. بیداری‌اش هم البته تعریفی ندارد. مدام چیزهایی می‌گوید که من هم سر در نمی‌آورم. راستش را بگویم، کسی هم رغبت نمی‌کند پا توی خانهٔ‌شما بگذارد. از آن روز که زن آقای معلم برای بار اول گم شد، همه چشمشان ترسید. دیگر توی دکان و نانوایی و جلوی در خانه‌ها آدم‌ها را نمی‌دیدید که گله‌به‌گله ایستاده باشند به حرف زدن. حتی حالا هم اهالی زیاد کاری به کار هم ندارند. شب‌نشینی‌های خانهٔ‌میرزا حسن و دیگ‌های نذری که هر پنج‌شنبه برپا بودند هم بساطشان جمع شده. اما نگرانی من بیشتر از بابت انارگل است. صبح‌ها تا ظهر به‌زور توی مدرسه بند می‌شوم. این معلم جدید هیچ‌چیزش به آن آقای معلم قبلی شباهت ندارد. مهم‌تر از همه آنکه زن ندارد. گمونم با آن ماجرایی که زن آقای معلم قبلی پیش آورد، این بار عهد کردند یک معلم عزب برایمان بیاورند. ما هم راستش آن دل و دماغ گذشته را برای درس خواندن نداریم. دلمان به آن درس نقاشی خوش بود که چهارشنبه‌ها اختر خانم می‌آمد و می‌گفت. اختر خانم را که از کاغذ قبلی یادتان هست؟ همان زن آقای معلم که خدا نگم چه کارش بکند! دو ماه بیشتر توی روستا نماندند؛ اما دروغ نگویم، هنوز ردپایشان توی برف‌ها پیداست. درست پنج‌شنبه روزی بود که خبر آوردند آقای معلم و زنش توی برف گیر کرده‌اند. من سرگرم انارگل بودم و درست نفهمیدم که چه شد. روز قبل هم به مدرسه نرفته بودم. می‌دانستم پَرِ اختر خانم به پر انارگل گرفته. زن آقای معلم زیاد توی روستا با کسی حرف نمی‌زد. می‌گفتند صبح تا شام می‌نشیند پشت پنجره و زل می‌زند به دشت. درست مثل حالای انارگل. شما که بهتر می‌شناسیدس. کله‌اش باد دارد. به خیال من، همین رفت‌وآمدها با

اختر خانم بود که کار دست ما داد.
بله، انارگل خانم شما بعد از آن روزی که زن آقای معلم گم شد، هر صبح می‌رفت خانه‌شان و بست می‌نشست. عصرها توی خانهٔ‌خودمان همه‌اش حرف از اختر خانم بود. این زن آقای معلم آدم عجیبی بود. می‌گفتند بچه‌اش نمی‌شود و برای همین ساعت‌ها با حیوان خلوت می‌کرد. ربطش را من هم نمی‌دانم. آوازهٔ‌حیوان بیچاره فکر کنم به گوشتان رسیده. مردها ترسیده بودند. این آخرها نوبتی توی خانهٔ‌آقای معلم کشیک می‌کشیدند. می‌گفتند هر چه از اختر می‌پرسند، جواب نمی‌دهد. فقط لبخند می‌زده و می‌نشسته پشت پنجره، همان جای همیشگی و نقاشی‌اش را می‌کشیده. کم‌کم چو افتاد که این اختر خانم سروسری با آن گرگ وحشی دارد. اما آخر یک زن تنها را با جانورهای وحشی چه کار؟ من توی این هفده، هجده سالی که اول به لطف خدا و بعد به مرحمت شما عمر کرده‌ام، یک بار هم جرئت نکرده‌ام پایم را توی آن دشت بی‌سروته بگذارم. این اختر خانم اصلاً جور دیگری بود. میرزا حسن می‌گفت حتماً همهٔ‌این‌ها به خاطر این است که زن طفلک اجاقش کور است. راستش به نظرم خیلی هم بی‌راه نمی‌گفت. چند بار هم سعی کردم به انارگل بفهمانم که یک وقت فریب ناز و نوازش اختر خانم را نخورد؛ اما به گوشش نرفت. همه می‌گفتند این رفت‌وآمدها شگون ندارد؛ زن پابه‌ماه نباید پا توی خانهٔ‌بی‌بچه بگذارد. همه بی‌فایده. نمی‌دانم زن به انارگل چه گفته بود که آن‌طور عقل و هوشش را برده بود. این‌ها را می‌گویم که خیال نکنید من دست روی دست گذاشته بودم تا آن ماجرای نحس پیش بیاید. حتی یک روز که اختر خانم روی تخته دوباره طرحی از گرگ کشید اعتراض کردم که آخر این کارها چیست. حتی بچه‌های کوچک هم دیگر دستش را خوانده بودند. دختر میرزا کرم کل صفحات دفترش را پر کرده بود از

نقاشی حیوان که وقتی نوبت درس اختر خانم می‌شد، تکلیفش را نشان دهد و برود با بزغاله‌هایش بازی کند. من دیگر دلم برای انارگلی که می‌شناختم تنگ شده بود. هر چه شکمش بالاتر می‌آمد، ترس و غصهء من هم بیشتر می‌شد. دلم می‌خواست یک بلایی سر اختر خانم بیاورم؛ اما وقتی می‌دیدمش دست‌وپایم شل می‌شد. زن انگار از قبر بلند شده بود. روی زمین نبود. صبح آن روزی که آقای معلم نقاشی‌های زنش را پیدا کرده بود خوب یادم هست. اختر خانم نمی‌گذاشت کسی نقاشی‌ها را ببیند؛ لابد به‌جز انارگل. آقای معلم تمام شب را بیدار مانده بود تا بالاخره زن بخوابد و بتواند نگاهی به نقاشی‌ها بیندازد. ما ندیدیم؛ ولی میرزا حسن می‌گفت همه طرحی از یک گرگ، در حالت‌های مختلف. دلم برای آقای معلم می‌سوخت. یک بار از دهانش در رفت و گفت که آواره شده بس که اختر خانم را از این شهر به آن شهر، از این روستا به آن روستا برده بلکه حالش یه کمی بهتر شود؛ اما هر بار بدتر از قبل. حالا هم دیگر گفتن ندارد. درمانده بود و دیگر صبح‌ها دیر به مدرسه می‌رسید. من فکر نمی‌کردم مردی به‌جز شما بتواند زنش را آن همه دوست داشته باشد.

روزهای آخر که مردها با تفنگ‌های شکاری‌شان به خانهء اختر و آقای معلم رفت‌وآمد می‌کردند، انارگل دیگر کمتر می‌رفت آنجا. بارش هم سنگین شده بود و تکان خوردن مشکل. خلقش حسابی تنگ بود. می‌گفت این‌ها نمی‌فهمند. حیوان به کسی کاری ندارد که! حالا یک زنی دوست دارد تمام روز بنشیند و زل بزند بهش، هی نقاشی‌اش را بکشد و دنبالش توی دشت و صحرا برود. اگر درمونش همین است، خب چه کارش دارند. زن فقط همین را دارد! من دیگر خیلی سر به سرش نمی‌گذاشتم. می‌ترسیدم بیشتر از آن حالش خراب بشود. فکر می‌کردم بچه را که بزاید

همه‌این دیوانگی تمام می‌شود. حالا می‌دانم که خوش‌خیال بوده‌ام. اگر می‌دانستم دیگر قرار نیست انارگل مثل سابق بشود، یک‌طوری راضی‌تان می‌کردم بیایید او را ببرید پیش خودتان یا حداقل این چند هفته‌آخر را پیشش بمانید. حالا می‌گویید من هیچی از کار و زندگی‌تان در آن شهر بی‌دروپیکر نمی‌فهمم. حق دارید آقاجان، اما شما نبودید که ببینید چطور هر شب انارگل با آه و ناله‌هایش دل آدم را ریش می‌کند. به هر ترتیب، من این چند روز آخر را مدرسه نرفتم. می‌ترسیدم انارگل دردش بگیرد و کسی خانه نباشد. آقای معلم هم بعد از ماجرای گم شدن اختر خانم خیلی پیگیر ما نبود. روزی که حادثه پیش آمد، ما توی مدرسه بودیم. خبر را میرزا حسن برای آقای معلم آورد. بیچاره چنان سراسیمه شد که همه‌مان می‌خواستیم کاری برایش کنیم. من برایش آب قند بردم و پسر کوچک ماهی خانم از آن کلوچه‌های معروف مادرش به او داد. آخر هم نفهمیدیم چطور همه‌ما را آنجا رها کرد و خودش را به مردهای دیگر رساند که تا غروب توی دشت دنبال زنش بودند. انارگل کمرش را می‌مالید و هی می‌گفت مگر این دشت چقدر است که نمی‌شود یک زن، آن هم زنی مثل اختر خانم که قدبلند بود و جثه‌نسبتاً درشتی داشت، چطور نمی‌شود چنین زنی را پیدا کرد. حق داشت؛ اما من از اولش بدگمان بودم. از فردای آن روز بود که حرف دوستی اختر خانم و حیوان بیچاره دهان به دهان در روستا می‌گشت. دیگر همه مطمئن شده بودند. شایعات پیشین تبدیل به داستان‌های عجیب و غریبی شد که زن‌ها پای تنور و مردها سر زمین‌ها برای هم می‌گفتند. بعد از آن روز، چشم‌های اختر خانم برق دیگری داشت. معلوم نبود که با هم چه می‌گویند؛ اما می‌دانستم بیشتر حرف‌ها را انارگل می‌زند، لابد از بچه‌توی شکمش و شما و شاید هم من. ولی حتماً بیشترش از بچه‌توی شکمش بود. انارگل وقتی از خانه‌

اختـر خانـم برمی‌گشـت، صورتـش سـرخ بـود. آن ملاحـت و لطفـی کـه شـما دوسـت داریـد، نداشـت. مـن یـک جـور تـرس را در صورتـش می‌دیـدم. انـگار کـه هـر لحظـه بخواهـد جیـغ بکشـد. روزی کـه اختـر خانـم را بعـد از دومیـن بـار گـم شـدنش بردنـد بهـداری، انـارگل شـاکی بـود. می‌گفـت او هیـچ عیبـی نـدارد. منـم کـه بایـد ببریـد بهـداری. می‌گفتـم انـارگل آخـر تـو کـه چیزیـت نیسـت. بچـه‌ات هـم کـه مـدام لگـد می‌زنـد؛ امـا او گوشـش بدهـکار نبـود. هـی می‌گفـت یک‌چیزیـم هسـت. حـالا کـه فکـر می‌کنـم، می‌گویـم کاش بـرده بودمـش بهـداری. شـاید انـارگل می‌دانسـت.

دردسـرتان نمی‌دهـم. ایـن آخری‌هـا، مردهـا چنـد تلـه گذاشـته بودنـد جلـوی خانـهٔ آقـای معلـم و بـا تفنگ‌هاشـان منتظـر بودنـد کـه گـرگ بیچـاره از راه برسـد تـا بـه دامـش بیندازنـد. دو،سـه تایـی از زن‌هـای روسـتا هـم از تـرس ماده‌گـرگ وحشـی، نـه خودشـان از خانـه بیـرون می‌آمدنـد و نـه بچه‌هاشـان را بـه بـازی یـا مدرسـه می‌فرسـتادند. انـارگل می‌گفـت گرگـه حتمـاً مـاده اسـت. لابـد ایـن را هـم اختـر خانـم یـادش داده بـود. شـب پنجـم کشـیک بالاخـره صدایـی آمـد و یوسـف و میرزاحسـن بـا یـک پاسـبان، سـه نَفـری زدنـد بـه دل دشـت. تـا صبـح تـک و تـوک صـدای تیرانـدازی هـم می‌آمـد. آن شـب چنـان برفـی بـود کـه چشـم هیچ‌چیـز جـز سـفیدی یکدسـت نمی‌دیـد. مـن سـرگرم انـارگل بـودم. از صبـح حالـش چنـد بـار بهـم خـورده بـود. رنـگ صورتـش بـه زردی مـی‌زد و مـن دسـت و پایـم را گـم کـرده بـودم. فرسـتادم دنبـال جوانـی کـه آن روز تـوی بهـداری کشـیک بـود. امـا معلـوم نبـود کجـا غیبـش زده. بهـداری خالـی بـود. انـارگل چنـان دردی می‌کشـید کـه می‌خواسـتم گریـه کنـم. خـوب شـد نبودیـد و ندیدیـد. البتـه اگـر بودیـد مـن آنقـدر نمی‌ترسـیدم؛ امـا بـرای خودتـان می‌گویـم. حتـی چنـد بـار دنبـال قابلـه هـم فرسـتادم؛ امـا بی‌نتیجـه. زنـک می‌آمـد، انـارگل را سـر خشـت می‌نشـاند، زور مـی‌داد و می‌گفـت وقـت

زاییدنش نرسیده. یک بارش نزدیک بود با او حرفم بشود. پیرزن هیچ‌چیز حالی‌اش نیست. شاید اگر شما یکی از آن خانم‌های تحصیل کرده‌ٔشهری را می‌آوردید بالای سر انارگل حالا اینطور نمی‌شد. نمی‌خواهم خدایی ناکرده بگویم عقلم بیشتر از شما می‌رسد؛ اما حتماً درد انارگل و حتی اختر خانم را بهتر از شما می‌فهمم. اضافه‌گویی نمی‌کنم. من آن شب تا صبح نخوابیدم. صبح زود، وقتی هنوز تُکِ سرما نشکسته بود، مردها پیدایشان شد. من پشت پنجره بودم که دیدم. تفنگ‌هاشان را روی دوششان انداخته بودند و پاهاشان تا زانو توی برف بود. می‌گفتند سه تا مرد گنده تا صبح همه جا را گشته‌اند و اثری از ماده‌گرگ زخمی پیدا نکرده‌اند؛ با آنکه رد خون روی برف‌ها مانده بود و از طعمه هم خبری نبود. راست می‌گفتند. هوا که روشن شد، من رد خون را جلوی در خانه‌ٔآقای معلم دیدم؛ گرچه تا صبح لایه‌لایه برف باریده بود. انگار خون حیوان از زیر برف جوانه می‌زد. انارگل دیگر حواسش به هیچ‌چیز نبود. این دو روز آخر هی یاد گرفته بود بگوید بچه‌ام کجاست. می‌گفتم انارگل بچه‌ات همین جاست و دست می‌گذاشتم روی شکمش. انگار فهمیده بود. سر ظهر بود که دیگر تصمیم گرفتم خودم بروم بهداری. هنوز در اتاق را نبسته، خبر آمد اختر خانم تب کرده و آقای معلم اِلا و بِلا که می‌خواهم ببرمش شهر. آخر توی آن برف چطور می‌شد ماشین را برد توی جاده! من هر چه التماس کردم که آخر انارگل دارد جان می‌دهد، زن بیچاره چه گناهی کرده که اینطور مثل جن‌زده‌ها ازش فرار می‌کنید! فایده نکرد. همه‌ٔفکر و ذکر اهالی شده بود اختر خانم و هذیان‌هایش. انارگل برعکس هیچ نمی‌گفت. فقط گاهی جیغی می‌کشید که آن هم به جز من دل کسی دیگری را نمی‌لرزاند. داشتند تنبیهش می‌کردند. سایه‌ٔشومی را که روی روستا افتاده بود از چشم انارگل می‌دیدند. من البته زهرم را به چند نفر ریختم. طاقتم

طـاق شـده بـود. شـیطان هـم زن زائـو را آنطـور نمی‌چزانـد کـه این‌هـا! تـا نزدیکی‌هـای عصـر مردهـا مشـغول پـارو کـردن جـاده بودنـد و بالاخـره هـوا تاریـک نشـده، آقـای معلـم و زنـش را راهـی کردنـد. مـن دسـت از پـا درازتـر از بهـداری برگشـتم. چنـد روز بـود یـک آمپـول‌زن مردنـی را گذاشـته بودنـد جـای همـان طبیـب جوانـی کـه ورم پـای شـما را هـم درمـان کـرد. انـارگل دیگـر طاقتـش تمـام شـده بـود. تـوی آن سـرما تمـام تنـش عـرق کـرده بـود و دیگـر یک‌سـره جیـغ می‌کشـید. کسـی نبـود بفرسـتم دنبـال قابلـه. همـه رفتـه بودنـد تـوی جـاده. از اختـر خانـم لجـم گرفتـه بـود. خـودم رفتـم تـا خانـهٔ‌قابلـه و آوردمـش. خـوب شـد نبودیـد کـه ببینیـد انـارگل چـه جیغ‌هایـی می‌کشـید و چـه توانـی ازش تلـف می‌شـد. ایـن حـال تـا شـب طـول کشـید. مـن بـس کـه سـرم پـر شـده بـود از صـدای انـارگل، جلـوی در خانـه ایسـتاده بـودم و نـگاه بـه خانـهٔ‌خالـی آقـای معلـم می‌کـردم کـه یکهـو خبـر آمـد برگشـته‌اند؛ امـا آقـای معلـم تنهـا بـود. نفهمیـدم چنـد سـاعت از رفتنشـان گذشـته بـود. می‌گفتنـد ماشینشـان تـوی بـرف گیـر کـرده و بعـد دیده‌انـد کـه حیـوان، لابـد همـان ماده‌گـرگ آمـده جلـوی ماشـین و اختـر خانـم رفتـه کـه بتارانـدش. این‌هـا را آقـای معلـم گفتـه بـود و فقـط هـم تـا همیـن جـا را یـادش بـود. چـون بعـد از سـروصدای گـرگ از تـرس بیهـوش شـده و بـه هـوش کـه

آمده دیده توی خانهٔ‌میرزاحسن است و بدون زنش. جمعیت را که جلوی خانهٔ‌آقای معلم دیدم، برگشتم توی اتاق. خیال می‌کردم همه‌شان غریبه شده‌اند. خودم و انارگل را می‌دیدم که بی‌کس و تنها میان جماعتی جن‌زده گیر افتاده‌ایم. انارگل کف اتاق دراز کشیده بود. راستش را بگویم دیگر چهره‌اش آن حالت ترس را نداشت؛ اما چشم‌هایش غمی داشت که حالا به نظرم دیگر جزئی از او شده. همان لحظه بود که فهمیدم باید برایتان بنویسم و بگویم که زنتان دیگر آن زنی نیست که تنهایش گذاشتید. حالا هر روز چند ساعتی را می‌نشیند پشت پنجره و زل می‌زند به دشت. می‌ترسم همانطور بشود که می‌دانید. یک بار آقای معلم گفته بود که داغ این بلاها را سر اختر خانم آورده؛ اما شما نگران نباشید. این‌ها را می‌گویم که بدانید و فکر نکنید که بی‌کسید. من هوای انارگل و دلش را دارم. شما هم اگر توانستید، کاغذی به او بنویسید. گرچه می‌دانم، داغ بچه سخت است آقاجان. خدا صبرتان بدهد.

زمستان

۱۴۰۳

دختران دشت!
دختران انتظار!
دختران امید تنگ
در دشت بی‌کران
و آرزوهای بیکران
در خلق‌های تنگ
دختران آلاچیق نو
در آلاچیق‌هایی که صد سال
از زره جامه‌تان اگر بشکوفید
باد دیوانه
یال بلند اسب تمنا را
آشفته کرد خواهد ...

- از زخم قلب «آبایی»
احمد شاملو