

هر کس خواهان روح معنوی ادیان نیست، در این وادی وارد نشود:

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم به عهد مدرن

# از نیستی

تا... بی نهایت

کتاب معنوی عهد مدرن

نویسنده: کاوه احمدی علی آبادی

نشر الکترونیک: کتابخانه مجازی ایران  
www.IrPDF.com

## مقدمه\*\*\*

سفر صفر\*\*\*  
 کتاب صفر\*\*\*  
 کتاب نخست\*\*\*  
 دم "معنوی" رقص آفرینش\*\*\*  
 سفر اول\*\*\*  
 "آفرینش" از روز نخست تا روز هشتم\*\*\*  
 کتاب دوم\*\*\*  
 "کوچ در وقار" هیمالیا\*\*\*  
 سفر دوم\*\*\*  
 "اجاق" خیمه صحرای "زندگی"\*\*\*  
 سفر سوم\*\*\*  
 دنیایی از "جادوی انتخاب"\*\*\*  
 کتاب سوم\*\*\*  
 فریاد منطقی خالق "جنگ"\*\*\*  
 سفر چهارم\*\*\*  
 "معنای" روح "فرمان"\*\*\*  
 کتاب چهارم\*\*\*  
 "انجیل در روایت مدرن"\*\*\*  
 کتاب پنجم\*\*\*  
 از "استیصال" تا "استغفال"\*\*\*  
 کتاب ششم\*\*\*  
 زندگی در "زنداد"\*\*\*  
 سفر پنجم\*\*\*  
 "زندگی با عشق" در هیولای تایتانیک\*\*\*  
 کتاب هفتم\*\*\*  
 از "فرار سیاه" تا "زندگی سیاه" یا شاید "عینک سیاه"\*\*\*  
 سفر ششم\*\*\*  
 وکیل مدافع شیطان: "پاسخی" از شیطان؟!\*\*\*  
 مرآئی معنوی\*\*\*  
 "شکوه‌ها" در آینه‌ی تعقل؛ "ما که قرارمون این نبود!؟"\*\*\*  
 کتاب هشتم\*\*\*  
 اظهارنظری نمی‌کنم؟!\*\*\*  
 کتاب نهم\*\*\*  
 "جنایات و مکافات"\*\*\*  
 سفر هفتم\*\*\*  
 "اعتراف می‌کنم"....\*\*\*  
 کتاب دهم\*\*\*  
 پدر و پسری چون "دوست"\*\*\*

# کتاب یازدهم

اودیسه‌ی انسان عقلایی

کتاب دوازدهم

"نادیده گرفتن" را نباید نادیده گرفت!

سفر هشتم

"پارادوکس‌های" واقعیت، حقیقت و "معنا" در خودآگاهی

کتاب سیزدهم

نقطه‌ی عطف "عقلانیت"، عواطف و اخلاقیات

سفر نهم

"مانیفستی" برای "زندگی"

کتاب چهاردهم

با اتفاق و انتخاب از "قهرمانی" تا "خیانت"

کتاب پانزدهم

"به طنز بستن" دیکتاتور

کتاب شانزدهم

"پیام‌آور عهد مدرن: مبارزه‌ی منفی مدنی"

کتاب هفدهم

"لحظاتی غرق" در داستان تا واقعیت

کتاب هجدهم

غوطه در "روزهایی سخت"، اما "خاطراتی خوش"

کتاب نوزدهم

راز "کیمیاگری" یک ذهن "آفریننده"

مزامیر انسان

"کتاب مقدس پیدایش به روایت مخلوقات"

سفر دهم

از مسیر سبز تا "مسیر پایانی"

سنگونی انسانی

هارمونی "پرسه‌ها"

صحیفه‌ی خنده

تجربه‌ی "کمدی"

سفر نهایت

ژاندارک در "غسل تعمید ژاندارک"

کتاب نهایت

"بازنده‌ی برنده"

کتاب بی‌نهایت

سفر بی‌نهایت

## مقدمه

معنویت در هر عصری با خصایص آن دوره آفریده شده و متجلی گشته است، و تا زمانی که خداوند در نهاد انسان هست، معنویت چشمه‌ی جوشانی است که پایانی برای آن نیست. چرا که آن در وجود انسان‌ها و در معناسازی‌های آنان در مواجهه‌ی با خداوند، هستی یا نیستی (!؟) شکل گرفته و هویت یافته است. از این روی هر رهرویی، در جستجوی محتوای تکامل یافته‌ی آن، با زبان و گستره‌ی آفرینش خاص عصری رو در رو می‌شود که معنویت در آن خلق شده است.

محتوای معنویت در عهد عتیق، با زبان ادراک‌ها، احساسات و فرامین تحقق می‌یابد که به آفرینش افسانه و اسطوره و حتی مقدرات می‌زند. معنویتی که در متون عهد عتیق به جای مانده است، همان معنویت مصلوب است. به بیان دیگر، آن چه در هستی، قربانی می‌شود و معنویت برای نجات آن آفریده می‌گردد، "خود" در متون کهن مجدداً قربانی می‌شود. جهل، خرافه و مهمترین آن‌ها، قدرت، که در عهد عتیق به شکل تحجر و تعصب متجلی می‌شود، سهمگین‌ترین جلادان معنویت هستند.

زبان عهد جدید برای درک معنوی، نقل قول‌ها، تفاسیر و پند و اندرز است که معانی مدفون در عهد عتیق را کشف می‌کند و رازواری نهفته در آن را آشکار می‌سازد و با آفرینش اخلاقیات، دیانت، عرفان و اشراق دگرآفرینی می‌کند. از همین روست که تمامی منادیان عهد جدید در آغاز دعوت خویش با برچسب کفر مصلوب گشتند. چراکه معنویت هر عصری از آن روی که برای نیل به کمال، نیاز به دگرآفرینی دارد تا بر صورت و محتوای آن بیافزاید، ناگزیر با چهره‌ی "کفر" متجلی شده و با اتهام "بدعت" مواجه می‌شود. پیام‌آور عهد جدید (عهد/خلاقیات) کسی است که رازواری‌های آن را آشکار ساخته و تأویل کند. آنان کسانی هستند که به فریاد دادخواهی معنویت قربانی شده در عهد عتیق، پاسخ داده و برخاستند.

اما آفرینش گویای معنویت در عهد میانه، در دنیای ادبیات است که به وسیله‌ی روایت و داستان تحقق می‌یابد. در آنجاست که با مضامین داستانی و شخصیت‌های روایی می‌توان ذوق معنوی را به ظهور رساند. در عهد رنسانس، معنویت با آفرینش انواع هنر، جلوه‌افشانی می‌کند. از این روی زبان معنویت در عهد رنسانس، زیباشناسی می‌شود. آن هنگام است که هنر مقدس به معنای حسی کلمه، شکل می‌گیرد.

عهد عقلانیت، با پیمایش دانش و منطق به معنویت می‌رسد و آن را با زایش فلسفه و علم تبیین می‌کند. چرا که با ابزار کاویدن و پژوهیدن است که آن را دست‌یافتنی می‌سازد. در این عصر، معنویت در یکی از کاملترین صور خود متجلی می‌شود که با آفرینش در علم و فلسفه، معقول می‌گردد. در این دوره است، که معنویت با گفتارهای آگاهانه، تفکر و تعقل می‌گردد و احساس مقدس و امر دینی و معنوی، در "خود" به "آگاهی" می‌رسد. در عهد مدرن، سینما تصویری دیگر از معنویت ارایه می‌دهد و از زبان نقد و تحلیل سخن می‌گوید که پیش از این، از آفرینش تا غسل تعمید و از هستی تا... بی‌نهایت و اینک "از نیستی تا... بی‌نهایت" آن را می‌آفریند.

اما نوبت می‌رسد به هویت اصلی و کامل - در کلیت - آثار موردنظر، در قالب "کتاب معنوی عهد مدرن". از آنجایی که آثار پیشین نویسنده - "از آفرینش تا غسل تعمید" و "از هستی تا... بی‌نهایت" - در این اثر جمع شده و همراه با چهار اثر "شکوه‌ها" در آینه‌ی تعقل، "ما که قرارمون این نبود!؟"، "کتاب مقدس پیدایش به روایت مخلوقات"، " " و " "، علاوه بر بخش‌هایی که به "نیستی" مربوط می‌شوند و به "انجیل در روایت مدرن" و "از استیصال تا استغفال" افزوده شده، آن‌ها به روی هم، ماهیت اثر "از نیستی تا... بی‌نهایت" را شکل داده‌اند، ضروری دیدم تا در خصوص آن‌ها بیشتر قلم‌فرسایی کنم. کتاب اخیر همچو هر دو کتابی که درون آن ادغام شده‌اند، از چند اثر تو در تو و بافته در هم، آفریده شدند. دو کتاب "از آفرینش تا غسل تعمید" و "از هستی تا... بی‌نهایت" که هر دو از کتب معنوی عصر مدرن‌اند، با ترکیب هم، به اضافه‌ی مراثی معنوی، مزامیر انسان، صحیفه‌ی خنده، سنفونی انسانی و هویت کتاب "از نیستی تا... بی‌نهایت" را شکل می‌بخشند که کتاب معنوی عهد مدرن با آن کامل می‌شود. اگر به عهد عتیق نگاهی بیاندازید، در خواهید یافت که آثار آن به چند دسته تقسیم می‌شوند. برخی از آن‌ها اسفار و بعضی کتاب‌هایی هستند که با فرم و محتواهای مختلف، از پی هم می‌آیند، به علاوه یک صحیفه؛ علاوه بر این‌ها، آثاری با محتوای مزامیر (مزامیر داوود)، مراثی (مراثی ارمیاء نبی)، غزل غزل غزلیات سلیمان و نیز با همان عناوین یا مضامین، در آن‌ها گنجانده شده است، که به روی هم، کتاب مقدس عهد عتیق را تشکیل می‌دهند. چنین روالی به اضافه‌ی تغییراتی که مختص عصر مدرن است، در "از نیستی تا... بی‌نهایت" بازآفرینانه دگرآفرینی شده است. مراثی معنوی به جای مراثی ارمیاء، مزامیر انسان جایگزین مزامیر داوود، صحیفه‌ی خنده به عوض صحیفه‌ی یوشع بن نون و خلاصه سنفونی انسانی جانشین غزل غزلیات سلیمان، به صورت آمده است. بر کسی پوشیده نیست که اگر در عهد عتیق، غزل برای غلیان احساسات



دل‌انگیز عاشقانه سروده می‌شد، عهد مدرن باید چیزی ورای آن، که نه تنها شامل حس عاشقانه، بل در برگیرنده‌ی تمامی ابعاد احساساتِ مکنون انسانی باشد؛ نه فقط با گفتار که با موسیقی و نه تنها با موسیقی که با سکوت نیز آفریده شده باشد و آن گاه نمی‌تواند چیزی باشد، مگر یک سنفونی تمام عیار. سنفونی/انسانی مشتمل بر چهار ۱- احتمالاً کیتارو به اضافه‌ی قطعاتی از شجریان و کنسرت تاج‌محل از یانی (به نشانه‌ی موسیقی شرق) ۲- کلیپ/انگما با قطعاتی از باباطاهر، سرخپوستان و آهنگ آمنو (به عنوان موسیقی عرفانی) ۳- فیلم The Wall (دیوار) از پینک فلوید (برای غلیان عصیان انسانی در دنیای موسیقی) ۴- کنسرت اجرای آکروپلیس یانی با قطعاتی از یونان باستان (معرف موسیقی غربی).

صُحف را تاکنون به عنوان آیاتی الهی که از آسمان بر انسان نازل می‌شود و اموری ضروری و جدی را در برمی‌گیرد، تأویل کرده‌اند. اما/از نیستی تا... بی‌نهایت آن را در صفحه‌ی خنده به نوعی معکوس می‌سازد و خنده را به جای احکام قطعی به کار می‌برد، در عین حالی که بر این باور است، خنده خود یکی از نعمات الهی‌ست که روی زمین آفریده می‌شود. اما عهد عتیق دارای هفت اثر مجعول است. کتب طوبیا، یهودیت، اول و دوم مکابیان، باروک، حکمت سلیمان، یسوع بن سیرا، به اضافه‌ی بخش‌هایی که به دو کتاب اِستر و دانیال افزوده شده‌اند. از نیستی تا... بی‌نهایت با هر یک از آن‌ها به گونه‌ای خاص رفتار کرده و آن‌ها را با ملاک و شیوه‌ای ویژه، در بافت در هم تنیده‌ی از نیستی تا... بی‌نهایت جا می‌دهد. راز کیمیاگری یک ذهن آفریننده، یکی از نقش‌های کتاب یسوع بن سیرا را بازی می‌کند. یسوع بن سیرا در صدد است عقل و حکمت را با شریعت پیوند زند، اما راز کیمیاگری یک ذهن آفریننده می‌خواهد خلاقیت و موفقیت را با زندگی و دانش را با عشق پیوند زند. "پارادوکس‌های واقعیت، حقیقت و معنا در خودآگاهی" (ماتریکس) نیز بسیار کامل‌تر از حکمت

سلیمان آمده است تا لایرینت فلسفه‌ی قرن‌ها را در معانی زندگی یافته و عیان سازد. اما اگر در عهد عتیق و جدید و قرون وسطی عقل و حکمت از نگاه بسیاری (عمدتاً جاهلان، متعصبان و متحجران) در پیوند با معنویت دیده نمی‌شد، در عهد مدرن عقل، دانش، فلسفه، خلاقیت، موفقیت و عشق جملگی نه تنها در بسیاری از موارد با معنویت در پیوندند، که حتی از درون آن آفریده می‌شوند و چنین دیدگاهی در خصوص آن‌ها در عهد مدرن مقبولیت یافته است، از این روی راز کیمیاگری یک ذهن آفریننده و پارادوکس‌های واقعیت، حقیقت و معنا در خودآگاهی در زمره‌ی کتب اصلی از نیستی تا ... بی‌نهایت جای گرفته‌اند. بخش‌هایی از اثر "از استیصال تا استغفال" به جای کتاب‌های اول و دوم تواریخ‌الایام، پادشاهان و سمونیل آمده است که به جای اسامی خاص از انسان‌های عام که در همیشگی تاریخ زیسته‌اند، سخن می‌راند. اما چیزی فراتر از آن‌هاست و به اجحاف، کنش‌ها، واکنش‌ها و معیارهای داوری نیز نظر دارد. کتاب‌های اول و دوم مکابیان نیز چنین‌اند و بخش‌های مربوط به نیستی نیز به "از استیصال تا استغفال" افزوده شده و در از نیستی تا ... بی‌نهایت گنجانیده شده است.

به جای کتاب‌های استر و یهودیت، "پیام آور عهد مدرن (گانندی): مبارزه‌ی منفی مدنی" آمده است. هم یهودیت و هم استر با راه‌هایی غیرمعارف موفق به پیشبرد خواست خویش برای نجات مظلومان و محرومان می‌شوند، و گانندی نیز. اما گانندی برخلاف یهودیت بدون نیرنگ به آن دست می‌یابد. استر نیز کمی قافیه را می‌بازد، اما گانندی صادقانه، آرام، منصفانه و انسانی فتح می‌کند. این تمایزات محتوایی در "پیام آور عهد مدرن" لحاظ شده است. البته بخش بزرگی از کتاب استر در زمره‌ی کتب اصلی عهد عتیق است و "پیام آور عهد مدرن" نیز در کتاب از هستی تا ... بی‌نهایت و همین اثر آمده است (نه در قالب آثار مجعول). با این تفاسیل "پیام آور عهد مدرن" در زمره‌ی کتب اصلی (نه آثار الحاقی) از نیستی تا ...

بی‌نهایت آمده است.

بخشی از بازنده‌ی برنده با *دانیال* مشترک است (چون بازنده‌ی برنده بسیار کامل‌تر از آن است و پیام‌های متعددی را داراست) و بخش‌های مربوط به نیستی نیز به آن اضافه شده و در *از نیستی تا...* بی‌نهایت آمده است.

اما *"نادیده گرفتن را نباید نادیده گرفت"* را باید به مثابه‌ی کتاب *طوبیا* از کتب مجعول عهد عتیق در *"از نیستی تا..." بی‌نهایت* شمرد. چون هر دوی آن‌ها از دردها و رنج‌های انسان‌هایی سخن می‌گویند که از کاستی‌های جسمی و اجتناب‌ناپذیر - در عین بی‌تقصیری‌شان از کمبودهای‌شان - رنج می‌برند و آفرینش معنوی‌شان را در چنان آزمون دشوار و غیرمتعارفی ارایه می‌کنند؛ همچون آثار مجعول عهد عتیق، *"نادیده گرفتن را نباید نادیده گرفت"*، روابطی معنوی و انسانی را هویدا می‌سازد، که این بار در عهد مدرن، هنوز برخی از رنج‌ها و زجرهای انسان‌های بی‌تقصیر را نمی‌توانیم یا نمی‌خواهیم که مطرح شوند، چه به جای این که راه حلی برای آن‌ها بیابیم! بنابراین *"نادیده گرفتن را نباید نادیده گرفت"*، در ردیف کتب مجعول قرار گرفته است. اما کتب معنوی هر عصر، با وجود محدودیت‌ها و مشکلاتی که طرح چنین حق‌طلبی‌هایی در پی دارند، وظیفه‌ی خود می‌بینند که بر آن تأکید ورزند. از این روی است که *"از نیستی تا..." بی‌نهایت* بر گنج‌اندیش در آثار معنوی عهد مدرن پا می‌فشارد.

کتاب *باروک* در عهد عتیق از مضامین گوناگونی برخوردار است که یکی از آن‌ها، تنبیه انسان توسط خداوند است؛ انسانی که به سبب گناهان از سروری به بندگی دچار می‌شود. کتاب معنوی عهد مدرن، بخش‌هایی از *سریال قصه‌های جزیره* را برای بازآفرینی آن تکرار معانی برگزیده است که در آنجا انسانی چون *سارا* این بار نه به سبب گناهان که کاملاً بی‌تقصیر و تنها به سبب دشواری آزمون زندگی دچار شداید زندگی می‌شود. او نمونه‌ی انسانی‌ست که چه بسا نه تنها مشقات زندگی‌اش به سبب

اشتباهات نباشد که برای برخورداری از لیاقتی باشد که هر کسی را یارای چنان آزمون دشواری نیست. از این منظر کتاب /ز نیستی تا... بی‌نهایت به دگرآفرینی آن پیام مبادرت می‌ورزد و تأکید می‌کند که دشواری‌های زندگی ما همواره از گناهان و خطاها نیست و چه بسا از علو روح آزمون شونده حکایت کند.

اما نقد فیلم‌های تارکوفسکی اثری است ورای آنچه در عهدهای گذشته؛ چرا که عرصه‌ی سینما و زبان آن، یعنی تحلیل و نقد مختص عهد مدرن‌اند و از این روی در کتابی که اختصاص به معنویت عهد مدرن دارد، نیاز به پرداختی ویژه خواهد داشت که در قالب گنجانده شده است. آنچه در خصوص ارتباط برخی از فصول کتاب معنوی عهد مدرن با کتبی از عهد عتیق آمده است، تنها شامل بخش کوچکی از فصول مشترکش با آن‌ها می‌شود، و گر نه هر یک از فصول، دارای معانی هستی یافته‌ایست که فراتر از شکل، محتوا و روح کتب عهد عتیق‌اند. نگارنده آگاه است که مخاطبان آثارش، تأویل‌های مختلفی از کتب مذکور خواهند داشت، اما آن‌ها تا هنگامی تأویلی از کتب معنوی عهد مدرن خواهند بود که انسان یا موجودی را قربانی نسازند.

تهران / زمستان ۱۳۸۴

### سِفر صفر

...و "نیستی" چون به "هستی" میل "نمود"، پس نیستی را هستی بخشید. آن هنگام که هستی "سودای زیستن" یافت، خود را نواخت تا همه "نغمه" شد و آن گاه به خود "میل" کرد تا "احساس" را آفرید. احساس خود را فریاد کرد، پس "شادی" و "غم" را برنمود و خندید و گریست. اینک "در خود" نگریست و اندکی "تأمل" نمود؛ پس نخست "سکوت" و سپس "معنا" را برکشید و آن گاه آن‌ها "اندیشه" را رقم زدند. اندیشه لحظه‌ای به خویشتن ظنین شد تا "تردید" را خلق کرد. با آغاز تردید بود که هستی، خود را با چیستی کنونی بازنمود. هنگامی که نوبت به خلقت "انسان" رسید، در او نگریست؛ وه که "افسوس" و آن گاه "حیرت" آفریده شدند؟! پس "او" که "در انسان" بود، این بار "با انسان" "شد"، و انسان گفت آری، پس "اطاعت" را خلق کرد و گفت نه، پس "عصیان" را آفرید.



### کتاب صفر

اوُم. از "جوهر یگانه"، سه "روح" برخاست. روح نخست گفت،  
 می‌مانم، چرا که در "آرامش ابدی" خویش، "دارم" آنچه را که  
 می‌پسندم. روح دوّم گفت، می‌روم تا "بشوم" آنچه "اندیشه" اش  
 را در خود نهفته دارم، امّا هرگز به "آلودگی" روی نخواهم  
 کرد. روح سوّم گفت، می‌روم بشوم، "آنچه نبوده‌ام"، حتی به  
 قیمت "خسران خویش"، زیرا می‌روم تا "دریابم"، "در راه  
 ماندگان" را.





## دم "معنوی" رقص آفرینش "باراکا"

نخستین ادراک از زمین، آسمان و دنیای پیرامون، از جهانی حکایت دارد که نگاه ناظر بر آن، همه جای را بخ زده می‌یابد! نگاه یکی از اجداد بشر به زمین و آسمان، نیاز به یافتن معنایی در هستی را متجلی می‌سازد. انگار بر ماده‌ی هستی، روحی حاکم است؟! معنایی که در جای جای هستی هست، ولی از دیدگان ما به دور مانده است؛ به مانند همان خورشیدی که در کسوف از دیدگان پنهان می‌ماند، اما بارقه‌های آن را از پشت کسوف می‌توان به تماشا نشست؟! آن نخستین تصاویری در «باراکا» ست که جلوه‌افشانی می‌کند.

"باراکا" به معنی "برکت"، نوعی جهان‌شناسی و معنی‌شناسی در هستی است. برخی از اهالی هندوستان در جهان‌بینی دینی و هستی‌شناسی خود، به چیزی که "برکت" می‌نامند، اعتقاد دارند. در ملانزی به آن "مانا" می‌گویند. سرخپوستان ایروکوا و همچنین ساکنان شمالی قاره‌ی آمریکا، آن را تحت عنوان "اورندا" می‌شناسند. هورون‌ها، "اکی" و پیگمه‌ها، "مگبه" صدا می‌زنند.

استرالیایی‌ها، آن را "آرونک-کیل‌تا"، الگون‌کوئین‌ها، "مانیتو" و سیوها، "واکاندا" خطاب می‌کنند. همان که هندویسم، "برهمن" و اکنکاری‌ها، "سوگماد" نامیده‌اند. دراویش آن را با لفظ "هو" و عرفا با معنای "او" یافته‌اند.

برهمن، باراکا، مانا، واکاندا، سوگماد، او... به جوهری در هستی اشاره دارند که در همه جاست و هیچ چیز و هیچ کجای خالی از آن نیست. تنها در پاره‌ای از موجودات، بیش از بقیه وجود دارد، و برکت همان اقیانوسی از انرژی نهفته در هستی است که به آن روح می‌بخشد. آن هستی ابتدایی که همه چیز از او پدید آمده و از او نشأت می‌گیرد و به پاره‌ای ماده، حیات می‌بخشد، برکت است.

وجه روحانی و معنوی هستی که در کالبد ماده طنین‌انداز است. باراکا، جستجویی

است برای رجعت به آن هستی ابتدایی و اصالت بخشیدن به آن خود گم‌شده‌ی درون هر انسان. آن که در هر دینی و آیینی با نمودی و صورتی خویشتن را می‌نمایاند. اما از ذاتی مشترک برخوردارست. باراکا سرود "آفرینش" را زمزمه می‌کند و داستان "پیدایش" را معنا می‌بخشد.

پس کنکاش انسان به دیانت می‌نشیند و کوشش انسان در یافتن مأمنی که چنان آشکار پنهانی را به خود بدمد، به پیدایش معابدی منجر می‌شود که برای نزدیکی استعاری انسان به مکان‌هایی شکل می‌گیرد که چنان جستجویی را به وصال برسانند. در باراکا نگاهی را می‌بینیم که بر دیواره‌های معبدی نقش بسته است، تا کنایه‌ای بر آن کنکاش در عبادتگاه‌ها باشد. معابد، مرجع و نقطه‌ی پایان آن وصال نیستند (برخلاف پندار بسیاری از ایمان آورندگان)، بلکه تنها بهانه‌ای برای آغاز آن راه‌اند! آن گاه آنچه دیدگان در همه جای در جستجویش بود، وجود انسان در صدد حسش برمی‌آید، همان گونه که عابدی در باراکا، اشیاء مقدس را لمس می‌کند.

گام بعدی برای آن وصال، شکستن سکوت و به معنا کشیدن آن قاموسی است که احساس بدان نزدیک می‌شود، ولی قادر به بیانش نیست! پس کتب مقدس پدید می‌آیند تا چنان "تماس در سکوتی" را به "تماس با معنا" تبدیل کنند! پس باراکا خوانده می‌شود و تکرارش به "ذکر" بدل می‌گردد. کوششی که هر رهرویی آغاز می‌کند، ولی کیست که به پایان برد؟! اما هنوز آنچه گفته می‌شود، تنها به زبان کشیده شده است و با درون عجین نگردیده است. پس انسان باید آتشی بیافروزد که از درون برخیزد، همچو آتشی که در باراکا افروخته می‌گردد و از شمع وجود انسان زبانه کشد تا او را فرا گیرد. اما بارقه‌های آن آتش، خواهد سوزاند، پس آب حیاتی ضروری است، تا آن سوختن را به نیستی نکشد، بل حیات بخشد. پس نیروهای متضادند که زندگی را می‌آفرینند، همچون همان نماهای دوگانه‌ی آب و آتش در باراکا.

آن گاه موج زندگی، انسان را فرا می‌گیرد، مشابه‌ی مناسک مواجی که با نمایش و اذکار ریتمیک در باراکا شکل می‌گیرد، که در هر مرحله، نیمی خاموش

و نیمی دیگر بیدار می‌شود! تا به آتشفشانی در درون انسان بدل می‌گردد و از آنجا نگاه معطوف به آسمان شود، و آن گاه تأملی در ابرها، ستارگان، گیاهان، جانوران، شب و روز و تمامی پدیده‌های هستی و وجد و تغییری مداوم و گونه‌گون که حیات‌شان را معنا می‌بخشد. حیاتی به مثابه‌ی همان روزنه‌ی صخره‌ای در باراکا که امواج را به بیرون می‌دمد و استعاره‌ای از تنفس و حیات جهان را به تصویر می‌کشد. پس نوامیس طبیعت، نخستین نیروهایی هستند که آن دم و بازدم را منعکس می‌سازند و نگاه معطوف به آن‌ها، ادیان نخستین را پدیدار می‌سازد. اما آن تنها جلوه‌ای از رقص آفرینش برکت است؟! او همچو آن الوان نهفته در رنگین‌کمان باراکا، هزاران راز نهفته در خویشتن را آبستن است. نگاه انسان با عطف به هر سوی می‌بیند زندگی در همه جا جوانه زده و به بار می‌نشیند، اما آن تنها یک سوی پدیدارهاست. مرگ و نابودی چهره‌ی دیگری است که انسان می‌تواند با دستان خویش، خالقِ فروریزی نهال زندگی دنیای خود گردد.

اما نگاه نگران انسان را نمی‌توان به فراموشی سپرد! زندگی هر چه بیشتر مدرن می‌شود. اولین نشانه‌های خطر از آن به گوش می‌رسد؛ همانند زنگی که زاهدی در باراکا به صدا در می‌آورد. باراکا نشان می‌دهد، انسان با شهری شدن، رفته رفته تنها تر می‌شود. به تنهایی همان اتاق‌های کپسولی در باراکا. انسان‌ها در خیابان‌ها، کارخانه‌ها، معابر و گذرگاه‌ها و هر سوی در هم می‌پیچند، ولی به یکدیگر نمی‌رسد، از هم می‌گذرند و یکدیگر را قطع می‌کنند، اما به هم نمی‌پیوندند!! پیشرفت تاوان خویش را همچون هدیه‌اش به انسان تقدیم کرده است و زندگی مدرن، انسان را در بسیاری از موارد ناگزیر به اطاعت از خویش ساخته است، و انسانی ماشینی را پدید آورده که همچون ساعتی، برای کاری مشخص و تکراری کوک شده باشد. همان سان که در سیمای ماشین‌ها و کارخانه‌ها در باراکا می‌توان یافت و حتی تولّد، زندگی و مرگ انسان نیز مانند همان جوجه‌های ماشینی بی‌هویت شده است! ولی این جنون لجام گسیخته‌ی بی‌هویت، به مرحله‌ی تهوع می‌رسد و سرسام آن در انسان به فریاد منتهی

می‌شود. به نظر می‌رسد همچو همان الاغ‌هایی که در باراکا به زور بار سنگین خویش را می‌کشند، انسان نیز توان ادامه‌ی کشش زندگی ماشینی خود را از کف داده است. فقر، کارهای سیاه، زاعه‌نشینی، فحشاء و بی‌خانمانی، چهره‌ی دیگر این زندگی مدرن است که با جنگ و آلودگی محیط زیست عجین شده است. اما کورهِی زندگی مدرن همچنان روشن نگاه داشته می‌شود. آتشدانی که به نظر می‌رسد هیزم آن، قربانی‌ای به جز انسان ندارد. در ازای هر گلوله، جمجمه و استخوانی فرو می‌ریزد. زندگی‌ای که با جنگ و خون‌ریزی خود را روشن نگاه می‌دارد! تمدن‌های بسیاری می‌آیند و می‌روند و در فیلم باراکا تنها خاطره‌ی مسخ شده‌ی آن‌ها در تاریخ به جای می‌ماند، که حاکی از تکرار متناوب فرجام انقضای است که پیش روی انسان امروز می‌نهد؟! اما مگر باراکا به روح هستی‌بخش و معنوی همه چیز در جهان و زندگی نظر ندارد و هیچ چیز را خالی از آن نمی‌بیند؟ پس به چه سبب دنیای مدرن و توسعه یافته را از این قاعده مستثنی می‌سازد؟! با تأویلی که آن از باراکا در هستی دارد، مگر هرگز هستی می‌تواند از وجودش تهی شده و هیچ موجود یا پدیده‌ای در آن هرگز می‌تواند از خواست او تخطی کند؟!

باراکا در هستی پیدا شده بود، اما هنوز نسبت به آنچه کشف گردیده بود، "خودآگاهی" پدید نیامده بود؟! فیلم باراکا چون بسیاری از آثار نسبت به هر آنچه که مدعی آن است، خودآگاهی ندارد. اما روح باراکا با انتخاب خویش در هستی و تجلی دنیای مدرن با تمامی کاستی‌هایش، نظرش را قبلاً در این مورد داده است؟! پس باراکا و مخاطبانش باید مراقب باشند، که تحجر، سکون یا بازگشت را با گزینش روحانی هستی اشتباه نگیرند و گزینش، تأویل و آفرینش باراکای امروز و فردا را قربانی آفرینش، تأویل و تجلی باراکای دیروز نسازند؟! پس انسان و گزینش‌های او در هستی و زندگی است که دیگر تجلی آن دم معنویت است. چرا که آن سوی خودآگاهی فیلم باراکا، تجارب و تلاش‌هایی در باراکای هستی قرار دارند که بقاء انسان را مقدور ساخته و بسیاری از کاستی‌هایش را نسبت به گذشته مرتفع می‌سازند. فقر، بی‌خانمانی، جنگ، فحشاء

و کشت و کشتار پیش و بیش از دنیای مدرن به زندگی انسان تجویز می‌شد و اتفاقاً دنیای مدرن با عقلانیت از خشونت و کمیّت همه‌ی آن‌ها کاسته است؟! همان گونه که با تفکر از جبرهای بیرونی و تسخیرکننده‌ی انسان کاسته است، و انسان هیچ گاه آزادتر از زمانی نیست که عقلایی بر می‌گزیند؟! پس در ابتدا انسان برای این که در آن منجلاب رکود باراکا مسخ نگردد، باید از کودکی تا کهنسالی دست به هر کوششی زند تا زنده بماند. انسان‌ها همچون همان آلونک‌ها و کارگاه‌های تو در تو در باراکا، در هم می‌لولند تا زندگی به سوگ ننشیند. دنیای ساخته‌ی بشر از هر سوی اوج می‌گیرد، زندگی رو به پیشرفت می‌گذارد و آن گاه اندک فرصتی را به اندیشه ارزانی می‌دارد تا بسیاری از کاستی‌های گذشته را جبران کند.

پس در تأویل فیلم باراکا، هنگامه‌ی بازگشت به گذشته فرا رسیده است. گذشته‌ای که می‌بایست، همه‌ی زواید و آلودگی‌های زندگی مدرن را در آن بشوئیم؛ به مانند همان شستشویی در باراکا که کنار رودخانه به خود و تمامی چیزهای زندگی خویش می‌دهیم و سوزاندن تمامی چیزهایی که دوری از جوهر معنوی او می‌دانیم. اما با تأویل فیلم باراکا، بدون چنان جوهری، چگونه آفرینشی مقدور خواهد بود؟!

پس با تأویلی از باراکا در هستی، زمان رجعت انسان، نه به گذشته، بلکه به خودآگاهی جدیدی از آفریده‌های خود فرا رسیده است؛ بازگشت به معنویت که چون جویباری در درون جاری است، همچو جویبار تأویلی که خود و نگاه کهنه‌ی خویش را در باراکا شستشو می‌دهیم، تا شاید معنایی جدید را بیابیم که در آن به خودآگاهی نرسیده‌ایم و بدین روی مرتب قربانی‌اش می‌سازیم؟! نه تنها زواید و آلودگی را باید از زندگی زدود، که می‌بایست "خود"، "نگاه" و "اندیشه" را نیز در آن غوطه‌ور ساخت، که آن نیز آفرینشی دیگر با دو بازوی "عقل" و "احساس" در باراکا خواهد بود. تنها آن هنگام است که با باراکا در هستی همراه خواهیم شد و آن موقع است که خورشید معنویت از پشت ماه زندگی مان طلوع خواهد نمود تا شاید به رقص بنشیند (رقصی که عارفان در

باراکا به نمایش می‌گذارند) در وجودمان، به سکوت یا نیایش‌مان دل بندد (به  
مانند همان عابدی که در معبدی آرام نشسته است و عابدی دیگر به نیایش  
مشغول است) و در جوشش‌مان موج زند (موازی با مراسم حج و حرکات موج  
زائران) و تمامی هستی را معنایی دگر بخشد!؟!





































## "کوچ در وقار" هیمالیا "هیمالیا"

نمای از پایین به بالا

هیمالیا مغرور و باشکوه؛ اما آیا آن چون بسیاری از بزرگی‌ها و صلابت‌ها، تنها "نمای دور" زیبایی دارد؟ اما در فیلم «هیمالیا» به نظر می‌رسد که اندکی می‌توانند با "کلوزآپ" آن روبه‌رو شده و در جوارش زندگی کنند، به شرط آن که همانند هیمالیا خشک، باوقار و سرد شده باشند!

قبایل کوچنده‌ی هیمالیا، نه برای فتح یکباره‌ی آن، بلکه برای زیستن همواره در کنار آن، ناگزیر به صعود مکرر از آن هستند. آن‌ها می‌بایست با تصمیمات جمعی، بقای یکدیگر را تضمین کنند. پس رهبری می‌بایست به تجلی آن تفکر بدل شود. او باید بداند کی و چگونه گله را به چرا بُرد، کجا استراحت کرد و پناه گرفت، و مهم‌تر از همه کوچ کرد!؟ اهمیت تصمیم او در زندگی قبیله است که موجب می‌شود تا او از تمامی هستی برای وقوع موفق گزینش‌ها یاری گیرد، حتی ستارگان دوردست!؟  
یک اشتباه کافی است تا بهایی به قیمت تمام زندگی پرداخت شود و آن جزا استثناء نمی‌شناسد، حتی اگر خطاکار، رئیس قبیله یا پسرش باشد. اما برای تداوم زندگی در آن شرایط تنها واقعیت کافی نیست، زیرا آن معلمی است که به اندازه‌ی کافی تنبیه می‌سازد، و نیاز به داروییست تا زخم‌ها را مرهم نهد. ولی آن دارو می‌تواند همچون آموختن از شکست، تلخ و کارا باشد یا همچو خرافات، مخدّری که تسکین دهد!! در هر صورت، آن زندگی به میزانی دشوار هست که شأن آفرینش مخدّر را موجه سازد، اما به مانند هر مسکنی هرگز مداوا یا التیام دایمی نمی‌بخشد.

قضا و قدر نیز دیگر مدعیان آن عرصه‌اند. برای به وقوع پیوستن وقعه‌ای، وقتی فعالیت‌هایی را که در حیطه‌ی اختیارات و توانایی‌هایمان است، هنوز انجام ندادیم، زمان وقوع آن بسته به ماست و هنوز دستان تقدیر در کار نیافتاده‌اند. ولی پس از این که فعالیت‌های مقتضی را جامه‌ی عمل پوشانیم، زمان وقوع آن دیگر با ما نیست، بلکه با دستان قضا و قدر است که وقایع را با تلاش‌مان مصادف سازد یا نه. و همگام شدن با تقدیر، یعنی سازگار ساختن خواسته و اراده‌ی ما با وقایع و حوادث مقدر؛ البته پس از این که تلاش و جوشش‌مان را به انجام رسانیده باشیم.

نمای از بالا به پایین

در هیمالیا می‌بینیم که برای کوچی تازه، رهبری تازه ضروری است. آن جابجایی نباید به ریزش تمامی قبیله منتهی شود، بلکه منی‌بایست همچون هیمالیا عظیم‌ترین فشارها را با اندک لرزش یا بهمنی تحمل کرده و سپری کند. آیا کره گاو میش متولد شده به زودی و به راحتی می‌تواند جای گاو میش پیش برنده‌ی گله را بگیرد؟ تنها توانایی او در هدایت گله است که تعیین کننده خواهد بود. در هیمالیا آخرین حامی هر رهبر جدید تنها واقعیت است و پشتیبانی رهبر گذشته هرگز حرف آخر را نمی‌زند. اوست که می‌بایست خود را با قانون هیمالیا هماهنگ سازد، اما درک این واقعیت می‌تواند به بهایی گزاف تمام شود. از سقوط گله و کوله‌بار کوچ گرفته تا رئیس قبیله و حتی تمامی قبیله!!

باری، قوانین هیمالیا قاطع، پایدار و خشک‌اند و زمان و نحوه‌ی درک‌شان به تعاملگران و تجربه و درایت‌شان بستگی دارد. ناظری آن را نقاشی می‌کند، گله‌ای در آن کوچ می‌کند، مسافری در آن یخ می‌زند، کوهنوردی از آن صعود می‌کند، راهزنی از آن سرازیر می‌شود، رهبر قبیله‌ای از آن اطاعت می‌کند، سرکشی از آن سقوط کرده و زمین می‌خورد و قبیله‌ای سخت‌ترین کار را انتخاب می‌کند: به زیر چتر آن زندگی می‌کند. برای زیستن در جوار پایداری و وقاری در



قامت هیمالیا باید بسیار فروتنانه به پیش رفت؛ به خصوص اگر آن برای هستی  
بخشیدن به دیگران باشد، پس تنها غرور و خودخواهی است که باید یخ زنند و  
گرمای گذشت‌ها، گام‌ها را استوار سازد...

## "اجاق" خیمه صحرای "زندگی" "چنگیزخان"

از برای آن چه خواهانش هستیم، باید گام پیش نهیم؛ برای خوردن باید شکار کرد، برای چراندن می‌بایست به پیش راند و برای همسر گزیدن باید تصاحب نمود و برای آرزوها باید جنگید!! این اولین پیام دنیای واقعی به انسان است؛ همان طور که در فیلم «چنگیزخان» مستتر است.

**پس "احساس مالکیت" پدید آمد تا "خودخواهی" انسان، او را در این گیر و دار یاری داده و زندگی تداوم یابد.**

آیا درنده‌خویی کار ناپسندی‌ست؟ مرگ فرزندان در جلوی چشمانتان چطور؟ ولی باید یکی را انتخاب کرد؟! اگر موجودی را برای شکم‌های گرسنه‌ی فرزندان‌تان ندرید، در صحرا، جلوی دیدگانتان خواهند مُرد! آن هنگام است که درنده‌خویی چهره‌ی دیگری خواهد یافت!! جنگیدن کار ناپسندی‌ست؟ مرگ نزدیکانتان بر اثر شعار صلح‌طلبی‌تان چطور؟ هنگامی که در صحرا با کسانی مواجه هستی که از آن‌ها هیچ نمی‌دانی و حتی اگر اطلاعی نیز داشته باشی، هیچ کمکی به تو نخواهد کرد؟ و اگر پس از آن که به روی تو شمشیر کشیدند، درنگ کنی تا دریابی، آن قدر زنده نخواهی ماند، تا دلیلش را نیز دریابی! اما جنگیدن در صحرا به مبارزه با انسان‌ها و قبایل دیگر محدود نمی‌شود، بلکه مبارزه با گرسنگی، سرما، ترس، ناامیدی و مهم‌تر از همه، مبارزه با احساسات درونی متناقضی‌ست که تنها با پیروزی بر آن‌ها قادر به حیات خواهی بود.

**"او" که در انسان بود، چون در شاهراه گزینش این جهان قرار گرفت، شک کرد و از آن روی، دو راه کاملاً متفاوت را برگزید. بخشی از "او" که دید برای ماندن در این جهان، باید به اعمالی دست زند که به دور از اوست**

و در آمیختن در هستی، به معنای آلوده شدن به بسیاری از پستی‌ها و پلشتی‌هاست و ماندن در دور باطل دردها و غم‌ها را در پی دارد، از تولدش در هستی پشیمان شد و با دوری جستن از تمامی آرزوها و واقعیت‌های این جهان، گذاشت و گذشت و از هستی به نیستی بازگشت.

اما آن بخش از "او" که رنج‌ها و غم‌ها را به جان خرید، در انسان مصمم شد تا با پذیرش توان‌های ماندن در هستی، بشود آن‌چه که تاکنون نبوده است؟!

انسان بود که با هر چیزی جنگید تا به چنگ آورد، هر چه را که طلب کرده است؛ پیش از همه، با ناامیدی. اما به چه سبب برای مبارزه با ناامیدی باید جنگید؟! آیا در کویر چیزی به جز امید و آرزو یافت می‌شود تا بتواند بقاء و مبارزه برای آن را ممکن سازد؟! بی‌امید و آرزو، مرگ بهترین گزینش برای خلاصی یافتن از تمامی آن مشقت‌هاست!! همان گونه که امید و آرزو بود که مادر چنگیز را به مبارزه فرا خواند. هنگامی که تموچین (نام اصلی چنگیز) به قبیله‌ی خود رسید، مادرش تقریباً یخ زده بود. استعاره‌ای که حکایت از آن داشت که مادرش برای ادامه دادن، نیاز به یک امید داشت؛ امیدی که تنها می‌توانست در فرزندش تحقق یابد و انگیزه‌ای برای مبارزه شود! و یخ وجود او را گرما بخشیده و آب سازد.

**آن گاه "او"، "امید" را به انسان هدیه کرد تا نیرو و انگیزشی شود برای زیستن در "صحرای زندگی".**

آرزوهای انسان‌های مختلف، گاه بر هم منطبق شده و گاه متفاوت با یکدیگر جلوه می‌کنند و از این روی هنگام تحقق یافتن با یکدیگر برخورد و ستیز پیدا می‌کنند. آن گاه تحقق یافتن آرزوی یکی، به قیمت پایمال شدن آرزوی دیگری به وقوع خواهد پیوست! "اتحاد" امکان آن را می‌دهد که آرزوها را با همراهی دیگران به واقعیت بدل سازیم، و "مبارزه" سبب می‌شود تا با کنار زدن آرزوهای آن کس که با ما در ستیز است، آرزوهای خود را جامه‌ی عمل بپوشانیم. این روح نهفته در پس علت جنگ‌ها و

دوستی‌ها در صحرا و هر عرصه‌ی دیگری در هستی‌ست. همان طور که در صحرا، استفاده از آب و علف توسط قبیله‌ای، قبایل دیگر آن منطقه را از آن‌ها محروم می‌کند و تصاحب زنی به همسری، دیگر خواستگاران را ناامید می‌سازد، پیروزی و برتری بر قبایل دیگر، آرزوهای قبایل شکست خورده را پایمال می‌کند.

**بدین سان، "اتحاد" و "جنگ" پدید آمدند تا ابزاری باشند که از دو سوی، "آرزوها" و امیدها را به چنگ آورند.**

دزدیدن زن از قبیله‌ای دیگر، در نگاه کسی که از بیرون به آن رسم نگاه می‌کند، نوعی وحشی‌گری‌ست. در حالی که در صحرا موجب می‌شود تا قبایلی که با یکدیگر در جنگند، به سبب آن که اکنون ازاعضاء و فرزندان مشترک برخوردارند، یکدیگر را تحمل کرده و برای آینده‌ی یکدیگر سرنوشت مشترکی را در نظر گیرند.

**پس "او" در انسان‌ها دریافت که "جنگ"، "وحشی‌گری" و "ربودن" را "حقیقتی"ست که موجب آفرینش آن‌ها می‌شود و بایسته است، شناخته شود.**

با مرگ پدر تموجین، "اتحاد" قبیله از هم می‌پاشد. اتحاد کارکردی‌ست که از طریق نقش "پدرانه‌ی مرد" تحقق می‌یابد، و آن در شخصیت رئیس قبیله، نمود می‌یابد. به همین سبب است که پس از مرگ پدر تموجین، قبیله از هم گسیخته می‌گردد. اما برای پایداری در صحرا، نقش "مادرانه‌ی زن" است که خیمه را برپا می‌دارد؛ همان سان که تموجین و برادرانش را نجات داد. او نه همچو کوه یا صخره در مقابل گردباد، که همچو مادر در مواجهه‌ی با ناملایمات ایستادگی می‌کند تا کوه و صخره از او درس گیرند و سر فرود آورند. زن و مرد تنها با نقش‌های مادرانه و پدرانه‌ی خود می‌توانند ادامه‌ی زندگی را در سلاخ‌خانه‌ی صحرا مقدور سازند. زن در صحرا، هنگام ازدواج با هدیه ساختن خویش، آرامش را به قبایل دیگر ارزانی می‌دارد؛ هنگام فرزندان‌آوری، پیوند بین قبایل را تداوم می‌بخشد و حتی با گرو

گذارند خویش، حفظ صلح و اتحاد را تضمین می‌کند. مرد در صحرا با ریاست قبیله، نمادی برای "همبستگی" افراد قبیله و تجلی "قدرت" قبیله می‌گردد و با درایت خویش، اتحاد قبایل را مقرر ساخته و با بستن عهد، آن را عملی می‌سازد. اما برای زیستن در صحرا، نه تنها به کمک پدر و مادر و برادران، بلکه رقبا و حتی دشمنان نیاز است و در بقای زندگی، آنان نیز سهیم‌اند! همان طور که رئیس قبیله‌ی تاتارها، که دشمن خونی قبیله‌ی کیان (قبیله‌ی چنگیز خان) بود، قابله‌ای در تولد چنگیز شد که حتی زودتر از پدرش، او را دریافت!

**چون بدان جا رسید، "مسئولیت" را به انسان سپرد تا به کمکش از عهده‌ی نقش‌های زندگی برآید.**

زندگی پس از مرگ پدر بسیار دشوار خواهد بود؛ گرسنگی و ناله، کوچک‌ترین تاوان آن است، ولی بی‌حضور مادر، هرگز. برای زنده ماندن خود و قبیله، نه تنها باید بی‌رحم و خشن بود، بلکه می‌بایست فراسوی درندگی رفت؛ همان طور که مادر چنگیز، گرگی را برای شکم‌های گرسنه‌ی فرزندان درید. اما برای "پیروزی حقیقی"، خون‌ریزی هرگز راه‌گشا نیست. پیروزی حقیقی، چیزی را انتظار می‌کشد که در مخیله‌ی کسی نیست! تدبیر پدر چنگیز در تحقق صلح، با سپردن تموجین به قبیله‌ای که عروس‌شان به عقد تموجین درآید، ارزش همان سنتی را نزد مغولان به نمایش می‌گذارد که می‌گوید: عروس را از قبیله‌ای ناآشنا و دور باید جست. **بدین‌سان، "سنت‌ها" آفریده شدند تا هر نسل از میوه‌ی نقش‌های نسل قبل بهره‌برد.**

تقدیر نزد زنان و مردان صحرا، به انتظار نشستن و تماشا کردن حوادث نیست، بل در آغوش کشیدن وقایع و همسو شدن با حقیقت آن‌هاست، و آن‌چه از آسمان نازل خواهد شد، تنها امکان تحقق آن همراهی‌ست! اما پس از تعقیب آرزوها و انجام آن‌چه از عهده‌ی انسان ساخته است، باید انتظار کشید تا وقایع گیتی نیز با آن سازگار افتد؛ همچون صبری که مادر چنگیز به

خرج می‌دهد تا فرزند خود را دوباره بیابد.

**پس "صبر" را آفرید تا مرهمی باشد بر زخم‌های امیدها و آرزوهای دست‌نیافته در زندگی.**

فیلم چنگیزخان به تصویر می‌کشد، درندگی در صحرا برای بقاء ضروری‌ست و انسان برای زنده ماندن خود و قبیله‌اش ناگزیر به درنده‌خویی‌ست. ولی برای وسعت بخشیدن به قبیله تنها "بخشش" است که کارگر می‌افتد؛ بخشایشی که وسعت قلبی همچو علفزار ببخشد. همان طور که علفزار به هر کسی که محتاج باشد، اجازه‌ی استفاده از خود را داده و در این بخشش، استثنایی به خرج نمی‌دهد و به همین سبب است که از چنان وسعتی برخوردارست، انسان نیز در صحرا باید وجود خود را تا به همان حد گسترش دهد که حتی پذیرای ننگ به جای مانده از دشمن نیز باشد. آن‌چه زمانی ننگ قبیله به شمار می‌رود، چه بسا زمانی مایه‌ی افتخار قبیله گردد؛ همان گونه که چنگیزخان گشت.

همسر چنگیز هنگامی که تموچین و خانواده‌اش، تنها و فراموش شده بودند، به سوی آن‌ها آمد و مادر چنگیز او را به عنوان عروس خود، خیرمقدم گفت. هنگامی که او را ربودند، تموچین بسیار تلاش کرد تا دوباره او را به چنگ آورد. ولی پس از کشتن دشمنش، وقتی که همسرش را یافت، بخشی از وجود دشمنش را حامله بود.

**آن‌گاه "او"، "ننگ" را آفرید که داغی شد بر وجود انسان.**

همان طور که فرزند همسر چنگیز برای چنگیز ننگ به شمار می‌رفت؛ او با دو احساس متضاد در درونش روبه‌رو بود که برحسب چیرگی هر یک از آن‌ها می‌بایست انتخاب کند؟! او همسرش را دوست داشت، ولی از دشمنش و هر آن‌چه از او بود، متنفر بود! مادر چنگیز به او آموخت که بهترین راه آن است تا وجود خود را آن قدر وسعت بخشد که حتی ننگ دشمن را نیز در درونش پرورش دهد. چرا که چنگیزخان نیز خود، یکی از همان پرورش یافتگان بود. تموچین که زمانی ننگی بود برای قبیله‌ی

مادرش، پس از آن که در نبردهایی بزرگ به پیروزی‌هایی دست یافت، لقب چنگیزخان گرفت و مایه‌ی افتخار قبیله گشت، که سال‌ها پس از او، بسیاری از مغولان سعی می‌کردند تا نَسَب خود را به او برسانند!!

**پس "او" "داغ ننگ" را با جادوی "تغییر"، به نماد "افتخار" بدل ساخت.**

تموچین در نخستین نبرد خود مغلوب می‌شود؛ درسی که دیر یا زود هر کسی می‌بایست که فرا گیرد. برای یک آغازگر، پیروزی حیاتی به نظر می‌رسد. اما این نخستین "اشتباه" هر آغازگری‌ست! این پیروزی نیست که حیاتی‌ست، بلکه تداوم بقا و پایداری پس از شکست است که مانع از نابودی انسان می‌شود و درس بعدی پس از درس نخست: "آموختن از شکست".

**پس "او" اجازه داد که انسان "اشتباه" کند تا شاید بیاموزد، آن‌چه را که نمی‌داند.**

خون‌ریزی و برادرکشی، رفتاری متداول در بیابان‌های مغولستان بود و آن، ثمره‌ای‌ست که همواره در صحرا بوده، هست و خواهد بود که برای برگزیدگانش، چیزی جز شکست، مرگ و اضمحلال، به ارمغان نیاورد، و گزینشی نبود که منجر به موفقیت و پیروزی در صحرا شود. آن‌چه پس از تداوم زندگی، سبب کامیابی در صحرا می‌گردد، درست نقطه‌ی مقابل درنده‌خویی، یعنی فرا گرفتن "گذشت" است؛ حتی هنگامی که خود را محق می‌پندارد و در پیش گرفتن بخشش، با وجود خیانت دوستان است. آن‌ها تنها شمشیرهایی هستند که اتحاد و موفقیت همگانی را به ارمغان خواهند آورد.

تموچین به خاطر آن که برادر کوچکترش، اندوخته‌های اندک غذای آن‌ها را می‌دزدد، ابتدا او را سرزنش کرده و سپس می‌کشد! مادر چنگیز با ناله و اشک، مرگ فرزندش را سوگواری می‌کند و با سرزنش تموچین، او را منقلب می‌سازد؛ به طوری که چنین تجربه‌ای توسط چنگیز بر وی تأثیری

ماندگار به جای می‌گذارد و موجب می‌شود که حتی هنگام خیانت دوستان یا برادرانش، کشتن را واکنش موجهی آن نپندارد.

**پس "آموختن از اشتباه" آفریده شد تا "دیه‌ای" بر اشتباهات گردد.**

فیلم چنگیزخان مصر است که چنگیز همچو سایر اعضای قبیله، برادرکشی می‌کند، ولی آن چیزی نیست که موجب پیروزی‌اش شود، بلکه دقیقاً برعکس، همچنان که خود به جاموتان، برادر ناتنی‌اش می‌گوید، اگر از کشتن برادرش درس نگرفته بود، خیانت او را با قتلش پاسخ می‌داد. جنگجوی صحرا، سرزمین خود را، نه با جنگ، که با گذشت است که می‌تواند، وسعت بخشد، همان سان که مادر چنگیز به او آموخت؛ با وسعت قلبی مثل علفزار.

اما نکته‌ای از منظر فیلم دور مانده است: چنگیز تنها هنگامی می‌توانست این وجود خویش را چون علفزار وسعت دهد که آن را همچون علفزار از طریق بخشش وسعت بخشد و گر نه او تنها کویر وجود خویش را پهن‌آور خواهد ساخت. رازی که معلوم نیست آیا چنگیز از مادرش به درستی فرا گرفته باشد یا خیر؟! اما معیاری درخور برای او و تمامی وسعت‌سازان هست که تنها با رجوع به واقعیات و نه گزینش یک فیلم روشن می‌گردد. اگر چنگیز یا هر شخصی دیگر در تاریخ، نه با مهر، بلکه با قهر، سرزمین‌شان را گسترش دادند، پس آنان از جباران خواهند بود و اگر با محوریت مهر، قلب‌ها را گشودند، پس از دادگران خواهند بود که راز مادران را دریافته‌اند.

**پس "او" برای کسب پیروزی، دو راه متضاد "قهر" و "مهر" را آفرید که**

**یکی سهل‌تر و دیگری سخت‌تر بود و از این طریق انسان‌ها را آزمود.**

پیروزی‌های چنگیز، همچون بسیاری از پیروزی‌های دیگر، نه فقط با بخشش، بل با کشمکش نیز دست‌یافتنی و با زور نیز مقدور بود، ولی آن تنها پیروزی فردی او خواهد بود. پیروزی حقیقی تنها با کامیابی همگانی رقم خواهد خورد که آن تنها با بخشایش و گذشت محقق می‌گردد.



پس از آن، "او" "گذشت" را فضیلتی ساخت برای برتری یابندگان.

وانگهی، اگر کسی با گسترش خودخواهی خویش، به ویرانی زیست و زندگی دیگران روی آورد و با قدرت و جبر خود، آن را به واقعیتی بدل سازد، آیا بهتر آن نبود که هرگز متولد نمی‌شد؟ آیا این فریاد از گلوئی بسیاری از مقهوران به دست او، بر نمی‌خاست: "ای کاش او هرگز زاده نمی‌شد؟! پس آن هنگام حقیقتاً حرام‌زاده و ننگی بدنیا آمده است! اما آیا برای او شانس از برای زیستن هست؟ برای زیستن هست؛ چه بسا بیش از بسیاری از حلال‌زادگان، ولی با همتی افزون‌تر. اما برای رهایی از آن، مهم‌تر از برچسب خود، بل هویتِ شرّ کنونی خویش - که بسان قهر و جبری برای دیگران است - تنها با جادویِ تغییرِ خویش به بخشش است که حقیقتاً مایه‌ی افتخار خواهد شد؛ چرا که از برای او نیز هنوز شانس هست؛ تا هنگامی که برایش فرصتی هست.

باری، برای آن که اتحادها پا برجا بمانند، ضروری‌ست که عهدهایی بسته شوند تا وفاداری‌ها به ثبوت برسند و در سایه‌ی آن‌ها، آرزوهای طرفین تعقیب گردند.

**بنابراین "عهد و پیمان" آفرید شد و "او" انسان را به "وفای به عهد" توصیه نمود، نه فقط برای هنگامی که ضعیف‌تر از رقیب است، بلکه حتی زمانی که بر او تفوق دارد. برای تضمین "وفاداری‌ها"، "ودیع‌ه‌هایی" مورد نیاز است تا چنان اعتباری را تضمین کنند.**

هنگامی که مادر چنگیز به شکل گروگانی در نزد قبیله‌ی متحد با چنگیز می‌ماند، چنگیز نیست که چنین انتخابی را صورت داده باشد، بلکه مادر چنگیز است که خود را برای تضمین عهد قبیله و موفقیت آن، ودیع‌ه‌ای می‌سازد؛ نقشی دیگر از زن که برای بقاء قبیله، حیاتی‌ست. چنگیزخان تنها "نماد" آن پیروزی‌ست که در حافظه‌ی تاریخ به جای مانده است، همچون همان نشانی که در دستان پدرش بود و او آن را دوباره بدست گرفت؛ در حالی که روح آن پایداری که شعله‌ی پیروزی را روشن

نگاه داشته، وسعتِ وجودِ مادر چنگیز است. پیروزی‌های چنگیز به نام چنگیز است، ولی ثمره‌ی تنها او نیست، بلکه حاصل کار گروهی قبیله است. چنگیز و برادرانش، پس از پیروزی در نبردها نیز به مادر خود رجعت می‌کنند و اوست که مایه‌ی دلگرمی و تداوم پیروزی‌ها می‌شود؛ همان طور که موجب تداوم زندگی‌شان نیز شد.

**"او" زندگی انسان را در نخستین تماسش با دنیای واقعی دید و**

**دریافت که آن، نه زن سالارانه و مادر سالارانه و نه مرد سالارانه و**

**پدر سالارانه است، بلکه روحِ آن زندگی، "مادرانه" است.**

پس از مرگ پدر، تنها نشانی از او باقی ماند، چنان که با لگدمال شدن مزار پدر چنگیز، اثری از او در کویر نماند، مگر یاد و نشان وی در مخیله‌ی قبیله، که به او موجودیت می‌بخشد. اما در آن هنگام تنها حضور مادرانه‌ی زن است که هستی در صحرای زندگی را بقاء می‌بخشد؛ حضوری با ظهور ناله، ولی تجلی روح از جان گذشتگی. با حضور سایه‌ی پدر، برق شمشیر زندگی به چشم خواهد خورد، اما تنها "مادر" است که "اجاق آن خیمه" را روشن نگاه می‌دارد.

## دنیايي از "جادوی انتخاب" "اوه برادر، کجایی؟!"

هر کس به دنبال پاسخی است که در زندگی در جستجوی اش است! اما پسران خودساخته در فیلم «اوه برادر، کجایی»، پیش از هر چیز به دنبال مرغی هستند تا شکم‌شان را سیر کنند، ولی با غل و زنجیرهایی به پای‌شان و لباس‌هایی که معرف آن است، آنان از محکومین‌اند؟! ایشان دریافتند که هیچ مانعی برای رسیدن به آرزوهای‌شان وجود ندارد، مگر زنجیرهای‌شان! سرنوشت آن‌ها با یکدیگر گره خورده است؛ چرا که با یکدیگر زنجیر شده‌اند. آن در نماهایی که /وِرت پس از سوار شدن بر قطار، به سبب افتادن دلمار و پیت از قطار به بیرون پرت می‌شود، به روشنی به نمایش گذاشته شده است.

محکومینی با لباس‌های زندان، در حال کار در مزارع هستند. آن‌ها با وجود این که در جامعه‌ی خود مجرم شناخته شده‌اند، بار زندگی جامعه‌ی خویش را نیز بر دوش می‌کشند؟!

**"او" دید، آن کس که در زنجیر است، هموست که زندگی را بر دوش می‌کشد!؟**

پیت کسی است که یک زندگی معمولی، آرزوی اوست تا او را همچو بسیاری «بله آقا، خیر آقا» گویند. جایی که بسیاری خیر آقا را پاسخی ناخوشایند تلقی می‌کنند، آن غایت آرزوی اوست؟! دلمار ساده‌لوح، درصدد است تا زمینی را که به خانواده‌اش تعلق داشته و آن‌ها بر رویش کار کرده و عرق ریخته‌اند، خریداری کند تا تملک او، قانونی شود! دلمار و پیت از گناهان خود پشیمان می‌شوند. هنگامی که کاری حتی نادرست، به وقوع پیوست، چگونه می‌توان جبران‌ش نمود؟

پس "او" "پشیمانی" را آفرید. اما آن هنوز احساسی در درون بود و انسان هنوز خود را باور نداشت. اگر او از خود مطمئن بود، هرگز می‌توانست اشتباه خویش را بیابد تا از آن پشیمان شود؟! انسان نیاز به چیزی بیرون از خود داشت تا پشیمانی او را صحنه گذارد. پس "او"، "دیانت" را آفرید و کشیشان و خادمانی که "گواهانی" باشند بر انسان تا او، نیت خود را باور کند.

بیگ دان، کسی‌ست که می‌داند چگونه در زیر آسمان خداوند پول درآورد! دان، با نام خداوند و فروش کلام وی، فرزندان خداوند را قربانی می‌سازد. به نام خداوند و با تازیانه‌ی او، زندگی می‌کند. برخلاف تصور عموم که اشخاصی چون دان را که تنها در پی منافع خود در زندگی هستند و به چیزی به غیر از آن باور ندارند، بی‌اعتقاد به خدا و فاقد باورهای دینی می‌پندارند، او برادر، کجایی، به وضوح نشان می‌دهد که امثال دان به خداوندی اعتقاد دارند، که بسیار مطیع آن هستند. چرا که او را قانون پیدایش و تکوین هستی می‌پندارند و از هر جهت خود را با آن همسو می‌سازند. اما خدای آنان، چیزی به غیر از منفعت‌طلبی نیست؟! آیا بر اعتقاد به نیرویی که از هر جهت انسان را احاطه کرده باشد و انسان خود را ناگزیر به اطاعت از آن بداند، می‌توان نامی به غیر از "خداوند" گذارد؟! دان کسی‌ست که پول و هر آن‌چه را که از طریق پول به‌دست آید، بو می‌کشد؛ همان‌طور که در رستوران متوجه‌ی پولی می‌شود که در اختیار/ورت و دلمار بود. از نظر اشخاصی همچون او، تنها یک آرمان هست و آن به چنگ آوردن پول به هر قیمتی‌ست و از ابتدای تاریخ تاکنون زندگی و مبارزات آن، تنها برای یک چیز، یعنی منفعت‌طلبی به وقوع پیوسته است و کلام خداوندشان، درباره‌ی چیزی به جز سودطلبی و پول نیست! به همین سبب است که او هنگام خوردن، همچو عابدی که در معبد خاموش است، سکوت اختیار می‌کند؛ چنان‌که دان می‌گوید: از ابتدای آفرینش تا تکوین، در کتاب مقدس او، چیزی جز منفعت‌طلبی با نماد پول نبوده است و آن

اصلی‌ترین درس سفر کتاب مقدس د/ن نیز به شمار می‌رود، که به روشنی به پسران خودساخته می‌آموزد. ولی همان طور که/ورت می‌گوید، آن‌ها درس را به درستی فرا نمی‌گیرند! بیگ د/ن واقعیت را به وضوح لمس کرده و هنگامی که از کلام خداوند سخن می‌گوید، دقیقاً به ندای واقعیت او نظر دارد. غافل از این که واقعیت تنها ندای پروردگار نیست؟! اما د/ن با نیزه کشته نمی‌شود، چرا که آن از "واقعیت" ناشی می‌شود که د/ن کارکشته‌ی آن گستره است. آشیل او جای دیگری نهفته است. مرگ د/ن با همان چیزی تحقق می‌یابد که آن را نادیده گرفته بود؛ صلیبی که نماد "از خود گذشتگی" است.

هومر/ستوک کسی‌ست که با انتقاد از دیگران، درصدد است تا جایگاه خود را در زندگی مشروعیت ببخشد. او نژادپرست است، انسان‌ها را به صلیب می‌کشد، از همه چیز جهت نیل به اهدافش سود می‌برد، حتی قربانی کردن دیگران، ولی این همه برایش کافی نیست، تا خود را محق نداند، چرا که نه او، بلکه دیگران و به خصوص رقبا و دشمنانش هستند که باید محک زده شوند، و البته همواره گناهانی را مرتکب شده‌اند که خود حکایت از مشروعیت هومر/ستوک دارد! از نظر هومر/ستوک، حمایت از آدم‌های کوچک، به معنی دفاع از مجرمان، سیاهپوستان و سایر اشخاصی نیست که از کمترین حقوق فردی و اجتماعی برخوردارند، بلکه به معنای همان تبلیغاتی‌ست که با شخصی کوتاه قد به عنوان آدمی کوچک، به نمایش می‌گذارد؟! /ستوک سیاستمداری‌ست که می‌کوشد تا به قیمت قربانی نمودن هر کس و هر چیزی که با منافعش سازگاری ندارد، به اهدافش برسد. او که مدعی پاک‌سازی ایالت از فسادها و تبعیض‌هاست، به سبب نحوه‌ی تفکر و واکنشش، خود به منبع اصلی پلیدی و تبعیض بدل می‌شود.

**"او" "دورویی" را دید و از آن روی برتافت.**

د/نیل، فرماندار ایالت می‌سی‌سی‌پی که مردی‌ست با ویژگی‌های

بسیاری از سیاسیون که از بسیاری از ابزارهایی که برای جلب آراء شهروندان سودمند است بهره می‌برد، با وجود تمامی منفعت‌طلبی‌ها و فرصت‌طلبی‌ها - برخلاف/ستوک - نه با محکوم کردن و کشتن، که با لذت بردن و شاد زیستن سروکار دارد و با آوازی که به همراه مردم می‌خواند بر آن نوع زندگی صحنه می‌گذارد: «تو خورشید تابان (زندگی) من هستی...، نگیر از من خورشید درخشانم را...». از همان روی، اوست که باقی می‌ماند و /ستوک می‌رود. *دانیل* با وجود آن که از هر فرصتی برای جلب آرای عمومی سود می‌برد، اما به خواست‌های دیگران و حتی پسران خودساخته نیز توجه دارد. جایی که رقیبش درصدد حذف آن‌هاست، او با گرفتن طرف پسران خودساخته، علاوه بر این که به گونه‌ای زیرکانه از آرای مردم به سود خود بهره می‌برد، نفع و نظر دیگران را نیز مدنظر دارد و از آن روی پسران خودساخته را عفو می‌کند. او رئالیستی‌ست که به زندگی و از جمله زد و بندها، موقعیت‌ها، تمایزات طبقاتی، فرصت‌ها، افکار عمومی و هر آن‌چه در گستره‌ی واقعیت قابل جمع باشد، ارج می‌نهد. *دانیل* که در اولین برخوردش با پسران خودساخته، تصور می‌رود که دست دادن وی با آن‌ها، برای پسران خودساخته افتخاری‌ست، در نهایت اوست که با دست دادن با پسران خودساخته کسب اعتبار می‌کند! واقعیتی که جایگاه سیاسیون و مردم عادی را در زندگی عیان می‌سازد.

در دنیایی که هم فرشتگان و هم شیاطینش سفیدند، در بسیاری از موارد، آدم‌ها و علل و انگیزش‌های اعمالی که انجام می‌دهند، متفاوت و چه بسا معکوس چیزی‌ست که در نگاه اول به نظر می‌رسد. *دلمار* و *پیت*، که مجرم شمرده می‌شوند، از ساده‌ترین و صادق‌ترین شخصیت‌ها به شمار می‌روند. آن‌ها حتی هنگامی که دروغ کوچک و بی‌اهمیتی می‌گویند، هم پشیمان می‌شوند و هم پس از مدتی با بر ملا کردنش، به ثبوت می‌رسانند که درصددند تا از آن نیز خلاصی یابند. به همین سبب است که هر دو بی‌قرار به دامن کشیشی پناه می‌برند تا بخشیده شوند: «*برادران* باید پایین

برویم. پایین رودخانه برای نیایش... برای اظهار تأسف، راه را به من نشان دهید...» و آیا همین پشیمانی و بی‌قراری، بزرگ‌ترین گواه نیست که آن‌ها غسل تعمید یافته و بخشیده شده‌اند؟

**"او" دریافت که با واژه‌ها و ظاهری یکسان می‌توان گفتارها و رفتارهای متفاوتی را آفرید. پس "او" "معنا" را در کالبد واژه‌ها پیچید، آن گاه بر آن قفلی زد و "کلید" آن را به وجود کسی سپرد که تنها معنای آن را آفریده باشد، تا جان معنای نهفته در هر چیز، قربانی جسد کالبد واژگان و ظاهرش نشود. بدین ترتیب "راز" آفریده شد.**

پیت که حتی پس از رفتنش، قلبش نزد دوستان می‌تپد و در ابتدا کسی به غیر از دلمار باور نداشت که او به قورباغه بدل شده است، پس از آن که به طور کامل داستان ناپدید شدن خود را تعریف می‌کند، مشخص می‌شود که قورباغه شده بود! آیا آن شکنجه و آزاری که بر سر پیت آمد و تا پای مرگ او را پیش برد، خود بزرگ‌ترین دلیل بر آن نیست که او قورباغه شده بود؟! دلمار حتی گاهی از پیت نیز پیش‌تر است؛ به طوری که از بابت گناهانی نیز که مرتکب نشده است، اظهار ندامت می‌کند. در انتهای فیلم، جایی که قرار است تا آن‌ها به دار آویخته شوند، او از بابت این که جانسون، به سبب اهداف آن‌ها در حال قربانی شدن است، از وی معذرت می‌خواهد! در حالی که جانسون، به خاطر او به آن‌جا نیامده، بلکه برای یافتن حلقه‌ی نامزدی /ورت است که با آن‌ها همراه شده است!! دلمار پیش از این که نگران خود باشد، نگران اوست؟! در میان گیرودار آتش‌سوزی کلبه و خطر دستگیری آنان توسط مأموران ایالتی نیز او حتی بچه‌خوکی را که در خطر سوختن است، نادیده نگرفته و نجات می‌دهد. برخی از کارهای دلمار نیز به سبب سادگی وی نیست و او برای آن‌ها دلایلی عاطفی دارد. نمونه‌ی آن، پنهان ساختن قورباغه‌ای در رستوران است که او تصوّر می‌کند، پیت به آن تبدیل شده است و وقتی /ورت به وی توصیه می‌کند تا آن را به پوشاند، دلمار می‌گوید: اگر او را بپوشانیم به معنای آن خواهد بود که او مایه‌ی خجالت

ماست؟! رازی که از چشم بسیاری از افراد باهوش به دور مانده است!!  
 /اورت شخصیتی ست که با توبه، درصدد جبران اشتباهاتش نیست و در  
 حقیقت زندگی برای او، آن قدر فرصت‌های تازه به همراه دارد که اصلاً  
 فرصتی برای نگاه به پشت سر و گذشته ندارد. او با انتخاب‌های پیش رو  
 درصدد برطرف ساختن خطاهای گذشته است؛ چنان که با نجات پیت از  
 زندان، دروغی را که به او و دلمار گفته، جبران می‌کند و با خطر کردن برای  
 نجات جانسون، رها کردن او را. او همچنان که نماد شیطان در فیلم به وی  
 می‌گوید، هم از دست او و هم از سرنوشت فرار کرده است! فرصت‌های  
 زندگی به سان همان یخی‌ست که در دستان دو جوان سیاهپوست حمل  
 می‌شود و باید آن‌ها را با تعجیل هر چه بیشتر دریافت، و گرنه در گرماگرم  
 زندگی، آب شده و از دست می‌روند. /اورت هنگامی که تصوّر می‌کند پیت  
 گم شده است، به خاطر این که دلمار بتواند او را فراموش کند، از پیت بد  
 می‌گوید. این خصیصه‌ای از یک اراده‌گراست که او را از یک ایده‌آلیست و  
 رئالیست متمایز می‌سازد.

اما/اورت که در جست‌وجوی به چنگ آوردن زندگی خانوادگی از دست  
 رفته‌ی خود است، ماجراجویی‌ست که تمامی زندگی‌اش را از هیچ  
 می‌سازد. او همچون دو دوست محکوم دیگرش، اگر به واقعیت و قانون  
 پایبند باشند - چنان که عمری باقی باشد - پس از هشتاد سالگی می‌توانند  
 آزاد زندگی کنند؛ اما دگر کدام زندگی؟!

پسران خودساخته هیچ تخصصی از نوازندگی و خوانندگی ندارند، و  
 تنها برای کسب پول و گذران لحظاتی از زندگی به آن روی می‌آورند و  
 موفق نیز می‌شوند. تجربه‌ای از زدنِ بانک ندارند، ولی چیزی را که نیاز  
 دارند، به کف می‌آورند. با رقیبی مواجه‌اند که از هر نظر در جلب زندگی  
 زناشویی موفق‌تر از آن‌هاست، اما به گونه‌ای که هرگز تصوّر نمی‌کردند، بر  
 آن فایق می‌شوند، و همان طور که راوی قطار زندگی به آنان می‌گوید، در  
 راهی سخت و مملو از خطر، آن‌ها گنجی را بدست خواهند آورد، ولی نه



ثروتی که انتظارش را دارند؛ گنجی به بهایی معادل تمام زندگی خودساخته‌شان.

**"او" نعمت زندگی هر انسانی را به دستان انتخاب‌شان سپرد تا خود رقم زند، آن‌چه را که می‌پسندند.**

جانسون، سیاهپوستی که در مسیر سرنوشت خودساخته‌شان با آن‌ها آشنا می‌شود، شخصی‌ست که تاکنون به کسی آزاری نرسانده است و فقط در ازای فراگیری موسیقی، روحش را با شیطان معامله کرده است؛ چنان که خود می‌گوید: چون از آن (روحش) استفاده‌ای نمی‌کرد؟! اما شیطان در ضیافتی که توسط ایادی او برگزار شده بود، برای دریافت طلبش از جانسون می‌آید، ولی موفق نمی‌شود؛ چرا که او روحش را برای دریافت موسیقی‌ای معاوضه کرده که تنها مردم را با آن شاد و خرسند ساخته است، و پلیدی و گناهی را مرتکب نشده است که توانش را بپردازد و چنان که اذعان می‌کند هرگز به کسی آزار نرسانده است؟! هر بار که جانسون می‌نواخت، علاوه بر خود، دیگران را نیز از آن راضی و مسرور می‌ساخت. بنابراین شیطان که هدفش از معامله‌ی موسیقی با جانسون، گمراه کردن و آزار رساندن به دیگران بود، چون دیگران با شنیدن موسیقی جانسون خرسند و متلذذ می‌شوند، شیطان نمی‌تواند سوی دیگر معامله را که تسخیر روح جانسون است، تحقق بخشد. چنین تأویلی به جای این که درصدد برآید تا بر اختلاف‌نظر روی واژه‌ها متمرکز شود، تا در مورد شیطانی بودن یا نبودن برخی از موسیقی‌ها یا سایر اقسام هنر مجادله کند، به دقت با عمق بخشیدن به موضوع، مدعی‌ست، حتی چیزی که همگان از جمله شیطان و فاعل (هنرمند)، آن را شیطانی می‌پندارند، هنگامی که دیگران را متلذذ سازد، بدون این که به کسی ضرری برساند، از نظر محتوایی شیطانی نخواهد بود. رنگ پوست جانسون همچو موسیقی اوست؛ آن که در نگاه اول تیره به نظر می‌رسد، ولی همان حرارت و زیبایی را که در موسیقی‌اش موج می‌زند، پس از برخورد با جانسون، درون او نیز می‌توان یافت. چنان

که او اذعان می‌کند، شیطان به هیچ وجه سیاه نیست، تنها نگاه او به دیگران است که تیره و تار است؟!

فرزندِ پسرعموی پیت، بچه‌ی کم‌نظیریست. او در حقیقت، همان کودکیِ پسرانِ خودساخته است. او با وجود سن کم‌اش، از عهده‌ی بسیاری از کارهایی بر می‌آید که چه بسا بزرگترها در آن وا می‌مانند. او، پسر خودساخته‌ی دیگری است که شخصیتش به مرور با کسب تجربش شکل می‌گیرد و طی زمان بروز پیدا می‌کند.

شخصی که به ظاهر، مأمور شمرده می‌شود و در پی دستگیری پسران خودساخته است، در حقیقت جنایتکار دیگریست که قانون برایش تنها بهانه‌ایست تا آشکال جدید جنایاتش را بروز دهد. به همین سبب، هنگامی که پسران خودساخته از عفو قانونی خویش سخن می‌گویند، او با بی‌تفاوتی می‌گوید: «قانون تنها عُرْفی بشریست.» او با چنین دیالوگی، به کنایه بر وجود غیربشری و شیطانی خود اشاره دارد؛ به ویژه آن که، مشخصاتی که جانسون از شیطان (سفیدپوست، با چشمانی گود و سگی به همراهش) می‌دهد، دقیقاً مطابق با اوست.

اما او تنها شخصیت شیطانی این عرصه نیست. او، دان و استوک، شیاطینی هستند که تا وقتی گزینش‌ها، اعمال و واکنش‌های آنان هست و نحوه‌ی نگاه به زندگی توسط اشخاصی همچون پسران خودساخته وجود دارد، همواره با بازآفرینی سناریویی مواجه هستیم که جرم‌ها و تبعیض‌های آن‌ها به نام پسران خود ساخته نوشته شود.

جورج نلسون، در اعمال شرورانه‌ی خود، به دنبال پول نیست، بل از این که او را گانگستری بی‌رحم بپندارند، لذت می‌برد؟! اما علت چنین انگیزشی نیز در بخش‌هایی از اوه برادر، کجایی سوسو می‌زند. جایی که پیرزنی او را «صورت بچه‌ای» می‌نامد، نلسون که تا چند لحظه پیش از آن، در پوست خود نمی‌گنجید، چنان فرو می‌ریزد که پنداری با یک شکست خورده‌ی تمام عیار مواجه‌ایم! او برای فرار از شخصیتی کودکانه، به دامن

شخصیتی شرورانه پناه می‌بردا و از همان روی است که حتی از مرگ بر روی صندلی الکتریکی شاد است. او ایده‌آلیستیست که عظمت و شکوه‌مندی را می‌پسندد، اما نه وجه مثبت آن، که وجوه منفی‌اش را. از این رو به یک "ضد قهرمان" بدل می‌شود. به همین سبب است که خود را با مسیحی مقایسه می‌کند که می‌بخشد، ولی او نمی‌بخشد.

پسرعموی پیت که آن‌ها را به خاطر جایزه لو می‌دهد، در نظر اوّل خائن شمرده می‌شود. ولی با اندکی تأمل در گفته‌هایش - که از پاره‌ای فرجام‌های دوستان و همسایگانش سخن می‌گوید - می‌توان دریافت که شاید اگر چنین نمی‌کرد، مدت‌ها پیش به سرنوشت افرادی دچار می‌شد که راه مبارزه را در پیش نگرفتند؟! بیمار شدن و خود را به دار آویختن، کمترین دستاوردش بود که بر سر برخی از کسانی آمد که او می‌شناخت.

**"او" دید که برای نیل به آرزوها تنها یک راه نیست که حقیقت دارد و با راه‌های مختلف و تاوان‌های متفاوت می‌توان به آرزوهایی دست یافت که هر یک، برخی یا بسیاری از آن‌ها را نادیده گرفته‌اند و ارزش آن چیزها یا آرزوهایی که برای تحقق چیزی دیگر یا آرزویی دیگر قربانی شده است، هرگز به یک میزان نیست. "او" تجربه کرد و دانست که با نام خدا، دینداری و برای دوری از پلیدی‌ها، هم می‌توان پشیمان شد، هم نیکی کرد و هم می‌توان جنایت کرد، هم ممکن است که بخشید و هم قادر به مجازات خواهیم بود.**

واژه‌های مشابهی که به وسیله‌ی دلمار، پیت، دان، اورت، دانیل، استوک و جانسون به کار می‌رود، ولی انتخاب‌ها و رفتارهای متفاوت و حتی متضادی را به نمود می‌کشد که ارزش هر یک از آن‌ها یکسان نیست. بنابراین **"او"، "قضاوت" را آفرید تا ملاکی برای ارزش آن تفاوت‌ها باشد.**

پیت و دلمار که با پشیمانی بخشیده می‌شوند، تنها از نظر خود و خداوند بخشیده شده‌اند. زیرا دیانت رابطه‌ی هر انسان است با خدایش که

ارزشش به همان خصوصی بودن آن پیوند است که اگر بخواهد در نظر دیگران مشروعیت یابد، آن گاه ارتباط با غیر خداوند خواهد بود.

پس "او" دید که از یک طرف، دیانت و قداستش، این اجازه را نمی‌دهد تا انسان‌ها به دنبال مشروعیتِ نیات و اعمال‌شان در انظار دیگران باشند، و از طرف دیگر در بسیاری از روابط انسان‌ها نیز نیاتی حضور دارند که در درون فرد، پس از مشاوره با خدای‌شان، گفته شده یا رفتار می‌شوند. ولی در اذهان انسان‌های دیگر اعتبار ندارند، زیرا چه بسا آن‌ها با خدای درون خود به توافق دیگری دست یافته‌اند؟! پس "او" اراده کرد که "اخلاق" تنظیم شود تا علاوه بر ارتباط انسان‌ها با خداوندشان، حدود مشروعیت رفتارها و رفتارهایی نیز که نسبت به یکدیگر مرتکب می‌شوند، تعیین گردد.

پسران خودساخته موسیقی و آوازی را می‌خوانند که با اقبالی بلند مواجه می‌شود. چرا که بخشی از روح زندگی‌شان در آن دمیده شده است: «منم اندوهگین مردی که سرشارم ز هر دردی، کنار رود کنتاکی وطن دارم به دل‌تنگی... من از این خاک دانستم که دنیا جایی برای ولگردی‌ست...».

موسیقی آن‌ها با شور و شوق، دل‌ها را فتح می‌کند و ایالت به ایالت را در می‌نورد و به پیش می‌رود. در حالی که آن‌ها بی‌اطلاع از چنین موفقیتی، با تجربه‌ی عرصه‌های جدید، به دنبال گنجی می‌گردند که بسیار کم‌بهاتر از یافته‌هایی‌ست که در زندگی خودساخته‌شان بدست می‌آورند!؟

آن گاه "آواز" پدید آمد تا با سرودنش، سوز زندگی فرو نشیند و ساز زندگی برافراشته گردد.

اورت و دلمار، برای نجات پیت، خود را به خطر می‌اندازند و او را نجات می‌دهند. او پس از این که آزاد شد، احساس عذاب وجدان می‌کند و به آن‌ها می‌گوید که او نتوانسته در مقابل شلاق و شکنجه‌ی مأموران طاقت آورده و جای گنج را لو داده است. پیت گریه کرده و آنان را در آغوش می‌گیرد. اما اورت هم تاب نیاورده و به آن‌ها می‌گوید که اصلاً گنجی در

میان نیست و او به خاطر این که آن‌ها را راضی کند تا به همراهش فرار کنند، چنان دروغی را از خود بافته است. چرا که، آزادیِ پسران خودساخته به هم زنجیر شده بود! اما اکنون آن‌ها آماده‌اند تا به سوی یک اتفاق و فرصت دیگر غل بخورند.

اورت از نخستین پاسخ‌های منفی همسرش برای از سر گرفتنِ زندگی مشترک با وی، ناامید نمی‌شود. سماجت او، پسران خودساخته را به مکانی می‌رساند که عده‌ای از مردم ایالت و رقبای انتخاباتی حضور دارند. آن‌ها با آوازی که می‌خوانند، چنان مردم را مشتاق می‌یابند، که در می‌یابند، موسیقی و آوازشان برای مردم آشناست و بسیار موردپسندشان واقع شده است. تا جایی که /ستوک، کاندیدایی که بیشتر از رقیبش (د/نیل فرماندار ایالت) شانس پیروزی داشت، پس از قرار گرفتن در مقابل آن‌ها، افکار عمومی را نیز از دست می‌دهد و رقیبش که فرصت را مغتنم شمرده است، با طرفداری از پسران خودساخته، تخلفات گذشته‌شان را می‌بخشد. با قولی که د/نیل، فرماندار ایالت در مورد همکاری پسران خودساخته در کارهای آینده‌ی فرمانداری می‌دهد، همسر/اورت به سوی او باز می‌گردد! همسر/اورت که تا چند لحظه پیش، تصمیم داشت با مردی دیگر ازدواج کند، حال دیگر حاضر نیست حتی با حلقه‌ای که برای ازدواج با شوهر قبلی تهیه شده بود، مراسم عروسی برگزار شود! پسران خودساخته در جست‌وجوی حلقه‌ی ازدواج/اورت و همسرش، به کلبه‌ی سابق‌شان رجوع می‌کنند. در حالی که دشمنان‌شان در کمین آن‌ها نشسته‌اند و طناب‌های دارشان را آویخته تا به اینان مرگ را تحمیل کنند!!

**"او" دید که انتخاب موجب شده است تا انسان‌ها، برده‌ی همان چیزی شوند که انتخاب برای کنار گذاردنِ آن پدید آمده بود: "هر چیزی فراتر از انسان که خود را بر اراده‌ی انسان تحمیل کند". پس اینک گزینش انسانی، زندگی و مرگ انسانی دیگر را رقم می‌زند؟! "او" چون چنین یافت، بخشی از زندگی و مرگ را فراتر از قدرتِ اراده‌ی انسان قرار داد. بنابراین،**

**"سرنوشت" را پدید آورد. بدین ترتیب به انسان اختیار آن داده شد تا گزینش‌های خویش را نیز "برگزیند".**

وقتی که گورکنان برای پسران خود ساخته، آواز پیشواز مرگ را سر می‌دهند، آن‌ها به گونه‌ای معجزه‌آسا از دست دشمنان‌شان فرار می‌کنند، همان سان که بسیاری از ما در وقایع زندگی از دست عزرائیل می‌گریزیم! اما با گذشت زمان، به چشم معجزه به آن نمی‌نگریم، بلکه آن را اتفاقی انگاشته که دارای علتی معقول است، همان طور که اورت پنداشت. او در همان لحظه که از دلایل عقلانی سخن می‌گوید، نگاهی به انبار پنبه‌ای می‌افتد که بر روی آن، گاوی قرار گرفته است و این دقیقا همان نشانه‌ای است که راوی قطار زندگی به آن اشاره کرده بود؟! راوی زندگی، کور بود، چراکه آگاهی‌اش از طریق دیدگانش حاصل نمی‌شد؟! تابوت‌هایی که نماد مرگ پسران خود ساخته پنداشته می‌شدند، به ابزار نجات‌شان بدل شدند و آن‌ها با چسبیدن به تابوت‌ها از غرق شدن‌شان جلوگیری کردند.

**"او" دید که انسان‌ها چون نیازمند باشند، طلب کرده، استدعا نموده و حتی التماس می‌کنند، ولی چون به آن‌چه که نیازمند بودند رسیدند، فراموش نموده، استهزاء کرده و انکار می‌کنند.**

همان طور که پسران خود ساخته، چون با کمک فرزند پسرعموی پیت نجات پیدا کردند، او را در میانه‌ی راه رها کردند؟!

**پس "ظلم" پدید آمد و "او" چون خالق همه‌ی این‌ها بود، ظلم در حق خود را بخشید، ولی در حق دیگری را هرگز!!**

اما زندگی ادامه دارد؛ زندگی که روح و انگیزه‌اش را، نه امور جدی و معقول، بلکه در حقیقت بازی و اتفاق رقم می‌زنند؛ همان گونه که زوج‌ها در زندگی زناشویی با بازیچه‌ای به نام حلقه‌ی ازدواج می‌کنند. تصور می‌کنید که قرار است آن‌ها با کمک یکدیگر، تک‌تک گره‌های زندگی‌شان را باز کنند؟ سخت در اشتباه‌اید؛ تنها گره روی گره می‌اندازند، و گام‌های خویش را روی گره‌های زندگی گذارده و می‌گذرند...! این بخشی از بازی زندگی است.

بدین سان، "بازی" پدید آمد تا زندگی و دنیایی را بگسترده که از یک سوی نمی‌تواند محدود به حوزه‌ی عقل گردد و از سویی دیگر، تا نقطه‌ی اوج "تعقل" نمی‌رسد.

بچه‌های اورت به دنبال مادرشان می‌روند، با طنابی که به دنبال یکدیگر کشیده می‌شوند. چنین تصویری، شکل قطاری را تداعی می‌کند که به سوی سرنوشت خود پیش می‌رود. در حالی که همزمان مسیر قطار دیگری را قطع می‌کند که راوی قطار زندگی، آن را می‌راند!

جهانی معقول با هجوم به زندگی هرز و بازی‌های آن، "منطق" را جانشین شور و احساس می‌سازد، همان طور که سدی با سنجش‌های دقیق عقلانی، جنگل و هر آن چه را در آن است می‌شوید؛ اما با نماهایی، تردید در چنین جایگزینی را به رخ می‌کشد: در حالی که شناور شدن همه چیز در آب، نوعی حس تعلیق در زندگی را انعکاس می‌دهد، جانسون را می‌بینیم که به روی باقیمانده‌ی میزی معلق است که آب، کتاب‌هایش را شسته و برده، و گاوی به روی کلبه‌ی انباری، شناور به جای مانده است!! آیا حقیقتاً عقل و منطق، جانشین شور و احساس در زندگی انسان خواهد شد؟ پاسخ روشن است: «تنها یک دیوانه است که در قلب انسان در جست‌وجوی منطق می‌گردد!»

## فریاد منطق خالق "جنگ" "سرزمین هیچکس"

انسان‌هایی از درون مه بیرون می‌ریزند و به محض آن که روز هویدا می‌شود، مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرند. چرا که در «سرزمین هیچکس»، طلیعه‌ی صبح، نوید چیزی را نمی‌دهد، مگر مرگ! پس بوسه‌ی خود را یک به یک، شلیکِ کسانی می‌کند که انتظارش را می‌کشیدند. جنگجویان با به انتظار نشستن برای روشنایی روز (تا دریا بند، کجا هستند) در واقع به پیشواز دوزخ مرگ می‌رفتند! در فاصله‌ی بین زخمی شدن و جنگ و گریز از سنگری به سنگری دیگر، جنگجویی به دنبال اندک فرصتی است که سیگاری نصفه و نیمه را روشن کند، تا شاید بهانه‌ای برای فرار از درد زخم خویش یافته باشد! استعاره‌ای که جرقه زدن شعله‌های جنگ را در سرزمین هیچکس می‌رساند و نیاز به روشن نگاه داشتن شعله‌های جنگ را در میان تمامی مصیبت‌ها و فجایع موجود معرفی کرده و جنگیدن را انگیزشی می‌بیند که برای فراموشی غم‌ها و زخم‌های کهنه تجویز می‌گردد، غافل از این که بر بلایای پیشین افزوده و زخم‌ها را دهان گشوده‌تر می‌سازد! هر یک از جنگجویان، طرف مقابل را به آتش‌افروزی و آغاز جنگ محکوم می‌کنند. آنان هر یک، دلایلی برای شروع جنگ توسط طرف مقابل دارند. هنگامی که اسلحه در دستان تنها یکی از آن‌هاست، به دیگری می‌قبولاند که آنان بودند که آتش جنگ را بر افروختند و وقتی اسلحه در دست مبارز طرف مقابل قرار می‌گیرد، شخص مقابلش را وادار می‌کند که بپذیرد، آن‌ها آغازگر جنگ بودند! اما آغازگر و تداوم‌بخش جنگ در آن گیرودار فریاد می‌زند و به روشنی خود را هویدا می‌سازد، بدون این که جنگجویان متوجه باشند! آغازگر جنگ، منطقی است که تصوّر می‌کند



اسلحه در دستان هر کسی باشد، حقّ با اوست، چرا که به زور می‌تواند و حقّ آن را دارد که دیگری را به اطاعت وادار سازد؟! حتی پاسخ‌های مثبت برخی از طرف‌های درگیر نسبت به پیشنهاد صلح نیروهای بی‌طرف را نباید به پای مخالفت ایشان با جنگ نوشت، بلکه آنان حتی نمی‌دانند که با چه چیزی موافق‌اند؟! سرزمین هیچکس آن را در نماهایی نشانه می‌رود که مبارزی در پاسخ به سخنان یکی از نیروهای حافظ صلح تنها «بله، بله» می‌گوید و اصلاً نمی‌داند که با چه چیزی ابراز توافق می‌کند؟! فیلم سرزمین هیچکس خود را محصور هیچ سرزمینی نمی‌سازد و جنگ، علل و معضلات حاصل از آن را به هیچ قومیت یا مملکت خاصی محدود نمی‌کند و همچون نامش به فراسوی مرزها و ملیت‌ها می‌نگرد، با این که مسایل به تصویر کشیده‌ی آن را می‌توان در هر سرزمین جنگ زده‌ی معین و موجودی یافت! شاید اگر فیلم درصدد بود تا بیش از آن چه که هست فراسوی زمان و مکان رود می‌بایست شخصیت‌های خود را نیز بی‌نام و نشانی خاص و به شکل هویت‌هایی عام بر می‌گزید!

در سرزمین هیچکس، هر یک از جنگجویان که زخمی می‌شود، از گروه خویش می‌خواهد تا از شلیک کردن دست برداشته و آتش‌بس دهد، اما چنین صلح نیم‌بندی تداوم نمی‌یابد! زیرا از یک طرف، هیچ یک به دیگری اطمینان ندارد و از طرفی، دیگری از هر دو گروه هستند که پای زندگی و مرگ‌شان در میان است و هر یک همچو گروگانی، مراعات صلح توسط دیگری را تضمین می‌کند!

هر یک از اشخاصی که تازه به میدان جنگ پا می‌گذارند، تمامی کوشش خویش را مصروف می‌دارد تا کاری انجام داده و جلوی ادامه‌ی درگیری را بگیرد. سرباز حافظ صلحی که بر این باور است، به آنجا نیامده است تا بنشیند و ببیند دو طرف یکدیگر را از بین می‌برند، به هر کوششی برای نجات جنگ زدگان دست می‌زند. از سرپیچی از دستور فرمانده گرفته تا کشیدن پای خبرنگاران به معرکه. او علل چنان وضع اسفباری را کم‌کاری نیروهای حافظ

صلح و بی‌تفاوتی فرماندهان می‌بیند. بنابراین، تمامی کوشش خود را مصروف می‌دارد تا به جنگ پایان دهد. او در این راه تنها نیست. خبرنگاری که با افشاسازی کم‌کاری‌های نیروهای سازمان ملل و هر کسی که به نوعی با جنگ در آن سرزمین مرتبط است، تصوّر می‌کند می‌تواند تغییری اساسی در وضع فاجعه‌بار موجود پدید آورد، شخص دیگری است که به سرباز حافظ صلح می‌پیوندد. اما آنان پس از این که وارد معرکه شده و عملاً درصدد پایان دادن به درگیری و خون‌ریزی بر می‌آیند، در می‌یابند که موضوع بسیار پیچیده‌تر از آن چیزی است که در نگاه نخست به نظر می‌رسید! سرباز حافظ صلح می‌بیند که حضورش، نه تنها کمکی به دو طرف درگیر نکرده است، بلکه موجب شده تا دو طرف از ترس این که نجات زودتر یکی موجب نادیده گرفتن آسیب دیدگان طرف او شود، به درگیری بیشتر با یکدیگر پرداخته و در حقیقت با چنین کنش و واکنشی، وضعیت اسفبار یکدیگر را کنترل کرده و مانع از هر گونه تغییری در بهبود وضع یکدیگر می‌گردند. خبرنگار نیز پس از مشاهده‌ی کینه و عداوت مستمر طرف‌های درگیر، همچون سایرین پی می‌برد که، نه تنها در آن مورد، کمکی از دستش ساخته نیست، بلکه دو طرف در استمرار بر جنگ آن قدر پافشاری می‌ورزند که حتی سایرین را نیز درگیر آن می‌سازند! پس او نیز به مانند کسانی که مدت‌هاست با فضای درگیری در آن سرزمین خو کرده‌اند، کنار کشیده و به نظاره‌گری کم‌تفاوت بدل می‌شود. چنان که به درخواستی برای فیلمبرداری از سنگری، پاسخ منفی داده و می‌گوید که چه فرقی می‌کند، «سنگرها همه مثل هم‌اند». تمامی کسانی که برای برقراری صلح و کمک به جنگ زدگان تلاش می‌کنند، ولی خویشتن را ناتوان در برقراری صلح یافته و تنها به یاری آسیب دیدگان بسنده می‌کنند، همچو همان خنثی‌کننده‌ی مین در سرزمین هیچکس هستند که پیش از این که خودش آسیب ببینند، تصوّر می‌کنند تنها می‌توانند یک اشتباه کنند تا بهایی گزاف بابت خطای‌شان بپردازند و وقتی که خود مصدوم و قربانی کمک رسانی‌شان می‌شوند، در می‌یابند که آن‌ها اشتباه اول را هنگامی مرتکب شدند که

تصمیم به چنان گزینشی گرفتند؟

در این گیرودار، الهه‌ی جنگ، پیامی برای قربانیانش دارد که به بهایی گزاف تنها به مخاطبانش می‌فروشد: "اگر جنگجویان خود به ختم درگیری و برقراری صلح مصمم نشوند، هیچکس نمی‌تواند درگیری و خونریزی میان آنان را پایان بخشد." جنگجویان از فصول مشترک بسیاری بهره‌مندند، همان طور که تمایزاتی با یکدیگر دارند. هنگامی که به خاطرات، دوستان یا هر فصل مشترک دیگری توجه می‌کنند، خود را به یکدیگر نزدیکتر احساس می‌کنند و متعاقب آن، اطمینان در پیش‌بینی رفتار طرف مقابل بیشتر شده و با چنان برداشتی، از فضای جنگ دور می‌شوند. اما وقتی که بر تفاوت‌ها و به خصوص ضربات وارده بر خود عطف کرده، بدون این که بر آسیب‌های وارده از سوی خودشان به طرف مقابل توجه کنند، کینه‌ها افزوده شده و تأویل‌های چکیده از زخم‌های کهنه، شعله‌های برافراشته را بر افروخته‌تر می‌سازند. همواره اختلافاتی هست که می‌تواند دلیلی بر درگیری‌ها تأویل شوند! و در بسیاری از موارد، دستاوردهای صلح و مدارا آن قدر عمیق هست که طرف‌های رو در رو، با گذشت، از خطاهای و اشتباهات یکدیگر چشم‌پوشند.

مبارزی که در کنار دوستش قرار دارد تا مانع از مرگ وی شده و به او که مینی را در زیر خود کاشته یافته و در صورت برخاستن، مین منفجر می‌شود کمک کند، نه تنها نمی‌تواند به او یاری برساند، بلکه خودش و مبارزی از طرف مقابل را نیز بر جمع کشتگان می‌افزاید. چنین نمایی بر این نکته تأکید دارند که جملگی طرف‌های درگیر، در فاجعه‌ی پیش آمده برای خود و عزیزانشان سهیم‌اند و حتی با تصوّر کمک به یکدیگر، به شکلی تضاعبی وضعیت یکدیگر را وخیم‌تر و ناگوارتر می‌سازند. همگی در می‌یابند، به شخصی که مینی در زیر بدنش قرار دارد نمی‌توانند هیچ گونه کمکی کنند و او را باید از هم اینک مرده پنداشت. اگر چه مینی که زیرش قرار دارد هنوز منفجر نشده است و از این رو زنده به نظر می‌رسد، و وقتی تصویر او دیده

می‌شود که "هیچکس" در کنارش نیست و آن با سرزمینی که در حال جنگ است عجین می‌شود، به این‌همانی شخص مذکور با سرزمین جنگ زده مبادرت ورزیده و بر این نکته تأکید می‌ورزد، سرزمین جنگ زده است که توسط دیگران رها شده و ناگزیر آن مرز و بوم را از هم اکنون باید مرده‌ای بی‌حرکت پنداشت که ضامن مرگش کشیده شده، اگر چه هنوز زنده است؟! آیا وضعیتی از این بدتر هم می‌توان تصور کرد و فجایعی سنگین‌تر از آن را تحقق یافته دید؟ در این خصوص، سرزمین هیچکس پسخی شنیدنی دارد: «آدم بدبین میگه / از این بدتر نمی‌شه، ولی / انسان خوشبین "می‌دونه" که می‌تونه / از این هم بدتر بشه؟!»

## "معنای" روح "فرمان" "هفت"

تن پروری، طمع، تنبلی، نزاع، غرور، شهوت و حسادت، جملگی جرم‌هایی هستند که در فیلم «هفت»، طعمه‌های جان دوال (قاتل مجرمان) با به زیر پا گذاردن یکی از فرمان‌های خداوند مرتکب شده‌اند و از این روی به مرگ محکوم شده‌اند! پرسش اساسی هفت این است: آیا مجازات آنانی که مجرم‌اند، جرم به شمار می‌آید؟! اگر پاسخ مثبت است پس به چه سبب، ما نظام حقوقی و جزایی را بنا کرده‌ایم، که بخشی از کار آن، رسیدگی به جرم و مجازات مجرمان است؟ این همان پرسشی‌ست که جان دوال از دو پلیسی (سامرسیت و میلز) که او را دستگیر کرده‌اند، می‌پرسد. دوال بر این باورست که اگر هر کسی به آن، پاسخ مثبت دهد، آن‌ها نمی‌توانند؛ چرا که وظیفه‌ی خود می‌دانند که مجرمان را دستگیر کرده و به مجازات برسانند و دوال را نیز به همین سبب تحت پیگرد قرار داده و دستگیر کرده‌اند!

"طمع" از تمایلاتی‌ست که اگر هر انسانی به درون خود نظر کند، مصادیقی از آن را خواهد یافت. اگر طمع وجود نداشت، چگونه رفتارهایی پدید می‌آمد که با وجود شکست‌های پیاپی، باز توسط ما پیگیری می‌شود؟ "شهوت"، فصل مشترکی از انسان‌هاست که خصایص زیستی‌شان را در برمی‌گیرد. بدون وجود آن، بقاء نوع بشر تداوم نمی‌یافت. به بیان دیگر، شهوت یکی از غرایز انسانی‌ست که برای بقاء نوع ضروری‌ست که اگر بخواهد چون هر حقی دیگر، به زور به حقوق فردی دیگران لطمه زند، ظلمی تحقق خواهد یافت. غرور حیاتی‌ترین دستاوردش، صیانت نفس است که شأن نزول آفرینش آن است. اگر غرور نباشد، انسان به هر پستی تن می‌دهد، حتی پست‌تر از حیوانات و جانی‌تر

از دوال! اما غرور می‌تواند در همنشینی با انسان به او تجویز کند که ذاتا از دیگران برتر است. پس با چنین معنایی "حرام" می‌گردد. آن‌جا که دیگر سوسوی امید و آرزو را یارای تهییجی نباشد، حسادت می‌تواند همچو نیشتری، انسانی در خود فروخته را بیدار سازد. ولی نه هنگامی که درصدد ضربه زدن به موفقیت‌های دیگری‌ست! "نزاع" نیز بخشی اجتناب‌ناپذیر از زندگی‌ست. نزاع گاه تنها راهی‌ست که می‌تواند موجب شود، آن‌چه را که انسان به سختی به چنگ آورده است، به راحتی از کف ندهد، و چون با هویتی بیش از دفاع متجلی شود، نکوهیده گردد. و غضب ندایی‌ست که چون درونی باشد، به انسان پیام دهد که هنوز همان چیزی‌ست که در آگاهی‌اش در خصوص خویش می‌اندیشد و چون از نیام بیرون شود، لرزانی درونی انسان را در مواجهه‌ی با صلابت بیرونی به رخ کشد. دوال که تا آن حد نکته‌بین است که در زندگی دیگران غور می‌کند تا گناهای را مشاهده کند که در جامعه به وقوع می‌پیوندند و بکوشد تا آن‌ها را برطرف سازد، اگر تنها اندکی به خود می‌نگریست، تمامی آن تمایلات درونی و مصادیقش را همچون هر انسانی دیگر در خود می‌یافت!!

**بنابراین، "او" "حقی" برای انسان قایل شد و تمایلات درونی برخاسته از انسان را که خود انسان، نقشی در آفرینش‌شان نداشت، "حق طبیعی" هر انسانی دانست و از همان روی آن‌ها را پذیرفت.**

هر یک از احساسات به ودیعه گذاشته شده در درون انسان را حقیقتی‌ست که شأن نزول خاص خود را داراست و تنها اگر بخواهد به شرایطی غیر از آن تعمیم یابد، چه بسا با از دست دادن معنای خویش، مضر شده و قربانی بگیرد.

**این سان، "او" تابوها را آفرید و انسان را با آن‌ها نهمی کرد.**

دوال هنگامی که خود را در حدی می‌بیند که برخلاف بسیاری، فرامین خداوند را بفهمد و آن‌چه را که خود تأویل می‌کند، عین فرامین خداوند بیندارد، به طوری که حتی دیگران و از جمله قربانیان، مشروعیت

تأویل‌هایش را بپذیرند، آیا چیزی به جز "غرور" و "خودخواهی" می‌تواند توضیحی برای این توقعات او باشد که بر طبق‌شان چنان رفتارهایی را نسبت به دیگران روا داشته است؟!

هنگامی که دوال برای گذران زندگی، به جای کار کردن، از سرمایه‌ی به ارث رسیده‌ی خانوادگی، امرار معاش می‌نماید، آیا اولین نفری را که بتواند به "تن‌پروری" و "تنبلی" متهم سازد، کسی به غیر از خود اوست؟! چنان اعمالی از او اثبات نمی‌کند که آیا آن‌هایی که توسط وی مجازات شده‌اند، استحقاقش را داشتند؟ یا، آیا با فرض مجرم بودن‌شان، دوال یا هر شخصی دیگر اجازه داشت تا در دادگاهی که خود تشکیل داده است، آن‌ها را مجرم شناخته و به هر میزان که خود تشخیص می‌دهد، مجازات سازد؟ یا، آیا هر کس که هر جرمی را به هر میزان که انجام داده، همواره مجازاتش مرگ است؟ ولی یک چیز را به روشنی به ثبوت می‌رساند؛ دوال هرگز اندکی نیز به خود نگاه نمی‌کند و در درونش می‌پندارد، فرامین خداوند تنها برای دیگران صادر شده است، و به همین جهت است که به خود اجازه می‌دهد تا دیگران را شکنجه داده و به قتل برساند؟! زیرا آن گونه که رفتارش اثبات می‌کند، خداوند وی تنها برای دیگران و البته مجازات دیگران است و با او تا به آن حد از تبانی رسیده است که به وی اجازه می‌دهد تا هر عملی را بدون دآوری از خود، به هر شکلی که می‌پسندد، نسبت به دیگران انجام دهد!!

... پس "او"، از انسان خواست تا با توافق جمعی، "قانون" را تنظیم کنند تا ملاکی برای تمایز "مجاز" و "غیرمجاز" و تنبیه غیرمجاز گردد و تنها به کسی اجازه داد تا غیرمجاز را "تنبیه" سازد که "خود"، آلوده‌ی همان غیرمجاز نباشد.

ولی به نظر می‌رسد که دوال خود را نیز گناهکار می‌داند و به همین سبب، خود را تحویل پلیس می‌دهد. اما دوال هیچ یک از گناهانی را که دیگران مرتکب شده‌اند، به خود نسبت نمی‌دهد و جرم خویش را تنها

حسادت می‌داند. این نحوه‌ی قضاوت، این امکان را به او می‌دهد که با بی‌گناه دانستن خود در مورد سایر گناهان، دیگران را که از آن‌ها تخطی کرده‌اند، مجازات کند. اگر او در خصوص سایر گناهان، چون دیگران مجرم بود، هرگز نمی‌توانست به خود اجازه دهد تا دیگران را به مجازات اعمال‌شان برساند، زیرا پیش از آن می‌بایست خود را با مرگ مجازات سازد. در حالی که او با نادیده گرفتن گناهی که خود همچون دیگران مرتکب شده بود، خود را به حسادتی محکوم می‌سازد که هیچ کس دیگر را به آن متهم نکرده است؟!

از سویی، *دوال* وقتی می‌تواند، نه در نزد دیگران، بلکه در تأویل شخصی‌اش، گفتارها، باورها و رفتارهایش را مشروعیت بخشد که هر یک از اعمالی را که در دیگران مجازات بخشیده است، پیش از آن در خود مجازات سازد. *دوال* هنگامی که خود را به جرم حسادت محکوم کرده و قربانی ساخته است، تنها درباره‌ی کسانی که مرتکب حسادت شده‌اند، نشان داده که آن‌چه بر سر آنان آورده، بر خود نیز روا داشته است، ولی آن هرگز وی را از تمامی گناهان دیگری مبرا نمی‌سازد که چون سایرین مرتکب شده‌اند، *دوال* آن‌ها را مجازات کرده است، در حالی که چنان گناهانی را خود نیز مرتکب شده است، اما اصلاً آن‌ها را نمی‌بیند، چه به جای این که به واسطه‌ی آن‌ها، خود را محکوم و مجازات سازد. او در مورد تمامی آن‌ها، جنایاتی را در تبانی با خدایش مرتکب شده است و از این رو نمی‌تواند دیگران را مجازات سازد؛ چرا که پیش از آن باید خود را مجازات کند! تعمیم گناهی که خود انجام داده است به شخص دیگری همچو میلز نیز جنایات او را توجیه نمی‌کند، بلکه تنها نشان می‌دهد که علاوه بر او، انسان‌های دیگری نیز هستند که می‌توانند چنان فجایعی را مرتکب شوند؛ همچنان که لذت بردن از زجر و شکنجه‌ی مجرمان توسط میلز یا هر پلیس دیگری نمی‌تواند، جنایات *دوال* را توجیه نماید.

... پس "او" برای آن که حقی ضایع نشود و جنایتی برای از بین بردن



جنایتی دیگر آفریده نشود، پس از آفرینش قضاوت، "عدالت" را به آن تجویز نمود.

مابین جرم‌ها و مجازات‌هایی که تعیین می‌شوند، می‌بایست تناسبی وجود داشته باشد. بسیاری از گناهانی را که دوال مجازات داد، در همان فرامین عهد عتیق نیز چنان مجازاتی برایشان تعیین نشده بود و هرگز هر گناهی - حتی کبیره - تنها با مرگ پاسخ گفته نمی‌شد! علاوه بر این که زمان و مکان، کنش‌ها و واکنش‌ها و به طور کلی، شرایطی که جرم و گناه در آن اتفاق افتاده نیز در تشخیص جرم و میزان آن دخیل‌اند و مجازات نیز باید تنها با در نظر گرفتن آن‌ها صادر شوند.

اما آیا دوال به حقوق متهمان واقف نیست؟! چرا، به درستی نیز آگاه است، البته هنگامی که پای خودش به میان آید. او وقتی در پاسگاه پلیس، خود را تسلیم می‌کند، به سرعت می‌گوید که می‌خواهد با وکیلش صحبت کند!! حتی آن قدر با قوانین و قلق‌های بین دادستان، پلیس، موکل و وکیل آشناست که از طریق وکیلش، راه‌های قانونی‌ای را که او می‌تواند از آن‌ها برای فرار استفاده کند، گوشزد می‌نماید. تنها کته در این جاست که آخر اکنون پای خودش در میان است، نه دیگران؟! اینجاست که تازه "دادگاه الهی" بر پا می‌شود؛ نه موقعی که دیگران را محکوم می‌سازیم، بل زمانی که "خود" را داوری می‌کنیم؛ نه وقتی که با ملاک‌های خود، "دیگران" را متهم می‌سازیم، بلکه هنگامی که با همان "معیارهایی" که دیگران را محک می‌زنیم، "خودمان" ارزیابی شویم تا مشخص شود که آیا خود به آن چه می‌گوییم، "ایمان" داریم یا نه و به آن چه معتقدیم، "پایبند" هستیم یا خیر؟! همسر میلز نگران است، بچه‌ای را بدنیا آورد که در محیطی آلوده و پُر از جرم و جنایات پرورش یابد، همان گونه که سامرسیت از بیم مشابه‌ای رنج برده و بچه‌دار نمی‌شود. چنین نماهایی می‌کوشند تا آن چه را که فساد، بزه و جرم می‌دانند، مسأله‌ای عمومی معرفی کنند تا دوال تنها کسی نباشد که چنان گردابی را در جامعه می‌بیند و از این طریق، آن را مسأله‌ای عمومی

نشان دهند که تنها تمایز دوال با سایرین در این نکته نهفته باشد که او نسبت به برطرف کردن چنین جنایاتی در جامعه، مسئول تر از سایرین احساس شود! ما نیز با فیلم موافقیم، البته اگر دوال با چنان احساس مسؤولیتی، نخست خود را شکنجه نموده و سپس بکشد!! بی شک او تنها با چنین گزینشی ست که تازه نه در نزد دیگران، بلکه تنها در تأویلی که خود بدان تمایل دارد، وفادار جلوه خواهد نمود!

سامرسیت تصور می کند که با ساده پنداری اعمال و تأویل دوال، سرخ جنایات او کشف نشود و آن ها همچنان با جنایات غیرقابل پیش بینی بعدی توسط دوال مواجه شده و از دست پلیس نیز کاری بر نیاید. میلز مایل نیست تا کارهای بدوال بزرگ نمایی شود و بیش از حد جدی گرفته شود. پس از دستگیری دوال نیز مشخص می شود که او حق دارد و تنها دلگرمی دوال آن است که بسیار بزرگ، فاضل و ارجمند پنداشته شده و اعمالش جدی و مهم ارزیابی گردد. با چنین اشخاصی باید تحقیق آميز برخورد کرد؛ نه به میزانی که برای خرد کردن یک انسان لازم است، بلکه به مقداری که اعمال و جنایاتشان منفور است و باید همان گونه نیز تأویل شود.

دوال از سامرسیت و میلز می خواهد تا به همراه او، به جایی بروند که مأمور پست، بسته ای را در ساعت مقرر - ساعت ۷ - به آن جا می آورد که بقایای جسد همسر میلز در آن است. او با چنین عملی درصدد است تا آن ها را در همان جایگاه و شرایطی قرار دهد که خود قرار داشته است و از آن طریق، میلز را به همان منطقی برساند که پیش از آن در اتومبیل، در موردش در حال بحث با میلز بوده است. هنگامی که میلز ظنش به یقین بدل می شود که دوال، همسرش را کشته است، اسلحه را به سوی دوال می گیرد تا او را بکشد. این همان هم حسی ای است که دوال درصدد نیل به آن است. میلز می تواند به دوال شلیک نکند، ولی آیا چیزی از درون، او را بر نمی انگیزد تا پاسخ به تجاوزی دهد که به عزیز وی روا شده است؟! هفت

مصر است تا نشان دهد، این همان منطقی‌ست که *دوال* را بر کشتار مجرمان برانگیخته است. *دوال* درصدد است تا به *میلز* بفهماند که اگر *میلز* حتی به *دوال* شلیک نیز کند، هرگز خود را گزینشگر آن اقدام نخواهد دانست، بلکه خود را برگزیده‌ی اجتناب‌ناپذیرش می‌پندارد؛ و این درست همان سخنی‌ست که *دوال* در اتومبیل برای توجیه اعمالش نسبت به قربانیان خطاب به *سامرسیت* و *میلز* می‌گوید: «ما من گزینشگر آن‌ها (آن قتل‌ها) نبودم، بلکه خود (توسط قربانیان) برگزیده‌ی آن هستیم.» چنان که *سامرسیت* به *میلز* می‌گوید: «اگر شلیک کنی، *دوال* برنده شده است.» او به *دوال* شلیک می‌کند و *دوال*، او را قربانی همان جنایاتی می‌سازد که خود را قربانی‌شان می‌انگاشته است!

اما اگر منطق ما چنین باشد، آیا این به معنای آن نخواهد بود که با چنین عملی، خود را نیز مشمول همان جرم و گناهی ساخته‌ایم، که دیگران را محکوم نموده‌ایم؟! آن‌ها از طریق ما به مجازات خود رسیده‌اند، پس نوبت مجازات ما نیز فرا خواهد رسید. این به مفهوم آن خواهد بود، همان بهشت گمشده یا جهنمی را که درصدد اثباتش برای ناباوران هستیم، چون تحقق یافت، نه ناباوران، که ما باورمندان در آن گرفتار آییم؟! فرجامی که *گریبان‌گیر دوال* نیز شد. و این خود حکایت از آن دارد، راهی را که برگزیده‌ایم، اشتباه است.

فیلم هفت درصدد است تا نشان دهد، *جان دوال*، خود مجرم هفتم و قربانی هفتمی‌ست که آگاهانه درصدد معرفی و مجازات خویش بوه است؛ چرا که او بنا به ادعایش مرتکب "حسادت" شده است. اما او در تبیین گناه هفتم موفق نیست و اگر به درستی نسبت به آن‌چه درصدد تشریحش بود، وقوف داشت، باید خود را، نه به جرم حسادت، بلکه به جرم "جنایت" و قتل قربانیانش محکوم ساخته و خود را کیفردهنده‌ای معرفی می‌کرد که با مجازات کیفریافتگانی که شش فرمان خداوند را زیر پا گذارده‌اند، اکنون با قتل مجرمان - خود - فرمان هفتم را زیر پا گذاشته است؛

پس محکوم به همان مجازاتی‌ست که در هفت بر سرش می‌آید. علاوه بر این، آیا می‌لرز آن گونه که در هفت به نمایش گذاشته شده، صاحب آن نوع زندگی هست که حسادت و رشک کسی چون دوال را برانگیزد؟ چنان که فیلم نشان می‌دهد، می‌لرز دارای اختلافاتی با همسر خویش است، وضع مادی او مناسب نیست و از محلی مسکونی برخوردار بوده که از ابتدایی‌ترین عنصر زندگی خانوادگی که آرامش درونی (به سبب اختلاف با همسرش) و بیرونی‌ست (به خاطر عبور مترو از بالای منزلش)، بی‌بهره است! این دلیل دیگری‌ست که نشان می‌دهد هفت، گناه هفتم را به زور به خود چسب می‌زند تا راه فراری برای تشریح جنایت هفتم و آن چه بر سر دوال آمده، یافته باشد. او در مورد جرم می‌لرز نیز همان اشتباه را انجام می‌دهد و می‌پندارد جرمش، "غضب" است؛ احساسی که به کرات نزد هر انسانی دیده می‌شود! دوال خود نیز در ماشین طی مکالمه با می‌لرز عصبانی شده و غضب‌ناک می‌گردد، ولی این گناه خویش را، همچو بقیه‌ی اتهاماتی که بر حسب منطقش بر خودش وارد است، ندیده و تنها آن را در چهره‌ی می‌لرز کشف می‌کند! ولی پس از کشتن دوال توسط می‌لرز، او جرمش، قتل انسانی جانی می‌شود. با این تمایز مهم که دوال، انسان‌هایی را بنا بر جرم‌هایی کشته است که بسیاری در زمره‌ی حقوق فردی آن‌ها بوده است؛ همچون طمع، تن‌پروری و غرور. در حالی که می‌لرز با آن چه به حقوق اجتماعی او و همسرش مربوط بوده، مقابله کرده است و جنایتی را با قتلی پاسخ گفته است!؟

دوال با اعتقاد به خدایش توانست جنایاتی را مرتکب شود که برای

یک انسان عادی هرگز مقدور نیست!

**آن گاه "قساوت" پدید آمد. پس "او" دانست که بزرگ‌ترین جنایات**

**همواره با استناد به "اعتقادی" است که صورت می‌گیرد و انسان با توسل به**

**آن می‌تواند آن چه را که نسبت به آن "بیزاری" دارد، نادیده گرفته و جنایاتی**

**را مرتکب شود. پس "وجدان" را آفرید تا همواره در درون بر انسان**

## "داوری" کند.

اما چرا قاتل که از ایمان آوردگان به خداوند بود و درصدد از میان برداشتن شرّ و پلیدی‌هاست، خود در زمره‌ی مغضوبین و گناهکاران قرار گرفت؟! زیرا آن‌چه او نسبت به آن خود را مقتید می‌دانست، فرمان‌های معنوی نبودند، بل هفت فرمان دستوری بودند که، نه برای کسی که با اندیشه معنا کرده و سپس برمی‌گزیند، بلکه برای آن که بی‌تأمل درصدد اجرای دستورات است، صادر می‌شود. به همین سبب نام "فرمان" بر آن نهاده‌اند؛ زیرا برای کسی‌ست که بی‌تفکر اطاعت می‌کند، نه برای آن که با "چرا، چرا"، درصدد معنایی‌ست که مشروعیت فرامین را تعیین می‌کند و از آن روی، خود را مسؤول و مخاطب‌شان احساس می‌کند!! هنگامی که فرمانی صادر می‌شود، همواره معنایی در پس آن هست که فرمان‌ها، مشروعیت‌شان را از آن می‌گیرند و اگر آن معانی در نظر گرفته نشوند، فرمان‌ها، نه تنها اعتبار خود را از دست می‌دهند، بلکه چه بسا به سبب قهری بودن‌شان، با اصول اخلاقی و وجدان منافات یابند و اجرای فرمان‌ها، نه تنها کاری خیر نباشد، که خود گناهی کبیره بیافریند. آن کس که درصدد است تا، نه با معرفی مستقیم مجرم، بلکه با معنای تأویل شده از رفتارها و افکار، به تشخیص مجرم بپردازد، دیگر در گستره‌ی قضاوت بر طبق فرمان نیست، بلکه او برطبق معنای برخاسته از افکار و رفتار قضاوت خواهد شد و وقتی فرامینی بدون توجه به شأن نزول معانی‌شان اجرا شوند، خود خالقِ ظلمی جدید خواهند بود و آن کس نیز که بدون توجه به آن‌ها، فرامین را اجرا کند، تنها جنایت و گناهی جدید را مرتکب خواهد شد. آن‌چه برای اشخاصی همچو قاتل، که درصدد تأویل معنای نهفته در رفتارها و اندیشه‌ها هستند تا تطابق یا عدم تطابق آن را با فرامین خداوند دریابند، ملاک قضاوت قرار می‌گیرد، نه اطاعت از دستورات، که معنای منتج شده از پذیرش و حتی عدم پذیرش فرامین است!! جملاتی که، نه به عنوان "فرمان"، بل از روح حاکم بر معنای برآمده از افکار و افعال استنتاج

شده و بر طبق آن قضاوت می‌شوند؛

پس معنای نخست: "برای آن که جهان را از پلیدی‌ها نجات دهی، باید نخست خود را از آن‌ها خلاص سازی". معنای دوم: "برای آن که خویشتن را از آن‌ها رها کنی، می‌بایست بیاموزی که به خود نیکی کنی". معنای سوم: "برای آن که به خود نیکی کنی، باید یاد بگیری که خود را دوست داشته باشی!" پس آن‌گاه است که به معنای چهارم دست‌خواهی یافت: "کسی که به خودش رحم نکرده و خویشتن را قربانی ظلمی می‌سازد که خود آفریده است، از ظلم به دیگران نیز نخواهد گذشت و هرگز نخواهد توانست به دیگری نیز نیکی ارزانی دارد".

قاتل خویشتن را نیز در مقاطع مختلف و بنا به دلایل متفاوت زجر می‌داد. از این روی دست‌های او نیز آلوده‌ی جنایاتی شد که می‌پنداشت از آن‌ها متنفرست.

با وجود همه‌ی آن‌ها می‌توان تأویلی دیگر نیز از چنان وقایعی داشت؛ تأویلی که هرگز اشخاصی چون دوال قادر به طفره رفتن از آن نخواهند بود. تمامی کسانی که توسط دوال به قتل رسیده‌اند، جرم‌هایی را مرتکب شده‌اند که حتی از خود ضایع کرده‌اند، نه دیگران. حتی اگر شهوت و طمع را به نوعی مرتبط با دیگران ببیند، قربانیان دوال، دیگران را وادار به شریک شدن در جرم خود نساخته و آن‌ها را در مقابل تعرضی تحقق یافته قرار نداده‌اند و مجرمان، ضرری را به زور و با تجاوز به حقوق فردی دیگران مرتکب نشده‌اند! در حالی که دوال گناه و جرمی را مرتکب شده است که به دیگران و مهم‌تر از همه، حق زندگی دیگران تجاوز کرده و لطمه زده است، بدون این که مجرمان کوچک‌ترین گزینش و دخالتی را در چنان قربانی شدنی داشته باشند!

حتی اگر دوال یا هر شخص دیگری، تنها دیگران را تنبیه نساخته و خویشتن را نیز در مورد هر نوع گناه یا جرمی، همچون سایرین شکنجه داده و تنبیه سازند و یا حتی بکشند، این به معنای آن نخواهد بود که ایشان حق

دارند تا آن‌چه را که از تأویل خویش در ارتباط با خدای‌شان استنتاج کرده‌اند، به دیگران تحمیل و تجویز کنند؟! به بیانی دیگر، اگر اشخاصی در اعمال‌شان، چیزی فراتر از *دوال* رفته و به مانند سایرین خود را نیز تنبیه سازند، با چنین ملاکی، آنان تنها در تأویلی که خودشان از گناه و تنبیه دارند، تبرئه می‌شوند و هنگامی که پای تنبیه دیگران به میان می‌آید، آن‌ها وارد حوزه‌ی حقوق فردی و خصوصی دیگران شده و هر گونه مجازاتی که بر خویشان وارد سازند، اجازه‌ی آن را به اینان نمی‌بخشد که حتی تا مویی را از دیگران جدا سازند و در ازای هر یک از جرم‌هایی که در حوزه‌ی زندگی خصوصی دیگران مرتکب می‌شوند می‌بایست مجازات شده و تبرئه شده نخواهند بود.

**"او" چون چنین یافت، در نزد انسان، "حقوق فردی" را از "حقوق اجتماعی" متمایز ساخت و قضاوت دیگران را از گستره‌ی حقوق فردی انسان‌ها ممنوع کرد تا "آزادی فردی" مشروعیت یافت و قضاوت در حوزه‌ی حقوق اجتماعی را تجویز نمود.**

آن تمام تمایز ظریف و در عین حال مهمی‌ست که جرم و حقوق فردی را از جرم و حقوق اجتماعی منفک کرده و اجازه یا عدم اجازه‌ی مجازات مجرمین را توسط *دوال* با دیگران معین می‌سازد؛ نکته‌ای که در "فرمان هشتم" نهفته است و از منظر *دوال* در «هفت» دور مانده است: «دیگری را قربانی ایده‌ها و خواست‌های شخصی‌ات نساز».

## "انجیل در روایت مدرن" "آخرین وسوسه مسیح"

در آخرین وسوسه‌ی مسیح، عیسی یک صلیب‌ساز است. او مطرود همه است. چرا که صلیبی را ساخته و بر دوش می‌کشد که از آن برای قربانی کردن مسیح‌های موعود استفاده می‌کنند. مسیحی که جامعه‌ی یهودی آن زمان انتظار می‌کشید، نجات دهنده‌ای بود که به خونخواهی یهودیانی که اسیر گشته، رنج کشیده و کشته شده‌اند، به پا می‌خیزد و آرزوی دیرینه‌ی جامعه‌ی یهودی، پیامبران و پادشاهانش را برآورده می‌سازد. او با شمشیر خود، طعم تلخ قهر خداوند را به دشمنان چشانیده و با وقار و شکوه، تاج پادشاهی را بر سر گذاشته و همگی را تحت فرمان خود بیرون می‌آورد!! آن تجلی غرور قوم یهود در مقابل تمامی ذلت‌ها و خفت‌های کشیده و شکست‌ها و امیدهای به یأس نشسته است.

مسیح کسی است که نسبش به پادشاهان و پیامبران یهودیان بر می‌گردد و با ظهورش، یهودیان را پیروز و ملل دیگر را نابود می‌کند. به بیان واضح‌تر، مسیحی که یهودیان متعصب انتظار می‌کشند، هیچ تفاوتی با دشمنان‌شان نمی‌کند و به تمامی آن کارهایی دست می‌زند که دشمنان یهودیان مرتکب شده‌اند، فقط این بار عامل پیروزی یهودیان بر اقوام و ادیان دیگر می‌گردد!! اما آن مسیح به تأویلی بارها می‌آید و با تأویلی هرگز نمی‌آید. بر اساس یک برداشت، آن مسیحی که برخی از یهودیان منتظرش هستند، در قامت فداییان مختلف ظاهر می‌شود، بر علیه رومی‌ها که بر یهودیان مسلط‌اند، قیام می‌کنند و پاره‌ای از اتفاقاتی که مصادف با زنده ماندنش باشد، رخ می‌دهد، ولی در نهایت دستگیر و مصلوب می‌شود و یهودیان متعصب در حقیقت از آنان قربانی ساخته و با به تماشا



نشستن‌شان، همچو گوسفندی، ایشان را به مسلخ می‌برند و باز به خانه باز می‌گردند. اما بنا به برداشتی دیگر، مسیحی که یهودیان انتظار می‌کشیدند، هرگز نیامده و نخواهد آمد. زیرا آن مسیحی که آنان منتظر طلوعش هستند، آن قدر با "آرزوها و امیدهای واپس‌زده شده" بزرگ شده، با "نویدهای پیامبران" پیشین تمنا گردیده و با "صفاتی فوق انسانی" مزین گشته است که دیگر هرگز نخواهد آمد! چرا که به اندازه‌ی تمامی تخیلات و اسطوره‌ها با واقعیات فاصله گرفته است.

ولی در آخرین وسوسه‌ی مسیح، مسیح از جایی طلوع می‌کند که هیچ کس نمی‌تواند حتی تصوّر آن را بکند و با خصایص و اعمالی متجلی می‌شود که کاملاً متضاد با انتظارات ظهور اوست: "یک صلیب‌ساز منفور"؟! آری، «سنگی را که بنایان دور انداخته بودند، سنگ زوایه شد»! آیا سنگ زوایه، خود نیز می‌دانست که قرار است چنان برگزیده شود؟ مسلماً نه. او همچو دیگران، خودش را غرق در نقصان‌ها می‌بیند و وسوسه‌ها را نمی‌تواند نادیده بگیرد. منظور وسوسه‌های انسانی نیست، بلکه وسوسه‌های شیطانی است. خوردن، خوابیدن و مست‌زدگی شدن، وسوسه‌ای انسانی است، ولی وسوسه‌ی شیطانی چیز دیگری است. شیطان از جایی ظهور می‌کند که کسی انتظارش را ندارد و از همین روی است که انسان‌ها را فریب می‌دهد. هنگامی که او کوچک بوده پیشگویی به وی گفته است که او پادشاه یهودیان خواهد شد. آری، آن وسوسه همچون گردابی او را به سمت خود می‌کشد. اما آن وسوسه با نادیده گرفتن از بین نمی‌رود، بلکه از طریق مواجه شدن با آن است که فروکش خواهد نمود. بدین روی عیسی به بیابان می‌رود تا در خلوتش با وسوسه‌ها روبه‌رو شود. اما پیش از آن باید با تعמיד دهنده برخورد کند. در آخرین وسوسه‌ی مسیح، دیدار عیسی با یحیی در درون تعلیق احساسات، پیشداوری‌ها و انتظارات غرق است، آنچه که مسیحیان، گواهی بر تأیید عیسی به عنوان مسیح موعود توسط یحیی ارزیابی می‌کنند، آخرین وسوسه در پاره‌هایی از برداشت‌های فراواقعی منعکس می‌بیند و آن نیز کفایت می‌کند. از این روی عیسی پس از برخورد با

یحیی هنوز از رسالتش مطمئن نیست و باید با وسوسه‌ها رو در رو شود. عیسی در بیابان، دایره‌ای به دور خود می‌کشد و منتظر وسوسه‌ها می‌نشیند. این به معنای آن است که عیسی کاملاً با تجارب وسوسه‌ها عجین نمی‌شود، بلکه همواره حدودی از فاصله را با آن‌ها حفظ می‌کند. خط باریکی که تمام ظرافت تمایز تجارب یک پیامبر با مردم دیگر را ترسیم می‌کند و عمدتاً نادیده گرفته می‌شود. شیرینی به عنوان نماد برتری جویی بر او ظاهر می‌شود. احساسی از درون او که در پیشگویی آن غیبگو نیز نهفته بود. آیا او با اعلام مسیح بودنش، سرور و آقای همگان خواهد شد و همه کس در زیر سیطره‌ی قدرت وی خواهند بود! به بیانی دیگر، شیطان از درون الهی‌ترین انگیزه‌ها، که مسیح شدن است، سر علم می‌کند و کسی را برای تشخیص آن نیست، مگر مسیح؟! پس عیسی بعد از این که تجربه‌ی آن لذت را در روحش مزمره می‌کند، درمی‌یابد که او در درونش، سروری تنها خود را نمی‌خواهد، بلکه نجات مظلومان، واماندگان، رانده شدگان و بی‌پناهان برایش از اهمیت والاتری برخوردار است و رنج‌های آنان، لبخند لذت سروریش را به یخ بدل می‌سازد. پس از تجربه‌ی با فاصله‌ی آن آزمون، توانا بیرون می‌آید و پس از سوار شدن بر آن خواسته‌ی دل، لگامی که شایسته‌اش است، بر آن می‌زند.

اما وسوسه‌ی خطرناک‌تر هنوز قد علم نکرده است. آن از درون همان شمشیری فوران می‌کند که پیش از این وسوسه‌ی پادشاهی را با آن سرنگون ساخته است: "پسر خداوند". آیا استعاره‌ی ارتباط روحی انسان با عالم بالا در قالب رابطه‌ی پسر و پدر، معنای لذتبخش پسر خداوند را در زیر زبانش مزمره نمی‌دهد؟! ای وای؛ اگر او بر این هیولای قدرتمند درونش پیروز نشود، همچون شیادی، موفق به فریب دل‌ها خواهد شد. تمامی توان درون، در هضم این لذت بی‌نهایت، از توان خدایی در درون حکایت دارد که مدام خود را سر می‌زند و هر بار با فروتنی، خویشتن را به صلیب می‌کشد. اما آیا پاسخ، با چنین مبارزه‌ای ظهور نکرده است؟ آیات معنوی (منظور آیات شرعی و دینی نیست) پیشین را یکبار دیگر مرور می‌کنیم: "خداوندی که هر بار با فروتنی، خدایی خود را انکار

کرده و بدین معنا، خود را مصلوب می‌سازد؟! پس عیسی با خاکستر برخاسته از این مبارزه‌ی خویش، که همان مصلوب شدن است، به سوی انسان‌ها می‌رود تا توشه‌ی خود را تقدیم ایشان سازد.

در آخرین وسوسه‌ی مسیح، عیسی هنگامی که از کوه به پایین می‌آید، توشه‌ی او، تنها عشق نیست، که قهر نیز هست. اما آن را از کجا یافته است؟ از تجارب دوران جوانی که ترک دنیا کرده بود و حذف خواسته‌های درون را با نهال‌های وسوسه، یکجا فرا گرفته بود یا در تجارب و گفتگوهای یحیی آن را درک کرده بود؟! آیا یحیی وجود خود را که تجلی قهر خداوند بر ظالمان و گناهکاران بود، به او هدیه کرده بود و اکنون از درون، احکام خویش را صادر می‌کند؟! آنچه مهم بود، او اینک دو بال عشق و قهر خود را با هم داشت و می‌دانست چگونه از آن‌ها استفاده کند. قهر عیسی در آخرین وسوسه‌ی

مسیح، با قهر یهودیان و عوام متعصب از این تفاوت برخورداری بود که او از آن به عنوان ابزاری برای کنترل و حفظ عشق استفاده می‌کرد، نه به عنوان غایتی در زندگی. قهر جایی تجلی می‌کرد که پیام عشق به دیگران می‌رسید و باز انسانی، انسان بی‌گناه و عاشقی را در کمال وقاحت شکنجه داده، محروم ساخته یا قربانی می‌کرد. قهر عیسی شوکرانی برای بقای عشق بود و هرگز جانشین عشق نمی‌شد.

آن شأن نزول شریبطی است که نیکی با وجود گذشت مداوم از تقصیرات پلیدی، باز توسط پلیدی قربانی می‌شود و پلیدی از چنان گذشتی، قانونی برای رفتارها در روح رقم می‌زند به نام "وقاحت". پس آن گاه است که قهر در وحی نازل می‌شود تا در مقابل وقاحت بایستد. آن شأن نزول آیات مدافع ستم‌دیدگان با توسل به "قدرت" در متون عهد عتیق است.

در آخرین وسوسه‌ی مسیح، شفای بیماران، زنده کردن مردگان، به روی آب راه رفتن عیسی و پطرس، هر یک با عصای تأویلی تفسیر می‌شود. بر روی آب راه رفتن عیسی، رؤیایی تأویل می‌شود که چیزی از واقعیت کم ندارد، چرا که پیام "توکل" در آن موج می‌زند و آن کفایت می‌کند. شفای بیماران، به شکل فراموشی غم‌ها، به معجزه‌ی تولد امید بهبود وضع‌شان در ملکوت خداوند به

وقوع می‌پیوندد. اما حیات بخشیدن به مردگان بسیار رندانه‌تر تأویل می‌شود. ایلعازر که از قبر بیرون آمده است، شفای جسمی‌اش کمکی به بهبودش نمی‌کند و همچنان با وجود زنده بودن، همچون مردگان بوده و دیگران نیز او را همان گونه بی‌تأثیر و منفعل می‌دانند. آخرین وسوسه‌ی مسیح با چنین کنایه‌ای، به درستی بیشتر می‌زند که حتی اگر عیسی، مردگان را جسد زنده می‌کرد، آن اهمیتی نداشت، بلکه مهم آن بود که روح‌شان را زنده کند. به معنای دیگر، زنده کردن مردگان با دم مسیحا، استعاره‌ای است بر آن معنایی که عیسی انسان‌هایی را که روح‌شان حقیقتاً مرده بود، با نیروی کلام خود زنده می‌ساخت، به همین سبب می‌گفتند که او انسان‌ها را با روح القدس غسل تعمید می‌داد. به کلامی دیگر، زنده کردن مردگان توسط مسیح به معنای آن است که او مرده‌دلان را با معانی نهفته در کلام خویش زنده می‌ساخت و نجات می‌داد، زین روی، آن مسیح را "کلمه" نامیده‌اند. چرا که معجزه‌ی معنای نهفته در کلام او بود که زنده می‌ساخت.

اما در آخرین وسوسه‌ی مسیح، عیسی یار وفادار و شریکی نیز در رسالت خود دارد. کسی را که خواننده‌ی مسیحی نمی‌تواند حدس بزند: یهودای اسخریوطی که همه او را خائن به عیسی می‌پنداشتند، دیگر سنگ زاویه‌ی نجات به شیوه‌ی مسیحا می‌گردد؟! یهودا کسی‌ست که با خواهش عیسی او را لو می‌دهد!! یهودا بخشی از نقشی می‌شود که عیسی برای مصلوب شدن احتیاج به آن دارد. یهودا وفادارترین یار عیسی است. او محرم اسرار عیسی است و تنها کسی است که معنای این جمله را که هر کسی باید صلیب خویش را بر دوش کشد، به خوبی می‌فهمد. او درستکار، محبوب و دارای شرم است و درست همچو مسیح، بخشی بسیار دشوار از مصلوب شدن به او سپرده شده است: "بدنام شدن". آری، در غایت عشق است که برای معشوق باید بدنام شد. چیزی که عیسی زودتر از یهودا بدان پی برد، وقتی که به خاطر عدم آزار و اذیت خانواده‌اش به دست رومی‌ها، صلیب ساختن را پذیرفت و یهودا هنگامی که پذیرش نفرین‌ها و افترای خیانت کردن به مسیح را قبول کرد، غایت عشق را

متجلی ساخت. عشقی که با مصلوب شدن انسان بدست خود تحقق می‌یافت.

بی‌سبب نبود که وقتی از عیسی پرسیدند، ما حواریون، کدامیک نزد تو عزیزتریم، پاسخ داد: «آن که دورتر به نظر رسد»!! همان گونه که زنی پاک دامن به خاطر فرزندان خویش، خودفروشی کند و از آن لکه ببزار باشد و آن نه در شریعت، که در معنویت، نه تنها جرمی برایش به حساب نمی‌آید، بل موجب ارتقاء او به مقام فداکاری برای دیگری می‌شود، یهودا نیز برخلاف میل باتنی‌اش، تسلیم فرمان عشق می‌شود تا به غایت آن برسد و آن نشانه‌ای که به اشتباه توسط دیگران لکه‌ی ننگ استنباط می‌شد، آن قدر برای روح پاکدامن او سنگین بود که دست به خودکشی می‌زند؛ او دگر به وصال خود رسیده است.

چی؟! می‌گویید، چنین مطالبی اصلاً صحت ندارد و در آخرین وسوسه‌ی مسیح وجود ندارد و من، خود، آن‌ها را به هم بافته‌ام؟! اما سخت در اشتباه‌اید و باید بگویم که محتوای آخرین وسوسه‌ی مسیح را به درستی درک نکرده‌اید. آیا این همان کاری نبود که عیسی با مسیح یهودی کرد و با آن که می‌دانست منظور یهودیان از مسیح، شخصی قهار است که دشمنان‌شان را کشته و سلطنت می‌کند، آن را بدین مضمون تغییر داد که مسیح، انسانی است که مظلومانه و با عشق به مردم قربانی شده و خود را مصلوب می‌سازد. او در حقیقت با دگرآفرینی باورهای رایج عامه از مسیح، به بازآفرینی باوری از مسیح اقدام ورزید که پیامبران پیشین می‌آفریدند. امری که هر پیامبری برای ظهور انجام می‌دهد و با مخالفت‌ها، تکفیرها و شکنجه‌های مردم عصر خودش مواجه می‌گردد!! تحلیل من در "انجیل در روایت مدرن" از آخرین وسوسه‌ی مسیح هنگامی بازآفرینی خواهد بود که من همان کاری را با او کنم که پولس با عیسی در آخرین وسوسه‌ی مسیح و عیسی با مسیح در انجیل کرد. روایت و تأویل من و مهم‌تر از آن، معانی در هم پیچیده و به شکوفه نشسته در "انجیل در روایت مدرن" است که بازآفرینی آخرین وسوسه‌ی مسیح خواهد بود و من نه تنها مسیح و یهودا را در آخرین وسوسه، که تمامی معانی مورد تأویل خود را در "انجیل در روایت مدرن" دگرآفرینی خواهم کرد و تنها در آن صورت است که

رابطه‌ی آفریده شده بین پولس و عیسی در آخرین وسوسه‌ی مسیح و عیسی و مسیح در انجیل، در "انجیل در روایت مدرن" بازآفرینی می‌گردد. دوستان حال دیدید که آخرین وسوسه‌ی مسیح را به درستی نفهمیده‌اید. عیسی مصر است که معجزه، معنای رسالت نیست و به همین سبب در انجیل‌ها هنگامی که از او معجزه‌ای می‌خواهند، به کرات نمی‌پذیرد و حتی اگر پذیرش معجزات را به عنوان حقیقتی به صرف خود (نه به عنوان گواه رسالت) در نظر گیریم، چون عیسی به دفعات از دیگران خواسته، آن را جایی بازگو نکنند، باز باید چنین استنباط کنیم، او خود نیز نگران آن بوده است که معانی رسالتش، فراموش شده و تحت شعاع معجزات قرار گیرد، در حالی که اصالت را با معنویت نهفته در رسالتش می‌داند.

تمامی زمینه‌سازی مسیح برای شام آخر به گونه‌ای نمادین صورت گرفته است. او خون و تن را به شکلی نمادین با شراب و نان پیوند می‌زند تا دیگران استعاره‌ی بخشش و گذشت را در خود لمس کنند. یهودیان بر این باور بودند که مسیح با شوکت بر مرکبی سوار از آسمان به زمین آمده و در اورشلیم ظاهر شده و حکومت خویش را در اقصاء نقاط جهان بر پا می‌کند. اما عیسی با الاغی به اورشلیم وارد می‌شود و به دور از شکوه، شمشیر و جلالتی که یهودیان و عموم مردم، منتظر مسیح بودند. عیسی به منتظران یهودی می‌فهماند، مسیح کسی نیست که بر آنان حکومت کرده و بزرگی و شأن خود را به رخ دیگران بکشد، بل کسی است که به ایشان خدمت کرده و حتی وجود خویش را در راه‌شان نثار کرده و برای‌شان قربانی کند. آن کس که بدنبال سروری و برتری خویشان است، منجی نیست، بلکه مبارزی برانگیخته شده در راه وسوسه‌های خودخواهی خویش است. مسیح، مرحله‌ی آخر وصال را که مصلوب شدن است، با خیانت نمادین یهودا به وصال هر دوی‌شان به خداوند پیوند می‌زند و معنا می‌کند که هر کس به جای محکوم ساختن دیگران، باید بار گناهان خویش را بر دوش کشد و تنها راه نجات جهان، عشقی است که خود را محاکمه می‌کند. البته نه، باید وحی فوق تصحیح شود: محاکمه‌ی مداوم خود نیز دنیای درون را برایمان به جهنمی

بدل می‌سازد. در عهد مدرن، نه با قربانی کردن و نه با قربانی شدن می‌توان به حقیقتی رسید که زندگی در آن بدون شکنجه تداوم داشته باشد؛ زیرا که هر یک از آن‌ها بخشی از معنویت را در خود نهفته دارد که تنها با تکمیل یکدیگر، معنویت را بقاء می‌بخشند. چرا که با عشق صرف، معنویت به اوج خود می‌رسد و عاشق با وصل به معشوق پایان می‌یابد و به نیستی می‌رسد، ولی هستی هنگامی تداوم خواهد یافت که هر دو وجه عشق و سپس قهر (به بیان دیگر، قهر پیش از عشق، موجب پیشرفت معنوی نمی‌شود) در زندگی با هم تجلی یابند. و گرنه با گزینش ایثار صرف، پاکدامن از هست خود نیست می‌شویم و به او می‌پیوندیم. عیسی غرور و سروری را به دور از راه نجات جهان معرفی می‌کند، و برعکس کوچک کردن خود برای دیگران را رفتار یک مسیحی می‌داند و خود آن را به بهانه‌های مختلف متجلی می‌سازد. جدای از این که مسیح آخرین و سوسه‌ی مسیح، در دست و پنجه نرم کردن با دشمنان توانا تر و زمینی‌تر است، و من چنان مسیحی را موفق‌تر می‌بینم و مسیحی که در عهد جدید زندگی کرد، با گزینش مداوم راه ایثار در زندگی، در نهایت به همان عاقبتی دچار می‌شود که بر سرش آمد و خلاصه در عین حقانیت، با کمال سبعت دشمنانش مصلوب شد، اما آن را به دور از بسیاری از شواهدی می‌بینم که از اعمال و زندگی عیسی برای ما به جای مانده است (البته حتی بسیاری از همان شواهد نیز معتبر نیستند)، به جز این جمله در عهد جدید: «که شأن نزول و تطابق آن با سایر گزاره‌های اخلاقی مسیح در خصوص رأفت و از خود گذشتگی مشخص نیست که هیچ، در تناقض آشکار با آن‌هاست. یا شاید بتوان چنین پنداشت که عیسی در مرحله‌ای بین این دو راهی گذشت یا قهر قرار گرفته است، اما در نهایت به این نتیجه رسیده که راه نجات نهایی انسان با بخشش است، نه قهر. از این روی ترجیح می‌دهم تا آن را در مورد اشخاصی تأویل کنم که شواهدی متقن از چنان گزینشی توسط ایشان در دست باشد؛ شخصی چون کنفوسیوس که می‌گفت، "با نیکان به بخشش و با بدان به عدالت". با این تفاسیر مدعی می‌شوم: ملاک حقانیت هر گفتار و رفتار، نه با شریعت و نه با ضدیت با

دیگران، بلکه با تناسبی از عشق و قهر است که تعیین می‌گردد. هر شخصی به صرف گواهی دادن به چیزی، نه مسیحی می‌شود و نه نجات می‌یابد و تنها با تأویل خود است که با تجلی‌اش در تمام ی‌زندگی‌اش، راه برگزیده را خلق می‌کند و معنا می‌بخشد.

محض اطلاع آخرین وسوسه‌ی مسیح نیز باید بگوییم که خاخام‌ها و روحانیون متحجر یهودی، نه تنها نوآوری‌های دینی و تجلیات معنوی امثال مسیح را نمی‌پذیرد، بلکه دست‌ها و کلامی هستند که فرمان به صلیب کشیدن‌ها را صادر می‌کنند. آن مسیحی که منتظرش هستند، هرگز ظهور نمی‌کند، چرا که "غیرانسانی" شده است و آن‌ها تنها امثال مسیح را همچون همان بزهای قربانی در آخرین وسوسه، به عنوان تاوان و در حقیقت قربانی جنایات خویش به سلاخ‌خانه‌ها و بیابان‌ها می‌فرستند.

در آخرین وسوسه‌ی مسیح، تمامی آن چه که روایت می‌شود، وقایعی‌ست که عیسی در مدت کوتاه روی صلیب از سر می‌گذراند. اتفاقی که اگر او راه مصلوب شدن را بر نمی‌گزید، ممکن بود برایش پیش آید. هنگامی که فرشته‌ای به او گفت که درد و رنج دیگر بس است و خداوند بیش از این نمی‌خواهد، از صلیب پایین می‌آید. در آخرین وسوسه‌ی من، رنج‌ها و زجرها و غم‌ها و آشفتگی‌ها، پیام آورانی هستند که مدام به انسان گوشزد می‌کنند، در عین برخورداری از روح "خدایی"، وجود "انسانی"‌اش را فراموش نکنند. در آخرین وسوسه‌ی مسیح، عیسی وقتی از صلیب نزول کرد، روزگار با شوق جوانی می‌گذراند، عاشق می‌شود و زن و زندگی به هم می‌زند. او پس از آن که در انتهای راه، با گله‌مندی حواریونش مواجه می‌شود که چرا به جای راه یک پیامبر و منجی، راه زندگی عادی را برگزیده است، پشیمان می‌شود. او بعد از این که تمامی این وقایع، نتایج و معانی‌شان را در اندیشه‌اش می‌سنجد، این بار با کمال میل، راه به صلیب میخ‌کوب شدن را انتخاب می‌کند و با لبخند رضایتی بر دل از این جهان رخت بر می‌بندد. از هست "خود" می‌برد و به نیستی که در "او" است می‌پیوندد.



مسیح من، پیش از درک پیام عشق، صلیب نمی‌سازد، بلکه تنها پس از آن است که درک می‌کند، بدنامی برای معشوق، برتر از اهتراز از گناه است. عیسای آخرین وسوسه‌ی مسیح د تمامی تجارب غرق است و چنین انسانی توانایی ترک مداوم آن‌ها را ندارد. چنان عیسایی از اول تا آخر، همان مردی می‌شود که در انتهای داستان آخرین وسوسه‌ی مسیح، زن و بچه و زندگی‌ای به هم می‌زند و زندگی را به روزمرگی می‌گذارند. عیسای من همچون همان دایره‌ای که در بیابان به دور خود می‌کشد تا با شیطان و وسوسه‌ها مواجه شود، با وجود درک تجارب، در آن‌ها غرق نمی‌شود و همواره هروله‌ای بین ماندن و رفتن از هر لذت و تجربه‌ای دارد و این تمامی تفاوت ظریف و عمیق او با شخصیت‌های است که زندگی را در آغوش می‌کشند و انسان‌هایی که تارک دنیا می‌شوند، و راز آن در حل هر دو پارادوکس مذکور نهفته است.

در گفتار و رفتار مسیح مارتین اسکورسزی، شرم که یکی از اصلی‌ترین خصایص پیامبران است، یافت نمی‌شود و چندان الفتی بین او و حواریونش حس نمی‌گردد و آن‌ها تنها بدنبال عیسی از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر روان هستند؛ حتی وقتی مسیح به یهودا می‌گوید که او باید وی را بکشد، گریه‌ی یهودا بیننده را منقلب نمی‌سازد، زیرا چنان پیوندی در گذشته به تصویر کشیده نشده است. مسیح من از شرمی درونی برخوردار است که از جایگاه منیت او در محضر خدای درونی‌اش سخن می‌گوید و هم حسی و علاقه‌ی پدید آمده بین او و یهودا آن قدر هست که بدون نیاز به گریه‌ی یهودا می‌توان دریافت که یهودا به چه سبب لحظاتی پس از عروج مسیح، خودکشی کرده است تا به او به پیوندد. در جهان، نیکی و پلیدی وجود دارند، همان سان که درون هر کسی هستند و هیچ کس از گناه و اشتباه میرا نیست، همان طور که مسیح به کرات می‌گوید، نیکی مطلق تنها خداست و انسان بی‌گناه، جایی جز تخیلات ندارد.

مسیح جاودانه می‌شود، نه به خاطر این که سه روز بعد دوباره زنده شد و حواریون او را دیدند، بلکه بدین سبب که اینک در اذهان ما زنده است و به عنوان دغدغه‌ای از آن سخن می‌گوییم و تا هنگامی که در اذهان و رفتارها

بازآفرینی شود، جاودانه؛ چرا که تنها معنا(کلمه)ست که جاودانه می ماند.

## از "استیصال" تا "استغفال"؟! "مرد کارگر"

دادخواست یا مانیفست:

فیلم «مرد کارگر»، با جملاتی از برتولت برشت آغاز می‌شود: «افسوس به ملتی که قهرمان ندارد»؛ «نه، افسوس به ملتی که به قهرمان نیاز دارد». از دور دست، مردی تنها دیده می‌شود، آیا آن همان قدیسی است که در ادیان همواره او را انتظار می‌کشیدند؟! نه، "او یک مرد کارگر و انسان ساده‌ای است، که در تاریخ با او، واقعیت را پدید آوردند"؟! مادری هنگام تولد نوزادی، جان می‌دهد و کودکی بدنیا می‌آید که زبان ندارد!! پیری نمی‌گذرد که او شاهد مرگ پدر نیز می‌شود. در صحنه‌های بعدی او را می‌بینیم که توسط عده‌ای کتک خورده، لخت و تنها در کنار فاضلابی رها می‌شود. پلیس نیز با او همچون مضمون و خاطی همیشگی رفتار می‌کند. او ترکه‌ی مدرسه را نیز همچون باتون پلیس تجربه کرده است. واکنش‌های ابتدایی وی، نشان دهنده‌ی کنارگیری‌اش از مقابله به مثل است. به نظر می‌رسد او به جای گرفتن حقش، نوعی اجتناب از درگیری را برگزیده است. در کلیسا و مدرسه به آن‌ها آموخته‌اند که مسیح از ایشان حمایت خواهد کرد و آنان نیازمند نخواهند شد. پس بسیاری همچو او به انتظار مسیحی نشستند تا بیاید و نجات‌شان دهد، اما از او خبری نشد! هنگام تولد مرد کارگر نیز که معیوب به این جهان پا گذاشته بود، مسیح علاوه بر این که به فریاد او نرسید و مادرش را از او گرفت، با لال بدنیا آوردنش، امکان فریاد را نیز از او سلب کرد؟! با کدام گفتار می‌توان انسانی را آرام ساخت، که هستی امکان شنیدن را از او سلب کرده است؟! پس زمانی فرا می‌رسد که آن انفعال، به انفجار می‌رسد و سکوت به فریادی فرو خفته شکسته می‌شود. چرا که فاجعه به استیصال رسیده است. آن تنها برداشتی است

که مشروعیت هر عملی را جایز خواهد ساخت. وانگهی، آن هشدار برای تمامی کسانی است که با وقاحت نسبت به طرف مقابلشان رفتار می‌کنند و بر این تصورند که همواره به زور می‌توان مردم را به اطاعت واداشت و عادت داد!

مرد کارگر نماد یک رعیت است و «کارل» نماد ارباب. بسیاری از برداشتها و تفسیرهای شکل گرفته در کنش‌ها و واکنش‌های آنان، حاصل شرایط حاکم بر نظام ارباب رعیتی است. اما همچون بسیاری از موارد دیگر، انتخاب تعاملگران در شرایط یکسان، یکسان نیست! برخی همچو سایر رعایا در مزرعه‌ی ارباب، به زندگی عادی، کار کشاورزی و رفتارهای کمتر احساسی مشغول‌اند و مشکلات موجود را در چیزهایی می‌بینند که فراتر از آن است تا عواملش را اشخاصی معین دانست. شماری نیز همچون پدر زنِ مرد کارگر، درگیر خصومت‌های درونی رعیت‌ها بوده و بعضی از آن‌ها حتی به اربابان نزدیک‌ترند تا رعایای هم طبقه‌ی خودشان. معدودی نیز به مانند مرد کارگر تصمیمی می‌گیرند که تاکنون از آن اجتناب می‌کردند. مرد کارگر به سوی تمامی چیزهایی بر می‌گردد، که از او سلب کرده‌اند. همسرش و فرزندش را برداشته و به خرابه‌ای از کلیسا می‌رود تا زندگی مشترک‌شان را آغاز کنند. او حتی راضی است تا بر ویرانه‌های زندگی خود نیز زندگی کند، ولی همان را نیز از او سلب می‌کنند. زنش *آنا*، به او می‌گوید که باید از آنجا بروند تا پدر، ارباب و سایرین اذیت‌شان نکنند. *اما* مرد کارگر تنها با دهان خویش نمی‌تواند، پاسخ دهد. *او با زبانی دیگر سخن می‌گوید. او با برداشتن اسلحه و مقاومت در مقابل مهاجمان، پیام خویش را داده است: "هرگز به انتظار قهرمان نباید نشست".*

دفاعیات وکیل مدافع:

اما با این همه، آیا چنان روایتی در مرد کارگر خود حکایت از قهرمان‌پروری نمی‌کند؟ به تصویر کشیدن افراد مختلفی که جملگی زور

گفته و همواره صددرصد پلید به نظر می‌رسد، در مقابل معصومیت خالص و همیشه مبرّایِ مرد کارگر، آیا جایی به جز روایات اسطوره‌ای و قهرمان‌پردازی خواهند داشت؟ شاید در عهد کهن به شکل قابل ملاحظه‌ای باززایی می‌شده است و حتی اینک در برخی از جوامع استبدادی و دیکتاتوری هنوز باقی است، اما آیا همواره چنین تفکیک مطلق بین انسان‌ها واقعی است؟ و آیا آن به مرد کارگر و هر شخص دیگر اجازه‌ی آن را می‌دهد که در پاسخ به آزار و اذیت دیگران، آنان را بکشند؟! حتی اگر چنان که مرد کارگر نشان می‌دهد، آن‌ها مقصّر باشند، ولی جان مرد کارگر را نگرفته‌اند، اما مرد کارگر ایشان را کشته است؟! همان ندایی که از درون مرد کارگر به دادخواهی او برخاسته، روزی به دادخواهی از آن مرد دیگری که مرد کارگر وی را کشته، بر خواهد خاست. و با چنان اعمالی از طرف مرد کارگر، او روزی چشم باز کرده و خواهد دید، همان "مترسکی" که تمام عمر از آن متنقّر بوده عاقبت در قامت او نیز هویدا شده است و اکنون خود نیز به یکی از آنانی بدل شده که زمانی از آن‌ها منزجر بود!! زیرا آن منطقی که با آن دیگران را محکوم می‌کرد، حال خود او را متهم می‌سازد. پس در شرایط تاریخی، (نه روایت اسطوره‌ای) به غیر از تأویل استیصال که هر واکنشی را برای اجتناب از مدفون شدن در خود مشروعیت می‌بخشد و مجزات مجرمان، در سایر موارد (حتی یک قدم جلوتر از استیصال و یا زمانی که پای قصاص در میان نیست) هیچ تأویلی در دادگاه خود یا دیگری، چنان حقی را به مغضوبان و مطرودان نمی‌بخشد. چنان مشروعیتی در مرد کارگر تنها در روایتی قهرمان‌پرورانه شکل گرفته و اجازه‌ی چنان رفتاری را به قهرمان روایت می‌دهد.

آنا، همسر مرد کارگر، پاهای او را می‌شوید و زخم‌های او را التیام می‌بخشد. آیا چنان اعمالی، شستشوی پاهای حواریون توسط مسیح را تداعی نمی‌کند؟ اما مگر مرد کارگر فکر نمی‌کند که درصدد رد هر گونه اسطوره‌سازی است! پس بدون آگاهی به همان کاری دست می‌زند که درصدد محکوم کردنش است؟! به بیانی دیگر، بار دگر مرد کارگر، از همان

ایده‌ای که در حال مبارزه با آن است، حامله می‌شود. از این رو فرزندی که متولد می‌سازد، همان اسطوره‌سازی است که دیگر نامشروع اعلام کردنش، مشکلی را حل نمی‌کند.

دادستان:

پلیس چون ناگزیر است بر طبق قانون رفتار کند، همواره با اشخاص، گروه‌ها، اقشار و ملت‌هایی مقابله می‌کند، که تخطی‌کنندگان قانون باشند و طبعاً با آنانی که بیش از سایرین از وضع موجود ناراضی‌اند، بیشتر برخورد خواهد کرد. آن‌گاه تأویلی شکل خواهد گرفت که پلیس‌ها را طرفدارانِ گروه، قشر، ملیت و... خاص به شمارند. اما آن تمام ماجرا نیست و مکانیسم تعامل، معمولاً پیچیده‌تر از آن چیزی تأویل می‌کند که در نگاه نخست به نظر می‌رسد. تماس مداوم مأموران با طیف خاصی از مجرمان موجب می‌شود که مکانیسم روانی بدن آن‌ها برای این که کمتر آسیب‌پذیر شده و خود را برای احتمالات قوی‌تر آماده سازد، از تعاملاتش که احتمال وقوع جرم را در گذشته از طیف خاصی بیشتر تجربه کرده، برنامه‌ای کلی می‌سازد که از این پس، اشخاصی از همان طیف را که مشاهده و تجربه می‌کند، با برجسب بدبینی و مضمون بالقوه، داوری و ارزیابی می‌کند. چنین برداشتی با بدبینی‌های تصاعدی دو طرف (مأموران و اشخاص از طیفی خاص) که مدام همدیگر را محکوم می‌کنند، شدت و عمق بیشتری می‌یابد، تا این که به دو طیف کاملاً مخاصم با یکدیگر بدل شده که دیگر حقیقتاً هر دو در نظر و عمل، به تبعیض‌پرستانی با جانبداری‌های غیرانسانی از طیفی خاص بدل می‌شوند.

هیئت منصفه:

اما اگر مرد کارگر، به صرف رنگ پوست، کارگر یا رعیت بودنش یا هر معیار مستثناء‌کننده‌ی دیگری، خود و طیف یا گروهی را که به آن تعلق دارد، همواره بی‌گناه و مبرا از اشتباهات یا گناهانی بیانگارد که طیف مقابل را به آن محکوم

می‌سازد (همچنان که در فیلم مرد کارگر می‌کند)، آیا او خود نژادپرست، تبعیض‌پرست و دارای هر برجسب دیگری نخواهد شد که مخالفان را بدان‌ها محکوم می‌ساخت؟! در آن صورت او بدون این که بداند خودش نیمی از ایده تا واقعیت مشکلی را که معترض آن بود، پدید آورده است و او و طیفش، نیمی از عاملین خالق شرایط نژادپرستانه، تبعیض‌آمیز و جانبدارانه بوده و هستند. پس با این که اینان در ضدیت با چیزی بودند، خود عملاً به مکمل آن بدل شده‌اند و پس از اصرار بر آن، همان قدر محکوم و مقصّرند که مخالفان‌شان را محکوم و مقصّر می‌دانند. حال چه بدانند و چه ندانند؟!

حکم قاضی:

هنگامی که ارباب و مرد کارگر در خط راه‌آهن یکدیگر را ملاقات می‌کنند، تصاویر، لبخندِ مرد کارگر را نشان می‌دهد و حکایت از آن دارد که او با به یاد آوردن خاطرات کودکی خودش با ارباب، با اطمینان به او پشت می‌کند. ارباب نیز او را هدف قرار می‌دهد. اما به نظر شما مرد کارگر کمی دیر به یاد خاطرات مشترک با همبازیش نیافتاده است؟! وقتی که کارگران مزرعه‌ی او را می‌کشت، حافظه‌اش، نه از آن خاطرات یادی کرد و نه انعطافی در مواجهه با همبازی‌اش انجام داد؟! پس آن را نیز به حساب مظلوم‌نمایی و روایت اسطوره‌ای مرد کارگر بگذارید. نابینایی منطقی که به جای خود، همواره دیگران را قضاوت و محاکمه می‌کند؟! از این روی، نه به صرف مشاهده‌ی فیلم مرد کارگر و خواندن آثار برشت، بلکه علاوه بر آن‌ها با تأمل و تعمق بر آنچه که از ابتدای تاریخ (نه اسطوره) تاکنون گذشته، باید به مردان کارگر و برشت‌ها گفت: "غافل مردم و اندیشمندانی هستند که هدفی به جز قهرمان‌سازی و اسطوره‌پروری ندارند!"؛ "نه، غافل مردم و اندیشمندانی‌اند که از قهرمان‌پروری و اسطوره‌سازی خویش (برای خود و مردم) آگاهی ندارند!!"

اظهار نظر شاکی:

شاکی پرونده گفت که هیچ یک از سخنان قاضی و هیئت منصفه را قبول ندارد و آن‌ها منصفانه و بی‌غرض قضاوت نکرده و حکم نداده‌اند و پرونده از نظر وی هنوز باز است و مختومه نیست.



## زندگی در "زندان" "زندان زنان"

عده‌ای زن در زندانی به سر می‌برند. آن‌ها در زندان زندگی می‌کنند یا محبوس‌اند؟! فیلم «زندان زنان» نشان می‌دهد که آنان از ابتدا محکوم بوده‌اند. از وقتی که خود را یافته‌اند، زندگی و محکومیت خویش را یکسان دریافته‌اند.

زندانبانی جدید به زندان می‌آید و با خود، ایده و منشی جدید را نیز به همراه می‌آورد. او مؤدب، قاطع و سختگیر به نظر می‌رسد و به سرعت با نظام تربیتی و تنبیهی خویش، زندانیان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. هم زندانیان و هم زندانبان بسیار آرمانگرا هستند. چرا که هر یک الگوهای یک طرفه‌ی خود را به دیگری تحمیل می‌کند، بدون این که در نظر گیرد، "دیگرانی" نیز هستند که زندگی و حتی محکومیت در آن محیط می‌بایست با آراء و خواست‌های ایشان نیز تحقق یابد!

اما با این همه، قواعد خشک طاهره، زندانبان جدید، گذشته از قربانی نمودن ایده‌ها، نگرش‌ها و خواست‌ها، دستاوردهای دیگری نیز دارد، که بازگشت نظم و ترتیب به محیط زندان و اصلاح زندگی و دوران محکومیت را به همراه دارد. رهاوردی از نظام‌های مدیریتی یک سویه و از بالا به پایین که عمدتاً نادیده گرفته می‌شود، از منظر زندان زنان به دور نمانده است و در میان آن همه نگاه آرمانگرایانه، نگاه دوربین بسیار واقع‌گرایانه، زندان و زندانبان را به تصویر می‌کشد. آنانی که تحمل دیدنش را ندارند، چشمان خود را ببندند، ولی کسانی که تاب دیدن را در خود می‌بینند، با آن‌هاست که، تأویل کنند، درک نمایند و بیاموزند و با ما در زندان زنان همراه شوند. در زندان زنان در میان زندانبان، دانشجویی به نام میترا هست که طاهره

بسیار مراقب او و ارتباطش با سایر زندانیان است. هنگامی که طاهره به او گوشزد می‌کند که خود نیز همچون وی دانشجو بوده، بر روی احساسی دست می‌گذارد که فضای مخاصمه‌ی بین آن‌ها را شکل بخشیده است. دختر دانشجو به سبب در خود فرو رفتن، نسبت به دیگران از جمله طاهره کم تفاوت است، در حالی که آن از منظر طاهره چنین استنباط می‌شود که او خودش را برتر از طاهره و سایرین می‌بیند. برخورد تند و خشک طاهره از نگاه او برای سر و سامان دادن به فضایی است که خود آشکارا به توهین، تخلف و بی‌نظمی افتخار می‌کند. در حالی که از دیدگاه میترا چنین تصوّر می‌شود که او خود را بیش از حد جدی گرفته است و نیازی به آن همه سختگیری نیست. این در حالی است که طاهره فکر می‌کند، میترا بدنبال دردسر می‌گردد؟! تا آن زمان هر یک از آن‌ها، ایده‌ها و خواسته‌های خویشتن را به طرف مقابل شلیک می‌کند و تصوّر می‌کند، آن کسی موفق خواهد بود، که قدرت خویش را به دیگری تحمیل کند؟! طاهره جلوی بسیاری از تخلفات زندانیان می‌ایستد. گذاشتن روسری و رعایت حجاب کامل در تمامی لحظات در زندان و ممنوعیت کشیدن سیگار از جمله‌ی آن‌هاست. اما چنان تخلفاتی از بین نمی‌رود، بلکه در لایه‌های درونی‌تر زندان ساری شده و تداوم می‌یابند. زندان زنان نشان می‌دهد که با قاطعیت نمی‌توان فساد را ریشه‌کن کرد و آن تنها از جلوی دیدگان ما پنهان می‌شود، چه بسا که عمیق‌تر و قوی‌تر از گذشته در لایه‌هایی درونی‌تر ریشه کند.

پگاه، دختری مهجور است که جرمش در زندان زنان، سیاسی عنوان می‌شود. تمایل او به موسیقی، به احساسی بودنش کنایه می‌زند، تا به دقت بسیاری از قربانیان سیاسی را آسیب دیده از وجه احساسی شخصیت‌شان معرفی کرده باشد. زندانبان دیگری که زندان و زندانیان را به طاهره معرفی می‌کند، اختلاف‌نظرهایی با طاهره دارد. جایگزینی شخصی دیگر به جای او، از این خبر ناگوار پرده برمی‌دارد که طاهره مخالفت با رأی خود را تحمل نمی‌کند، حتی اگر آن از طرف همکار یا فردی با تجربه‌تر از او باشد!

اکنون پس از گذشت سال‌ها، زندانیان و زندانبان با یکدیگر تقابل، تعامل و تجارب مشترکی داشته‌اند، که موجب شده یکدیگر را بهتر شناخته و بیشتر مشروعیت دیگری را بپذیرند. از این روی، در صحنه‌های بعدی *زندان زنان* از میزان مخاصمات آن‌ها با یکدیگر کاسته شده و جلوه‌هایی از زیستن در کنار یکدیگر را به تصویر می‌کشند. چنان که در *زندان زنان*، فضا و روابط سلول‌ها برخلاف گذشته، به منازلی که در آن‌ها زندگی، نه به شکلی موقتی، بلکه به گونه‌ای دایمی بگذرد، نزدیک‌تر است، اگر چه هنوز گذران دوران محکومیت به شمار می‌رود! برای زندانیان زندگی در زندان و برای زندانبان، زیستن با زندانیان در زندان!!

محکومان مختلفی می‌آیند و می‌روند؛ برخی به دامن دنیایی دیگر، بعضی پشت میله‌های زندانی دیگر و معدودی به آغوش مرگ، اما *میترا* و *طاهره* همچنان هستند و نظاره‌گر همه‌ی آن‌ها. اعتقادات *نمیترا* و سلامت روحی او موجب می‌شود که در مقابل برخی از تخلفات زندانیان بایستد و با جانبداری از زندانیانی که محجورتر، معصوم‌تر یا ضعیف‌تراند، تاوان درگیری با هم سلولی‌ها را به جان بخرد. *طاهره* که اکنون تا حد زیادی، لاقط تخلفات زندانیان زیر دست خود را می‌شناسد، با به انفرادی فرستادن همه‌ی اعضای یک سلول به جز *میترا*، نشان می‌دهد که اینک به سلامت روحی او ایمان دارد، اگر چه در عرصه‌های نظری و عملی هنوز اختلافات بسیاری با یکدیگر دارند. *طاهره* به آنچه در جلوی دیدگانش جریان دارد بیشتر اهمیت می‌دهد. تأکید او به‌عایت ظاهری حجاب و ممنوعیت مصرف سیگار از این دیدگاه وی خبر می‌دهد. در حالی که *میترا* بیشتر به اتفاقاتی می‌اندیشد که به دور از چشمان زندانبان در جریان است.

زمان مدیدی در *زندان زنان* سپری می‌شود. اکنون دیگر نسلی رفته و نسلی دیگر جایگزین آن شده است و تنها بازماندگانی از نسل پیشین در زندان باقی مانده‌اند که *میترا* یکی از آن‌هاست. او همان گونه که قابله‌ای در تولد نوزادی (سپیده) می‌شود که در زندان بدنیا آمده، مادری نیز هست که

نسل جدید را متولد می‌کند. استعاره‌ای که به ارتباط عاطفی و هویتی نسل گذشته و نسل جدید نظر دارد.

نسل جدید می‌آیند و می‌روند و راحت‌تر از نسل گذشته به زندان عادت دارند و کمتر از آن‌ها سخت گیرند. سپیده یکی از آن‌هاست که در زندان دنیا آمده است. هنگامی که می‌ترا/ از او در مورد اسم، تاریخ و مکان تولدش سوالاتی می‌کند، او از آن طفره می‌رود. استعاره‌ای که به بی‌میلی نسل جدید نسبت به شکل بخشیدن هر گونه هویتی از خود نظر دارد. او نام خویش را که می‌ترا/، یعنی نماینده‌ی نسل پیشین برایش برگزیده نمی‌پسندد و خود را/سی صدا می‌کند تا پشت پا زند، به هر هویتی از خود که به وسیله‌ی نسل پیشین تعریف شده باشد.

با این همه، امید به نسل جدید در زندان زنان چگونه است؟! آیا به غیر از ترقه‌بازی (طرقه بازی) و معاشرت‌های شادمانه‌ی سپیده، نسل جدید چیز دیگری افزون بر نسل‌های پیشین پدید آورده است که بتوان امیدوار بود، او اشتباهات نسل‌های پیشین را تکرار نمی‌کند؟! چی؟ کتک زدن مأموران زندان؟! شوخی می‌کنید! چنان اتفاقی آن قدر باورنکردنی است که حتی دوربین از به تصویر کشیدنش طفره می‌رود! در بین زندانیان کسی جسورتر، خلافت‌تر و دعوایت‌تر از سپیده نیست که باور کنیم او این کار را کرده است! حتی اگر با چشم گذاشتن بر بسیاری از واقعیات، فرض کنیم که او فرار کرده است، اما چنان که سپیده، نماینده‌ی نسل جدید به می‌ترا/ می‌گوید، این که او در کدام زندان باشد، فرقی نمی‌کند، همه‌شان زندان‌اند! تا هنگامی که کنش و واکنش دو نفر، گروه، قشر یا جامعه نسبت به یکدیگر آرمانگرایانه و بدون قرار دادن خویشتن به جای دیگری هست، با بازآفرینی فضای زندان و فاصله‌ی بین زندانی و زندانبان مواجه خواهند بود؟! و از فرار خبری نیست، چرا که "فرار پدید آورنده، از "پدیدآورده‌ی مداوم" خود مقدور نیست!" خوشبینی به نسل جدید در زندان زنان نشان می‌دهد که اگر نگاه به زندگی در زندان زنان واقع‌گرایانه است، اما امیدش به آینده هنوز

آرامنگرایانه است. همان سان که در اندیشه‌ی تک‌تک‌شان جلوه‌گر می‌شود و باز در لایه‌ای درونی‌تر، واقع‌گرایانه به تصویر کشیدن امیدهای آرامنگرایانه‌ی شخصیت‌های زندان/ زنان را نشان می‌دهد؟! با مرگ مادر میترا، دیگر هیچ کس در آن سوی زندان منتظر او نیست و چنان که خود می‌گوید، آزادی و محکومیت برای او فرقی نمی‌کند و خشت‌های زندان، دیوار زندگی او را ساخته‌اند. با تجدیدنظرهای مکرر و رضایت‌نامه زندانبان از میترا، حکم آزادی وی صادر می‌شود، ولی او برای آزادی علاوه بر آن‌ها به وثیقه‌ای نیز نیاز دارد. اما چه کسی است که برای آزادی میترا وثیقه می‌گذارد؟ مگر میترا کسی را به غیر از طاهره در زندان دارد؟!

اگر بیننده‌ای هنوز آزادی میترا را بی‌ارتباط با تمایل طاهره می‌داند و وثیقه گذاشتن طاهره را برای آزادی میترا در زندان زنان با ناباوری می‌نگرد، پس هنوز در تجربه‌ی میانه‌ی زندان زنان به سر می‌برد. همان مقطع از زندان زنان که طاهره با مرخصی میترا موافقت نمی‌کند. پس هم چنان که فیلم پیش می‌رود و میترا و طاهره پخته‌تر شده و بهتر یکدیگر را شناخته و بیشتر پذیرای یکدیگر و مشروعیت اختلاف‌نظرهای هم می‌شوند، ما نیز ناگزیر به سکون و تأویل تا همان مقطع نخواهیم بود.

اگر بیننده‌ای هنوز طاهره و میترا را همچون گذشته دشمن یکدیگر می‌پندارد، هنوز در تجربه‌ی آغازین زندان زنان بسر می‌برد. همان جایی که طاهره و میترا مدام با یکدیگر در مبارزه بودند و طاهره، میترا را به انفرادی می‌فرستاد. اما همان طور که زندان زنان در همان نقطه در جا نمی‌زند، تجربه‌ی زندانبان و نگاه بیننده نیز مجبور نیست تا به همان مقطع توقف کند. اگر نسلی تصوّر می‌کند که با دور ریختن تمامی آن نگرش‌ها، تجربه‌ها، شناخت‌ها و زندگی‌ها می‌تواند به موفقیت و رضایت دست یابد، پس با چنان تأویلی محکوم است که - "خود" - زندان زنان و مردان را از ابتدا تجربه کند؟! با اوست که تنها برگزیند، زندانی یا زندانبان بودن را!!

اما به نظر می‌رسد که تحلیل ما در زندان زنان نیز دچار آرمانگرایی شده است!! حداقل از سطح لحن گرفته تا قاطعیت و تفکیک‌های دقیق، نمودهایی از آرمانگرایی را جلوه می‌دهد. پس نویسنده نیز از آن میرا نبوده است؟! شاید او نوعی از نوستالژی آرمانگرایی را که از گذشته در خود درونی ساخته، فراقینی می‌کند. اما آنچه را که در خصوص زندان زنان گفته، باطل نمی‌سازد، بلکه در لایه‌های تو در تویی از تأویل‌های آرمانگرایانه و واقع‌گرایانه، تأویل‌های مختلف و متناقضی را در بین زندانیان، زندانبان، زندان‌زنان، تحلیل زندگی در زندان و نقد نویسنده، استخراج می‌نماید. باری، نگاه آرمانگرایانه اگر برای آغاز هر تحولی ضروری است، ولی برای ادامه‌ی آن هرگز راه‌گشا نخواهد بود. تنها روبه‌رو شدن با واقعیت و تجربه‌ی تعدیلات منتج از آن خواهد بود که تداوم آن را تضمین خواهد کرد. بنابراین از این پس، خود را با واقعیات زندان زنان تعدیل داده و تحلیل خویش را نیز با واقعیات آن همراه می‌سازیم.

اگر چه از اختلافات بین طاهره و میترا کاسته شده است و آن‌ها که نماینده‌هایی از نسل خویش هستند، با تعامل و تجربه، خوشتن را با دیگری بهتر وفق داده‌اند، ولی از مخاصمات آن‌هایی که تازه می‌آیند، کم نشده است. زندان زنان به ما نشان می‌دهد، که در بسیاری از موارد تجارب یک نسل، چراغ راه نسل بعد نخواهد شد و چنان‌گزینشی بسته به انتخاب خود آن‌هاست! طاهره در برخورد با زندانیان جدید و محکومینی از نسل جدید، همان تقابلهای ابتدایی را در ابعادی دیگر متجلی می‌سازد. البته طاهره نسبت به گذشته تغییر کرده و فرضا لحن مؤذبان‌های گذشته را در مقابل محکومان ندارد، ولی در یک زمان معین، همان آدم است و فقط طرف‌های مقابلش با یکدیگر فرق می‌کنند. در چنین نماهایی، جایی که مدارای طاهره با میترا را می‌بینیم، ولی همزمان مخاصمات طاهره را با زندانیان جدید مشاهده می‌کنیم، به خوبی می‌توانیم استنباط کنیم که آنچه فضای زندان را تعریف می‌کند، نه به شخصی خاص مربوط می‌شود و نه صرفاً به خصایص

زندانبانی معین محدود می‌گردد؛ آن حتی محدود به تقابل زندانبان با زندانبان نیز نمی‌شود. دختر جوانی که همچون طاهره از زندانبانان زندان است، از نحوه‌ی رفتار او با خودش ناراضی است و آن حکایت از اختلافاتی نظری و عملی در بین نسل‌های مختلف دارد و پیامی گنگ ولی واقعی برای مخاطبانش دارد: "فضای زندان تنها با کنش و واکنش افراد است که پدید آمده و استمرار می‌یابد". فضایی که اگر تماماً معلول شخصی خاص از آن‌ها نیست، بی‌ارتباط با تک‌تک آنان نیز نیست. فضایی که اکنون به آنان نشان می‌دهد، "هیچ لولویی در آن سوی ما قرار ندارد، آن در درون تک‌تک ما و در اندیشه و رفتار ماست!!"

در لحظه‌ی پایانی، جایی که در زندان به روی میترا باز می‌شود، وای که طاهره، میترا و نگاه آن دو دیدنی است؟! آن‌ها نمی‌توانند همدیگر را در آغوش بگیرند، چرا که در تمام آن دوران، فاصله‌ی زندانی و زندانبان را حفظ کرده‌اند (حتی در همان لحظه هم)، ولی مگر می‌توانند لحظات و خاطرات گذشته در زندان را، که با یکدیگر گذرانده و تمامی زندگی‌شان را ساخته است، فراموش کنند؛ حتی دوران تلخ و خاطرات ناگوار آن را؟! به چشم‌های طاهره نگاه کنید، در حال سر ریز شدن است. اما میترا آرام به نظر می‌رسد، چرا که او گریه‌های خود را قبلاً کرده است! ولی بغض و اشک فروخته‌ی طاهره برای چیست؟! چون در تمام آن مدت، او نیز همچون میترا که به طاهره عادت کرده، به میترا خو کرده است؟! آیا در درون می‌گیرد، چون میترا در نهایت از زندان می‌رود، ولی طاهره است که باز محکوم به ماندن در آنجاست؟! یا اشک در چشمانش قرار ندارد، چون به هر دوشان و به آنانی که رفتند، می‌نگرد و با خود می‌اندیشد، ما با یکدیگر چه کردیم، آیا حقیقتاً ارزشش را داشت؟! بینندگان هر طوری که مایل‌اند می‌توانند تأویل کنند، ولی از زندان زنان بپذیرید که آن اشک‌ها به خاطر هر سه‌ی آن‌هاست.

## "زندگی با عشق" در هیولای تایتانیک "تایتانیک"

«تایتانیک» همان دنیای ماست، آن سان که در تجارب زندگی، آن را در می‌یابیم. دنیای خودساخته‌ای از انواع تمایزات اجتماعی و تفاوت‌های طبقاتی، غم‌ها و شادی‌ها، تنفرها و عشق‌ها، آشنایی‌ها و گسست‌ها، پیروزی‌ها و ناکامی‌ها، وفاداری‌ها و خیانت‌ها، و زندگی‌ای که در آن یافته‌ها برای همگی کفایت نکرده، از آن روی نزاع برای بقاء را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد و دنیایی که تقدیرش در بسیاری از موارد، خارج از اراده و خواست ماست و ما را ناگزیر می‌سازد که تنها با پذیرش آن‌چه به وقوع می‌پیوندد، نحوه‌ی واکنش نسبت به آن را برگزینیم. آن‌چه گاه موفقیت جلوه می‌کند به ناگاه در قامت شکستی بزرگ‌تر بروز می‌کند و آن‌چه در بسیاری از موارد شکست تلقی می‌شود، با گنجاندن در سلسله‌ی گزینش‌ها یا حوادث دیگر، به سان پیروزی متجلی می‌گردد. هنگامی که جک در قمار بازنده است، باختش منجر به آن خواهد شد که نتواند بلیط مسافرت با تایتانیک را بدست آورد، در حالی که در عین حال برایش موفقیتیست که مانع از آن می‌شود تا از قربانیانی باشد که با تایتانیک غرق می‌شوند! اما در لحظات پایانی، بردِ وی در قمار منجر به آن می‌شود که موفق به سفر با کشتی به یاد ماندنی تایتانیک شده و مهم‌تر از آن، عشق را با رُز دریابد، در حالی که از زاویه‌ای دیگر در نهایت منجر به مرگ وی می‌گردد! چنین محتوایی در بخش‌هایی از تایتانیک تأکید می‌شود که جک در ضیافت شامی با رز و اقوام و دوستانش حضور دارد، با استعاره‌ای که حکایت از قمار دارد و زندگی، فرصت‌ها، شکست‌ها و تحولاتش را به بازی قمار تشبیه می‌کند. رز آن قدر غرق در زیورآلات و تجملات زندگیست که در حال مدفون



شدن در آن هاست. در نمایی که او از ماشین پیاده می‌شود تا سوار تایتانیک شود، تنها یکی از چشم‌های اوست که پیداست و آن تصویر به کنایه حکایت از ناپیدایی هویتی از او، در میان آن همه تجملات زندگی مرفه‌اش دارد. رز که معرف طبقه‌ی مرفه و توانگر جامعه است، با مدفون شدن در باتلاق تجملات تا آستانه‌ی سقوط به پیش می‌رود و جک که نماینده‌ی شور زندگی در طبقه‌ی پایین و مردم عادی جامعه است، با به دور افکندن آن زوائد از زندگی رز، او را تا به آن جا پیش می‌برد که از ورطه‌ی پوچی تا نقطه‌ی اوج شور زندگی، یعنی فراسوی عشق صعود کند، و رز را که در حال سقوط از انتهای تایتانیک بود تا ابتدای تایتانیک که با دستانی باز و سبک بال، در حالی که دستانش در دستان جک بوده و با تمام وجود عشق را تجربه می‌کرد، پیش برد.

**"او" دید و دریافت که انسان هنوز بسیار آسیب پذیر است، پس "عشق" را به مرد و زن ارزانی داشت تا انگیزشی باشد که به کمک آن با هیولای (تایتان) زندگی دست و پنجه نرم کنند! اما تمامی چهره‌ی عشق را به انسان نشان نداد تا موجب وحشتش نشود!؟**

جک دیگران را به تصویر می‌کشد و نقاشی‌هایش از انسان‌ها تصاویری لخت است. استعاره‌ای از این که انسان‌ها را باید به دور از ظواهرشان شناخت و با نزدیک شدن به آن‌ها، هویت واقعی‌شان را باز شناخت. آن به وسیله‌ی تصاویر متعددی که از دست‌های مردم کشیده شده است، تکمیل می‌گردد و نشان می‌دهد که در ذهن جک، "پیوند" و رابطه‌ی انسانی‌ست که نقطه‌ی عطف توجه و تفکرش را می‌سازد. دست‌هایی که مرتب در نقاشی‌های جک دیده می‌شود، نماد ارتباط و پیوندی‌ست که از یک طرف، سمتی را نشان می‌دهد که نیازمند است و از سوی دیگر، سمتی را که به آن نیاز پاسخ می‌گوید؛ همان دستمایه‌ای که موجب نجات رز و پیوند او با جک شد. او رز را نقاشی می‌کند، نقاشی‌ای عریان که با الماسی به شکل قلب بر روی سینه‌ی رز کشیده می‌شود. آن تصویر علاوه بر آن که حکایت

از این دارد که جک، رز را همان سان عریان می‌خواهد و تجربه می‌کند، به هویتی جدید از رز عطف می‌کند که حکایت از عاشق شدنش دارد. رز با تَف کردن به بیرون کشتی، در می‌یابد که در زندگی هنگامی هست که، نه تنها می‌توان تسلیم وقایع ناگوار آن نشد، که در بسیاری از موارد با تمسخرشان، به روی‌شان تف کرد و شادیِ تمسخر آن‌ها را جانشین غم تسلیم شدن در مقابل‌شان ساخت؟!

تایتانیک به درستی و به دقت شخصیت‌های مختلفی را معرفی می‌کند که به روشنی تبیین‌کننده‌ی نوع عالی و مثالی خود هستند. افرادی که در دنیای ما هر یک نحوه‌ی زندگی خویش را برگزیده و در تلاطم آن، دمی را می‌گذرانند. آنانی که پس از تصادم کشتی و در هر لحظه از غرق شدنش، تمام تلاش‌شان را به خرج داده و از کمترین شانس برای زنده ماندن برخوردارند؛ به طوری که اگر درهای بسته به روی خود را نشکنند، بی‌هیچ ترحمی در پشت آن مدفون خواهند شد، همان "عامه‌ی مردم‌اند". رقص گرمی که در پایین کشتی بین مردم عادی یا فقیر جریان دارد، حکایتی از زندگی بی‌زرق و برق، ولی گرم طبقات پایین جامعه دارد. در حالی که حرکات خشکی که در طبقات بالای کشتی بروز می‌کند و نام رقص بر آن می‌نهند، از فضای سرد حاکم بر دنیای مردم مرفه پرده برمی‌دارد. صراحتی که در گفتار و رفتار جک هویداست و در ابتدا موجب رنجش رز می‌شود، از خصایص طبقه‌ی او حکایت می‌کند. در حالی که پنهان‌کاریِ نخستین رز در بروز احساسات درونش به جک و دیگران، گویای خصیصه‌ی "طبقه توانگر" جامعه است. دنیایی که البته مزایای دیگر خود را داراست و زندگی مرفه که افراد را قادر می‌سازد تا آن‌ها دستور دهند و دیگران اجرا کنند، از رهاوردهای آن نوع زندگی‌ست که موجب شده است تا عده‌ای آن را برگزینند. از سویی، رفتار اشراف که همواره به ظاهر مؤدبانه به نظر می‌رسد، سایه‌ی پشت آن نیز در تایتانیک نشان داده می‌شود. جایی که نامزد ویکل با لحنی مؤدبانه، ولی محتوایی تمسخرآمیز و تهدیدگونه با

جک صحبت می‌کند؛ رفتار اشراف در بسیاری از موارد تنها از ظاهری بانزاکت برخوردارست و چه بسا در پس آن لحن، مضمونی تلخ‌تر از هر نافرهیختگی و ناسزا خفته باشد.

"سربازان و افسران"، همان افرادی هستند که در دنیای ما برای تحقق

آن چه درست یا مناسب ارزیابی می‌شود، مجبور به پاسداری و اجرای

قوانین و در عین حال وادار کردن خویش و دیگران به پایبندی به آن

هستند که چون قافیه را تنگ یابند، خود ناگزیر به زیر پاگذاشتن آن هستند.

"کاپیتان کشتی"، نماینده‌ی انسانی مسؤول است که تا واپسین لحظه، در پی

ایفای وظیفه‌ی خود، تا پای مرگ نیز حاضر به قربانی نمودن خویش است.

"مهندس و معماری" که خالق تایتانیک است، با آفرینش آن، زندگی کرده و

در مرگ آن نیز می‌میرد. ولی جالب‌ترین مردم، "هنرمندان‌اند". جایی که

حتی با زور اسلحه نمی‌توان دیگران را ملزم به اطاعت ساخت، هنرمندان با

کمال آرامش در حال نواختن موسیقی هستند و در جایی که حتی سربازان

از فرماندهان، حرف‌شنوی ندارند و برخی از مادران، همچون مادر رز، اول

به فکر خود و سپس فرزندان‌شان هستند، هنرمندان حتی هنگامی که به

وسیله‌ی رهبرشان مجاز به رفتن می‌شوند، پس از آن که می‌بینند او در حال

نواختن است و همچو خودشان در زندگی کاری به جز آن ندارند، آن‌ها نیز با

بازگشت خویش، پیروی و همنوایی آزادانه در قامت هنر را به ثبوت

می‌رسانند.

**"او" دانست که انتخاب‌های متنوعی از نحوه‌ی زندگی اجتماعی و نوع**

**شخصیت در پیش روی انسان‌هاست، که نادیده گرفتن هر یک، موجب**

**قربانی شدن حقیقتی از آن‌ها می‌شود، پس اجازه داد تا هر انسانی به**

**فراخور علاقه و توانش، نحوه‌ی زندگی اجتماعی خود را برگزیند.**

**بنابراین، "اقشار و طبقات اجتماعی" پدید آمدند.**

نامزد ویکل تصوّر می‌کند که چون رز او را نمی‌پسندیده، مجذوب

جک شده است. در حالی که در تایتانیک، شخصیت و تیپ جک به دقت

برگزیده شده است. او با تپیی که پسرانه است و کمتر مردانه به نظر می‌رسد و شخصیتی که درصدد نزدیکی به آدم‌هاست، به خوبی نشان می‌دهد که آن‌چه موجب علاقه‌ی رز به جک شده، به دور از تصوّراتی‌ست که نامزد ویکل در اندیشه‌ی آن است. آن‌چه رز را به خود جلب کرده، نه جذّابیتی مردانه، بلکه همدلی و همراهی صمیمانه‌ی جک با رز است. هنگامی که رز سرد و بی‌حوصله است، نامزدش اصلاً متوجه‌ی او نیست. در مقابل آن، جک که رز را اصلاً نمی‌شناسد، به محض آن که می‌بیند، او تصمیم به خودکشی داشته، به سرعت خود را به او رسانده و می‌گوید که اگر تو بپری، من نیز پشت سر تو می‌پریم! او با چنین واکنشی از یک طرف، رز را در جایگاهی قرار می‌دهد که تاکنون با آن بیگانه بود؛ موقعیتی که به او امکان آن را می‌دهد تا زندگی به خاطر دیگری را دریابد، و از طرف دیگر رازی را در عرصه‌ی عشق باز می‌گشاید: "عاشق شدن یعنی پیروی بی‌چون و چرا از معشوق"؟!

**"او" دریافت که عاشقی با "پیروی بی‌چون و چرا" محقق می‌شود، پس ابتدا "نابینایی" را پدید آورد تا انسان آن‌جا که لازم است، نبیند و آن‌گاه "عاشقان" را "نابینا" ساخت.**

رز چنان که خود می‌گوید، در درونش، خلاء و بی‌میلی یخ زده‌ای را حس می‌کند که او را به انتهای تایتانیک کشانده است. جک با توصیف سرما و دردی که در آن سوی کشتی حاکم است، یعنی در درون دریایی که رز درصدد پریدن به درون آن است، او را که مردد بود، منصرف می‌سازد. این خصیصه‌ی او به خوبی حکایت از این دارد که جک با وجود سن کم خود، در انسان‌های بسیاری غور کرده و از نزدیک، ظرایف عاطفی و شخصیتی‌شان را در شرایط مختلف دریافته است. جک در جایی که رز را از پرتگاهی که درصدد سقوط از آن است به زندگی باز می‌گرداند، ابتدا دستانش را دراز می‌کند تا رز، خود دستانش را در دستان او قرار دهد و "خود"، این پیوند را انتخاب کند. در نماهای دیگر که رز با استناد به یکی از

نقاشی‌های جک می‌گوید که حتماً تو عاشق آن زن بودی، جک توجهی او را به دستانش جلب می‌کند و آن اشاره‌ای دیگر به اهمیت پیوند و رابطه، در ذهن جک دارد.

تایتانیک همان دنیای پدید آمده توسط انسان است، که چون هیولایی در مقابل او قد علم کرده است! همچنان که یکی از دست اندرکاران تایتانیک می‌گوید، تایتانیک از دو وجه برخوردارست که ابهامی دارند؛ وجه اول آن، دلالت بر استحکام و ثبات دارد. از این نظر تایتانیک، همان دنیای ساخته‌ی دست بشر است تا او را در تلاطم زندگی محافظت کرده و یاری دهد. اما وجه دومش همان فاجعه‌ایست که در فیلم تحقق می‌یابد! دنیایی که به دست بشر ساخته شده است تا او را یاری دهد، اکنون خود به هیولایی بدل شده که انسان برای زنده ماندن ناگزیر به دست و پنجه نرم کردن با آن است!؟

اما عشق که زندگی را با تمام غم‌ها و شادی‌هایش و کامیابی‌ها و شکست‌هایش، تحمل‌پذیر و مقدور می‌سازد، هموست که سامان زندگی را برهم می‌زند، همان گونه که موجب تصادم تایتانیک با کوه یخ و غرق آن شد! تراژدی‌ای در زندگی که حتی تایتانیک نیز به جای یافتن راهی برای اجتناب از آن، ناگزیر به پذیرش تقدیر آن است!

تایتانیک پس از تصادف با کوه یخ، به تدریج شروع به غرق شدن می‌کند. به سبب محدودیت قایق‌های نجات، تنها زنان و کودکان اجازه استفاده از قایق‌ها را دارند. از این روی نزاع برای نجات اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. رز با خطر کردن، جک را که در طبقات زیرین تایتانیک زندانی‌ست، نجات می‌دهد. او با اصرار جک، سوار آخرین قایق‌های نجات می‌شود تا جک و تایتانیک را ترک کند، ولی با نگاهی که گواه آن است آخرین لحظاتی‌ست که جک را می‌بیند، پشیمان شده و خود را از قایق به درون تایتانیک پرتاب می‌کند.

**"او" دید، دیگران که عشاق را چنین افسون زده یافتند، نام "جنون" بر**

آن نهادند و آن را "حماقت" وزن کردند. اما عشق احساسی بود در درون، نه ادراکی از بیرون! افسون او، کشش زبانه‌ی آتشی بود از اندرون، نه سرمای نگاهی بی تفاوت از برون.

با فرو رفتن لحظه به لحظه‌ی تایتانیک، با صحنه‌های مختلفی از هیجانات، احساسات، تلاش‌ها و واکنش‌ها مواجه هستیم. مردی که جملاتی از کتاب مقدس را می‌خواند، به خوبی پیداست که در صدد است تا به خود و دیگران آرامش بدهد. مادری کودکش را در آغوش کشیده تا لحظات پایانی را با یکدیگر سپری کنند. عده‌ای برای نجات خود، آن قدر هیجان زده‌اند که حتی نزدیک است دیگران را کشته یا غرق سازند. نامزد ویکل برای کمک به کودکی مردد است. او پس از مراجعت به قایق‌ها در می‌یابد که آن‌ها تنها زنان و کودکان را سوار می‌کنند. او بازگشته و کودکی را که فریاد می‌زد در بغل می‌گیرد تا اوّل کودک باشد که او را نجات می‌دهد و آن گاه او با بغل کردنش، کودک را نیز سوار غایق کند. معامله‌ای در زندگی که به کرات دیده می‌شود و در بسیاری از نماهای تایتانیک به چشم می‌خورد. هنگامی که پای مرگ و زندگی در میان باشد، حتی از آن هم فراتر، "بسیاری"، اوّل به فکر نجات خویشان است؛ همچون صحنه‌هایی از تایتانیک که نشان می‌دهد، پس از غرق شدن کشتی، به جز یک قایق، هیچ یک از قایق‌های دیگر برای نجات افرادی که در حال غرق شدن بودند، باز نمی‌گردند، زیرا بیم آن داشتند که خود نیز غرق شوند. رز و جک که پس از فرو رفتن تایتانیک در آب یکدیگر را پیدا می‌کنند، به روی بقایای تایتانیک شناور می‌مانند، به امید این که نجات یابند. رز به جک می‌گوید که دوستش دارد و جک به او می‌گوید که «تو باید به من قول بدی که اون قدر زنده بمونی و زندگی کنی که به سن پیری برسی». رز پس از قولی که به جک می‌دهد، زمانی که قایقی برای نجات‌شان می‌آید، جک را صدا می‌زند و می‌فهمد که او مرده است و در همان لحظه به یاد قولی می‌افتد که به جک داده است. بنابراین، تمامی تلاشش را مصروف می‌دارد

تا خود را نجات دهد.

او پس از رسیدن به سرزمینی جدید هرگز به زندگی گذشته‌اش برنمی‌گردد و زندگی جدیدی را در پیش می‌گیرد. زمانی که شخصی، نام او را می‌پرسد، او خود را رز دالسون (فامیلی جک) معرفی می‌کند که حکایت از آن دارد، هویتی جدید را برگزیده است. او راز و خاطره‌ی جک را که باخود دارد، از دیگران پنهان می‌سازد. همچون همان الماسی که از دیگران مخفی می‌کند.

رز با رها کردن الماس در دریا، وجودش را که وفای به عهدی برای جک ساخته بود، در دریا رها می‌کند. الماس برای او، نماد آن عشق، ودیعه‌ی آن عهد و خاطرات حک شده در قلب او بود و به همین سبب با رها کردنش در دریا، نفس عمیقی کشیده و به نظر می‌رسد که احساس سبکی می‌کند. به بیان دیگر، الماسی که در دستان رز بوده و او آن را تا هنگامی که ماجرای آشنایی‌اش با جک را برای کسی تعریف نکرده بود فاش نداشت، نماد تمامی خاطرات و عهدی بود که او چون امانتی در درون خویش حفظ نمود و تنها پس از بازگویی آن برای جست‌وجوگران تایتانیک، الماس را در دریا رها کرد؛ بخشی از او، که با وجودش پیوند خورده بود، ولی در دریا مدفون شده بود و به نشانه‌ی عهدی که با او بسته بود و با وفای به آن، الماس را نثار دریا کرد.

پس از رها کردن آن الماس در دریا، رز را می‌بینیم که با چشمانی بسته در کنار عکس‌هایی از او که خاطرات زندگی‌اش را در خود حک کرده بودند، آرامیده است. آیا او مرده یا به خواب رفته است یا به چیزی می‌اندیشد؟! رز با عملی ساختنِ قولی که به جک داده بود، زنده ماند تا به همان الماس پیری که جک می‌گفت بدل شود. پس وفای به آن عهد و مهم‌تر از آن، زنده ماندن به خاطر عشق جک را تحقق می‌بخشد و با رها کردن الماس در دریا، زندگی او دیگر به پایان می‌رسد، حال چه زنده باشد، چه مرده؟! **این سان، "او" پی‌برد، عشقی که زندگی را مقدور می‌سازد می‌تواند خود**

به زندانی برای انسان بدل شود. از این روی "فراموشی" را آفرید تا هر انسانی که می‌پسندد، فراموشش کند و برای تحقق آن به انسان گفت که ذکرش این باشد: "به پشت سر نگاه نکن". چرا که وگرنه "مسخ" خواهند شد.



## از "فرار سیاه" تا "زندگی سیاه"

یا شاید "عینک سیاه"

"سفر سیاه"

در فیلم «سفر سیاه»، مشکل مهاجرت خارجی‌ها برای سفر و زندگی در سرزمینی جدید به تصویر کشیده می‌شود. از ارتباط با قاچاقچیان که مهاجران را به آن سوی مرز می‌برند تا عبور از مرزداران، استقرار در کمپ و حتی پس از سال‌ها زندگی، مشکلات مهاجران به پایان نرسیده و ممکن است در هر بخش از این سفر به نوعی وا مانده، برگردانده شده و چه بسا کشته شوند!! اقدامات پلیس و مرزداران نیز، علاوه بر این که مشکل قاچاق انسان را برطرف نساخته، فجایع انسانی آن را پنهانی‌تر و زیرزمینی‌تر ساخته است. اما پرسش اساسی هم چنان باقی است، با وجود تمامی مشکلات فوق، چرا هنوز خیل مهاجران از سرزمینی به سرزمینی دیگر متوقف نمی‌شود و بسیاری همچنان درصددند تا به هر قیمتی که شده است، خود را به آن سوی مرزها برسانند؟ اگر کمپ را جهنم می‌دانند، چرا اصلاً بدانجا آمده‌اند و به چه سبب باز نمی‌گردند؟

برداشت‌های مختلفی برای پاسخ به آن می‌توان یافت. از منظری، آنان در کشور خود، افرادی ناموفق و سربار جامعه را تشکیل می‌دهند و هنگام زندگی در جامعه‌ای دیگر نیز موفق نیستند، از این رو عادت کرده‌اند که تنها کاستی‌ها را دیده و متوقع باشند که همه چیز برایشان آماده و مهیا باشد. اما آن افراد، نه تنها از اشخاص بی‌غم و رنج جامعه‌ی خویش نیستند، بلکه اکثراً با کارهای پست و دشوار بزرگ شده و آن قدر سختی دیده‌اند که با هر یک از تجارب آن‌ها می‌توان کتابی نوشت یا فیلمی ساخت! حداقل آن در خصوص بسیاری از مهاجران صادق نخواهد بود.

استنباط دیگر آن است که آنچه علت اصلی مهاجرت یا به عبارت دقیق‌تر، فرار آن‌ها را می‌سازد، شرایط حاکم بر جوامع دیگر نیست، بلکه اوضاع حاکم بر جامعه و کشور خودشان است. آن‌ها پس از مدت‌ها زندگی در کشور خویش، یک چیز را با تمام وجود تجربه کرده‌اند: دیگر امکان ادامه‌ی زندگی کنونی خود را ندارند؛ حال چه جامعه‌ای دیگر بهشت باشد چه نباشد. جامعه‌ی آن‌ها از آن ظرفیت برخوردار نیست که برای تمامی اعضاء خود، فرصت‌های مشابه پدید آورد، به همین علت همواره آن‌هایی که در طبقات زیر در حال له شدن‌اند، جامعه‌شان آنان را مجبور به ترک دیار خواهد کرد. حال کجا، آن تنها مسأله‌ی بعدی است که پیش از مشکل شرایط حاکم بر جامعه‌شان مطرح نمی‌شود. اما برداشت دیگر بر این نکته تأکید دارد که مهاجران پس از فرار سیاه و زندگی در کمپ‌هایی که جهنم می‌خوانندش، با واقعیت‌های جامعه‌ای روبه‌رو می‌شوند که چندان آشنایی نسبت به آن ندارند. جامعه‌ای که به آن مهاجرت کرده‌اند، نه آن بهشتی است که پیش از مهاجرت، تمامی آرزوهای خود را در آن تحقق یافته می‌پنداشتند و نه جهنمی که از آن فرار کرده‌اند، بلکه جامعه‌ای است با تمامی کاستی‌های یک زندگی واقعی! در آن جامعه، انسان‌هایی زندگی می‌کنند که تمامی هم و غم‌شان برطرف کردن کمبودهای مهاجران نیست، بلکه زندگی خود و مشکلات خویش را دارند! با این همه، با افزایش مهاجران و مشکلات اجتناب‌ناپذیر آنان، بی‌تفاوتی‌ها آن قدر افزون می‌شود که به نادیده گرفتن بدل می‌گردد. برای مهاجرانی که با بی‌تفاوتی جامعه‌ی خود مواجه بودند و به سرزمینی دیگر پناه برده‌اند، آن مساوی با یک مأیوسی تمام عیار خواهد بود؛ به همان شدتی که مسافران در انتهای سفر سیاه تجربه می‌کنند.

اما، مگر مهاجران از جوامعی گله‌مند نبودند که از شیرهی وجودشان تغذیه می‌کردند و در عین حال ایشان را حذف می‌کردند، و به همین خاطر از وطن خویش فرار نکرده بودند؟! مگر در جستجوی جایی نبودند تا آن‌ها را به خود وا گذارند تا آن طور که می‌پسندند، زندگی کنند؟ پس به چه

سبب، اکنون از این که ایشان را به حال خود وا گذارده‌اند، شکایت دارند؟ مهاجران توجه ندارند که بسیاری از قوانین و هنجارهای سرزمینی را که بدانجا مهاجرت کرده‌اند، زیر پا گذاشته‌اند، ولی تنها به مشکل خود فکر می‌کنند و مردم و خواسته‌های جامعه‌ای را که به آنجا مهاجرت کرده‌اند، نادیده می‌گیرند. آیا آنان بسیاری از چیزهایی را که تصوّر می‌کردند ز آن‌ها بیزارند، خود آبستن نبوده‌اند؛ نادیده گرفتن، تنها به فکر خود بودن، تنها بر کاستی‌ها انگشت گذاشتن و...؟! آیا اینک آنان، خود بخشی از مشکل نشده‌اند، به طوری که با حذف مشکل، خود نیز حذف می‌شوند؟ پس آنان دو دسته تأویل خواهند بود. تأویلی که با وجود درک کاستی‌های سرزمین جدید، بر زیبایی‌ها و نکات مثبت آن و بهبود شرایطشان نسبت به گذشته نیز صحنه گذاشته و از آن لذّت می‌برد. و تأویلی که تنها با تکیه بر کاستی‌ها، جهنمی را که در وطن تجربه کردند، در سرزمین جدیدی که مهاجرت کرده‌اند، بازآفرینی می‌کنند! و شاید روزی چشم باز کرده و دریابند آن لکه‌ی سیاهی که در همه جا می‌دیدند، در عینک یا چشمانشان بود!

## وکیل مدافع شیطان: "پاسخی" از شیطان! "وکیل مدافع شیطان"

لوماکس، وکیل مدافعی است که تاکنون در هیچ محکمه‌ای شکست نخورده است و این برای او افتخاری است و برای مجرمان منتفذ فرصتی است تا از او برای رسیدن به اهدافشان استفاده کنند. به لوماکس پیشنهاد کار با گروهی در نیویورک می‌شود و او به همین جهت، مسافرتی به نیویورک می‌کند. هنگامی که لوماکس به سمت جایی می‌رود که ملتون اقامت دارد، با نزدیک شدنش، درها خودبه‌خود باز می‌شوند، که استعاره‌ای است از نیرویی فوق بشری که در آن مکان سکونت دارد. او ملتون را ملاقات کرده و درباره‌ی کارهای آینده و امکان و نحوه‌ی همکاری‌شان با یکدیگر به گفت‌وگو می‌پردازند. هنگامی که ملتون دری را در پشت بام خانه می‌گشاید که منظره‌ی زیبایی را به نمایش می‌گذارد که تمامی دنیای پر زرق و برق مادی را روی آب نشان می‌دهد، استعاره‌ای است از این که آن‌ها "سرابی" بیش نیستند؛ چیزهایی که موجب جلب نظر لوماکس می‌شود. زمانی که صحبت از مسایلی می‌شود که باید حل شوند تا لوماکس به تواند با ملتون همکاری کند، ملتون به او می‌گوید که پول آسان‌ترین بخش آن است. در این دیالوگ، ملتون آگاهی خود را نسبت به معیارها و موانعی اظهار می‌دارد که ذهنی و روانی است و بسیار از موانع مادی، ریشه‌دارتر و تعیین کننده‌تر است و انسان غالباً از آن آگاه نیست، همان طور که لوماکس نمی‌داند!

لوماکس همسرش، ماریان را نیز به جایی می‌آورد که قرار است در آنجا کار و زندگی کنند. دورنمای آن نوع زندگی، نظر ماریان را نیز به خود جلب می‌کند، در حالی که آن‌ها هنوز از آن چه در دیگر سوی آن خفته، بی‌خبرند!

ملتون به ماریان یاد می‌دهد که چگونه ظاهر خود را آراسته سازد تا از آن به عنوان طعمه‌ای برای نیل به نیات درونی خویش استفاده کند. ملتون به خاطر این که لوماکس ارضاء غرایزش را تحقق بخشد، کلیدی را در اختیار لوماکس می‌گذارد.

ماریان، در معاشرتی که با برخی از زنانی می‌کند که از همکاران و دوستان گروه ملتون هستند، چهره‌ی دیگر آنان و در حقیقت چهره‌ی دیگر سراب‌هایی را می‌بیند که مجذوب‌شان شده بود! در بخش‌هایی که نحوه‌ی ارتباط لوماکس با ماریان را به تصویر می‌کشد، می‌کوشد تا آن‌چه را که پس از آن در نظر ماریان، چندان‌آور و ناپسند شمرده می‌شود، به حساب تفکر متحجر یا سنتی وی گذاشته نشود. او احساس تنفر خویش را از زندگی کنونی‌شان به لوماکس ابراز می‌دارد و از وی می‌خواهد که آن را رها کرده و به زندگی سابق‌شان برگردند. اما لوماکس مخالفت می‌کند.

لوماکس هنگامی که در کلیسا در مراسم تدفین شرکت می‌کند، مجرمانی را می‌بیند که او از آنان دفاع کرده و آن‌ها بی‌گناه شناخته شده‌اند، در حالی که او به وضوح می‌داند که آن‌ها گناهکارند. هنگامی که درصدد است تا روی خود را از ایشان برگرداند، دو سوی او دو زن نشسته‌اند، که نگاه لوماکس با رسیدن به چهره‌ی آنان نمی‌تواند روی از پلیدی‌هایی بردارد که خواهان ندیدن‌شان است. این نما به خوبی، به گونه‌ای استعاری تشریح می‌کند که آن‌چه مانع از آن می‌شود تا لوماکس گناهانی را ترک گوید که از آن‌ها متنفر است، شیرینی و لذت طعمه‌هایی‌ست که در این راه برای وی گذاشته شده و او با برخورد با آن‌ها ناگزیر به ادامه‌ی راه است. لوماکس در گام بعدی، از جایی که آن دو زن در دو سوی او نشسته‌اند، برپا خاسته و می‌رود و نشان می‌دهد برای ترک آن گناهان، فراموش کردن این طعمه‌ها ضروری‌ست!

ماریان از آن‌چه در ارتباط بین ملتون و او گذشته است، "منزجر"، "پریشان" و "فرو ریخته" است. آن‌چه بیشتر او را آزار می‌دهد، احساسات

دوگانه‌ای‌ست که در آن تماس برایش به وقوع پیوسته است. او از یک طرف از اتفاقی که افتاده منزجر بوده و آن را شرم‌آور می‌داند و از طرف دیگر، جسماً از آن متلذذ شده است؟! همین پارادوکس در درون اوست که موجب فروپاشی روحی و روانی او شده است؛ *پارادوکسی از احساسات متناقضی که نخستین بار "زن" است که در درون خود با آن مواجه می‌شود و برای ادامه دادن ناگزیر است تا با آن کنار بیاید. بدین جهت است که ابتدا این زن بود که با شیطان مواجه شد و با همین "کنار آمدن" بود که این استعاره شکل گرفت که در ابتدا شیطان، زن را "فریفت"؟!*

با گذشت زمان لوماکس با جنایاتی مواجه می‌شود که ملتون یا گروهش مرتکب شده‌اند. از این روی برای شناختن ملتون و سپس کشتن او به اقامتگاهش می‌رود. پس "جست‌وجوی درونی انسان برای تشخیص هویتش" آغاز می‌شود:

*این کیست که در درون، می‌اندیشد، سخن می‌گوید، تصمیم می‌گیرد، برمی‌گزیند، فرمان می‌دهد و...؟! اگر آن تنها منم، پس به چه سبب او متفاوت حرف می‌زند، متناقض فکر کرده و رفتار می‌کند، گوناگون امر کرده و مهم‌تر از همه شک می‌کند؟ اگر او تنها یکی‌ست، پس به چه جهت گاه باز خواست کرده و گاه چشم‌پوشی می‌کند، زمانی اعتراف کرده و زمانی انکار می‌کند و لحظه‌ای مصمم رفتار کرده و لحظه‌ای دیگر وسوسه می‌شود، هم لذت برده و هم متنفر می‌شود، و گاه بی‌شرمی کرده و گاه شرمنده و منزجر می‌شود؟! او خداست یا شیطان؟ این روح معنایی‌ست که در وکیل مدافع شیطان مدام قل زده و می‌جوشد!*

حقایقی که با بستن دیدگان بر روی‌شان نمی‌توان نادیده‌شان گرفت یا تحت تأثیر آن‌ها نبود: در هر لذتی، هر کامیابی، هر خواستن و توانستنی در زندگی، همواره رد پای شیطان هست، همان گونه که حضور خداوند مستتر است! بشر فرزند شیطان نیز هست، همان سان که روح خدایی نیز در اوست. از همان روی است که لوماکس فرزند مادری‌ست با تمایل به خیر و

در عین حال فرزند پدری ست به نام شیطان، که فرزندان متعددی دارد. او نه می‌تواند هیچ یک را انکار کند و نه می‌تواند نسبت به آن‌ها بی‌تفاوت باشد. ما در هر انتخاب، هر تصمیم و مهم‌تر از همه، هر تردیدی برمی‌گزینیم: خداگونه یا شیطان‌گونه خواستن را؟! آن گزینشی نیست که یک بار برای همیشه صورت گیرد، بل معنایی ست که در هر گزینشی مدام بازآفرینی می‌گردد. هزاران سال تاریخ بشری پر است از بازآفرینی مداوم گزینش آن دو، شیطان یا خدا؟! آن کس که در اندیشه‌ی آن است تا خوشتن را با یک بار گزینش، طرفدار یکی از آن دو بپندارد، هنوز معنای خلقت شیطان و موجودیت خداوند را درک نکرده است؟! به همان سبب است که لوماکس با آن که در اندیشه‌ی خویش تا انتهای راهی را می‌بیند که اگر سوی شیطان را بگیرد، به وقوع خواهد پیوست - همچون خودکشی همسرش و به هم‌ریزی زندگی‌اش - ولی باز در واپسین نمای فیلم، جایی که دفاعیه‌ی ناحق خود را از موکلش پس می‌گیرد، مجدداً در مقابل وسوسه‌ای جدید از یک پیشنهاد می‌گوید که «با من تماس بگیر»؟! اما با این همه، این دور جاودانه نیست و با مرگ انسان، فرصت شیطان درون به پایان می‌رسد، همان گونه که لوماکس با شلیک گلوله به مغزش، موجب سوختن و نابودی وسوسه‌ها و شیطان وجودش می‌شود. اما تا هنگامی که زندگی به مفهوم این جهانی آن هست، مبارزه‌ی شیطان و خداوند در درون ما و تجلی آن در دنیای بیرون ما پایانی ندارد. لوماکس هنگامی که در دادگاه درصدد برمی‌آید تا از مجرمی دفاع کند که وکیل مدافع اوست با چنین تشکیکی روبه‌رو می‌شود. آیا او حقیقتاً و کاملاً مقصّر است، یا آن کس که خود را کاملاً قربانی یک تجاوز می‌پندارد، در بخشی از آن گناه سهیم است؟ همان گونه که دانش‌آموز شاکی در دادگاه، ماریان و لوماکس چنین در می‌یابند. آیا هنگامی که تصوّر می‌کنیم شخصی را حقیقتاً دوست داریم، آن کاملاً پاک و والاست یا از چهره‌ای نامقدس و شیطانی نیز برخوردارست؟! تعویض چهره‌ی زن لوماکس با زنانی دیگر نیز درصدد القاء همین پیام است: هر کس

که خویشتن را قربانی شیطنتی می‌پندارد، خود نیز کاملاً از آن مبرا نیست و در حقیقت قربانی نیز به سبب شیطان وجودش، در تحقق آن وسوسه شریک است، همان طور که ماریان، دامن خود و دستان کودکی را - که به ناگاه در اتاقش می‌بیند - چنان آلوده می‌یابد؛ ولی در عین حال متجاوز و قربانی از تفاوتی نیز برخوردارند. قربانی با این که از طریق تحقق آن شیطنت، در درونش از آن متلذذ می‌شود، اما از طریق بخش خدایی وجودش، نهی شده و دچار عذاب وجدان می‌گردد. علت درهم ریختگی درونی قربانیان نیز به وقوع پیوستن همان تضاد بین خداوند و شیطان درون است. علت تمامی سردرگمی‌ها و عذاب‌های لوماکس، ماریان (همسر لوماکس)، مادر لوماکس و جملگی ما - در طی زندگی - نیز همین است. آن که تفوق را به خداوند وجودش می‌دهد، دارای روحی خدایی و آن که برتری را به شیطان می‌دهد، دارای وسوسه‌های شیطنانی شناخته می‌شود، در حالی که هر یک بخش دیگری را که به شکلی مغلوب و سرکوب شده به سر می‌برد، در درون خویش دارند.

اما هنگامی که کسی را حقیقتاً مقصر می‌دانیم و در آن هنگام جانبش را می‌گیریم، وضع چگونه است؟ هنگامی که به چیزی باور داریم، ولی به دلیل منافع شخصی، پیروزی یا هر دلیل دیگری، آن را کتمان می‌کنیم، یعنی به نجوای شیطان پاسخ گفته‌ایم و وقتی آن‌چه را که درست می‌انگاریم با وجود آن که موجب شکست ما شود، می‌پذیریم، یعنی از خداوند وجودمان حکم کرده‌ایم! وکیل مدافع شیطان، آن را با انتخاب‌هایی به نمایش می‌گذارد که دفاع یا عدم دفاع از کسانی را محقق می‌سازد که می‌داند مجرم‌اند، و اگر از آن‌ها دفاع نکند، شکست خواهد خورد و این تاوان آن گزینش است و اگر دفاع کند، برخلاف اعتقاد خود عمل کرده است و پیروزی ثمره‌ی آن گناه است. «وکیل مدافع شیطان» با نکته‌سنجی می‌گوید که **گناهان از دستاوردی بهره‌مندند، که انسان را به سوی خود جذب کرده و می‌کشند و اگر فواید گزینش‌های شیطنانی نادیده گرفته شوند، همانا**



### حقایق انکار شده‌اند و با نادیده گرفتن‌شان از بین نمی‌روند!!

هنگامی که لوماکس با ملتون مواجه می‌شود، چهره‌ی حقیقی ملتون برایش هویدا می‌شود. ملتون به او می‌گوید که اسامی مختلفی دارد؟! با اندکی بازنگری در گذشته کافی‌ست تا هویت او را دریابیم: ملتون مدام با تک‌تک افراد سخن می‌گوید و آن‌ها را در تحقق اهداف‌شان راهنمایی می‌کند. همان‌طور که "شیطان" در درون‌مان با تک‌تک ما پیچ می‌کند و برای تحقق تمایلات درونی‌مان از نجوای او کمک می‌بریم!! ملتون به تمامی زبان‌ها آشناست و با هر کس به زبان او سخن می‌گوید و این همان ویژگی شیطان است که آن را از موجودی خاص به "معنایی عام" مبدل می‌سازد که در طول تاریخ با تمامی انسان‌ها به زبان‌شان و در حقیقت در اندیشه‌ی‌شان گفت‌وگو می‌کند. حضور ملتون در کلیسا به همراه گناهکارانی که توجهی به باورهای دینی ندارند، ولی در آن مکان‌ها حضور به هم رسانده و در مراسم نیز با کمال احترام شرکت می‌کنند، نگاهی عمیق به نیکی و پلیدی‌ست که تأویل ابتدایی از شیطان و گناه را کنار زده و به خوبی نشان می‌دهد که حضور یا عدم حضور در مکان‌های مقدس، هرگز دلیلی برای آن نمی‌شود که انسان جانب شیطان را می‌گیرد یا سوی خداوند را، بلکه تنها معنای نهفته در گزینش‌های ماست که تعیین‌کننده‌ی حقیقی جایگاه آن‌هاست. چرا که حتی شیطان نیز خود از کسانی‌ست که به کرات در مکان‌های مذهبی پرسه می‌زنند!!

اما پرسش بعدی آن است که چه کسی قادر است کلیدی را در اختیار انسان قرار دهد تا ارضاء غرایزش را تحقق بخشد؟ کلید در اختیار اوست و تنها عزم انسان برای تحقق آن کافی‌ست تا شیطان هدیه‌ی خویش را به انسان ارزانی دارد.

اما با این همه، انسان مجبور به اطاعت از شیطان نیست، تنها اختیار گزینش و سوسه‌ی آن، به انسان سپرده شده است! همان‌سان که شیطان به لوماکس می‌گوید، که او را مجبور نکرده است؛ حتی به او گفته شاید زمان

باخت تو فرا رسیده است، ولی لوماکس با عصبانیت می گوید: «من هرگز بازنده نیستم، این کار من است». و شیطان به آرامی پاسخ می دهد که این تمام حرف من است. انسان است که همواره بنا به دلیلی به شیطان روی می آورد و گرنه وسوسه ی او در انسان کارگر نخواهد بود. لوماکس چون همواره در جست و جوی پیروزی بود، خود را نیازمند دستاویزی می یافت که در بسیاری از موارد در دستان شیطان بود. پس او با پرداخت تاوان اطاعت از شیطان، به پیروزی که در پی اش بود، دست می یافت.

شیطان به لوماکس و در حقیقت به انسان می فهماند که او اشاره کرده و وسوسه می کند، ولی امر یا نهی نمی کند؟ آن تنها کار خداوند است. شیطان می گوید برای آن کاری که می کنی اهمیت قایل هستم، ولی قضاوت نمی کنم. او با چنان اشاره ای به دقت به انسان می آموزد که او تنها بخشی از آن چه را که انسان نیازمند است، داراست، و بخش دیگر همواره در اختیار خداست؟

همان طور که شیطان می گوید، او اسم های متعددی دارد: شیطان، اهریمن، لوسیفر، ابلیس، ملک طاووس و... ولی نباید فراموش کرد که ماهیت او کم و بیش یکی ست. آن، وسوسه ی نهفته در هر انتخابی ست، با قدرت گفتن «نه» به خداوند در هنگام گزینش هاست. آن به معنای این نخواهد بود که او با "نه گفتن" به همه چیز دست می یابد؛ چرا که با گزینش پاسخ منفی، همچو هر انتخابی، همان طور که به چیزهایی دست می یابیم، چیزی را نیز از چنگ می دهیم. زیرا هر گزینش، همان گونه که دستاوردی را داراست، از توانی نیز برخوردارست، که همان بهای آن است. تنها با زیر پا گذاشتن قواعد حاصل از بهای آن است که می توان به رهاوردهایش نایل شد. "نه گفتن" انسان به خداوند با توسل به شیطان، تنها به معنای آن است که به او قدرت سرپیچی کردن و کتمان کردن اهداء شده است، و امکان تحقق چنین خلقتی در هستی به او بخشیده شده است، حتی اگر آن "عصیان" به بهای تجلی تمامی زشتی ها و پلیدی ها باشد؟ این حقیقت

که خداوند با خلقت شیطان به انسان اهداء کرده است. تمامی لذّاتی که شیطان از آن‌ها سخن می‌گوید، هنگامی که انسان اقدام به کامیاب شدن از آن‌ها می‌نماید، آفریده می‌شوند، و این حقّی است که با وجود این که خداوند، انسان‌ها را از بسیاری از آن‌ها نهی کرده است، ولی به همراه آن، حقّ "پاسخ منفی" به توصیه‌ی خود و عصیان نمودن را نیز به انسان عطاء کرده است، و اگر غیر از این بود، انسان هرگز توانایی تفکّر در مورد آن‌ها را نداشت، چه به جای این که بتواند به آن‌ها میل یا عمل کند؟! آفرینشی که برای شیطان و گناهان نیز حقّی قایل است و از این روی به آنان موجودیت می‌بخشد؟! آن کس که در جست‌وجوی پیروزی قاطع یکی به نفع دیگری و پاک کردن جهان از پلیدی‌هاست، هنوز درنیافته که اگر چنین گزینشی مصلحت بود، خداوند هرگز شیطان را نمی‌آفرید و او هنوز به معنای راز نهفته در آن پرسش شیطان به جدّ نیاندیشیده است: "پس خداوند به چه سبب مرا آفرید؟!"

لوماکس خود را می‌کشد تا بر شیطان وجودش مستولی یابد و ماریان، گناهان خود را نمی‌بخشد، از آن روی "خودکشی" می‌کند. دریغا، انسان برای "تنبیه" بخش شیطانی وجودش، راهی را برمی‌گزیند که آغازش به "ریاضت" و غایتش به "مرگ" منتهی می‌شود. پس لذّت را به عنوان فدیهِ قربانی به انسان هدیه داد تا انسان با توسل به آن، غایت هستی‌اش، مرگ نگردد!؟!

اما راز آن قربانی کردن تنها در غایتش نبود، بلکه در نیت و دستاوردهایش نیز نهفته بود. "انسان" برای آن که تمامی وجودش خدایی شود، خود را "قربانی" می‌سازد و با "مرگ" به زندگی خویش پایان می‌بخشد. "او" به انسان فرمان می‌دهد تا برای حقّانیت اعتقاداتش، خود را قربانی کند. آن گاه "او" در می‌یابد که انسان برای اطاعت از خدای درونش، خود را قربانی می‌سازد تا در نزد خویشتن ثابت کند، اعتقاد به خدا برایش چیزی بیش از معامله است و از خود "ظنّ به نفاق" نسبت به خدایش را

برطرف سازد، از این روی درصدد برمی آید تا به خویشتن نشان دهد که حاضر است تا پای جانش نیز تاوان دهد؟! اما افسوس که فرجام آن اثبات، "مرگ" شد؟! "او" که انسان را چنین یافت، "نیت" او را پذیرفت، ولی "عمل" و "نتیجه"ی آن را نپسندید؟! پس قربانی کردن خود را تنها در قالب دنیایی "مجازی"، مشروع دانست و از این روی "مناسک" و "نمایش" پدید آمدند تا آن‌ها تنها عرصه‌ای باشند که نیت تحقق یابند، ولی اعمال و رهاوردهای شان پس از نمایش بر جای نمانده و در گستره‌ی واقعیت موجودیت نیابند.

ماریان پس از برخورد با شیطان وجودش فرو پاشیده شده و از خود منزجر می‌شود و خودش را قربانی می‌سازد. لوماکس برای مبارزه با شیطان، آیا می‌بایست فرمان خداوند وجودش را مبنی بر قربانی شدن همسرش بپذیرد؟! این بار جان و زندگی لوماکس در میان نیست، تا بر قربانی شدن رضایت دهد، بلکه جان و زندگی عزیزی از اوست!! پس "او" بار دیگر به انسان فرمان داد و این بار او را از قربانی نمودن دیگری در راه خدایش منع کرد؟! اما کدام یک از آن‌ها می‌توانست حقیقت داشته باشد؟! خدای او در جایی به او امر به قربانی کرده بود و در جایی دیگر او را از قربانی نمودن نهی کرده بود؟! هر دوی آن‌ها، فرامین خداوند بودند و نادیده گرفتن هر یک از آن‌ها، گناه و جنایتی بزرگ؟! در حقیقت هر دوی آن‌ها فرامینی بودند که در نزد "او" با توسل به معناهایی مشروعیت داشتند که در پس فرمان‌ها بودند. هنگامی که شخصی خود را قربانی خدایش می‌سازد، به معنای آن است که درصدد اثبات اعتقاداتش در نزد خویشتن است. در حالی که، اگر دیگری را قربانی "خدای خود" سازد، به معنای آن است که ای وای بر او، جنایتی را مرتکب شده است؟! از این روی، آن دو فرمان با توسل به معنایی در محضر "او" پذیرفته شدند که اگر هر کس با نادیده گرفتن معانی‌شان، فرمان‌ها را به جای آورد، ملعون شود. پس "نفرت" آفریده شد که به "نفرتین" کشیده شد.

باری، باره‌ای از آن بخش از وجود انسان که خدایی نبود، ولی لذت حاصل از آن، موجب تداوم زندگی می‌شد و زین روی، تاوان بخش خدایی او را می‌پرداخت، موجودیت یافت که چون بر بخش خدایی وجود انسان حسادت ورزید، "شیطان وجودش" را پدید آورد. شیطان از میان گزینش‌ها، "نه" را برگزید و آن‌گاه تمامی "زشتی‌ها" و "پلیدی‌ها" بر او نازل شدند و بار آن‌ها آن قدر بر او سنگین آمد که جهان را برایش تیره و تار ساخت! شیطان که چنین خود را بازنده یافت، به انسان پناه برد تا با فریفتنش بر تنهایی خویش مستولی یابد و به هر کس و هر چیز که رسید "دشنام داد"، "گناه کرد" و "فریفت". "او" که شیطان را چنین درمانده یافت، او را نیز نادیده نگرفت، و به وی فرصت داد تا با پناه بردن به انسان، "بگوید"، "بشنود" و "انجام دهد"، آن‌چه را که "غم‌ها" و "رنج‌های" او را تسلی بخشد!؟ بنابراین، "مدا!را" آفریده شد که صفتی "خداگونه" بود.

## "شکوه‌ها" در آینه تعقل؛ "ما که قرارمون این نبود!؟" "از کرخه تا راین"

فیلم «از کرخه تا راین» با تصویرپردازی از عرش به ارض آغاز می‌شود. هواپیمایی، انسان‌هایی را از آسمان به زمین می‌آورد. تصویری بدون دیالوگ همراه، و این تصویر کفایت می‌کند تا شخصیت‌های فیلم را معرفی کند. اشخاصی که در آسمان‌ها و فراتر از زمین سیر می‌کردند و از آنجا به زمین آورده می‌شوند. تصاویری از شخصیت‌هایی از مذہبیان و بسیجیان‌که همواره با قوانین، احساسات و عناصر آسمانی محشور بوده و اکنون به زمین آمده‌اند و باید اینک خویشتن را با قوانین‌اش تطبیق دهند. از این رو، هر یک از آنان فاقد خصیصه‌ای از خصایص زمینی هستند؛ یکی پا ندارد و نمی‌تواند راه برود، دیگری نابیناست و نمی‌تواند ببیند و... نگاه متعجب بسیجی‌هایی که در فرودگاه به خارجی‌ها نگاه می‌کنند، بسیار دقیق و درخور توجه برگزیده شده است. پنداری، ایشان دنیای واقعی اطراف‌شان را به تازگی دیده و می‌شناسند و با این نگاه‌های متحیر، به خوبی "این جهانی" نبودن‌شان، به تصویر کشیده شده است.

همه برای سعید ناآشنا هستند. همسری را که او ندیده است و خواهری که او به سبب سال‌ها دوری، او را نمی‌شناسد. این تجارب غریب و تعاملات مبهم و ناشناخته، بسیار دقیق و ظریف انتخاب شده‌اند تا به درستی نشان دهند که سعید با وجود همجواری با واقعیت، هیچ‌گونه آشنایی و قرابتی با جلوه‌های مختلف آن ندارد. سعید به سختی، کورمال کورمال و بدون مشاهده‌ی مسیری که به خواهرش لیلا منتهی می‌شود، خود را به او می‌رساند. او فاقد ابزارهای عادی جهت نیل به مقصود است، ولی همان گونه که لیلا را می‌یابد، همواره به شیوه‌ای دیگر، به اهدافش

دست می‌یابد؛ درست مانند شناسایی نوذر (شخصی کمک در جبهه به او تو گوشی زده بود) که بدون دیدن و تنها از طریق لمس و احساس، او را باز می‌شناسد و در پاسخ به نوذر می‌گوید: «این چیز/ که دیدن نمی‌خواد آقا نوذر». آن اشاره‌ای است که رهرویی سعید را از طریق دل به جای عقل گوشزد می‌کند.

سعید در پاسخ به پرسش لایلا در خصوص چشم‌هایش می‌گوید که به بال فرشته‌ها گرفته است. این دیالوگ در تأیید پیام اصلی و پیشین فیلم است که سعید در زمین و دنیای واقعی سیر نمی‌کند، بلکه در آسمان‌ها بوده و با قوانین آنجا مأنوس است. هنگامی که لایلا از قوانین این جهانی و منطقی سرزمینی که در آن زندگی کرده سخن می‌راند، سعید آن را به فال نیک نمی‌گیرد و استنباط می‌کند که مادر حق داشته است که فکر می‌کرده، لایلا در اینجا تنه‌است. چرا که او نه همچون یک زن شرقی، بلکه همچو انسانی غربی از عقل و منطق سخن می‌گوید. در حالی که، نه تنها عقل و منطق، که حتی انس و الفت برای سعید همان چیزی است که او تجربه کرده و آن همدلی با موجوداتی آسمانی و دوری گزیدن از عقل و به خصوص منطق حسابگرس. این نحوه‌ی اشکال‌گیری سعید از واقعیات را باید نه نقد کردن که نق زدن ترجمه کرد. در جایی دیگر، نوذر به بحث و جدل با سایر بسیجی‌ها می‌پردازد و خطاب به اصغر می‌گوید: «وقت اون رسیده که چشماتو واسه این بلغورا باز کنی». این دیالوگ‌ها درصدد است که نتایج تجارب انسان‌های خدایی و آسمانی را با گستره‌ی واقعیت نشان دهد. صدماتی که حاصل این برخورد هستند، یک بار در نمود زخم‌های پای سعید، هنگامی که بر روی شیشه راه می‌رود، و دیگر بار در قالب گلابه‌های نوذر متجلی می‌شوند.

نوذر سوار بر ماشین لایلا است و از متارکه‌ی زنش با وی سخن می‌گوید. او در ابتدا تصور می‌کرد خواست خدا چنین بوده که او از ناحیه‌ی سینه مصدوم شود و حتما مصلحتی در آن بوده است، ولی... این

دقیقا صمیمانه‌ترین قرار و مدارهایی است که هر فرد آسمانی با خدای خویش می‌بندد؛ همان گونه که سعید در تصاویر بعدی در کنار راین خطاب به خداوند می‌گوید: «ما که قرارمون این نبود.» این شیوه‌ی عهد و پیمان بستن از صادقانه‌ترین انواع عهدهاست که یک طرفه با خدا بسته می‌شود. همان قدر که بزرگ است، گدازنده و تاوندار است. تأکید نوذر بر روی این مطلب که بچه‌ی او باید بداند که چرا، چطور و کجا جنگیده است و همچنین پر شدن چشمانش از اشک، وقتی که از جبهه و جنگ سخن می‌گوید، دلالت بر این دارد که او یک بسیجی حقیقی است و گله‌هایش ناشی از این نیست که او معتقد به راه و مبارزه‌اش نیست، بلکه دقیقا به سبب عدم دستیابی به اهدافی که برای‌شان جنگیده، ولی به آن‌ها دست نیافته، سرخورده شده است، و این پیام را سعید نیز طی دیالوگی که بین او و خواهرش رد و بدل می‌شود، بار دیگر هویدا می‌سازد که او بدنبال همدرد بوده و یک بسیجی داوطلب است. شکوه‌های او بسیار ریشه‌دارتر و جانگدازتر از آن است که سعید بتواند پاسخ او را بدهد (پاسخ‌های سعید به نوذر حکایت از عدم راستی ایرادهای نوذر نیست، چنان که سعید نیز گلابیه‌هایی را از تناقضات واقعیات با معنویات در دل دارد که بعدها هویدا می‌سازد و تنها آن‌ها را جلوی دیگران مطرح نمی‌سازد و در خلوت با پروردگارش عنوان می‌کند)، اما آیا خداوند می‌تواند؟! لیلا با ذکاوت از سعید اشکال می‌گیرد که اگر محق است، پس چرا پاسخ‌های وی را شخصی چون نوذر که همفکر و هم‌رزم او بوده است، نمی‌پذیرد! لیلا جنگ را زشت می‌داند و سعید صلحی را که ارزش‌ها در آن نادیده گرفته شوند، به نقد کشیده و کثیف می‌شمارد. زیرا پذیرش صلح با دنیای زمینی که ارزش‌های آسمانی را نادیده بگیرد، همان قدر برای او ناگوار است که تصور جنگ و فجایع‌اش برای انسان‌ها توسط خواهرش. نماهایی که آدم‌هایی را با حرکات عروسکی نشان می‌دهد، کوشش می‌کند تا بین انسان‌هایی به مانند سعید و نوذر با انسان‌هایی خشک و



عروسی مقایسه‌ای کرده باشد. انسانی که در جستجوی همدرد در زندگی است، در قیاس با انسانی دیگر که حرکاتی بی‌روح و خشکی را تحت عنوان زندگی متجلی می‌سازد؛ انسانی که با واقعیت انس گرفته و آن قدر دربند آن شده که نمی‌توان انسان‌های مسخ شده را از هم باز شناخت. از این روی *لیلا* آن‌ها را با هم عوضی می‌گیرد. با این حال، روزنه‌ی انتقادی نیز می‌توان در فیلم یافت. *انسان‌هایی که درگیر و دار زندگی ماشینی، بیش از حد عقلایی شده‌اند، بسیار برتر و والاتر از آنانی هستند که خوی حیوانی و غریزی خویش را بر علیه دیگران به کار می‌گیرند و پاره‌ای از خصلت‌های پست انسانی همچون نفرت و وقاحت را به مانند گرگ‌های درنده به جان دیگران می‌اندازند؛ امثال همان‌هایی که سعید و دیگران را شیمیایی کردند.*

سعید درصدد بر می‌آید تا خودش را با دنیای واقعی اطراف وقف دهد. بدین روی، برخلاف عادت مألوفش، بر روی میز غذا می‌خورد. در حالی که نوذر سعی می‌کند، نه با پناهندگی به یک کشور خارجی، که به دنیای واقعی، خودش را با آن وفق دهد تا از آن کمتر آسیب ببیند. در اینجا پناهندگی به کشوری دیگر مدنظر نیست، بلکه دقیقاً پناه بردن به دنیایی دیگر، که همانا دنیایی زمینی و واقعی‌ست، موردنظر است. *لیلا* که به دنیای واقعی خو کرده، پُر کشیدن به دنیای آسمانی برایش دشوار است. از این روی با هر بار تماس با دنیایی که سابقاً در آنجا زندگی می‌کرده است، نمی‌تواند هیچ هم‌زبانی و ارتباطی با آن پیدا کند، و با وجود تماس تلفنی، نمی‌تواند حرف بزند و تلفن را قطع می‌کند. او بیم آن را دارد که با بهمنی از خاطرات گذشته مواجه شود که سبب شود در گذشته مدفون گردد. پس با وجود کشش عاطفی به گذشته، از آن می‌گریزد.

سعید با علم و منطق این‌جهانی، بینایی‌اش را می‌یابد. او به سبب عدم آشنایی و احساس غربت در این جهان، به *لیلا* می‌گوید که به دکتر بگوید تا دوباره چشم‌هایش را بدوزد!! سپس سعید با سخنانی که خطاب به دکتر معالجش می‌گوید، پیام فیلم را در خصوص نوع شخصیتش که موردنظر

فیلم است، بار دیگر بازتاب می‌دهد. به او می‌گویند که اولین بار که چشم باز کرد، چیزی به خاطر ندارد، زیرا او حقیقتاً واقعیت را نمی‌دید، ولی این بار که در سرزمین آلمان چشم به جهان گشود، واقعیت را دیده و از این روی، آن را فراموش نمی‌کند. چرا که او تازه دنیای زمینی را می‌بیند. در عین حال، این جمله‌ی سعید، بر عکس خوااهش سابقش از پزشک مبنی بر بستن چشم‌هایش است. او این بار به جای نادیده گرفتن واقعیت، سعی می‌کند از آن پیام‌رود و فراموشش نکند. حضور آینه در فیلم نیز برای آن است تا این پیام را تکرار کند که سعید تنها خود را می‌دید و واقعیات دنیای پیرامون را مشاهده نمی‌کرد و انسانی این گونه طبعاً از طرف گستره‌ی واقعیت صدمات بسیاری متحمل می‌شود، ولی متأسفانه نمی‌بیند. اما ارزش پر کشیدن و گذشتن او در نادیده برگزیدن و ناخواسته وا گذاشتن نیست. خداوند مرگی را برای او ارزانی می‌دارد که با چشمانی باز و آگاهانه محقق شود. او باید واقعیات را ببیند، آن گاه از آن‌ها بکند و به عزیزان وابسته باشد، اما از آن‌ها دل بکشد و بخواهد، اما با وجود این، ببخشد و بگذرد.

گفتارهای شوهر غربی لیلا مبنی بر این که اگر دوربین نبود، او در اشک‌های لیلا غرق می‌شد، حکایت از عمق و عظمت دنیای آسمانی و احساسی از منظر حتی انسانی غربی است. انسان‌هایی نیز که در کلیسا دست به دعا بر می‌دارند و سعید پیش آن‌ها می‌رود، جملگی احساس نیاز در دنیای زمینی به دنیای آسمانی را نشان می‌دهند و اذعان دارند که این احساس و حرکت به سوی اهدافی آسمانی و ملکوتی تنها به سرزمینی خاص محدود نمی‌شود. اما آن به معنای جنگ با دنیای واقعی نیست. ایشان به جای جنگیدن با دنیای واقعی، آن را رام می‌سازند. شوهر لیلا این بار به جای فیلمبرداری از دنیای واقعی و شخصیت‌های عروسکی، وسوسه می‌شود و فیلمی از دنیای آسمانی و شخصیت‌هایی احساسی، همچو سعید و لیلا، البته با ابزارهای زمینی و امکانات دنیای واقعی

می‌سازد. آن بار دیگر تکرار می‌کند که تمایل به معنویات در مغرب زمین نیز ریشه دارد و مختص فرهنگی خاص نیست، بلکه فصل مشترک روح هبوط یافته‌ی انسانی است.

نمایی که در آن لیلا از بیماری برادرش مطلع می‌شود، با همراه شدن با تصویر سعید که در کنار ماشین است و با بازدم خواهر بر روی شیشه‌ی ماشین، کمرنگ و مبهم می‌شود، حاوی خبر شومی است. احساس از دست دادن سعید با چنین تصاویر استعاری برای لیلا به نمایش گذاشته می‌شود.

سعید به خواهرش پیشنهاد می‌کند تا به ایران برگردد و در حقیقت به دنیایی که بدان تعلق دارد، بازگشت کند. لیلا می‌گوید ممکن است مادر او را راه ندهد و این دیالوگ به گونه‌ای کنایی، احتمال عدم پذیرش لیلا توسط دنیای پیشینش را مطرح می‌سازد.

**فیلم وفات امام با اصرار زیاد سعید، برایش گذاشته می‌شود. سعید با دیدن آن تصاویر دچار هیجان شدیدی می‌شود. جنازه‌ی امام همچون آرزوها و آرمان‌های اوست که می‌رود و این نما از همان پیامی برخوردار است که گله‌های نوذر داشت، یعنی عدم دستیابی انسانی آسمانی به نتایج اهداف و آرمان‌های زمینی و این جهانی.**

پزشک آلمانی نتایج بدست آمده از آزمایشات سعید را نشان از بیماری سرطان می‌داند، ولی آن را دلیل شیمیایی شدن سعید در جبهه نمی‌انگارد و این حرکت کند منطق را در دسترسی به نتایج نشان می‌دهد. از کرخه تا این با نکته‌بینی بر این ضعف بزرگ دنیای استدلال و منطق انگشت می‌گذارد و سنگینی روند آن را معرفی می‌کند. اما با این همه باید نکته‌ای دیگر را نیز بدان افزود، که رهروی دنیای منطق و استدلال، گر چه دیر می‌رسد، اما برخلاف بسیاری از رهروان دیگر گسترده‌ها، عاقبت می‌رسد.

قطار که پیام‌آور خبری ناگوار است، در ابتدا آن را با سجاده، یعنی نماد هر چیز مذهبی همراه می‌سازد و سپس با پلاک، که نماد بسیجی و از

خودگذشتگی است، پیوند می‌زند و این‌ها با اطلاع سعید از سرطان  
خونش در هم می‌آمیزد.

حضور سعید در کنار رودخانه‌ی راین، حضور وی را در کنار کرخه  
تداعی می‌کند و شکوه‌های او در آنجا، دلالت بر آن دارد که او با همان  
هویت و شخصیت، رو به سوی خداوند دارد و از راهش برگشته است.  
در کنار راین، گلایه‌های سعید از خدا با دیالوگ صرف، پیام موردنظر را  
القاء می‌کند و برای مخاطب کاملاً قابل قبول است. زیرا فرمی که به کار  
رفته دقیقاً با محتوا مطابق است. درد دل‌های یک انسان مذهبی، بسیجی و  
آسمانی، شکایت‌هایی است که حکایت از قراردادهایی دارد که یک طرفه  
و صمیمانه با خدای خویش بسته است. به نظر می‌رسد، آزمایشی بزرگ‌تر  
در پی است. سعید پیش از این، داوطلبانه برای مرگ آماده بود؛ او آن‌گاه  
که بدنبال وصال پروردگار بود، نصیبش نشد، اما وقتی که از آسمان‌ها  
پایین آمد و خواست خدا را برای زندگی زمینی پیش رویش بپذیرفت،  
همسری گزیده و فرزندی در راه داشت و این همه‌ی دلخوشی وی برای  
زندگی و تطبیق با دنیای زمینی بود، بانگ حشر از زندگی زمینی و پیوستن  
به دنیای دیگر برای او به صدا در آمده بود. به همین سبب است که سعید  
از ته دل فریاد می‌زند و از خداوند می‌پرسد: «چرا اینجا؟» پروردگارش  
سخت‌ترین و جانکاه‌ترین لحظه را برای رحلتش برگزیده بود و انگار او  
باید از آزمایش بزرگتری سرافراز بیرون می‌آمد و آن وصال معبود و  
معشوق در زمانی بود که انتظارش را نداشت. آن هم وقتی که تازه دلخوشی  
برای خویش یافته بود. بهبود چشم‌هایش که نعمتی از طرف معبود به نظر  
می‌رسید، طوری که می‌توانست همسر و نوزادش را ببیند، اینک برعکس  
عذابی می‌نمود که ترک دنیای زمینی را برایش مشکل‌تر می‌ساخت و  
امتحان الهی را دشوارتر. در اینجا است که فرق کسی که با معبود و  
معشوق‌اش معامله می‌کند، با آن که بزرگترین آرزوهایش را در راه معبود  
قربانی می‌سازد تا به وصال معشوق رسد، مشخص می‌شود.

آن شخص خارجی که در ساحل راین به همراه سعید دست به شکایت و فریاد می‌زند، می‌تواند نشان دهنده‌ی صورتی دیگر از عدم رضایت از کاستی‌های زندگی و زمانه داشته باشد که ضرورتاً چهره‌ی مذهبی ندارد. با توجه به رفتار مستانه‌ی آن شخص خارجی ممکن است حتی شکایاتش موجه نباشد (اگر چه ممکن است، گلایه‌های شخصی ولو مست نیز، به حق باشد) و یا در شرایط عادی، خود گله‌هایش را به جا نشمارد. در هر حال باید مواظب بود که گلایه به "پاچه‌گیری" بدل نشود.

در از کرخه تا راین هر کس گله و شکوه‌ای دارد، اما تنها اصغر - که پاهایش را در جنگ از دست داده و از این روی بیش از بقیه نیز صدمه دیده است - شاکي به نظر نمی‌رسد!! چنان که از گفتار و رفتارش استنباط می‌شود، در راه معبود فرمانبردار است. اما آیا این بدان معناست که او مستحق آنچه بر سرش آمده است؟! هرگز؛ او را باید در آزمون معنوی حتی والاتر از سعید دانست (در حالی که در رزم زمینی او فرمانبردار سعید است). اگر اصغر چیزی نمی‌گوید، آن را باید به حساب "بزرگواری روح" و "گذشتش" نوشت. در شرایطی که او از آن برخوردار است، "سکوتش" از هزار فریاد طنین‌اندازتر بر "عرش" لرزه می‌افکند. آیا در این میان، کس دیگری هست که دم از شکوه نزند؟ خداوند؛ سکوت او در مقابل اعمال انسانی را می‌بایست از بابت کبریایی مقام و "رحمتش" انگاشت.

در ساختمانی که نوذر برای پناهندگی حضور دارد، به روشنی تفاوت‌های انسانی که خویشتن را برای معبود عاشقانه واگذار می‌کند با انسانی که پاداشی را از طرف معبود مدنظر دارد، مشخص می‌شود. سعید ذلت‌های زمینی بسیجی را با ارزش می‌بیند، ولی نوذر آن را کوچک و حقیر می‌شمارد. نوذر یک مذهبی و بسیجی واقعی است، ولی نه تا آن حد که سعید آسمانی و ملکوتی است. نوذر معامله می‌کند و در مقابلش "پاداش" می‌خواهد. سعید بی‌انتظار پاداش، در راه معبود، خود را "نثار" می‌کند. هنگامی که سعید به سوی اتاق عمل می‌رود و در حقیقت آرام آرام

به سوی مرگ پیش می‌رود، خاطرات جبهه را از ذهنش می‌گذرانند و لحظه‌ی وصالی که در جبهه آرزویش را داشت، با مرگی که اکنون با آن روبه‌رو می‌شد، این‌همانی می‌شود و به نظر می‌رسد که قول معبود "عاقب" راست افتاده است.

همسر لیلا اگر ایرادی از او می‌گیرد، بیشتر نگران لیلاست و از وضع خویش و حتی کم توجهی لیلا نسبت به وی کمتر شکایتی دارد. پسر لیلا از یک سوی با دفاع از دایی‌اش، کشش عاطفی خود را نشان می‌دهد و به ثبوت می‌رساند که اگر تاکنون آرام و بی‌تفاوت نشان می‌داده، احساساتش را تنها بروز نداده است، از سویی دیگر او دق و دلی‌اش را سر سگ از همه جا بی‌خبر خالی می‌کند. اما آن سگ دیگر چه می‌گوید، نکند او هم از چیزی شاکه است که مدام پارس می‌کند!؟

نمای تکان دهنده‌ای که نشان می‌دهد، سعید در انتظار مرگ بر روی تخت بیمارستان دراز کشیده و همسر و نوزادش در آن سوی شیشه تنها نگارگر وی هستند، همان پیامی را ارسال می‌کند که دیالوگ‌هایش در کنار راین، از دشواری پذیرش مرگ در اینجا و اکنون دارد. چهره‌ی غم‌زده‌ی زنش، خود آبستن گلایه‌ای دیگر است. اما نوزادش، شکوهی بالقوه‌ی دیگری است که وقتی بزرگ شد و معنای فقدان وجود پدر را لمس کرد، سر به سخن می‌گشاید. در واپسین نما، لیلا، شوهر و پسرش با هواپیما به سرزمینی دیگر می‌روند؛ دنیایی که با نماد بسیجی در دستان پسر لیلا، خود را معرفی می‌کند.

اما در اینجا جای شکوه‌ای از "خودمان" نیز هست: آن‌ها (غربی‌ها) نشان دادند که مصم‌اند، هر چیز ناشناخته، از جمله شرقی‌ها و دنیای‌شان را بشناسند، آیا ما (شرقی‌ها) نیز چنین تشنه‌ی جستجو و شناختن‌ایم؟

## اظهار نظری نمی‌کنم؟! "پدرخوانده"

از ظاهر اولین نماها از نخستین سکانس «پدرخوانده»، شخصی مقتدر را می‌بینیم که پشت به دوربین نشسته و بقیه زیردست او، مقابل دوربین قرار دارند، در حالی که یکی از حاضران، خواهشی را به استحضار پدرخوانده می‌رساند. اما با تداوم نماها در همان سکانس، روی پشت سکه نمایان می‌شود. افراد مختلفی برای درخواست‌های متنوع و چه بسا دشوار خود، سراغ پدرخوانده می‌آیند و حتی روز عروسی دخترش از خواهش‌های رنگ و وارنگ‌شان دست نمی‌کشند، تا کارهایی را که مرادوات عادی و حتی پلیس و قانون قادر به انجام‌شان نیستند، از شخصی بخواهند که با هدایای نازلی حاضر به انجام آن‌هاست؛ خطاب کردن به عنوان پدرخوانده، بوسیدن دست، دریافت یک دسته گل، پذیرایی با کیک خوش‌مزه و...؛ این‌ها همه‌ی آن چیزهایی است که در مقابل عاید پدرخوانده می‌شود! اما چه چیزی پدرخوانده را قادر می‌سازد تا بسیاری از خواسته‌هایی را که دیگران قادر به کسب‌شان نیستند، عملی سازد؟ قدرت. تمامی عوامل مرتبط و دخیل در آن، با تمامی قواعد واقعی و روحی و روانی بازی‌اش. او ابتدا با رویی خوش، پیشنهاد یک معامله به طرف مقابل می‌دهد و در صورتی که نتیجه نگرفت، دندان‌های روی دیگر قضیه را به او نشان می‌دهد و اگر باز نتیجه نگرفت، گاز دندان‌های نیش خود را به او تزریق می‌کند. پاداش و تنبیه؛ این راهی است که اگر نگوییم همه، لاقلاً بسیاری را رام می‌سازد! رودرویی هنگامی مسأله‌ساز می‌شود که زور آزمایی به هم‌وزنی نزدیک می‌شود. شبکه‌های رقیب مافیایی، از چنین یال به یال شدنی زاده شده، و در یک مواجهه‌ی تمام عیار درگیر می‌شوند که تازه آن هنگام است،

بخشی از زدوخوردهای شان که پشتِ زدوبندهای شان پنهان است، نزد

افکار عمومی هویدا می‌شود!

پای معامله‌ای جدید در میان است؛ موادمخدر. پدرخوانده نظر

اطرافیان و پسرانش را جویا می‌شود. سانی و وکیل و پسرخوانده‌ی او - تام

- موافق‌اند. اما پس از این که از نظرات ایشان آگاه شد، خود هیچ اظهارنظری

نمی‌کند! آن همانند بازی ورق است؛ باید تا می‌توانی دست دیگران را

بخوانی، ولی دست خودت رو نشود! تا زمانی که معامله پایان نیافته است.

شاید نیاز باشد حتی دو تک از یک خال رو کنی! پدرخوانده با کسی که

خواهان معامله با اوست تا موادمخدر زیر چتر حمایت وی و خانواده‌ی

کریونه توزیع شود، مذاکره می‌کند. سود دو طرف چقدر است؟ چه حد به

صرفه است؟ و وضعیت رقبا چگونه است؟

اما با این همه، معامله جوش نمی‌خورد! پدرخوانده با رویی خوش، به

سولاتسو که پیشنهاد معامله داده پاسخ منفی می‌دهد! سانی که در این

تصور باطل است که سوءتفاهم موجب به هم خوردن معامله شده، دخالت

می‌کند. اما بهایی بسیار گران بابت این اشتباه کوچک خویش می‌پردازد!!

پدرخوانده جلوی او را می‌گیرد، ولی دیگر دیر شده است. به سانی گوشزد

می‌کند که نظرات خودش را هرگز جلوی بیگانگان آشکار نسازد. مافیای

موادمخدر که دریافته سانی موافق معامله بوده، به امید این که با حذف

پدرخوانده، سانی جانشین وی می‌شود و قاچاق او روی روال بیافتد، با

حمایت خانواده‌ی مافیایی تانانگیا - رقیب خانواده‌ی کریونه - پدرخوانده

را ترور می‌کند.

درگیری‌های مافیایی پس از مدت‌ها وقفه شروع می‌شود. پدرخوانده که

در بیمارستان بستری است با زرنگی، زیرکی، بلوف، شاخ شونه، هارت و

هورت و هزار و یک جفت و کلک دیگر پسران و باند مافیایی‌اش زنده

می‌ماند. سانی که موقتاً سرپرستی باند و خانواده را در غیاب پدر به عهده

گرفته، در می‌یابد که دیگر روی مافیای موادمخدر، سولاتسو و



پیشنهادهای آنان نمی‌توان حساب کرد و تنها باید از هر پیشنهادی به عنوان فرصتی برای ضربی متقابل به آن‌ها سود جست. مافیای مواد مخدر که می‌بند نتوانست با سانی کنار بیاید، پیشنهاد مذاکره با مایکل، پسر کوچکتر خانواده را می‌دهد. نقشه‌ی آن‌ها این است که در صورت توافق با مایک، سانی را همچون پدرش ترور کنند. ولی خانواده‌ی کرلیونه، دست او را خوانده است. پس آن‌ها پیشنهاد مذاکره‌ی او را این بار، برای ترور سولاتسو و افسر پلیسی که خریده است، قبول می‌کنند.

سولاتسو و پلیس حامی‌اش، به همان راحتی که پدرخوانده را ترور کردند، کشته می‌شوند. خونسرد، با شلیک سریع چند گلوله و ناپدید شدن. اما جنگ و کشتار مافیایی تازه گُر گرفته و در صورتی که جمع و جور نشود، می‌رود تا با کشتارهای دیگر، ساختارهای خانوادگی‌شان را از هم فرو ریزد. چرا که با مرگ سرپرست و پدرخوانده‌ی خانواده‌های مافیایی، آن‌ها از چند جهت تضعیف شده و در هم می‌شکنند. از یک سوی، درایت و تجارب سرپرست خود را از دست می‌دهند، از سویی دیگر، سلسله‌مراتب اقتدار در ساختار خانواده و باند مافیای آن‌ها به هم می‌ریزد و درگیری‌هایی که گاه تا پای کشت و کشتار پیش می‌روند، برای آن که جای خالی پدید آمده پر شود و برخی از پایگاه‌های اقتدار، به سبب جابجایی‌های ایجاد شده، چند مافیای هم‌وزن در یک باند را در مقابل هم قرار می‌دهند، جملگی موجب می‌شوند تا فروپاشی داخلی آنان آغاز شود و تا تثبیت سلسله‌مراتب جدید به درازا انجامد؛ درست مشابه‌ی فروپاشی درونی گله‌های کفتار، هنگامی که مادرخوانده‌ی گله، کشته می‌شود! اما این همه بگیر و ببند و کشت و کشتار برای رهاوردی تا این حد نازل و زودگذر ارزشش را دارد؟! آن که به این پرسش، پاسخ مثبت می‌دهد به یک مافیای حرفه‌ای بدل می‌شود و آن که پاسخ منفی می‌دهد، یا وارد صحنه نمی‌شود یا اگر در صحنه بود، آن را ترک کرده و از سیطره‌ی سایه‌ی سیاه آن دنیا فاصله می‌گیرد؛ البته اگر باندهای مافیایی اجازه دهند!

وانگهی، در میان آنانی که راه مافیایی را انتخاب می‌کنند، همگی یکسان نیستند. معدودی چون پدرخوانده (دون کرلیونه) به خاطر خانواده‌شان چنین می‌کنند. بعضی همچون سانی در آن فضا بزرگ و تربیت شده‌اند. عده‌ای مانند مایک از نفس قدرت و تحمیل خواسته‌هایشان به سایرین لذت می‌برند. گروهی از این که مرگ و زندگی دیگران تا این حد در اختیارشان است که با آن بازی کنند، کیف می‌کنند، و معدودی نیز آن قدر بی‌چاره‌اند که تکه نانی را در این گیر و دار غنیمت شمرده و اندکی نیز تا بدان حد درمانده‌اند که اگر شد لنگه کفشی را به زخم (!) خود می‌زنند و زندگی خویش را هلی دیگر می‌دهند! اما به هر حال، اگر کسی در این معرکه وارد شد، او را راحت نمی‌گذارند.

در یک توطئه، متقابلاً سانی ترور می‌شود. او که از کودکی در خانواده‌ای مافیایی با تمام زدوبندهایش بزرگ شده و بسیار تلاش می‌کند تا از پدرش تقلید کند، تصوّر می‌کند چم و خم کار را همچو پدرش می‌داند. اما او هرگز همچون پدرخوانده نخواهد شد؛ چرا که چون او، انسانی خودساخته نیست. او نقاط ضعف بسیاری دارد؛ در تصمیم‌گیری‌ها مردد است. احساساتی است و زود از کوره در می‌رود و به راحتی می‌توان او را وارد یک بازی غیرعقلایی کرد. کارهایی که پدرخوانده را نمی‌توان به هیچ یک از آن‌ها وا داشت. مایک هم همین طور؛ او نیز تنها قاطعیت و خشونت سرد پدر را داراست و هرگز از گذشت، تجارب و خانواده دوستی پدر بهره‌مند نیست، اگر چه شمه‌ای از دوراندیشی او را با خود یدک می‌کشد. اگر خانواده با تصمیمات آنان هدایت شود، همه چیز نابود می‌شود. با ترور سانی نیز می‌رود تا شیرازه‌ی کار از دست در رفته و خانواده از هم بپاشد، اما پدر خوانده یک بار دیگر ثابت می‌کند، تنها اوست که توانایی گذر از بحران‌ها را داراست. او با وجود این که داغ فرزند را برگردن دارد، گذشت نشان می‌دهد، از انتقام صرف نظر کرده و پیشنهاد می‌کند، نشستی با حضور همه‌ی سران خانواده‌های مافیایی برای توقف درگیری‌ها برگزار شود.

در نشست، عوامل به وجود آورنده‌ی مشکلات و راه‌های واقعی جبران آن‌ها مطرح می‌شوند؟ هرگز؛ رو دست زدن ادامه دارد. دیگران پدرخوانده را مردی اهل منطق می‌دانند، ولی او خود اصراری بدان ندارد (تنها اگر ضروری باشد) و حتی هر گاه اقتضاء کند، فردی خرافاتی است! جایی که می‌گوید، اگر مایک هنگام بازگشت به آمریکا، دچار سانحه‌ای شود یا خود را حلقه‌آویز کند، یا حتی صاعقه او را بزند، او یکی از اعضای مافیای حاضر در جلسه را مسؤول می‌داند؟! این همان زبان کنایه و پوشیده‌ای است که در روابط مافیایی و قواعد جنایی نقش بازی می‌کند. او حرفه‌ای رفتار می‌کند، ولی نیازی به حرفه‌ای نشان دادن خویش نیست و حتی سعی می‌کند که عکس آن وانمود کند تا روابط بازی او را کشف نکنند. شما به هیچ وجه نمی‌توانید در جلسه دریابید که دلیل اصلی مخالفت پدرخوانده با سولاتسو و مافیای موادمختر چه بود! در هنگام معامله‌ی با سولاتسو، او از میزان سهم خود و رقیبش پرسش‌هایی می‌کند، ولی هرگز به صراحت از رضایت یا عدم رضایتش از میزان سهم‌های در نظر گرفته شده، سخن نمی‌گوید، ولی چون آن پرسش‌ها، تنها گفت‌وگوهایی بوده که او با سولاتسو داشته است و اگر چیز دیگری دلیل مخالفتش بوده می‌توانسته پیش از نشست با سولاتسو جواب رد دهد، می‌توان حدس زد که به سهم در نظر گرفته شده راضی نیست! اگر چه باز می‌توان احتمال داد که او پاسخ منفی را پیش از مذاکره در ذهنش داشته، ولی چون نمی‌خواسته بی‌احتیاطی کند و سولاتسو را دشمن خویش سازد، سعی کرده در کمال ادب با رویی خوش به او پاسخ منفی دهد. اما هیچ کدام از این‌ها، دلیلی برای به بن‌بست رساندن آن معامله‌ی بزرگ نیست! در نشست سران مافیایی، پدرخوانده می‌گوید که با موادمختر مخالف است و با دست گذاشتن روی آن، حمایت پلیس‌های مرتبط با خودش را نیز از دست می‌دهد. اما پیش خودمان بماند، او خوب می‌داند که با میان آمدن پای پول، به ویژه وقتی وسوسه‌انگیز باشد، بسیاری را می‌توان خرید. همان

طور که سولاتسو و مافیای موادمخدر، پلیس را اجیر کرده بودند. در پدرخوانده هرگز کارتهای اصلی رو نمی‌شوند و آن‌ها همچنان در پرده‌ای از ابهام باقی می‌مانند؛ حتی بسیاری از اعضای خانواده‌ی مافیایی در جریان ترورها قرار نمی‌گیرند و اخبار آن‌ها را از مطبوعات می‌شنوند. در قواعد رقابتی مافیایی و باندبازی، آن که فراتر از بقیه می‌رود کسی است که با پنهان سازی کارتهای خود، می‌داند که آن‌ها را کی و چگونه به کار برد. هنگامی که مایک سرپرستی خانواده را به عهده می‌گیرد و تصمیماتی می‌گیرد که اشخاصی با آن مخالفاند، پدرخوانده جلوی دیگران با مایک مخالفت نمی‌کند و حتی اظهار نظر نمی‌نماید. از آن‌ها نخست برگ تأییدی درباره‌ی که توافق وجود دارد، می‌گیرد (همچون موردی که از آن‌ها می‌پرسد، آیا به او اطمینان دارند. بدیهی است که آن‌ها پاسخ منفی نمی‌دهند!) و سپس بخش توافق را به بخش مورد اختلاف تعمیم می‌دهد (همچو موردی که می‌گوید اگر به من اطمینان دارید، به مایک نیز اطمینان کنید) و آن گاه در خفا، مشاوره‌های ضروری را به مایک می‌دهد (به مانند زمانی که به او می‌گوید پس از مرگش، قراری گذاشته می‌شود تا امنیتش تضمین شود، و سپس به سرعت او را ترور می‌کنند؛ کسی که قرار ملاقات را می‌گذارد، همان کسی است که به او خیانت کرده است!). شما به هیچ طریقی نمی‌توانید دریابید که آیا کنار گذاشتن تام توسط مایک، واقعا با توصیه‌ی او بوده یا نه؟! و هنگامی که او در بیمارستان بستری بوده، دستگیری تام توسط سولاتسو و اعمال فشار بر او را دریافته و برحسب آن تام را کنار گذاشته یا نه!! پدرخوانده پس از این که در می‌یابد، سانی را خانواده‌ی تاتاکلیا نکشته، بلکه آن کار مافیای دیگر - بارزینی - بوده این راز را به غیر از مایک به هیچ وجه برای شخص دیگری فاش نمی‌سازد و طوری وانمود می‌کند که انگار از همه چیز بی‌اطلاع است. در انتهای فیلم، جایی که مایک، همه‌ی حساب‌ها را یک جا تسویه می‌کند، باز نمی‌توان دریافت که آیا آن تصمیمات بنا بر توصیه‌های پدرخوانده بوده یا

تصمیمات شخصی مایک بوده است، و آیا آن از فرصت‌طلبی پدرخوانده بوده که وقتی مناسب، پاسخ‌های مناسب را داده است، یا ناشی از گذشت او بوده که تا وقتی زنده بوده است، اجازه نمی‌داده تا مایک انتقام بگیرد و مایک صبر کرده تا او بمیرد و سپس خواسته‌هایش را عملی سازد؟! ما زیاد می‌شنویم که پدرخوانده، سیاستمداران و نیروهای پلیس بسیاری را خریده که از وی حمایت می‌کنند، ولی هرگز نه اسم و نه تصویر هیچ یک از آن‌ها را می‌بینیم! این دقیقا همان نمایی است که در روابط مافیایی به چشم می‌خورد. همه چیز پوشیده پیش رفته و قاطع در خفا اعمال می‌شود! در فیلم پدرخوانده نیز این پنهان‌سازی به درستی بازآفرینی می‌شود. در فیلم نکات مبهم و روابط و قواعد پوشیده‌ی بسیاری باقی می‌مانند، اما پدرخوانده در پاسخ به همه‌ی آن‌ها می‌گوید: *اظهاری نمی‌کنم!*

## "جنایات و مکافات"

### "می‌خواهم زنده بمانم"

باربارا گراهام، دختری ولگرد، هرزه، دروغگو، خلافکار و البته لوطی (همچون زمانی که خواهرش دوستانش را رد نمی‌کند یا وقتی تصویر فرزندان یکی از دوستانش را می‌بیند، به دروغ خود را به جای وی مجرم معرفی می‌کند و از پلیس می‌خواهد تا او را به عنوان مجرم ببرد) و غذا (این دو وجه شخصیتش کمتر مورد توجه کسی است) است که به هر کسی راحت باج نمی‌دهد، اما با این همه، او قاتل نیست. کشتن انسانی از روی عمد و آگاهی، کاری است که از عهده‌ی هر انسانی ساخته نیست. مهمتر از همه این که او مادر است و مادر فداکاری است و در این راه مقابل شوهر معتاد، پلیس، معاشرین خلافکارش و هر کسی که اقتضاء کند، با تمام وجود می‌ایستد.

با وجود این، به باربارا (با باربارا راحت باشیم و از این پس او را با اسم کوچکش بخوانیم) اتهام قتل می‌بندند، زیرا او شاهی برای ادعای بی‌گناهی‌اش ندارد که هیچ، سابقه‌ی سیاه وی در کارهای غیرقانونی و غیراخلاقی و به خصوص شهادت دروغ، بی‌پولی و از همه اساسی‌تر، درگیری او با انسان‌های باج‌گیر، زورگو و شیاد و حتی پلیس، بهانه‌هایی هستند که موجب می‌شوند، او را مقصر و محکوم به اشد مجازات سازند. بسیاری با و انمود به این که می‌خواهند به وی کمک کنند، در حقیقت به دنبال خواسته‌های خودخواهانه‌ی خویش هستند و انعکاس واکنش‌های آنان در وضعیت باربارا، موقعیت او را بغرنج‌تر می‌سازند. وکیل تسخیری او، پرونده‌اش را آن قدر قطور و مدعیان را آن میزان قدرتمند می‌بیند که حاضر به دفاعی عادلانه نیست و ترجیح می‌دهد پا پس بکشد. چنان که

خودش اذعان می‌کند، «اگر محاکمه تجدید شود، هیچ پولی از بابت این تأخیر به من نمی‌دهند» (!)؛ روزنامه‌نگارها به فکر تیراژ خود هستند و وخیم‌تر کردن اوضاع، اخبار را داغ‌تر می‌سازد. آنان داستان خودشان را در مورد قتل می‌نویسند؛ به ویژه روزنامه‌نگارانی که به دنبال شهرت‌اند، بیشتر در معرض این وسوسه قرار دارند. محکومین دیگر نیز در جستجوی روزنه‌ای برای نجات خویش هستند و حاضرند آن را به قیمت گام نهادن و فرو بردن بیشتر باربارا در منجلاب اتهام قتل انجام دهند. البته روان‌شناسان بیش از سایرین در خطر بیماربینی و مقصربابی متهمان قرار دارند و **آنانی که بیماران را عمدتاً در کتاب‌ها خوانده‌اند، باید تجارب بسیاری کسب کنند تا دریابند، انسان موجودی پیچیده‌تر از آن است که بتوان با چند برچسبی که در دوره‌ای علمی و دوره‌ای غیرعلمی (همچون بسیاری از نظریات مطرح در تاریخ علم روان‌شناسی) ارزیابی می‌شود، کاملاً شناخته، به علل نیت و رفتارهایش پی برده و آن گاه قضاوت کرد. اما کارل ثابت می‌کند که فراتر از آن نوع روان‌شناسان است.**

در این میان، متهم دوستان فداکاری نیز دارد که او را تنها نمی‌گذارند. یکی از دوستان او که سابقاً با یکدیگر به ول‌انگاری و خوشگذرانی اشتغال داشتند، شوهری مشخص پیدا کرده که گذشته‌ی او را نادیده گرفته است. او همه چیز را برای شوهرش صادقانه تعریف کرده است و شوهرش حتی اجازه داده تا او به تنهایی نزد باربارا بیاید؛ **"چرا که دوستی به درد چنین لحظات دشواری می‌خورد". او می‌گوید امکان آن بود که او نیز چون باربارا شود، زیرا آن‌ها خیلی به هم شبیه بودند. اما اکنون او در یکی از موسسات خیریه‌ی کلیسا کار می‌کند و در کنار شوهر و فرزندانش، زندگی آبرومند و موفق‌تری دارد و باربارا گوشه‌ی زندان منتظر روز اعدامش نشسته است! زیرا تنگنای زندگی چنان فرصتی به باربارا نداده بود. او در مدرسه‌ی دختران فراری پرورش یافته، چنان که مادرش نیز آنجا بوده است. اکثر کسانی که وارد زندگی باربارا شدند، قوزبالاقوز برایش بوده‌اند و خوش‌بینی و عدم**

سخت‌گیری وی نیز مزید بر اشتباهاتش شده و او را متضررتر ساخته است. اما باربارا به دوستش خاطر نشان می‌سازد که او برخلاف خودش، در مقطعی دور و بر کارهای خلاف و عیاشی را خط کشیده و رفته بود. باربارا با آن که باهوش‌تر بود، دچار مشکل شده بود. این یکی از بزرگترین اشتباهاتی است که مدام انسان‌های خلاق‌تر مرتکب می‌شوند. آنان می‌پندارند، در کار خلاف، اشخاصی که تیزتر، زرنک‌تر و باهوش‌تراند، خود را نجات می‌دهند و کسانی که خنگ و بی‌عرضه‌اند، گیر می‌افتند. در حالی که عمدتاً بر عکس است و انسان‌های پخته، کودن و چورمن حداکثر بزهکاری کوچکی مرتکب شوند و این افراد باهوش و زرنک هستند که تصور می‌کنند در موقع مقتضی در می‌روند، حسابی گرفتار و خراب می‌شوند. هنگامی که باربارا و دوستش درباره‌ی عملکردشان سخن می‌گویند، هیچ یک درصدد تبریته‌ی دروغین خویشان نیستند و این به صداقتی شهادت می‌دهد که در روحشان هم چنان حفظ کرده‌اند، ولو آن در غبار مفاسد زندگی پنهان شده باشد.

بسیاری در محکومیت و حکم اعدام باربارا دانسته یا ندانسته شریک‌اند، اما قانون برحسب مدارک مستند حکم می‌کند و بدین روی تنها باربارا را مقصر می‌داند و دیگران را وا گذارده تا به جنایتی که در یک همکاری و هماهنگی همگانی ترتیب می‌دهند، ایفای نقش کنند. وقتی حکم اعدام باربارا بریده می‌شود، او به قضات، هیئت منصفه، خبرنگاران و... تبریک می‌گوید که به خواسته‌ی شان رسیدند و عاقبت انسانی را اعدام می‌کنند؛ آیا ایشان همین را می‌خواستند تا جشن قتل او را ببینند و به سلامتی یکدیگر برگزار کنند!!

اتفاق نظر در دیدگاه عمومی گاه بسیار فریبنده است و قربانی شدن باربارا شاهی بر این مدعاست. بسیار پیش می‌آید که اشخاصی به سبب اجماع در موردی، خود قادر به نگاه و ارزیابی عادلانه و منصفانه‌ای نیستند و کورکورانه به خیل اجماع‌کنندگان می‌پیوندند و در این با هم



فریبی سهیم می‌شوند و سقوط در این اشتباه را شتابان‌تر می‌سازند. مشکل اساسی از آنجاست که وقتی جرمی اتفاق می‌افتد و مجرم مجهول است، همه در جستجوی پازل‌های گمشده‌ی آن می‌گردند و پای اشخاصی که می‌توانند وجوه ناشناخته‌ی آن را پر کنند، وسط کشیده می‌شود و هر حدسی که با شواهدی تأیید شود، سناریو را کامل‌تر می‌سازد؛ اما چیزی که نباید از نظر دور بماند، این است که موضوع جان، آبرو و زندگی انسان‌هایی در میان است که به قیمت تکمیل شدن سناریو نباید نادیده گرفته شوند! آن‌ها نباید همچون عروسک‌ها یا اشخاص قصه‌های پلیسی قضاوت شوند؛ چرا که پای زندگی واقعی آدم‌ها در میان است.

اما در این میان، کسانی نیز هستند که ناگهان به خود می‌آیند و از کرده‌ی‌شان پشیمان می‌شوند. روزنامه‌نگار معروف مونت گمری و تا حدی وکیل مدافع باربارا از جمله‌ی این افرادند. آنان در می‌یابند که واقعا در قتل انسانی سهیم بوده‌اند که بسیار محتمل است، مقصّر نباشد. کارل پالمر روان‌شناسی است که پس از مصاحبه با باربارا این ظن آنان را قوّت می‌بخشد. او با تست‌ها و روان‌کاوی‌های روان‌شناختی دریافته که «باربارا مرتب دروغ می‌گوید، به اخلاقیات احترام نمی‌گذارد، قانون و نظم برایش بی‌اهمیت است و از سنت‌های جامعه متنفر است (همه منتظرند که روان‌شناس با این مقدمه باربارا را مقصّر بداند، ولی در میان بهت‌شان می‌گوید که او قاتل نیست)؛ درخواست تجدید محاکمه بکنید، به نظر من او بی‌گناه است!... او از خشونت و کشتار متنفر است». او در می‌یابد که دروغ‌گویی و تخلفات پی در پی باربارا موجب شده تا همه او را محکوم مهر بزنند. با چنین چرخشی، اعدام باربارا مدام به تأخیر می‌افتد. در ابتدا که چنین تعللی یک موهبت ارزیابی می‌شود، با تکرار متناوب آن، به سان یک شکنجه برای روح و جسم باربارا می‌شود. شمارش معکوس اعدام او آغاز می‌شود و پس از مدتی تلفن زنگ می‌زند که مقامات اعدام او را به تعویق انداخته‌اند. آن به جایی می‌رسد که باربارا آرزو می‌کند ایکاش او را یک بار

اعدام کنند تا برای همیشه راحت شود، در حالی که او را نصفه جان می‌کنند و دوباره باز می‌گردانند. این فشار آن قدر فزاینده است که زندانبانان، پرستاران، خبرنگاران و وکلا نیز هنگام نزدیکی زمان اعدام باربارا به شدت مضطرب و به هم ریخته می‌شوند.

در این گیر و دار او بسیار بدشناس نیز هست. کارل که تلاش‌ها و

تحقیقات و مهمتراز همه وجدان پاکش کمک بزرگی برای کشف حقایق

پرونده‌ی باربارا بود، می‌میرد! باربارا بسیار به او امید بسته بود و کارل تنها

کسی بود که کلید ارتباط عاطفی با او را یافته بود. چنان که باربارا می‌نویسد:

«اون با من مثل یه انسان رفتار می‌کنه، یه انسان آزاد، نه یه انسان محکوم».

عاقبت باربارا را به اتاق گاز می‌برند و برای آخرین بار اعدام می‌کنند.

انسانی که به خاطر مجرم بودن، نادیده گرفته شد و قربانی افتراپی شد که

بخش گناهکار وجودش به بخش انسانی و بی‌گناه او بست و بدین طریق

بانیانش را فریب خوردگان این جنایت‌شان ساخت. او سبک می‌شود و

سنگینی آن را به دوش مشارکت‌کنندگان آن جنایت وا می‌گذارد.

## "اعتراف می‌کنم"...

### "آخرین گام‌های یک محکوم به مرگ"

یک محکوم، همچون افراد فقیر، شکست خورده یا خوار شمرده شده، کمتر مورد توجه کسی‌ست، مگر اشخاصی مانند خواهر هلن. یاری رساندن به کسی که با به قتل رساندن سایرین، محکوم به مرگ است، چون کمک کردن به هر انسان محتاج و مغضوبی، ناشی از همان احساسی‌ست که آن را "عشق به انسان" می‌نامیم. کمک به مقصّران و محکومان می‌تواند به معنای طرفداری از گناه و جنایت آن‌ها تأویل شود. اما فیلم «آخرین گام‌های یک محکوم به مرگ» نشان می‌دهد که آن تأویل درستی نیست و چه بسا با وجود اعتقاد به تقصیر و گناه مجرمان و محکومان، برای آنان و هیچ انسانی درخواست مرگ نکرد و تنها سعی نمود تا آن‌ها در لحظات پایانی زندگی خود، با قلبی پشیمان از گناه و رها از نفرت از دنیا روند. والدین یکی از مقتولان تصوّر می‌کنند که خواهر هلن چون در لحظاتی پیش از مرگ متیو، دست در دستان او می‌گذارد تا سخنانش را گوش دهد، به معنای آن است که او جانب قاتل فرزندشان را گرفته است و از این روی وی را نکوهش می‌کنند. چنین تأویلی مختص آن‌ها نیست و تقریباً همه و حتی کشیشان نیز شناخت درستی از آن عمل خواهر هلن ندارند!! هنگامی که کشیشی درصدد است تا تعالیم مسیحیت را به خواهر هلن گوشزد کند و از سلسله مراتب قدرتی سخن می‌گوید که بالاترین جایگاه آن متعلق به مسیح است، به کنایه نفوذ جهان‌بینی رومی را در کلیسایی به رخ می‌کشد، که تعالیم مسیحی دقیقاً برای نفی آن‌ها شکل گرفت؟! از هوش رفتن خواهر هلن، بهترین پاسخی‌ست که به عنوان "احساس مسیحی" در مقابل سخنان کشیش داده می‌شود. اما از سوی دیگر، هنگامی که متیو خود را با مسیح

مقایسه می‌کند، خواهر هلن به درستی به متیو گوشزد می‌نماید، از این که در کنار متیوست و واپسین دقایق زندگی متیو را با وی می‌گذرانند، او نباید تصوّر کند که متیو را محقّ می‌داند. او به متیو می‌گوید: «مسیح دنیا را با عشقش عوض کرد، ولی تو دو نفر را کشتی؟!»

آیا مجرمی را که به سبب کشتن انسانی، محکوم شده است، باید با کشتن نسبت به جنایتش آگاه کرد؟ آیا با کشتن انسانی - حتی قاتل - فعل کشتن انسان‌ها از بین می‌رود یا بازآفرینی می‌گردد؟ نماهایی از فیلم که مدام صحنه‌هایی از اعدام متیو را نشان می‌دهد و به سرعت روی تصاویری از مرگ قربانیانی که متیو آن‌ها را کشته است، حرکت می‌کند، به این‌همانی آن‌ها بر فعلی به نام مرگ انسان تأکید دارند، که در هر دو صورت ناپسندند. چنان احساسی از طریق آوازی سوزدار که با نماهای فوق همراهی می‌شود، به خوبی انعکاس می‌یابد. آن‌چه موجب می‌شود تا در زندگی جنایاتی رخ دهد، گناهکار بودن یا گناهکار نبودن انسان‌هایی که کشته می‌شوند، نیست؛ زیرا بسیاری از کسانی که انسانی را می‌کشند، برایش دلیلی دارند که در ذهن‌شان از مشروعیتی برخوردارست و تا هنگامی که صمیمانه در پی اشتباه خود نیستند، به گناه خویش پی نبرده و بدان اعتراف نمی‌کنند! آن‌چه سبب می‌شود، جنایاتی در زندگی تحقق یابد، عدم انزجار از کشتار انسان‌هاست، حتی اگر آن‌ها محکوم باشند!؟ انسانی که مقتولینی را قربانی می‌سازد، قاتل است، ولی وقتی که خود او در حال مرگ یا اعدام است، او مقتول و قربانی‌ست و همان‌طور که از مرگ کشته شدگان به دست او ابراز انزجار می‌کنیم، از اعدام او نیز همچون هر انسان دیگری نمی‌بایست خرسند باشیم! متیو که انسانی بی‌عاطفه پنداشته می‌شود، وقتی که خواهر هلن را به بیمارستان می‌برند، او نگرانش می‌شود، و این به خوبی حکایت از آن دارد، با محبت است که می‌توان امثال متیو را عوض کرد، نه با تنفر و تنبیه.

وانگهی، محکومین و مجرمان با وجود مقصّر بودن، همواره آن‌چه را

که از طریق قانون به عنوان مجازات اعمال‌شان دریافت می‌کنند، مساوی با استحقاق‌شان نیست. عوامل متعددی در آن نقش دارند، توانمندی مالی آن‌ها در گرفتن وکیلی مناسب، مصادف شدن محاکمه با وقایع سیاسی و هزاران اتفاق دیگر موجب می‌شود که از انسانی - حتی محکوم و مقصر - کمال دفاع را به عمل آورده تا انسانی دیگر قربانی نشود. این همان منطقی‌ست که وکیل جدید متیو را برمی‌انگیزد تا با وجود آن که می‌داند او تقصیرکار است، تمام تلاش خود را برای دفاع از وی مصروف دارد. **به بیان دیگر، هر مجرم خاطی و گناهکاری از حقوقی برخوردارست؛ حقوقی که به او اجازه می‌دهد تا تماماً از خود دفاع کند. همان طور که پس از تخطی شیطان، خداوند اجازه‌ی سخن گفتن به وی داده است و حتی برخی از درخواست‌های او را عملی می‌سازد!**

مادر هلن برایش شرح می‌دهد که چگونه او در شرایط غیرعادی بیماری، جیغ کشیده و به او گفته است: «از تو متنفرم». اما تنها دست‌های مهربان مادر بوده که توانسته بیماری او را شفا بخشد، نه تازیانه‌ی تنبیه. و تنها همین نوازش است که می‌تواند دردها و غم‌های انسان را التیام بخشد؛ همچون همان عشقی که مسیح نسبت به انسان ورزید، تا مرهمی بر رنج‌های او گردد و همین طور محبتی که والدین یکی از قربانیان آرزویش را داشت که اگر هنگامی که فرزندش از در بیرون می‌رفت، می‌دانست که دیگر او را زنده نخواهد دید، مطلب مهم‌تر و محبت‌آمیزتری به او می‌گفت. همان احساسی که موجب می‌شود خواهر هلن در لحظات تنگ‌انتهایی حیات متیو، با او بوده و نسبت به وی محبت مبذول دارد، با اشعاری که می‌گفت: «اگر من در کنار تو باشم، از میان آب‌های سهمگین خواهی گذشت، اگر من در کنار تو باشم، از میان شعله‌ها خواهی گذشت. اگر در جهنم باشی و مرگ در انتظار تو باشد، من در کنار تو خواهم بود و به تو آرامش خواهم بخشید.» جمله‌ی متداول همیاری و کمک به دیگری معمولاً، اگر تو در کنار من باشی، است؛ به طوری که بارِ خودخواهانه‌اش در آن مستتر است. در حالی

که اشعار خواهر هلن با معکوس سازی اش، محتوای خودخواهانه‌ی آن را به دیگرخواهی برگردانده است. نه تو در کنار من، بلکه من در کنار تو باشم!! اولین اشاره به چنین محتوایی توسط والدین یکی از مقتولین به خواهر هلن گوشزد می‌شود. هنگامی که خواهر هلن به او می‌گوید با من تماس بگیر، او می‌گوید که خواهر، من با شما تماس بگیرم؟! / این خیلی خودخواهانه است!!

خواهر هلن در کنار متیو قرار می‌گیرد تا انسانی که واپسین گام‌های خویش را به سوی مرگ بر می‌دارد، تنها نباشد. ما در زندگی با چیزها یا انسان‌هایی روبه‌رویم که چه بسا مورد پسندمان نیستند. ولی این به معنای آن نیست که خواهان مرگ و نابودی‌شان باشیم! در آخرین گام‌های یک محکوم به مرگ، می‌شنویم دختری که عاشق تخرّد بود، هنگامی که بدرود حیات گفت، مردی را در کنارش دفن می‌کنند که باید حضور او را در کنارش تا ابد تحمل کند! این مسأله اشاره به آن دارد که ما، علاوه بر این که باید یاد گیریم که در زندگی، یکدیگر را تحمل نماییم، حتی پس از آن نیز گریزی از آن نخواهیم داشت! خواهر هلن با قرار گرفتن در کنار متیو در ثانیه‌های پایانی زندگی‌اش، از مرگش پریشان و ناخشنود است و به خاطر این که آن لحظات مهلک، برای متیو با درد و رنج کمتری همراه شود، در کنارش قرار می‌گیرد تا شاید به او آرامش دهد.

اما با این همه، آزادی و آرامش حقیقی را تنها هنگامی تجربه خواهیم کرد که اشتباهات و گناهان خویش را بپذیریم. تنها آن هنگام است که با پذیرش آن حقیقت، آزاد خواهیم شد. متیو تا زمانی که در صدد است با توسل به بی‌اختیاری در لحظه‌ی کشتن قربانی‌ها و با پناه بردن به نظر بستگان و دستگاه دروغ‌سنج به ثبوت برساند که تقصیر کار نیست؛ درست چون همان کسی که بدون اعتقاد به /نجیل، تنها برای یافتن راه فرار به آن روی می‌آورد، از این روی هنوز نمی‌تواند در درونش از جنایاتی که کرده خلاصی یابد، مگر با پذیرش این حقیقت، که او مقصّر است. چنان که متیو

می گوید: «نمی‌خواهم با قلبی پر از نفرت بروم.» چرا که انسان درصدد نیل به "هویتی" از خود است که حتی پس از مرگ نیز باقی بماند؛ همچون همان خالکوبی که متیو بر بدنش حک می‌کند تا اگر مُرد، باز شناخته شود. اما هویتی که پس از اعتراف، حقیقی ارزیابی شود، منجر به نجات انسان می‌شود. هنگامی که خواهر هلن به متیو می‌گوید که «تو باید حقیقت را بدانی و حقیقت تو را آزاد خواهد کرد»، اشاره به برخورد صمیمانه‌ی فرد با آن چه که کرده دارد؛ به طوری که با پذیرش هر آن چه انجام داده‌ایم - حتی جنایت - سبکبال و خالی از نفرت خواهیم شد.

بدین ترتیب متیو که در ابتدا برای فرار از گناه، به هر مستمسکی متوسل می‌شود، از قبیل سیاهپوستان، مواد مخدر و دولت، ولی آن‌ها تنها بهانه‌هایی‌ست که هرگز او را نجات نمی‌دهد. او به ذکر دیگری نیازمند است و همان گونه که خواهر هلن می‌گوید، رازش در لحظات پایانی زندگی مسیح نهفته است. زمانی فرا می‌رسد که متیو به کرده‌ی خود و مهم‌تر از آن، به گناه خویش اذعان می‌کند و از این روی "اعتراف" آفریده می‌شود. انسان در مورد "خود"، دآوری کرده و با محاکمه‌ی خویش، گناه خویشتن را می‌پذیرد؛ "انسان در هستی به گناه خود اعتراف می‌کند".

خواهر هلن همان کالبدی‌ست که در کنار انسانی که اعتراف می‌کند، قرار گرفته و تجلی آن عشق برای انسان است. همان طور که خواهر هلن زمانی که متیو را به سوی مرگ می‌برند، از او می‌پرسد که «آیا من جلوه‌ای از عشق برایت هستم؟» در هنگام اعتراف، "او" دمر کنار انسان بود و او را تنها نگذارد. انسان مقصّر بود، ولی "او" از انسان روی برتافت! انسان اعتراف کرد، اما "او" انسان را به حال خود نگذاشت؟! انسان پس از اعتراف، باز گناهان پیشین را تکرار کرد، ولی "او"، انسان را رها نکرد؟! انسان پس از آن که اعتراف کرد و سپس گناهان پیشین را تکرار نمود، باز هم اعتراف کرد و "او" با این همه، او را تنها نگذارد؟! آن گاه "او" عشقش به انسان را "برای خود" به "ثبوت" رساند. پس از اعتراف انسان است که "او" با انسان

**"می‌شود". پس از این، انسان به هر سوی که رو می‌کند، "او" انسان را در آغوش می‌کشد. انسان "گریه" می‌کند و "او" در گریه‌ی انسان می‌گرید و به "انسانیت" "سوگند" یاد می‌کند، هر کسی را که با تمام وجود طلب کند، "نجات دهد"؟! "**

هنگام اعدام متو، گروهی به دنبال اجرای حکم اعدام اویند و گروهی دیگر برای او دعا می‌کنند، زیرا با وجود آن که او مقصر است، ولی همچون مقتولین، انسان است و «ارزش انسان بیش از کارهایی‌ست که انجام می‌دهد». نماهای انتهایی نیز با نشان دادن کلبه‌ای به پایان می‌رسد که در آن همچو دنیای ما، عده‌ای در حال طلب آمرزش‌اند.

متیو با کمک خواهر هلن است که از رنجش، رهایی می‌یابد و معنای دوست داشتن دیگری را جانشین خشونت و بغض می‌سازد: «نمی‌خوام با تنقیر برم، کشتن کار غلطیه.» وظیفه‌ای که مسیح بر عهده گرفت، و اکنون با گذشت سال‌ها، با وجود تکرار مداوم گفتارهای او، هنوز معنایش را بسیاری از پدران روحانی در نمی‌یابند و معدودی چون خواهر هلن هستند که با بازشناسایی آن گفتار، به بازآفرینی‌اش همت می‌گمارند: «گر من در کنار تو باشم...».

**پس بقیه‌ی آیات معنوی (با آیات دینی و شرعی اشتباه نشود) نازل شدند. بنابراین، معنای پنجم شکل گرفت: "وقتی خود را دوست داشته باشی، خواهی توانست، محبت را جانشین نفرت در درون خود سازی".** معنای ششم: "پس از آن که محبت را در درون خود، جانشین نفرت ساختی، می‌توانی دوستی دیگری را نیز جایگزین نفرت از او سازی". و در انتها معنای هفتم: "تنها و تنها با جایگزینی محبت به جای نفرت است که خواهی توانست، نیکی را در جهان جانشین پلیدی سازی".



## پدر و پسر چون "دوست" "من و پسر"

دو دزد برای سرقت به خانه‌ای می‌آیند و هنگامی که در حال دستبرد هستند، متوجه می‌شوند که خانه خالی نیست و پسرپچه‌ای را با موهایی قرمز پیدا می‌کنند. به ناچار او را ربوده و نقشه‌شان تغییر می‌کند و از دزدی از خانه، به بچه دزدی بدل می‌شود! آن‌ها که تجربه‌ی چندانی از این مسؤولیت جدید ندارد، به سرعت هویت‌شان لو می‌رود و پسرپچه، نام‌های آنان را یاد می‌گیرد. رول (یکی از بچه‌دزدها) بیرون رفته و با خانواده‌ی پسرپچه (گری) که بسیار پولدارند تماس می‌گیرد تا برای تحویلش به آن‌ها مبلغی را دریافت کند. البته پس از کلی چانه‌زنی قرار می‌شود مبلغی به شکل قسطی دریافت شود؟! رول پس از این که هری (دزد دیگر) را از تفاهمش بر سر دریافت قسطی پول آگاه می‌سازد، با اعتراض و داد و بیداد او روبه‌رو می‌شود. رفتار هری با گری آرام و با طمأنینه است، برخلاف رول که بی‌ادب و خشن به نظر می‌رسد. هری پس از مدتی متوجه می‌شود که گری اسم او را به خاطر سپرده و دست‌های خود را نیز باز کرده است. آن‌ها بسیار ساده و برحسب تعاملات عادی روزمره با یکدیگر "انس" می‌گیرند. رفتار هری با گری دوستانه است و برخلاف خانواده‌اش که برای مراقبت از وی، او را از بسیاری از چیزهای زندگی محروم می‌کردند، هری به گری اجازه رشد و باروری شخصیتش را می‌دهد و گری نیز از چنین رابطه‌ای بسیار خرسند است، آن قدر که وقتی هری می‌خواهد او را به خانواده‌اش تحویل دهد، گری عصبانی شده و گریه می‌کند و هری را منصرف می‌سازد. گری با اعتماد به نفسی که هری به او بخشیده است، در می‌یابد که نسبت به خیلی از

چیزهایی که پیش از این خانواده‌اش او را نهی می‌کردند، حساسیت ندارد و با تجربه‌شان می‌تواند ترس‌های پیشاپیش پذیرفته را مغلوب سازد. وانگهی هری نیز سهمی از این تعامل می‌برد. گری با چهره‌ی کودکانه، نگاه مشتاق و لبخندهای صادقانه‌اش، احساسی را به هری منعکس می‌سازد که از آن فاصله گرفته بود: لذت "یک پدر" هنگامی که به پسرش "محبت" ارزانی می‌دارد و زندگی‌اش را وقف فرزند می‌سازد.

آن‌ها وقتی به کلبه‌ای باز می‌گردند که پیش از این، آنجا بودند، با رول که در تعقیب‌شان است روبه‌رو می‌شوند و طی درگیری با او، عینک‌گری می‌شکند و به هر طریقی که هست موقتاً از شر رول راحت می‌شوند و وقتی یکدیگر را سالم می‌یابند، همدیگر را در آغوش می‌کشند. اکنون پیوند آن‌ها آن قدر قدرت یافته که جدایی‌شان از هم برای هر دو نفر بسیار مشکل باشد. آن‌ها به خرید می‌روند و کلی سوسیس خریده و می‌خورند. با یکدیگر به شنا رفته و شعر می‌خوانند و لذت می‌برند، درست مثل دو دوست یا پدر و پسر، دایی یا عمو و خواهر زاده یا برادر زاده‌ای که با یکدیگر دوست باشد. چنین رابطه‌ی دوستانه‌ای بین پدر و پسر مختص عصر مدرن است، در حالی که در جوامع سنتی ارتباط بین پدر و پسر بیشتر بر اساس فرودستی پسر و فرادستی پدر است. در چنین الگویی پسر می‌بایست چیزهای بسیاری از پدر آموخته و از هر نظر موجبات رضایت وی را فراهم آورد و رفتاری توأم با احترام داشته باشد. در حالی که در جامعه‌ی فراسنتی، پسر علاوه بر آن که اجازه دارد برحسب نگاه و گزینش خویش، متفاوت از پدر دیده و تصمیم بگیرد، حتی می‌تواند در مخالفت با او نیز گفته یا رفتار کند. البته چنان الگوهایی هیچ یک به تنهایی کافی نیستند و حضور صرف هر یک می‌تواند به "خشنودی یکی" (پدر یا پسر) و "ناخشنودی دیگری" منتهی شود. شاید مناسب باشد که ترکیبی ملایم و منعطف با شرایط را برای چنان ارتباطی بین پدر و پسر برگزید. "امتزاجی دوستانه" از خوبی‌های هر یک.

هری و گری در طی سفرشان با زنی به نام رز آشنا می‌شوند که صاحب هتل کوچکی ست و هری که قبلاً تعمیرکار بوده در ازای انجام تعمیراتی برای او، اتاقی از هتل را برای سکونت تحویل می‌گیرد. پلیسی که از دوستان رز است به هری و گری مظنون می‌شود، ولی رز ذهنیت او را عوض می‌کند. با ورود رز، رابطه‌ی هری و گری کمی با فاصله‌تر می‌شود و چنین امری برای گری مشکل‌تر است. با حضور رز، خلاء اصلی فیلم، هنوز برطرف نشده است! زیرا نه حضور زنانه، بلکه حضور مادرانه است که روح فیلم و مهم‌تر از آن رابطه‌ی پدر و پسر، بدون او چیزی کم دارد. اما با این همه، رز با مقاومتی که از خود نشان می‌دهد و با فراری دادن هری و گری ثابت می‌کند که، نه به عنوان زنی که تنها مدتی با او آشنا شده‌اند، بلکه همچون یک "دوست" می‌توان روی او حساب کرد.

مکان هری و گری توسط پلیس شناسایی می‌شود و هری درون کلبه گرفتار می‌شود. اما گری اکنون خوب یاد گرفته است که چگونه از فرصت‌ها بهره‌برد، برای نیل به اهدافش، از "نقطه ضعف خود" (ترس از عارتفاع)، "نقطه‌ی قوتی" می‌سازد. پس، از چرخ و فلک بزرگی بالا می‌رود، و

دیگران را تهدید می‌کند که اگر هری را آزاد نکنند، خودش را از آنجا به پایین پرت می‌کند. پس مأموران پلیس، ماشینی را آماده می‌سازند تا هری با آن از آنجا دور شود، ولی از دور مراقب اویند تا به محض این که هری با گری تماس گرفت و گری از چرخ و فلک پایین آمد، هری را دستگیر کنند. هری نیز که می‌داند پلیس به راحتی او را رها نساخته است، وانمود می‌کند در حال استراحت است و با جا گذاشتن لباس‌هایش به گونه‌ای که حکایت از استراحت او کند، با زیرکی از دست پلیس‌ها می‌گریزد. هری با گری تماس می‌گیرد و به او قول می‌دهد که امیدش را از دست ندهد و او روزی برای بردنش برخواهد گشت. پس از شش ماه هری به قول پدرانه‌ی خویش عمل کرده و با گری تماس می‌گیرد. گری سر از پا نمی‌شناسد، عینکش را به کناری گذاشته و به دیدن هری می‌رود تا با هم به مکزیک

بروند. آن‌ها مشتاقانه یکدیگر را در آغوش می‌کشند. گری با همان لحن صادقانه‌اش به هری می‌گوید که چطور است وقتی به مکزیک رسیدیم با منزلمان تماس بگیریم و از آن‌ها درخواست پول کنیم. هری آن را به حساب شوخی می‌گذارد. گری کودکانه می‌پرسد: آیا برای همیشه می‌رویم. هری با پختگی جواب می‌دهد: «هیچ چیز برای همیشه نیست، دم را باید غنیمت شمرد.» شخصیت‌های مثبت فیلم نسبت به یکدیگر فداکاری‌های بزرگ و مهمی انجام می‌دهند، بدون این که به روی یکدیگر بیاورند یا "انتظار بازگشت" داشته باشند. همچون زمانی که رز خود را به خاطر هری و گری به خطر می‌اندازد و هری برنامه‌ی زندگی خویش را تنها برای گری تغییر می‌دهد. حتی گری که کودک است و قاعدتا باید کمتر از سایرین از او انتظار گذشت داشت، ولی وقتی مطلع می‌شود که هری قرار است او را ترک کند و با وجود این که این اتفاق برایش بسیار سخت است، به طوری که با آن مخالفت می‌کند، با این همه، چون در می‌یابد که هری ناگزیر از رفتن است، اما مأموران پلیس او را محاصره و دستگیر خواهند کرد، از چرخ و فلک بالا می‌رود تا تمامی تلاش خویش را برای تحقق خواسته‌ی هری عملی کرده باشد. فصل مشترک این فداکاری‌ها چیزی نیستند، مگر "دوستی به معنای واقعی کلمه".

فیلم «من و پسر» با تمامی روابط صمیمانه‌ای که بین هری و گری به تصویر می‌کشد، هنوز چیزی کم دارد. نقطه‌ی ضعفی که از فیلم نیست، بلکه از واقعیتی در زندگی حکایت دارد: "یک پدر هرگز نمی‌تواند کاملاً خلاء مادر را در زندگی پر کند، ولی بسیاری از مادران می‌توانند هم به جای پدر نشست و هم در جایگاه مادر".

## اودیسه‌ی انسان عقلایی "۲۰۰۱: یک اودیسه‌ی فضایی"

هبوط تا فروغ

میمونِ انسان‌نما در اودیسه‌ای فضایی به انسانی کاوشگر و عقلایی بدل می‌شود. ابزار او از استخوان به سفینه‌ی فضایی بدل شده است. چه چیزی این تکامل را پدید آورده است؟ قدرت؟! چنان که نیچه در چنین گفت زرتشت معرفی می‌کند و فیلم «۲۰۰۱: یک اودیسه فضایی» برای همین موسیقی‌اش را از چنین گفت زرتشت/اِستِراوس وام گرفته است. اما جملگی به خطا رفته‌اند! به رفتارهای میمونِ انسان‌نما و انسان فزانورد بنگرید تا دریابید، که میمون انسان‌نما چگونه به استخوان خود می‌بالد و آن را بر سر هم‌نوعانش می‌کوبد، در حالی که انسان فزانورد به آرامی با کاوش در کیهان، بر عقلانیت خویش می‌راند. *آن میمون‌های انسان‌نما، حقیقتاً انسان نیستند، نه به این سبب که راست قامت نشده‌اند یا ابزار ساز نیستند، بلکه به این دلیل که قدرت حرف اول و آخر را برایشان می‌زند، از این روی واقعاً "حیوان" اند. در مقابل، آنانی که بر سفینه‌ی فضایی نشسته‌اند، "انسان" اند، نه چون ابزارسازی تکامل یافته‌تری دارند یا قدرت بیشتری برای تسلط بر جهان اطراف‌شان کسب کرده‌اند، بلکه از این روی که با وجود برخورداری از دانشی والا، از پژوهش و کاوش دست نمی‌کشند، و با آن که از قدرتی افزون‌تر از میمون‌های انسان‌نما بهره‌مندند، از آن بر علیه هم‌نوع‌شان استفاده نمی‌برند و برای پیشبرد راه‌های رسیدن به اهداف‌شان، به جای جنگیدن، با یکدیگر گفتگو و مشارکت می‌کنند. "عقلانیت" راز آن تکامل است. قدرت ابزاری است که عهد عتیق بر آن متکی بود، نه عهد مدرن. به همین سبب، اگر قطعاتی از سفونی پنجم*

بهتوون برای پیروزی عقلانیت بر واقعیت در یک اودیسه‌ی فضایی می‌نواخت، گزینه‌ای درخور می‌نمود.

ممکن است برخی استخوان را نیز حاصل نوعی از ابزارسازی تأویل کنند که نطفه و مرحله‌ی ابتدایی عقلانیت است. اما باید متذکر شوم که اینان هوش را با عقلانیت عوضی گرفته‌اند. میمون انسان‌نما همچون انسان کاوشگر از هوش بهره می‌برد، ولی هنوز از عقلانیت فاصله‌ی زیادی دارد، به همین سبب هنگام به چنگ آوردن یک استخوان، سرمست نشئی قدرت فریاد می‌کشد، در حالی که انسان کاوشگر، بر آنچه می‌اندیشد و می‌کاود، آگاهی دارد؛ نه فقط قدرت، که نسبت به هر چیزی آگاهی دارد و مهمتر از همه بر "خود" آگاهی دارد و از این روی عقلایی بر خویشتن می‌راند و آن‌گاه در دنیای پیرامونش به نرمی سیر می‌کند تا بدون هر سرمستی، هر چه بیشتر آن را دریابد. به میمون‌های عهد عتیق نگاه کنید که چگونه به یکدیگر حمله کرده و می‌تازند و مثل حیوان یکدیگر را می‌کشند؛ در انسان‌های کاوشگر فضا تأمل کنید چگونه در عین مشارکت با همدیگر، سفینه‌شان را به پیش می‌برند، برای کشف رازهای هستی در دنیای میکروسکوپی و ماکروسکوپی سیر می‌کنند، سؤال می‌پرسند، به هم گوش می‌دهند، با یکدیگر همکاری کرده و در صورت لزوم مخالفت ورزیده و انتقاد می‌کنند و در کمال آرامشی همگانی زندگی می‌کنند.

کامپیوترها و هوش برنامه‌ریزی شده نیز توسط انسان عقلایی طراحی شده‌اند و آن‌ها بسیاری از قابلیت‌های مغز انسان را دارا هستند، ولی در مقایسه با این خالق خود، گرچه سرعت و گستردگی افزون‌تری دارند، ولی هنوز از کمبودهایی ماهوی برخوردارند. کامپیوترهای مرکزی که توانایی‌ها و کارکردهای هزاران کامپیوتر را در خود جمع کرده‌اند، اگر اشکالی پیدا شود، به سرعت نوع و محل عیوب را به دانشمندان اطلاع می‌دهند. اما بزرگترین نقصی که در ماهیت‌شان دارند این است که صرفاً منطقی تصمیم می‌گیرند و وقتی در ارزیابی‌ها، احتمال شکستی وجود داشته باشد، از هر

گونه اقدامی صرف نظر می کنند، ولی آن می تواند به بهایی سنگین برای ابعاد دیگری از وجود انسان، همچون احساسات، عواطف، ارزش ها و... تمام شود. زیرا کامپیوترها هر چه را که با هوش برنامه ریزی شده ی شان نخواند، نمی پذیرند. *اینجاست که تفاوت هوش برنامه ریزی شده و منطقی با عقلانیت آشکار می گردد و مشخصا نشان می دهد که عقلانیت برخلاف هوش برنامه ریزی شده، با در نظر گرفتن همه ی ابعاد وجودی انسان تصمیم گرفته و انسان را تکامل می بخشد، نه با نادیده گرفتن شان.*

## "نقد فیلم‌های آندره تارکوفسکی"

دیباچه

آندره تارکوفسکی یکی از بزرگترین کارگردان‌های روسی و در زمره‌ی برجسته‌ترین کاگردانان جهان است. او هفت فیلم بزرگ در دوره‌ی کاری خود ساخت که بسیار موردپسند سینمای اروپا نو جهان و به خصوص سینمای روشنفکری قرار گرفت. بسیاری او را نماینده‌ای از سینمای مشرق زمین دانسته‌اند که من با این طبقه‌بندی مخالفم. تارکوفسکی مایه‌هایی از هر دو تمدن شرق و غرب را داراست؛ درست همچون مردم روسیه که آمیزه‌ای از فرهنگ دو سوی عالم را با هم دارند. اما ابعادی از سینمای او حتی فراتر از شرق و غرب است و باید آن را نشأت گرفته از فرهنگی جهانی تعبیر کرد.

برخی از فیلم‌های تارکوفسکی نقطه‌ی عطفی در سینمای روسیه و جهان به شمار می‌روند که نقاط افتراق بسیاری با هم دارند و فرآیند بلوغ و پختگی را طی می‌کنند. کارگردان فیلم کودکی / یوان تقریباً هیچ شباهتی به سازنده‌ی فیلم‌های آئینه، سولاریس و استاکر ندارد.

در فیلم‌های او همه‌ی عناصر صحنه با وسواس و ظرافت خاصی تعیین می‌شد، و بسیاری از نماها را بارها و بارها می‌گرفت، آنقدر که بازیگران به ستوه می‌آمدند که البته در این مورد سولاریس یک استثناء بود. بازیگران نیز در کارهای او آزاد نبودند و دقیقاً و مو به مو باید خود را با خواسته‌های تارکوفسکی هماهنگ می‌کردند و عمدتاً از بازیگران ثابتی نیز استفاده می‌کرد.

تارکوفسکی بسیار مورد توجه‌ی منتقدان، روشنفکران، هنرمندان و



فیلمسازان اروپایی بود. چرا که او از محدود کارگردانی به شمار می‌رفت که اروپایی‌ها تصور می‌کردند با آن در مقابل سینمای هالیوود و حرفه‌ای آمریکا عرض اندام می‌کردند. اما تارکوفسکی از جمله فیلمسازان اروپایی نبود که فیلم اندیشه‌ساز را با فیلمی سیاه اشتباه بگیرد. با آن که فیلم‌هایی مثل *استاکر* و *سولاریس* چندان مورد توجهی عموم واقع نشدند، ولی آن فیلم‌ها با جلوه‌های بصری بی‌نظیر هرگز در حد فیلمی سیاه تقلیل نیافتادند. برگمن، تارکوفسکی را کارگردانی می‌دانست که بدنای رؤیاها دست پیدا کرده، دنیایی که خود برگمن از طریق شهود در پی‌اش بود. البته فیلم‌های تارکوفسکی دچار نوعی شعارزدگی نیز بود و این یکی از دلایل توجه سینمای روشنفکری اروپا به آن است؛ خصیصه‌ای که اگر زمانی ملاک فیلم آوانگارد و پیشرو به حساب می‌آمد، اکنون دیگر بر عکس نوعی تظاهر و نمایش و نگاه به گذشته و ماندن در گذشته را نشان می‌داد. زمانی بود که من فیلم‌های تارکوفسکی را به خاطر پیام‌های که از آن استنتاج می‌شد و مطالبی که بیشتر در استعارات بدان اشاره می‌شد، بسیار دوست داشتم، ولی به تدریج که تعریفم از محتوا و معنا در فیلم و نحوه‌ی آفرینش آن در اثر هنری تغییر کرد، آن دیالوگ‌ها برایم رنگ شعار گرفت و جایگاهش را از دست داد.

آثار *فلینی*، *پازولینی* و *تارکوفسکی* شباهت‌هایی بسیاری را با هم نشان می‌دهند. برخی از منتقدان، *پازولینی* زبان فیلم را به سطح ادبیات و زبان نوشتار نزدیک می‌کرد؛ نوشتار با همه‌ی ساخت‌های ترکیبی و نشانه‌شناسی‌اش. اما توصیه‌ی نگارنده این است که تنها مصاحبه‌های *پازولینی* را بخوانید و فیلم‌هایش را نبینید، چون با دیدن آن‌ها سر خورده می‌شوید. از نگاه بسیاری از منتقدان، *فلینی* فیلم‌هایش را به نقاشی نزدیک می‌کرد. هر صحنه انگار نقاشی‌ای روی بوم را نشان می‌داد. اما نگارنده این نقطه‌ی قوت برای هنرهای تجسمی را نقطه‌ی ضعفی برای اثری در دنیای سینما می‌بیند که دومی را در حد هویت اولی تقلیل می‌دهد (این بدان

معنی نیست که سینما عرصه‌ای والاتر در هنر را اشغال می‌کند، بلکه به معنی این است که وقتی اثری با ویژگی‌ها و گستره‌ای خاص در هنر می‌سازیم، باید ویژگی‌های هویتی خودش را داشته باشد).  
 اکثراً فیلم‌های تارکوفسکی را با بار مذهبی و معنوی تأویل می‌کنند که تا حد زیادی درست است، اما من با بخش اول آن بیشتر موافقم؛ یعنی مذهبی بودن، نه معنوی بودن‌شان. در *نوستالژیا* شما شخصی را می‌بینید که می‌خواهد شمعی را به پای مجسمه‌ی قدیمی ببرد، بدون این که از آن عمل، معنایی در اندیشه‌اش داشته باشد؛ تنها در ناخودآگاه احساس نیاز به چنان رفتاری را داراست. این نما به خوبی حکایت از باوری دارد که در اندیشه به معنا نمی‌رسد، پس معنویت را متجلی نمی‌سازد، فقط به احساسی کور در اعماق وجودش نظر دارد که همان بعد مذهبی و ناخودآگاه را آشکار می‌سازد؛ همچون موسیقی باخ که تارکوفسکی به آن عشق می‌ورزید و بر وجه احساسی‌اش تأکید داشت.  
 در سولاریس این نگاه تا حدی رنگ فلسفی به خود می‌گیرد، ولی هنوز در آن غرق نشده و روایت فیلم به تجربه‌ی روانی افراد و وجدان انسان نزدیک می‌شود تا معنایی ظریف، عمیق و فلسفی. و آن را مقایسه کنید با فیلمی مثل *ژاندرک/لوک بسون* که معانی ساخته شده مدام در آن فرو ریخته و معنایی دیگر جایگزینش می‌شوند که مشخصاً معنوی و در پاره‌ای موارد حتی با مذهب در تضاد آشکار است.  
 فیلم‌های تارکوفسکی را دارای بار فلسفی نیز دانسته‌اند که من مشخصاً با این تعریف مخالفم. به نظرم اگر کسی به اندازه‌ی کافی با فلسفه آشنا باشد، نمی‌تواند چنین اظهارنظری بکند. تارکوفسکی در فیلم‌هایش به استنتاج‌هایی مستدل و معقول و روشن دست پیدا نمی‌کند، بلکه دقیقاً بر عکس بر ابهام، تردید و احساسات گنگ و متضاد شخصیت‌ها و بینندگان می‌افزاید و تأکیدش نیز بر همان تردید اجتناب‌ناپذیر و بدون پاسخ است که از آن نقطه نظر باید گفت که بیشتر به زبان شعر نزدیک است تا معنای

فلسفی.

طراحی صحنه‌ها و میزانشن‌های او نیز که خیلی دقیق و چشم نواز برگزیده می‌شوند، در مواجهه‌ی با اشیاء و عناصر فیلم هیچ پیام روشنی که با گفتار بیان شوند، تعقیب نمی‌کنند، بلکه تنها درصدداند حسی خاص و در عین حال مبهم را به بیننده انتقال دهند؛ همان گونه که حس در مقایسه با اندیشه، ناروشن و گنگ است و چون اندیشه به واژه بدل نمی‌شود. بسیاری از آن تصاویر و عناصر فیلم حتی در ذهن تارکوفسکی نیز معنای مشخصی ندارند.

*اولین فیلم، کودکی/یوان؛ ساخت سال ۱۹*

کسانی که فیلم‌های سولاریس، نوستالژیا و استاکر تارکوفسکی را دیده باشند و سپس فیلم کودکی/یوان را مشاهده کنند، هرگز باور نخواهند کرد که آنها را یک کاگردان ساخته باشد؛ چنین نیز هست و تارکوفسکی کارگردانی است که مدام در راه تحول بوده است. گر چه برخی از فیلم‌های او نزدیکی‌های بیشتری نسبت به هم نشان می‌دهند؛ مثل سولاریس با استاکر و ایثار با نوستالژیا که هر چهارتای آن‌ها با دیگر فیلم‌هایش فاصله‌ی بیشتری دارند، ولی هیچ یک مانند دیگری نیستند.

*دومین فیلم، آندره روبلف؛ ساخت سال ۱۹۶۹*

فیلم آندره روبلف در ستایش محبت و عشق است. در آندره روبلف، راهب و نقاشی را می‌بینیم که تصاویر قدیسین را می‌کشد. چنان که گفته است: او به مردم باور دارد و هم دردشان است و در آثارش نیز همان مهربانی و عشق را به جای ترس به مردم عرضه می‌کند. بسیاری بر این باورند که تارکوفسکی در آندره روبلف پیوندهای عمیق

خودش را با فرهنگ روسی نشان می‌دهد. نگارنده که *آندره روبلف* را پس از خواندن نقدهایی فیلم دید، چیزی کاملاً خلاف انتظار یافت. نماها آنقدر خاکستری و گرفته بود که من تمام مصائب نازل شده بر کتاب‌های *داستایوفسکی* را دیدم، بدون این که از دوراندیشی، عمق و تناقض معانی آثار *داستایوفسکی* اثری بیابم.

سومین فیلم، *سولاریس*، ساخت سال ۱۹۷۲

فیلم *سولاریس* شخصاً تأثیری ژرف بر زندگی‌ام گذاشت. آن بیشتر مصادف بود با یک سری تغییرات و تحولات ذهنی و درونی مربوط به نوع نگاهی که به هستی داشتم. با سقوط برخی از باورهای مذهبی‌ام، من خلایی در درون احساس می‌کردم که در ضمن نمی‌توانستم به دروغ با چیزی که بدان اعتقاد ندارم، پُرش کنم. *سولاریس* به من سوسوی نظریه‌ای را در هستی شناختی و معنی شناختی نشان می‌داد که با تمام وجود به آن چنگ زدم. بعدها با پیگیری آن به نظریاتی دست یافتم که در پشت فیلم *سولاریس* و کتاب آن بود. نظریاتی مه تمامی هستی را اقیانوسی هوشمند می‌دید که تمامی زندگی و تحولاتِ جملگی موجودات و از جمله انسان، در درون آن معنویتِ یکپارچه آفریده می‌شود. اما در *سولاریس* کشف این حقیقت توسط دانشمندی باعث خودکشی او می‌شود؟! در *سولاریس*، کلونین با انگیزه‌ی تلاش همیشگی انسان برای تماس با هستی مطلق، زمین را ترک کرده و به آسمان می‌رود، و با وجدانی در قالب یک زن که همسر سابقش است، مواجه می‌شود و بدون درک معنایی جدید تنها با تجربه عشق و رنج انسانی رو به رو می‌شود و شناور در این احساس به زمین باز می‌گردد. حس تعلیق یکی از اساسی‌ترین آفرینش‌های *تارکوفسکی* در فیلم‌هایش است که هنگام بازگشت به زمین در *سولاریس* نیز دیده می‌شود. فیلم *سولاریس* با وجود آن که جایزه‌ی ویژه‌ی داوران جشنواره‌ی کن را برد،

ولی چه در کن و چه در سایر جاها با استقبال عمومی رو به رو نشد؛ چرا که عده‌ی کمی بودند که می‌توانستند سرنخ‌هایی برای فهم فیلم پیدا کنند. به اعتقاد من، سولاریس بهترین فیلم تارکوفسکی نیز هست.

چهارمین فیلم، آئینه؛ ساخت سال ۱۹۷۵

در فیلم آئینه، تارکوفسکی در حقیقت به جاهایی بازگشت که زمانی در آنجا رشد کرده و بزرگ شده بود. در فیلم نیز پسری که به نوعی کودکی آندره است همراه با خواهرش در کنار کادرشان زندگی می‌کنند که از پدرشان جدا شده است. فیلمنامه‌ی آن را هم الکساندر میشارین نوشته که از کودکی با آندره دوست بود و مادر و خانواده‌اش را به خوبی می‌شناخت. در آن فیلم، او عشق دشوار را به تصویر می‌کشد و تصویر یک مادر را به ما عرضه می‌کند؛ در سال‌های گذران از میان سالی به پیری. در فیلم آئینه، مادرش با آن که می‌دانست شوهرش هرگز بر نخواهد گشت به انتظارش می‌نشیند که از این منظر، شباهت‌هایی را با در انتظار گودو نشان می‌دهد. او هرگز برخلاف اصولش رفتار نکرد و حاضر نبود به تماشای شکستن آن برخیزد و ترجیح می‌داد به تماشای همچنان برافراشته‌ی آن بنشیند. فیلم در شوروی تنها در محدود سینماهایی به نمایش درآمد، اما استقبال عمومی از آن بسیار بیش از انتظار بود. بنا به دلایلی سیاسی، روس‌ها نگذاشتند فیلم به جشنواره‌ی کن برود، ولی غربی‌ها فیلم را خریدند و به جاهای دیگر فروختند. فیلم آئینه در ایتالیا عنوان بهترین فیلم خارجی سال ۱۹۸۰ را از آن خود کرد.

پنجمین فیلم، استاکر؛ ساخت سال ۱۹۷۹

/ستاکر به معنای کسی است که آهسته، اما با گام‌های بلند پیش می‌رود، همچون کمین کردن برای شکار. در فیلم یک دانشمند و یک نویسنده به کمک یک راهنما که نماینده‌ی روشنفکری سیاسی‌ست، می‌خواهند به منطقه‌ای ممنوعه برسند که حقیقتی در آنجا نهفته است؛ کاری که راهنما مدام انجام می‌دهد و جستجوگران را بدانجا می‌برد. راز پنهان در آن، همچو آهن ربایی راهنمای مردم را به سوی خود می‌کشد. دانشمند می‌خواهد به آنجا رسیده تا حقیقت را برای سایرین روشن سازد، در حالی که نویسنده مخالف است و بر این باورست که اگر حقیقتی وجود داشته باشد که آشکار شود، بیشتر موجب سرخوردگی مردم می‌شود و ارزش آن در حفظ رازواری‌اش نهفته است.

در این فیلم متأسفانه مفاهیم موردنظر به دیالوگ آشکار کشیده می‌شود و این به اعتقاد من ضعفی بزرگ برای فیلم است و تنها با نشانه‌هاست و نه معناها که تصاویر با دیالوگ‌ها همراه می‌شود.

عجیب بودن منطقه‌ی ممنوعه و رازواری آن و ارزشش در منظر مخاطبان (چه واجد حقیقتی باشد و چه فاقد آن)، مسأله‌ای است که تارکوفسکی مدنظر داشته و با وجود سرنخ‌هایی که من به شما دادم، پس از دیدن فیلم است که می‌توانید پی ببرید تارکوفسکی تا چه حد در فیلم‌هایش برای بیان مقاصدش به بینندگان با مشکل مواجه است، همان گونه که در انتقال خواست‌ها و انتظاراتش به بازیگران با دشواری رو به رو بود.

ششمین فیلم، *نوستالژیا*؛ ساخت سال ۱۹۸۳

فیلم *نوستالژیا* را به غم غربت و حسرت خواری ترجمه کرده‌اند، که به اعتقاد من هر دو تعریف برای آن نامناسب است. *نوستالژیا* تنها غم غربت نیست، بلکه علاوه بر مکان از دست رفته، به زمان از دست رفته ولی در یادها مانده نظر دارد. حسرت خواری نیز به

شمار نمی‌رود، چرا که به حسرت زندگی دیگران یا آنچه در آینده آرزوی بدست آوردنش را داریم، مربوط نمی‌شود. *نوستالژیا* را باید غم خاطرات از دست رفته ترجمه کرد. خاطراتی که اکنون با گذشت زمان، دست نیافتنی و از این روی مقدس شده‌اند. روح فیلم *نوستالژیا* نیز به آن اشاره می‌کند. در سکانسی از آن، شخصی کسی را که در لجنی فرو رفته بود، به زور بیرون می‌کشد، ولی آن شخص در پاسخ به او می‌گوید: احمق!؟ نجات دهنده با تعجب می‌گوید: من تو را از لجن نجات دادم!؟ نجات یافته می‌گوید: ولی من توی آن لجن زندگی می‌کردم! این دیالوگ، نگاه به همان روح نوستالژی دارد که با وجود آن که تجارب گذشته مناسب نیستند، ولی چون با گذشت زمان به آن می‌نگریم، اینک دست نیافتنی و مقدس می‌شوند و غمی کهنه اما شیرین را در درونمان تداعی می‌کنند. *نوستالژیا* را برخی منتقدان جستجویی برای چیزی مبهم و از دست رفته و بیان نشدنی دانسته‌اند که مثل یک نعره‌ی روشنفکری می‌ماند.

در فیلم‌های *تارکوفسکی*، از جمله *نوستالژیا*، مکث دوربین زیاد دیده می‌شود؛ به نظر می‌رسد که نگاه در آن لحظه در حال تأملی در اندیشه است؛ تصاویری که بریده بریده در هم اشباح شده‌اند؛ تا حد زیادی نشان از روحیات درونی کارگردان دارند که با کلامی بریده بریده و توأم با مکث سخن گفته و فکر می‌کند.

هفتمین و آخرین فیلم، *ایثار*؛ ساخت سال ۱۹۸۶

انتظار زندگی و مرگ از اصلی‌ترین پیام‌های فیلم *ایثار* است. فیلم *ایثار* با روز تولد روزنامه‌نگاری به نام الکساندر شروع می‌شود. او به همراه همسرش، دو فرزندش، یک دوست، یک پستیچی و دو زن خدمتکار در جشن تولدش گرد هم می‌آیند. تمامی اهالی کشور ناگهان خود را در آستانه‌ی یک فاجعه‌ی جهانی که احتمالاً جنگی هسته‌ای است، پیدا

می‌کنند و د نهایت جهان به یمن /ایثار/ الکساندر از عواقب شوم جنگ هسته‌ای نجات می‌یابد.  
 این فیلم در داوری منتقدان از بهترین کارهای تارکوفسکی شناخته شده است و سه جایزه‌ی جشنواره‌ی کن را هم به خود اختصاص داد. البته به همراه /ستاکر، بیش از فیلم‌های دیگرش دچار شعارزدگی است و آن عمده‌ترین و تنها ضعف فیلم به شمار می‌رود.

\*\*\*

نایکویست می‌گوید برای لذت بردن از فیلم‌های تارکوفسکی نیازی به فهمیدن آن‌ها نیست، بلکه شما باید آن‌ها را تجربه کنید. ما مسأله اصلی این است که دنیای به تصویر کشیده شده دصر فیلم‌های تارکوفسکی، تجربه کردنی نیست به این دلیل که به رؤیا و خیال نظر دارد، نه واقعیت. با تمام این‌ها، تارکوفسکی یکی از بزرگترین کارگردانان عصر کنونی است که جهان هنر و به خصوص سینما به خود دیده است.



## "نادیده گرفتن" را نباید نادیده گرفت! "فیلا دلفیا"

بچه‌ها در حال بازی و شادی‌اند و مردم مشغول کارهای مختلف. برخی ورزش می‌کنند، بعضی به انجام وظیفه مشغول‌اند، عده‌ای غذا تهیه کرده و معدودی صرف می‌کنند. مردم با سنین مختلف و از نژادهای گوناگون، زندگی را جاری می‌سازند با تمامی احساسات و عواطف آمیخته به آن. در تعاملات، چهره‌ها، منازل، و حتی نزد بی‌خانمان‌ها در گوشه‌ی خیابان می‌توان زندگی را یافت، با همان غم و شادی آمیخته در لحن عاطفی ولی سنگین آواز و موسیقی «فیلا دلفیا».

سلامت - اندرو از مدیران موسسه‌ای معتبر است که از زندگی و کارش راضی به نظر می‌رسد. در آزمایشگاهی که اندرو خون می‌دهد، در دور و بر خود از چهره‌ها و وضع ناخوشایند اطرافیان به نوعی احساس ناراحتی کرده و با نگاهی که از ایشان فرار می‌کند، به روزنامه‌ی پیش روی خود فرو می‌رود. حتی تصوّر آن را نیز نمی‌تواند بکند که روزی یکی از آن‌ها خواهد بود!؟

نشانه‌های بیماری - پزشکی به سوی اندرو آمده و به او می‌گوید که مشکلی در آزمایش اوست و باید با او صحبت کند. اما اندرو به خاطر این که مادرش را نگران نسازد، به دروغ می‌گوید که دکتر به او گفته است، مشکلی دیده نمی‌شود.

در شرکت، رئیس سازمان، پست جدیدی به او می‌دهد. در حالی که همه چیز عالی به نظر می‌رسد، ناگهان فاجعه‌ای همه چیز را دگرگون می‌کند. در مدت زمان کوتاهی، پرونده‌ای از دفتر اندرو گم می‌شود، او از سر کارش اخراج می‌گردد و مطلع می‌شود که مبتلا به ایدز است!؟

گسترش بیماری - اینک او یک بازنده‌ی تمام عیار است! و حتی نمی‌تواند از دیگران نیز کمک بگیرد، زیرا آن‌ها می‌ترسند که خودشان مبتلا به ایدز شوند. وقتی که به دفتر جو میلر، وکیلی می‌رود که سابقاً با او آشنا بوده است، نیز با برخورد سرد و نامطلوبی مواجه می‌شود. نگاه میلر از سیگار و عکسی که اندرو به آن‌ها دست می‌زند تا کلاهی که روی میزش قرار می‌گیرد، می‌چرخد و احساس نگرانی از سرایت بیماری را با عدم همکاری به عنوان وکیل/اندرو در هم می‌آمیزد، تا/اندرو خویشتن را پاکبخته‌ی بی‌گناهی احساس کند که همه از او متنفرند، چون او یک هموسکشوال بدنیا آمده است؟!

تنبیه سخت بیمار (چون بیماری‌اش علاج ندارد) - او محکوم است چون دیگران، آن سان که او در درون احساس می‌کند، احساس نمی‌کنند؟! تمامی این شکنجه‌ها کم نبود که هستی، بیماری ایدز را نیز به آن افزود؟! او شأن نزول جذامیان در انجیل است که مسیح مداوایشان می‌کند. منفور و مطرود به چیزی است که خود عامل و گزینشگر آن نبوده است و از دست کسی نیز کاری ساخته نیست! آیا شرایطی نزدیک‌تر از آن به تعریف جهنم در هستی سراغ دارید؟ نه، چون در جهنم گناهکاران مجازات می‌شوند، نه قربانیان! اندرو مسؤول احساسی است که خود خالق آن نیست، همان طور که اکثریت انسان‌ها به جنس مخالف تمایل دارند، بدون این که خودشان، خالق آن باشند. هر انسانی همان گونه که در درون احساس می‌کند، رفتار می‌کند و امثال اندرو نیز از این قاعده مستثنی نیستند. آیا برای پدیده‌ای که برایمان ناآشناست، باید به حکم قربانی کردن، روانمان آرام گردد؟

خود را به نابینایی زدن - آیا ما چون نمی‌توانیم یا شجاعت آن را نداریم که بپذیریم، دیگرانی نیز هستند که به گونه‌ای دیگر و با خصایصی دیگر ر دنیا آمده‌اند و باید همان سان احساس و رفتار د، محکوم‌شان می‌سازیم؟! در گذشته که پیشرفت علوم تا به حدی نبود که علل تمایل به همجنس را شناخته و از یافته‌های فیزیولوژی بدن انسان، اطلاعات کافی نداشتیم، زین روی آنان را

قربانی می‌کردیم، اکنون که علل زیستی آنان ثابت شده است و بی‌گناهی‌شان در چنان احساس و متعاقب آن، چنان انتخابی به ثبوت رسیده است، آیا جنایت نیست که اول در اندیشه‌ی خویش و سپس در دنیای بیرون، ایشان را محکوم ساخته و چون گذشته قربانی سازیم؟! آخر آن اشمئزاز برانگیز است. البته که برای ما اشمئزاز برانگیز است، چون قرار نیست ما تجربه و احساس کنیم! همان طور که احساس ما به جنس مخالف، برای آنان اشمئزازآورست!! آن احساس، تمایل، بینش، انتخاب و زندگی آن‌هاست و ما و هر کس دیگری حق نداریم، با نگاه دنیای خود به آنان بنگریم و زندگی دیگری را قربانی زندگی خویش سازیم. تا هنگامی که از حقیقت طفره می‌رویم، داستان تکراری قربانی بی‌گناهان، بازآفرینی می‌شود، فقط بدانیم که روزی خود نیز یکی از قربانیان خواهیم بود، چرا که همواره خصیصه‌ای خواهد بود که در آن در اقلیت بوده و ناشناخته‌ایم؟! آن‌گاه برحسب دیدگاه اکثریت، ما را قربانی می‌سازند! یعنی همان قانونی که خود خالق و مصرّ بر آن بودیم؟

غم‌خواری از بیمار - میلر پس از این که مطمئن می‌شود، ایدز از طریق پوست و تماس‌های عادی منتقل نمی‌شود، کمی آرام می‌گیرد. در صحنه‌ی بعدی، او را در کتابخانه‌ای می‌بینیم که اندرو را نیز در آنجا می‌یابد. در ابتدا خودش را پنهان می‌سازد، اما وجدان او آرام نیست و وقتی که متوجه می‌شود، مسؤول کتابخانه می‌خواهد به نوعی اندرو را از آنجا بیرون کند، پا پیش می‌گذارد تا با اظهار آشنایی با او مانع از آن شود. فشار وجدان بیشتر می‌شود تا میلر تصمیم خود را می‌گیرد. میلر سراغ رئیس شرکت اندرو و دوستانش می‌رود و همان‌گونه سرحال، خبر فراقوانی‌شان به دادگاه را به آن‌ها می‌دهد. رئیس و همکاران وانمود می‌کنند که از بیماری اندرو خبر نداشته‌اند. اخبار دادگاه/اندرو از تلویزیون پخش می‌شود و توجه بسیاری را جلب می‌کند. در فروشگاه، میلر با مرد سیاهپوستی آشنا می‌شود که تصوّر می‌کند چون او از اندرو دفاع می‌کند، خود یک هموسکشوال است. به عبارتی، حتی بسیاری از کسانی که خود در زمره‌ی مطرودین و قربانیان هستند نیز بینش

درستی از جایگاهشان وجود ندارد، زیرا نمی‌توانند درک کنند که چرا می‌بایست برای مشروعیت قایل شدن برای چیزی باید حتماً خود به نوعی در آن سهیم بوده یا از طرفداران آن باشیم. می‌توان بدون این که یک هموسکشوال بود، از حقوق هر انسانی از جمله یک هموسکشوال دفاع کرد و برای تمامی تمایزاتی که همه‌ی انسان‌ها با یکدیگر دارند، مشروعیت قایل شد، بدون این که برخی را قربانی بعضی دیگر کرد. وکیل اندرو به شدت از برداشت و درخواست مرد سیاهپوست عصبی می‌شود.

میلر در دادگاه به روشنی می‌خواهد آنچه را که در اذهان می‌گذرد، فاش سازد. آیا ما چون در ذهن خود از هموسکشوال‌ها متنفریم، اندرو را محکوم نمی‌دانیم و مسأله‌ی ایدز و سایر موضوع‌ها بهانه نیست؟ اظهارات رسمی، همچون پرده‌ای روی حقایق را می‌پوشانند! همان گونه که لحن متأثر رئیس اندرو که از بابت بیماری او متأثر به نظر می‌رسد، به روی آن حقیقت را که به خاطر همان بیماری، او را اخراج کرده است، می‌پوشاند. میلر برای او دست می‌زند و نمایش وی را به تمسخر می‌گیرد، چرا که اگر حقیقتاً درون وی نیز همچون لحنش بود، اندرو را بی‌پناه رها می‌کرد؟! اما آن منصفانه‌ترین برداشت از چنان رفتاری نیست. میلر با کسانی برخورد نکرده بود که بازنده را به تمام معنا قربانی می‌کنند، طوری که، حتی بیان ظلم وارده شده بر مظلوم، برای او یک آرزوی دست نیافتنی باشد، چه به جای آن که احقاق حق کند! پس نادیده گرفتن را نیز نباید نادیده گرفت!!

اندرو با میلر از عبادت سخن می‌گوید و موسیقی و نیایشی که او را همچو عابدی به معبودش متصل می‌سازد. «من به کسی زخمی زدم که مرا دوست داشت.»

دلجویی از بیمار - هنگامی که هئیت ژولی نظرشان را در مورد حقانیت دادخواست اندرو بیان می‌کند، او حضور ندارد. چون این دادگاهی است که بازنده دارد، ولی برنده ندارد؟! بازندگان همان قربانی کنندگانی هستند که چشم روی هم می‌گذارند تا با فنای دیگری آرامش یابند. اندرو به سوی مرگ می‌رود

و حقانیت او در دادگاه تفاوت چندانی نیز برایش نمی‌کند، شاید امکان آن را فراهم سازد که انسان‌ها نسبت به سایر قربانیان، رفتار و قضاوتی منصفانه‌تر داشته باشند.

پس از بیماری - منزل/ندرو شلوغ است. جوششی عجیب در خانه حاکم است؛ همچون مراسم عزاداری نیست، ولی کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد؛ انگار همگی برای/ندرو بدانجا آمده‌اند، اما حضور فیزیکی او به چشم نمی‌خورد. ولی خاطره‌ی وی همچنان در نزد دوستان و اقوامش باقی است و همچو همان فیلم‌های برداشته از دوران کودکی و نوجوانش، او را در اذهان، زنده نگاه داشته و غم رفتن او را با ریسمان خاطراتش به اکنون زندگی پیوند می‌زند. زندگی همچنان جریان دارد...

## "پارادوکس‌های" واقعیت، حقیقت

و "معنا" در خودآگاهی

"ماتریکس"

انسان تاکنون چیزهایی را در خود یافته بود که در ابتدا تصوّر و تخیّش را نیز نمی‌کرد! پس انسان پس از آن، در "اندیشه" با "تردید" بر همه چیز نگریست:

هیچ کس از ابتدا در برخورد با دنیای واقعی نمی‌تواند حدس بزند که مجازی و غیر حقیقی است؟! همان گونه که هیچ کس از ابتدای فیلم «ماتریکس» با دیدن اولین نماهای فیلم نمی‌تواند تشخیص دهد، تم اصلی و درون‌مایه‌ی آن در مورد چیست! آیا ماتریکس فیلمی علمی - تخیلی یا فضایی است؟! پاسخ را تنها باید از خود فیلم ماتریکس دریافت: هر کس که ماتریکس را فیلمی خیالی و فضایی ببیند، در همان تصوّراتی غوطه‌ور است که فیلم ماتریکس آن را دنیای مجازی ماتریکس، یعنی همان دنیای واقعی خودمان، معرفی می‌کند. دنیای واقعی همان قدر مجازی است که، "ادراکات" در آیین "برهمن"، "محسوسات" در نزد "خردگرایان" و "حقیقت" در نزد فلاسفه‌ای که به "شکاگان" شهرت یافته‌اند، و دنیاهای فراواقعی ماتریکس، همان قدر اصالت دارند که "براهمانا" (به‌گونه‌ای مدفون) در فراسوی "ریگ ودا"، "آتمن" در "اوپانیشادها"، "تائو" در اندیشه‌ی "لائو تزو" و "چوانگ تزو"، "نیروانا" در تعالیم "بودا"، "لوگوس" در فلسفه‌ی "هراکلیتوس"، دنیای "تعقلی فیثاغورس"، عالم "مثّل افلاطون"، مفهوم "شیء فی نفسه" در نظریات "رئالیست‌ها"، "تفکر" در نزد "خردگرایان" و "ذهن" در نزد "ایده‌آلیست‌ها"، اصالت دارد. ماتریکس همان "حجابی" است که "عرفا" از آن سخن گفته‌اند و همان "ادراکی" است که

بسیاری از فلاسفه، آن را بدون اصالت و مانع از درک حقیقت اشیاء و چیزها انگاشته‌اند و همان "ظاهر" و کالبدی‌ست که معنایی را در خود

زندانی نموده است و همان طور که مورفیوس توضیح می‌دهد: تمامی حواس، چیزی به جز سیگنال‌های ارسالی از مغز نیستند. دنیای واقعی ما از نظر ماتریکس، تمام آن رؤیایی‌ست که هنگام نشستن "نیو" و سایرین به روی همان صندلی‌ها تحقق یافته و دیده می‌شود. شاید رؤیایی را به خاطر داشته باشید که بعدها در دنیای واقعی، عین آن را دیده‌اید. دنیای حقیقی همان دنیای رؤیایی‌ست که وقایع را در دنیای واقعی، یعنی دنیای ماتریکس، تحقق می‌بخشد. اما فیلم ماتریکس، دنیای واقعی و ماتریکس را به سان رؤیایی می‌بیند که روی دنیای حقیقی را پوشانده است و مانع از فهم آن می‌شود؛ زیرا دنیایی که در رؤیا دیده می‌شود، اصالت بیشتری نسبت به دنیایی دارد که اینک به شکل واقعیت در جلوی دیدگان ماست. از این روی چه بسا، دنیای رؤیا، بخشی از دنیای حقیقی فراتر از ماتریکس باشد، در حالی که دنیای واقعی را باید دنیایی مجازی و از همان جهت، دنیایی غیرحقیقی و با این تعریف، "رؤیایی" پنداشت.

اما حقیقت چیست؟ حقیقت آن است که آن چه در مقابل دیدگان ما قرار دارد، حاصل خصایصی از مغز ماست و اگر آن خصایص نباشند، آن بیرون اصلاً چیزی وجود ندارد!! و این یعنی "صحرای حقایق". حقیقت یعنی درک همان پوچی نهفته در واقعیت و تسلط چیزی فراتر از انسان بر او. چنان که مورفیوس به نیو و در حقیقت به ما می‌گوید: «این که شما برده هستی و مثل بقیه در قفس زندگی می‌کنی. زندانی که نمی‌تونی لمسش کنی!!» و تا هنگامی که ماتریکس، یعنی دنیای واقعی، جلوی دیدگان ما هست، نسل انسان آزاد نیست. آیا چنین تأویلی از واقعیت و ماتریکس دشوار است؟ پاسخ مورفیوس شنیدنی‌ست؛ او در حالی که نیو از مواجهه با چنین حقیقتی منقلب می‌شود، به نیو و به ما می‌گوید: «بپشت نگفتم که باور کردنش راحت، فقط گفتم حقیقت». آری، ما زندانی زندانی هستیم که

زندانبانی به نام واقعیت، آن را پاسداری می‌کند و تا هنگامی که مشروعتش را پذیرفته و خود را با آن همراه می‌سازیم، اسارت در آن زندان و بردگی خود را "می‌آفرینیم". این همان یاسی است که به تمامی فلاسفه و عرفایی که به آن حقیقت دست یافتند، عارض شد، همچنان که برای تمامی افرادی که در فیلم ماتریکس با آن روبه‌رو شدند، اتفاق افتاد. اما این تمام ماجرا نیست و نقطه‌ی پایان آن راه نیز نبود. در حالی که هیچ چیز جز همان یاس و پوچی به نظر نمی‌رسد، آرام آرام دنیایی فراتر از آن به روی صحرای حقایق شروع به شکل‌گیری می‌کند. بر بستر آن کویر پوچی، معنایی قابل آفرینش بود که جهانی نوین را می‌آفرید! پردیسه‌ای که مشخصاً از عالم یاس و پوچی برمی‌خاست و دقیقاً نقطه‌ی مقابلش، یعنی ژرفای معانی را متجلی می‌ساخت! آفرینش به معنای آن که واقعا و حتی حقیقتاً چیزی جز کویر حقایق وجود نداشت و از این روی دنیای معانی، کشف شدنی یا پیدا کردنی نبود، بلکه "آفریدنی" بود. چیزی وجود نداشت، ولی معنایی به وجود آمده و خلق شد؛ درست به مانند منجی شدن نیو. حقیقتاً هیچ حقیقتی نبود، اما از نقطه‌نظر معنا، پردیسه‌ای بی‌کرانه بود!!

با این همه، در مواجهه‌ی با کویر حقایق که پوچی را عارض می‌سازد، هر کس نوشدارویش را سر کشد، تلخی جانکاهش را در وجود خود داغ می‌زند و همان‌طوری منقلب می‌شود که نیو پس از تولد دوباره‌اش به هم ریخته و بالا می‌آورد و بسیاری چنان گرفتارش می‌گردند که به نیستی و خودکشی روی می‌آورند؛ همان‌سان که بسیاری از فلاسفه و عرفا دچار آن شدند. تنها با بالا آوردن آن حقیقت و توسل به ایمان است که هر رهرویی، توانایی ادامه دادن را خواهد داشت، همان‌طور که مورفیوس - یعنی ایمان - از نیو می‌خواهد تا آن حقیقت نوشیده را بالا بیاورد تا بتواند نفسی بکشد. به همین سبب است که مورفیوس می‌گوید: ما وقتی که یک مغز به بلوغ خاصی می‌رسد، آزادش نمی‌کردیم، خیلی خطرناک است، چون



ذهن‌شان باعث نابودی‌شان می‌شود. آن، خطرِ همان پوچی و یاسی‌ست که هر فردی که ذهنش به آن حد از رشد رسید که به کویر حقایق دست یافت، بر وی عارض می‌شود. چه بسا چنان یاسی منجر به خودکشی کسی شود که به آن حقیقت دست می‌یابد؛ همان‌طور که بسیاری از عرفا و فلاسفه، چنان راهی را برگزیدند. از این روی نیو را به حال خود وا نمی‌گذارند؛ البته همه به غیر از ایمان؛ زیرا در آن شرایط فرد باید ایمان نسبت به باورهای گذشته‌اش را از دست دهد. باورهایی که اینک به ثبوت رسیده اشتباه بوده‌اند. به همین سبب است که مورفیوس می‌گوید که «من آن قانون را زیر پا گذاشتم.» (زیرا مورفیوس مدتی او را تنها گذاشته بود).

*اما پیش از آن که معنا پدید آید، در آن حقیقتِ یاس‌انگیز و برهوت، تنها "ایمان" است که می‌تواند انسان را پا بر جا نگاه دارد.* در آن کویر، منطق و هیچ معنای دیگری نمی‌توانند نجات‌بخش باشند، مگر "ایمان". به همین سبب است که مورفیوس به محض بیداری نیو نخستین کسی‌ست که او را درمی‌یابد. بسیاری تنها در همان کویر می‌مانند، برخی همچون مورفیوس با ایمان تنها انتظار می‌کشند و بعضی همچو سایفر، با یاس به دنیای مجازی و واقعی برمی‌گردند و ترجیح می‌دهند تا با فریب خویش، از دنیای واقعی کمال لذت را ببرند.

*اما آیا راه دیگری نیست؟ در ابتدا پاسخ منفی‌ست؛ حقیقتاً چیزی نیست. اما گویا چیزی آفریده شده که سابقه نداشته است. پس آن گاه پاسخ مثبت می‌شود؛ تمامی معنایی که از بازی بازیگران گذشته از ماتریکس و رسیده به صحرای حقایق حاصل می‌شود، جهانی از معنا را می‌سازد که انتخاب، اختیار و حتی آزادی انسان را ممکن ساخته و به ثبوت می‌رساند. تنها در جهان معناست که انسان بر دنیای واقعی و ماتریکس حاکم بر او فایق می‌شود و آفرینش دنیای معنا تنها راهی‌ست که موجب می‌شود، انسانی به وسیله‌ی چیزی که فراتر از آزادی و اراده‌اش آفریده می‌شود، این بار بتواند بر آن تفوق یابد. همان گونه که مورفیوس*

می‌گوید: انسانی در ماتریکس متولد شد که قدرت تغییرش را داشت. انتخابی برخلاف انتظار، اختیاری برخلاف جبر، اختیاری معطوف به آزادی و اراده‌ای که فراتر از ماتریکس و واقعیت تحقق می‌یابد. این جهان معانی، همان محتوا و معنا و اهمیت تمامی کارهای بازیگرانی است که به مبارزه با ماتریکس برمی‌خیزند. جهانی که در آن هر فرد، جدای از موجودیتی مجازی، موجودیتی معنایی می‌یابد و همین معانی‌اند که اصل‌اند، و هدف اصلی فیلم نیز در جهت شکل‌گیری موازی همان معناهایی در نزد مخاطبان است که نزد بازیگرانی که بر له و علیه ماتریکس مبارزه می‌کنند، تحقق می‌یابد.

تمامی رازوارگی ماتریکس در ابتدای آن، به هیچ وجه ژستی افراطی برای تحت تأثیر قرار دادن بینندگان نیست؛ چنان که بسیاری از فیلم‌های تخیلی - علمی و فضایی از آن برخوردارند. بلکه تمامی دیالوگ‌ها و نماها به طرز باورنکردنی و بی‌نظیری دقیق به کار رفته‌اند؛ به طوری که تنها در قالب تفسیری معنایی و سمبلیک، معنی‌دار جلوه می‌کنند. دیدگاه سمبلیک تنها کلید واژه‌ای است که فیلم ماتریکس را معنادار می‌سازد. تمامی اشخاص و موضوع‌هایی که در فیلم ماتریکس موجودند، به همان دلایلی که ماتریکس بر موجودیت فراحقیقی تأکید می‌ورزد، موجودیت واقعی ندارند، بلکه معانی و ماهیت‌هایی مفهومی هستند که اصالت موجودیت‌شان بر همان معنایی و غیرواقعی بودن‌شان است؛ چرا که از دیدگاه فیلم ماتریکس، دنیای واقعی که با اشخاص واقعی اداره می‌شود، دنیایی مجازی و ماتریکسی است که اصالت ندارد. فیلم ماتریکس را باید با دیدی سمبولیک مشاهده کرده و معنا بخشید، و هر نوع تحلیلی بر آن نیز تنها با بازآفرینی مجدد همان معانی مجازی، واقعی، حقیقی و معنایی در متن است که می‌تواند تحلیل ماتریکس به شمار آید. تنها در این صورت است که می‌توان از دنیای مجازی ماتریکس فراتر رفت و در تله‌ی آن نیافتاد! در سکانس‌هایی از فیلم که به هوش مصنوعی، ماشین و تسلط آن‌ها بر

انسان اشاره می‌کند، عطف به تمامی خصایص ذاتی مغز انسان‌ها دارد که همچون سخت افزار، برنامه‌هایی هستند که علاوه بر تعیین توانایی و کیفیت آن توانایی از شناخت ما، محدودیت‌ها و دامنه‌ی آن را نیز مشخص می‌کنند. به بیانی دیگر، پیروزی ماشین‌ها بر انسان، اشاره بر تسلط تمامی برنامه‌های ناخودآگاهی در دنیای واقعی و حقیقی دارد که از خصایص ذاتی مغز انسان ناشی شده و چیزی فراتر از شناخت، تفسیر و تفکریست که در حوزه‌ی آگاهی انسان بگنجد. آن‌ها با این که در مغز انسان موجودند، ولی آن گونه آگاهی انسان را مسخّر و برده‌ی خویش ساخته و در کنترل دارند که باید ایشان را چیزی فراتر از انسان و اراده‌ی معطوف به آگاهی‌اش پنداشت، و پیروزی ماشین‌ها و کامپیوترها بر انسان، اشاره‌ای سمبلیک دارد به معنایی که معطوف به همین برنامه‌های موجود در مغز انسان، ولی فراتر از انسان است. به همین جهت مأمورانی را که به شکل انسان دیده می‌شوند، به عنوان هوش مصنوعی و ماشین معرفی می‌کند؛ چرا که آن‌ها معنایی فراتر از اراده‌ی انسان، ولی در درون انسان هستند. ماشین‌ها، همچون همان گیرنده‌ها، تعبیری در دنیای مجازی هستند که در دنیای حقیقی فراتر از ماتریکس، همان موجودات و معانی را تشکیل می‌دهند که تسخیر انسان را معنا می‌بخشند. این تعبیر - ماشین، هوش مصنوعی و گیرنده - در دنیای غیرحقیقی و واقعی ماتریکس درست، و در دنیای حقیقی فراتر از ماتریکس غلط هستند. دنیای واقعی از همان روی که حقیقی نیست، در مقایسه با دنیای فراحقیقی قابل استناد نیز نیست. بلکه برعکس باید از دنیای واقعی و تعبیری همچون هوش مصنوعی، ماشین، گیرنده و اصطلاحاتی نظایر آن‌ها که در فیلم آمده است، برداشتی فراحقیقی و غیرواقعی داشت که به مثابه‌ی تعبیری سمبلیک از موجودیت‌های معنایی همچون به بردگی کشاننده، مسلط بر انسان، بی‌اختیار کننده و نظایر آن‌ها برداشت کرد، و این دقیقاً همان کاریست که فیلم از طریق تمایز بین دنیای مجازی و واقعی با دنیای حقیقی، درصدد تبیینش برای مخاطبان است. اما

اگر ماتریکس فیلمی علمی - تخیلی نیست، پس چگونه می‌توان بخش‌هایی از فیلم را توضیح داد که از ماشین‌هایی سخن می‌گوید که روزی بر انسان فایق شدند و آن‌ها ابتدا انرژی خود را از خورشید می‌گرفتند، ولی پس از مدتی انرژی‌شان را از بدن انسان کسب کردند؟ از فیلم ماتریکس می‌توان برداشتی علمی - تخیلی داشت، ولی آن هنگامی‌ست که از دنیای مجازی و واقعی ماتریکس به ماجرا نظر بیاندازیم، اما نه وقتی که آن را از روزنه‌ی دنیای فراحقیقی و فراتر از ماتریکس می‌نگریم!! به مفهوم دیگر، توصیف تمامی وقایعی که در پیرامون ما رخ می‌دهد با واژه‌هایی چون ماشین، انرژی، مأموران، کاشتن (انسان)، کامپیوتر و برنامه‌های کامپیوتری، هوش مصنوعی و غیره، تماماً نگاه به آن‌ها از زاویه‌ی دید دنیای مجازی و غیرحقیقی ماتریکس است. تمامی واژه‌هایی از این قبیل که در فیلم به کار رفته است، تنها هنگامی معنادار و سمبلیک خواهند بود که آن‌ها را از دید دنیای فراتر از ماتریکس، یعنی دنیای معانی فراتر از حقایق بنگریم. به عبارت دیگر، نه تنها در فیلم ماتریکس، وقایعی را که به کمک تعبیری نظیر هوش مصنوعی، انرژی، کامپیوتر و تسخیر زمین به دست ماشین‌ها توصیف می‌شوند باید از دیدگاه دنیای فراحقیقی، معنایی و نمادین نگریست، بلکه تمامی وقایع روزمره‌ای را نیز که همچو اصلی بدیهی، به عنوان دنیای واقعی خود می‌پنداریم، از دیدگاه دنیای حقیقی فراتر از ماتریکس، معنایی تعبیر می‌شوند و در قالب واژه‌هایی غیرسمبلیک، واقعیت دارند و از آن روی مجازی هستند.

به معنای دیگر، فرق نمی‌کند که چون ماتریکس انسان را مسخر ماشین ببینیم یا همچو ملل باستان، او را در استیلای "الهی‌ها" و "اسطوره‌ها" تصور کنیم یا همچون عرفا، انسان را برده‌ی تن بیانگاریم؛ زیرا همگی آن‌ها تعبیری برای معنا بخشیدن به دنیای مجازی و واقعی‌ست. آن‌چه اصالت دارد، دنیای فراواقعی‌ست که بردگی انسان را بر حسب تسلط هر آن‌چه فراتر از اراده‌ی اوست، معنا می‌بخشد. از این رو، تعبیری به مانند

تسلط هوش مصنوعی و ماشین‌ها بر زمین، اشاره به آینده‌ای خیالی و پیشگویی علمی و فضایی ندارد، بلکه دقیقاً همان تعبیری از عالم حقیقی، یعنی دنیای غیرمجازی و معنایی‌ست که دربند بودن انسان را به دست چیزی، به جز انسان، معنا می‌بخشد. در فیلم نیز که مورفیوس به نیو می‌گوید: «کنون سال ۲۱۹۹ است و تو تصوّر می‌کنی سال ۱۹۹۹ است»، اشاره به آن دارد که تصوّر مجازی از واقعیت به عصر ما تعلق داشته و اکنون در دیدگان تک‌تک ما مشاهده می‌شود. ماشین و تکنولوژی که زمانی برای تسلط انسان بر طبیعت ساخته شده بودند، اینک قدم به قدم به پیش می‌روند، طوری که به نظر می‌رسد، خود بر انسان تسلط یافته‌اند. پیدایش هوش مصنوعی نقطه‌ی پایانی آن راه است. اما چنین تأویلی از تسلط ماشین بر انسان، به معنای آن است که ما در دنیای مجازی و ماتریکس چنین مشاهده می‌کنیم، در حالی که در دنیای فراحقیقی و معنایی، انسان‌ها به دست چیزهایی فراتر از خودشان و مسلط بر اراده و آزادی انتخاب‌شان تصوّر کرده، باور کرده، اندیشیده و رفتار کرده‌اند و از این روی، آن‌ها از انسان‌ها، بردگانی ساخته‌اند! نماهای دوگانه‌ی حیوانی که به شکل گیرنده‌ی بدل می‌شود، دقیقاً به همان دوگانگی تعبیر موضوعی در دنیای واقعی و مجازی به مثابه‌ی گیرنده و ماشین، و تعبیر آن در دنیای فراحقیقی و معنایی به سان موجودی که انسان را تحت نفوذ قرار داده و مسخّر خود ساخته است، اشاره دارد.

واژه‌ی «ماتریکس» بسیار دقیق تعبیه شده است. ماتریکس که فرمولی در ریاضی‌ست، برنامه‌ای‌ست قطعی که چندین حالت ممکن را توضیح می‌دهد. به معنای دیگر، ماتریکس با وجود این که فرمولی جزئی و قطعی‌ست، اما قطعیت آن در درونش، نه به یک حالت، بلکه به چندین حالت ممکن و احتمالی می‌رسد، به گونه‌ای که قرار گرفتن در درون ماتریکس به مفهوم تسلیم بودن در مقابل آن‌چه اتفاق می‌افتد نیست، بلکه در درون ماتریکس نیز احتمالات متعددی‌ست که امکان انتخاب هر یک

برای گزینشگر موجود است. اما ماتریکس در هر صورت برنامه‌ای است که بردِ توانمندیِ افرادی را که از آن استفاده می‌کنند، تعیین می‌کند. از همین روی است که افراد در ماتریکس، یک مهره‌ی بازی به شمار می‌آیند؛ درست به مانند مهره‌های شطرنجی که حالات حرکات مختلف هر مهره - نه حرکتی معین - را قانون کلیِ شطرنج تعیین می‌کند؛ همچون برنامه‌ی ماتریکس. اما از دیدگاه دنیای معنایی و فراتر از ماتریکس، می‌توان آزادی و انتخاب را تجربه کرد. چنان که مورفیوس در هنگام مبارزه با نیو به او می‌گوید که قوانین آن مثل قوانین کامپیوتر است؛ می‌توان برخی را نادیده گرفت و بعضی را زیر پا گذاشت.

با نقب زدنِ دوربین در عدد صفر، ماتریکس از نقطه‌ی صفر، جست‌وجو را آغاز می‌کند؟! کنکاشی که در دو راهی بین انتخاب زندگی عادی یا گزینش آن چه که کمبودش احساس می‌شود، قرار می‌گیرد. جست‌وجوگر در مرحله‌ای با عجایی مواجه می‌شود که قابل مقایسه با افسانه‌ی آلپس در سرزمین عجایب است. تا پیش از تهنشین شدنِ معانی در ذهن، هر نشانه‌ای می‌تواند بهانه‌ای برای یافتنِ گمگشته‌ای گردد که یک جست‌وجوگر در پی‌اش است. نیو برای یافتنِ پاسخ خود، نشانه‌ی خرگوشی را تعقیب می‌کند و از جاهایی سر بیرون می‌آورد که پیش از این، برایش ناآشنا و بیگانه بود. دیسکو و تعاملاتی که نیو تا پیش از این، یا علاقه‌ای به آن‌ها نداشت و یا پرسش‌ها و کارهای خویش را ضروری‌تر از آن‌ها می‌یافت، به آشنایی با تریبیتی منتهی می‌شود. فیلم با چنین استعاره‌ای می‌رساند، تا هنگامی که به سان یک جست‌وجوگریم، پاسخ خود را گاه در جایی خواهیم یافت که بسیار متفاوت و حتی متناقض با تصورات ماست. از این روی در این مرحله باید به هر وادی سرک کشید و هر نشانه‌ای می‌تواند اتفاق آشنایی را به قانونِ یافتنِ گمگشته منتهی کند؟! اما آیا همه‌ی انسان‌ها، توانایی چنین جست‌وجو، تخطی، انتخاب و تجربه‌ی آزادی را دارند؟ ماتریکس پاسخ می‌دهد که نه، تنها آن‌هایی که بنا به قول مورفیوس

احساس می‌کنند که «این جهان یک اشکالی دارد» و خطر گشتن به دنبال آن  
 نقض را به جان می‌خرند، توانایی درک معنا و به دنبالش، تجربه‌ی آن  
 انتخاب و آزادی را خواهند داشت؛ تمامی کسانی که از پل "آدمیت"  
 می‌گذرند. این همان نمادی‌ست که در فیلم منظور شده است. نیو هنگامی  
 که به جست‌وجو می‌پردازد برای ملاقات با آن چه در جست‌وجویش بود،  
 سر پل آدم، که همان آدم است، با مورفیوس و ترینیتی قرار می‌گذارد. این  
 همان راهی‌ست که جدایی انسان شدن با نشدن را تعیین کرده و تمیز  
 می‌دهد. انتخاب همواره با خود فرد است، با تک‌تک ماست. هر گاه که  
 روی این پل قرار می‌گیریم، اگر از آن رد شویم، کنکاشی که آدمیت را معنا  
 می‌کند آغاز کرده‌ایم، چنان که نیو چنین کرد، و هر گاه برگردیم، به سوی  
 دنیای غیر حقیقی و غیر آدمی گام نهاده‌ایم؛ دنیای جبرهای بیرونی،  
 همچنان که نیو می‌خواست انجام دهد و ترینیتی مانع از آن شد: «تو تا  
 آخرش رو رفتی و می‌دونی که اونجا جایی نیست که بخوای باشی». این  
 همان دنیای واقعی‌ست که اکثریت آن را باور می‌کنند و پس از رسیدن به آن  
 دو راهی، از آن برمی‌گردند و به آن فریب رضایت می‌دهند. در حالی که  
 معدودی با درک این نکته که چیزی کم دارد، نمی‌خواهند و نمی‌پسندند  
 آن‌جا بمانند و خطراتش را به جان می‌خرند. پس پا در جاده‌ی آدمیت  
 می‌گذارند، چنان که در نهایت نیو انجام داد.  
 این انتخاب و ریسک از طریق اراده‌ی قرص‌های آبی و قرمز رنگ و  
 گزینش یکی از آن‌ها مطرح می‌شود. قرمز به معنای خطر کردن و آبی به  
 معنای به آرامش رسیدن و خطر نکردن نظر دارند. نیو کسی‌ست که قرص  
 قرمز را برمی‌گزیند. اما اگر نیو قرص آبی را می‌خورد، چه می‌شد؟! همان  
 اتفاقی برایش به وقوع می‌پیوست که هر روز برای ما می‌افتد!! یعنی تنها  
 دیدن دنیای واقعی و مجازی که در قالب ادراک استنباط می‌کنیم و عدم به  
 خاطر آوردن تجربه‌ای که در دنیای فراتر از دنیای واقعی داشتیم یا داریم!  
 چیزی که به کرات در خواب‌های ما تحقق می‌یابد و ما با هر بار بیدار شدن،

در هنگام بیداری، آن را خواب می‌پنداریم، در حالی که هنگام خواب، آن را حقیقی می‌پنداشتیم!! همان گونه که مورفیوس می‌پرسد: «اگر خوابی ببینی که از آن بیدار نشوی، چگونه ممکن است که بفهمی خوابی یا بیدار؟!»

نیو پس از انتخاب قرص قرمز، دنیایی را تجربه می‌کند که به گونه‌ای استعاری، تولد و آغاز زندگی انسان را به تصویر می‌کشد. صحنه‌هایی که نیو را در درون مایعی نشان می‌دهد که لوله‌هایی به وی وصل است و بسیاری دیگر در داخل فضاها با آزمایشی کاشته می‌شوند، ایهامی از زندگی در رحم و پیش از زاده شدن و همچنین زندگی پس از مرگ و رستاخیز دارد. نیو در میان لوله‌های مختلفی که به بدنش وصل‌اند و مایعی که او را احاطه کرده، دنیای واقعی پیش از تولد در رحم را متجلی می‌سازد. در حالی که همان وقایع، آن گونه که به وسیله فیلم نوعی ارتباط ماشینی با دنیای پیرامون را از طریق لوله‌ها نشان می‌دهد، دنیای حقیقی آن را به تصویر می‌کشد. نیو همان سان متولد می‌شود که هر یک از ما در دنیای حقیقی فراتر از واقعیت به دنیا می‌آییم. مورفیوس به این می‌همان، همچو هر نورسیده‌ای، "خوش آمد" می‌گوید، و نیو همان طور مدتی در کنترل قرار می‌گیرد؛ مانند هر تازه متولد شده‌ای. چشمان نیو که می‌سوزند و پاسخ مورفیوس که دلیلش را عدم استفاده از چشم‌هایش ذکر می‌کند، استعاره‌ای است که هم به تولد انسان و استفاده از دیدگان اشاره دارد و هم موازی با آن، به دوباره زاده شدن نیو و دریافتن حقیقت چیزها توسط وی.

نیو از مورفیوس می‌پرسد «آیا من مرده‌ام»، او جواب می‌دهد که «بسیار دور از آن است»، زیرا نیو تازه چشمانش به روی حقایق باز شده است. او چون هر نورسیده‌ای مورد مراقبت‌های ویژه‌ای قرار می‌گیرد.

هنگامی که مورفیوس اشاره به آن می‌کند که منبع نیروی ماشین‌های هوشمند، خورشید پنداشته می‌شد و تصوّر ما آن بود که اگر جلوی آن را بگیریم، ماشین‌ها از بین خواهند رفت، در حالی که ماشین‌ها از انسان‌ها نیرو کسب کردند، استعاره‌ای است که آن نیرویی که انسان‌ها در بیرون در



**جست‌وجویش هستند، در درون انسان‌ها وجود دارد و همان است که هستی‌بخش است و اشاره‌ای استعاره‌ای به همان "درون‌نگری" برای یافتن گمشده‌ای دارد که عرفا از آن سخن رانده‌اند.** وقتی که از یخبندان بر روی زمین و وجود تنها هسته‌ای از گرما با نام شهری به نام "زایون" در دل آن سخن می‌گوید، استعاره‌ای است به نومیذکنندگی و سرمایه حاکم بر دنیای حقایق و وجود مأمونی گرم در درون انسان و جست‌وجو برای پناه بردن به آن؛ همان طور که نیو با سپردن خویش به مورفیوس، به سرمایه وجودش گرما بخشید. زایون در حقیقت، آن شهر مقدس گمشده‌ی درون همه‌ی ماست.

اسامی افراد در ماتریکس بسیار دقیق انتخاب شده است و هر نام، "ماهیت هر هویت" را معنی می‌بخشد. به بیانی دیگر، نام‌های افراد در فیلم ماتریکس، اسامی‌ای قراردادی نیستند، بلکه معانی و مفاهیمی هستند که از موجودیت‌ها و افرادی استخراج می‌شوند که "هویت معنایی" و فراحقیقی هر فرد را، که با تمامی چیستی‌اش در طی گفتارها، رفتارها، اهداف، آرزوها و تخیلاتش در زندگی متجلی می‌شود، تعیین می‌کنند که در مقابل هویت واقعی و مجازی آن قرار می‌گیرند. به طوری که ماهیت هر یک از آن‌ها در ارتباط با ماهیت دیگران تأویل‌پذیر است.

نیو که مأموران ماتریکس، او را/ندرسون می‌نامند، نام معنایی و فراحقیقی‌اش "نیو" یعنی "نازگی" است. چرا که ماهیت و معنای برآمده از فعل و زندگی هر چیز است که نام او را تعیین می‌کند؛ جایی که نیو، برخلاف گذشته، امکان تحقق چیزی تازه را فراهم می‌آورد که آزادی و اختیار را معنادار می‌سازد. برداشت فوق به وسیله‌ی دیالوگی که در تونل سابوی (مترو) بین عوامل ماتریکس با نیو اتفاق می‌افتد، تأیید می‌شود. جایی که مأمور ماتریکس می‌گوید، آقای/ندرسون، در حالی که نیو با تأکید پاسخ می‌دهد، من نیو هستم، نه/ندرسون. این دیالوگ درصدد است تا ماهیت نمادین نیو را که همان امکان تحقق هر چیز تازه است، به ثبوت

برساند. و در جایی دیگر، تربیتی به نیو می‌گویید که تاکنون کسی چنین نکرده است و نیو پاسخ می‌دهد «به همین جهت است که ما می‌توانیم»، و این ویژگی، ماهیتِ تازگی‌ست. نیو از همان روی که ماهیتش تازگی‌ست، در مرحله‌ای از فیلم به سایر شخصیت‌های فیلم ملحق می‌شود و در حالی که سایرین از قبل مبارزه می‌کنند، نیو پس از جست‌وجو و درک تجربی‌ست که به مبارزان می‌پیوندد. نیو در ابتدا ایمان ندارد، چنان که هر تازگی با بریدن از ایمان قبلی، می‌تواند تازگی جلوه کند. از همان روی در ابتدا با وجود آن که ایمان، تازگی را در می‌یابد، ولی ناگزیر به مبارزه با تازگی‌ست. در ابتدا مورفیوس پیروز است، همان سان که ابتدا ایمان گذشته است که بر تازگی تفوق دارد. زورآزمایی که امکان نجات بخش شدن آن‌چه را که تازگی دارد برای انسان فراهم می‌آورد، اما آن مدت زیادی نمی‌تواند به طول بیانجامد، چرا که تازگی برای ادامه ناگزیر به ایمان است. پس ایمان است که راه را به تازگی نشان می‌دهد، همچو پیامبری که راه را به یک رهرو نشان می‌دهد.

نیو در ابتدا موفق نیست تا با تسلط بر ذهن از ساختمانی به ساختمانی دیگر بپرد. سقوط او به گونه‌ای درخور، به وسیله‌ی حرکت دوربین به ترتیبی نمایش داده شده که در ابتدا صعود تصوّر شود و این حقیقتی‌ست که در آغاز هر سقوطی چنین به نظر می‌رسد؟! وقتی دیگران بر این جمله تأکید می‌ورزند که هیچ کس برای نخستین‌بار موفق به چنین کاری نمی‌شود، پاسخی به این توقع دیگران و حتی شخصی می‌دهند که انتظار موفقیت در اولین تجارب خود داشته و در صورت شکست مأیوس می‌شود. در حالی که چنان دیالوگ‌هایی تأکید می‌کنند که شکست در اولین تجارب هر گزینشی، قانونی طبیعی‌ست و تحقق موفقیت تنها بر اساس ممارست پس از شکست بوده که مهم و اصیل است و حتی منجی نیز از ابتدا، بدون سعی و تجربه قادر به کارهای نشدنی نیست.

"مورفیوس" همان "ایمان" است. مورفیوس از آن جهت به دنبال

نیوست که "ایمان" در جستجوی "تازگی" است. به بیان واضح‌تر، این اسامی و آن اشخاص، چیزی نیستند جز معانی‌ای که ماهیت زندگی و تمام چیستی‌شان در ارتباط با یکدیگر تأویل‌پذیر خواهند بود. مورفیوس ایمان است و به همان جهت است که *اوراکل* به نیو می‌گوید: «او به تو اعتقاد دارد، کورکورانه، آن قدر که حاضر است به‌خاطر تو بمیرد». **این دقیقاً ویژگی ایمان است، او با وجود کورکورانه بودن، در نهایت هموست که تازگی را می‌یابد؛ چرا که تنها اوست که انتظار می‌کشد بدون آن که نیازی به امید داشته باشد، زیرا ایمان نیازی به امید ندارد!** این دقیقاً همان دیالوگی است که مورفیوس در بخشی از فیلم به‌ترینیتی می‌گوید، و همان طور که *اوراکل* می‌گوید، **حقیقتاً بدون ایمان است که دچار مشکل می‌شویم. ایمان، خود را قربانی تازگی می‌کند، همان سان که مورفیوس در حق نیو کرد.** اما کدامین تازگی؟ آن تازگی که نجات‌بخش باشد. از همان روی است که مورفیوس و سایرین می‌خواهند دریابند که آیا نیو همان گمگشته‌ی‌شان هست یا نه؟! **چرا که تنها آن تازگی را بایسته است انتظار کشید که نجات‌بخش باشد.** با ظهور تازگی، ایمان است که حقایق فراتر از واقعیات را به تازگی می‌آموزد و اوست که پس از رسیدن به کویر حقایق می‌تواند موجب تداوم زندگی گردد. تازگی برای این که بتواند نجات‌بخش گردد می‌بایست برای مبارزه با دشمنان درونی و بیرونی تعلیم دیده و آب دیده شود و به همین سبب نیو به وسیله‌ی تعلیم مورفیوس راه مبارزه را فرا می‌گیرد. مورفیوس، نیو را به محضر *اوراکل* می‌برد، چرا که ایمان است که تازگی را به ناخودآگاهی معرفی می‌کند تا به خودآگاهی برسد. ولی برای تحقق آگاهی و روبه‌رو شدن با ناخودآگاهی، تازگی و هر شخص دیگری ناگزیر است که خود "تنها" به محضر ناخودآگاهی برسد و به همین سبب است که مورفیوس به نیو می‌گوید، **من تنها راه را به تو نشان می‌دهم و تو خود باید آن را به پیمایی!** اما "*اوراکل*" کیست یا چیست؟ *اوراکل* تمام آن ماهیت و معنایی است که موجودیت دنیاها را گوناگون مجازی، واقعی و حقیقی را استنباط کرده

و دنیای معانی، همچون معنای انتخاب، اختیار و آزادی را در عین غوطه‌ور بودن در دنیای جبری‌ای که ما را احاطه کرده است، تبیین می‌کند. اوراکل، "ناخودآگاهی در دنیای معناست". اوراکل، ناخودآگاهی به آگاهی رساننده است. به همین جهت است که مورفیوس می‌گوید، اوست که از ابتدای مقاومت بوده و به اندازه‌ای که لازم است می‌داند. تنها ناخودآگاه است که چنان حضوری دارد که شناختش پیوسته است. چرا که علم آن حصولی نیست، بلکه حضوری است. اما هموست که به آگاهی می‌رساند. به همان جهت است که همگی نزد اوراکل می‌روند تا چیزی را که نیاز به دانستنش دارند از او بشنوند. از هنگامی که انسان به آن‌چه در درونش وجود داشت، به سان موجود یا موضوعی از بیرون نظر کرد، "خود"، آینه‌ای شد که از طریق آن، از بیرون به درون انسان نگریست و بدین ترتیب "خودآگاهی" آفریده شد و "انسان"، خود را باور کرد. پس از "خودباوری" بود که انسان به "آرامش" رسید. اما او چه دشوار به "خودباوری" نایل شد! آیا آن همه تاوان، ارزشش را داشت؟! انسان اگر پیش از خودآگاهی، به خودباوری می‌رسید، هرگز به دستاوردهایی دست نمی‌یافت که تاکنون عایدش شده بود!!

در بخشی از ملاقات کوتاهی که نیو با اوراکل دارد، نیو پیش از آن که دستش به گلدانی خورده و آن را به زمین بیاندازد، اوراکل به او می‌گوید: «گلدان فدای سرت»؟! و آن گاه نیو حرکتی می‌کند که دستش به گلدان می‌خورد و آن را می‌شکند. اوراکل از نیو می‌پرسد که اگر به او نمی‌گفت که گلدان فدای سرش، آیا گلدان می‌شکست یا نه؟ آیا جملات اوراکل واقعیت را پیش‌بینی کرده بود یا جملاتش واقعیت را پدید آورده بود؟ آیا ناخودآگاه است که دنیای اطراف ما را پدید می‌آورد یا آن‌چه در بیرون اتفاق می‌افتد، در حضور پیوسته‌ی ناخودآگاه قرار دارد؟ یک نوع از پاسخ آن را در جایی دیگر از فیلم می‌توان یافت. کودکی که همچو "بودا" است، به نیو می‌فهماند در عوض تلاش برای خم کردن قاشق، خودش را خم کند! این

جمله، اشاره به پاسخ همان پرسش فوق دارد: این ناخودآگاهی ذهنی است که دنیای ما و وقایع آن را می‌سازد؛ چرا که اصلاً چیزی به غیر از آن اصالت ندارد. در حقیقت هر کس در جست‌وجو و تعقیب خویشتن است؛ همچون همان انسان‌ها و در حقیقت، موجودیت‌های معنایی در حال حرکت در ماتریکس!

کودکانی که در اتفاقی قرار دارند که در جوار /وراکل است و نیو ناظر کارهای عجیبی است که آن‌ها با اشیاء پیرامون خود دارند، همان وجوه کودکِ شخصیتِ روانی هر کس هستند که در ناخودآگاه انسان حضور دارند و با رجعت به آن‌هاست که بسیاری از غیرممکن‌ها در دنیای بزرگ‌ترها ممکن می‌شود و مادری که کودکی را به نزد /وراکل برده است، معنای تجلی روح مادرانه را به تصویر می‌کشد که با عطف مادران به ناخودآگاهی است که تحقق می‌یابد. کودکی که شبیه بوداست، نماد بزرگان و ره‌پویان بودایی است و کودک دیگری که در محضر /وراکل کتابی چینی را در دست دارد، نماد حکیمان چینی است و آن‌ها بدان سبب کودک به تصویر کشیده شده‌اند تا هم به ارزیابی دانایی‌شان در مقایسه با گستره‌ی دانش ناخودآگاهی پرداخته شده و هم رجعت صادقانه همچو کودکان، کلید آن ره‌پویی معرفی شده باشد.

"سایفر" موجودی است بدبین و ناامید که با وجود آگاهی به حقیقت، خواهان تجربه‌ی همان دنیای شیرینِ جَهْل در مقابل کویره حقایق است و از آن روی از مورفیوس، منجی، /وراکل و مبارزه‌ی گروه مایوس است و با وجود این که خواهان ترینیتی است، اما ترینیتی خواهان نیوست. چه چیز می‌تواند ماهیت سایفر را تعیین کند؟ سایفر از ایمان متنفر است، از حقیقت بدش می‌آید، جهالت را ناامیدانه می‌پسندد، نه تنها از امید به منجی مایوس است، که به وجود آن بدبین است و عاشق جاودانگی است، ولی هرگز به آن نمی‌رسد. در حالی که جاودانگی در جست‌وجوی تازگی منجی است. او با سؤالاتی که در خصوص سرنوشت، پیشگویی‌های

**اناخودآگاه، ایمان و منجی مطرح می‌سازد، آیا وسوسه‌های رندانه‌ی شیطان**

**را پس از آفرینش انسان و مکالمات شیطان را با فرشتگان و خداوند**

**تداعی نمی‌کند؟** شاید بتوان سایفر را تمام وسوسه‌های انسانی دانست که

یأس، ترس، تردید و عقده‌های کهنه‌ی درون را معنا کند!! سایفر همان

دشمن درون انسان است. به عبارتی دیگر، ایمان، تازگی، جاودانگی و

سایرین تنها با ماشین‌ها در مبارزه نیستند، بلکه آن‌ها از دشمنی درونی

برخوردارند که چه بسا خطرناک‌تر از دشمن بیرونی‌ست و هر انسانی که

پای در راه آن مبارزه بگذارد ناگزیر به روبه‌رو شدن، کشف کردن و ستیز با

اوست. صدماتی که این دشمن درونی بر انسان وارد می‌سازد بسیار

سخت‌تر از دشمنان بیرونی‌ست، همان طور که آسیب‌های وارده از سایفر،

برای مبارزان ماتریکس سخت‌تر و جانکاه‌تر از آسیب‌های وارده از

ماشین‌ها، ماتریکس و دشمنان بیرونی‌شان بود؟! سایفر هرگز به آرزوی

دیرینه‌ی خود که پیوستن به جاودانگی‌ست، نمی‌رسد. چرا که بیم‌ها،

وسوسه‌ها و عقده‌های کهنه‌ی درون، با آن که همواره در واقعیت حضور

دارند، در دنیای معنا به جاودانگی نخواهند رسید؟!

زنی که به همراه مردی دیگر، محافظ مبارزان هستند، بخشی از هر

شخص را معرفی می‌کنند که نگرهبانی از وجود انسان را در مقابل آن‌چه

مضر شناخته شده یا دشمن پنداشته می‌شود، به عهده دارد و اینان از جمله

نخستین بخش‌هایی از وجود انسان‌ها هستند که مورد حمله‌ی سایفر و

عقده‌های کهنه‌ی نهاد انسان واقع می‌شوند.

"تازک" وقتی می‌گوید، او و برادرش از بازماندگانی هستند که به شکل

طبیعی بدنیا آمده‌اند، استعاره‌ای بر وجوه انسانی شخصیت دارد. آن‌ها ابعاد

عاطفی و احساسی انسان را معنا بخشیده و معرفی می‌کنند که در نهایت در

زمره‌ی مبارزان آفریننده‌ی معنا قرار می‌گیرند. آن‌ها نقش ترتیب دهنده و

تنظیم کننده‌ی ابعاد مختلف انسان را به عهده دارند، همان طور که در

ماتریکس چنین هماهنگی و ارتباطی را تحقق می‌بخشند؛ همان وجه آگاه

شخصیت ما که خود را انسان می‌پندارد!

آدم‌ها یا به عبارت دقیق‌تر، ماشین‌هایی که "مأمور" نامیده می‌شوند، نیز همان ماشین‌هایی هستند که در خدمت هوش مصنوعی‌اند. شاید به تعبیر جهان حقیقی در فیلم ماتریکس باید ماشین‌هایی را که در جهان مجازی و واقعی ادراک می‌کنیم، شخصیت‌هایی همچون مأمور پنداشت که در خدمت دنیای ماتریکس و واقعی بوده و ابزاری برای بردگی انسان در زندانِ واقعیت به شمار می‌روند. اما آن ابزارها تنها ماشین نیستند، بلکه هر انسانی که محصور در دنیای ماتریکس است، از آن‌جا که مدام به بازآفرینی آن جهان مجازی اقدام ورزیده و به بردگی و تسلط چیزی فراتر از اراده‌اش گردن می‌نهد، در حقیقت مانعی در راه افرادی‌ست که درصدد انتخابی آزاد و وارسته از زندان واقعیت هستند. از این رو چنین اشخاصی، دشمن و مأمور به شمار می‌آیند. چون ناخواسته، یوغ همان دنیای مجازیِ ماتریکس را بر گردن می‌کشند و به سان ابزاری در خدمت آن عمل می‌کنند، و چنان که مورفیوس می‌گوید: تا موقعی که آن‌ها جزو سیستم هستند، دشمن ما هستند.

تلفن‌هایی که انتقال از دنیای ماتریکس به دنیای حقیقی را به عهده دارند، در حقیقت نماد ارتباط هستند؛ هر چیزی که بتوان از طریق آن، ارتباطی برقرار کرد. **اما آیا آن ارتباط از طرف ما انتخاب می‌شود؟ آن‌ها خودشان ما را فرا خواهند خواست.** همان سان که تلفن‌ها در ماتریکس زنگ می‌زنند. **انتخاب با شما و ماست که با آن‌ها به دنیای دیگر برسیم یا نه!**

اما با این همه، نیو تنها ممکن است که نجات‌دهنده باشد، همان گونه که **تازگی می‌تواند نجات‌دهنده و تمربخش باشد یا نباشد، و تنها انتخاب تازگی‌ست که نجات‌بخش بودن یا نبودنش را تعیین می‌کند و گزینش اوست که ماهیتش را می‌سازد و نه نشان می‌دهد، بلکه به ثبوت می‌رساند که آیا وی نجات‌بخشی را فعلیت بخشیده است یا خیر؟! جایی که نیو با**

ترینیتی قرار می‌گذارد، یکی از مبارزان، اسلحه را به سوی نیو می‌گیرد و ترینیتی می‌گوید که این کارها برای محافظت از ما ضروری‌ست، نیو می‌پرسد که محافظت در مقابل چه چیزی؟ او می‌گوید، «در مقابل تازگی». چرا که تازگی همواره منجی نیست و می‌تواند بسیار خطرناک باشد. پس مبارزان ناگزیرند تا برای محافظت از خود دریابند که تازگی‌ای که به آنان ملحق شده و قرار است یکی از آن‌ها باشد، چه خطراتی را نیز برای‌شان به همراه دارد. همان‌طور که نیو گیرنده‌ای را در درون شکمش به همراه داشت؟! آن‌ها گیرنده‌ی نیو و در حقیقت بخش خطرناک تازگی را از وی جدا می‌کنند تا بتواند به آن‌ها بپیوندد. **ولی چه نوع انتخابی‌ست که تعیین می‌کند نیو، منجی‌ست یا خیر؟** برای آن باید به معنای نجات‌بخش در ماتریکس عطف کرد.

اما «او» یا منجی کیست؟ او کسی‌ست که توانایی نفوذ کردن و تحت تأثیر قرار دادن ماشین‌ها، هوش مصنوعی و ماتریکس را داشت، همان معنا و هویتی‌ست که آزادی و اختیار به ماشین‌ها را بازآفرینی می‌کند. به مفهوم دیگر، کسی که بر ماتریکس تسلط داشته و مرده است، شخص خاصی نیست، بلکه ماهیت و معنایی‌ست که قبلاً امکان آزادی و اختیار را درون ماتریکس به ثبوت رسانده است، و هنگامی که آن معنا، در شخص دیگری متجلی نشده، به معنای آن است که مرده است و هر گاه که شخصی دیگر، آن آزادی و اختیار را درون ماتریکس دوباره خلق کرده و تجربه کند، به ثبوت رسانده که «او» دوباره آمده است. **به بیانی دیگر، مرگ و آمدن منجی، یک موجودیت ادراکی نیست، بلکه مرگ و آمدن معنایی‌ست. منظور همان مفهوم و معنایی (آزادی و اختیار) است که با بازآفرینی‌اش توسط کسی، به معنای دوباره آمدنش است؛** همچون منجی شدن نیو.

**نجات‌دهنده کسی نیست که از ابتدا معین شده باشد. نجات‌بخش می‌تواند تمام کسانی باشند که آن را برای خود به ثبوت رسانده‌اند. منجی شدن شخص، چیزی از پیش تعیین شده نیست که فرد با آن مواجه شود،**



بلکه تمام آن انتخاب و اختیاری است که از طریق آن، شخصی، چیزی را می‌آفریند که از او یک نجات‌دهنده می‌سازد. به همین سبب است که اوراکل به نیو می‌گوید: «نجات‌دهنده بودن مثل عاشق شدن است، و هیچ کس نمی‌تواند بگوید که تو عاشق هستی یا نه؟ تنها خود باید آن را بفهمی، با تمام وجود.» این رازی است که با آن که از طرف اوراکل فاش می‌شود، نیو در آن لحظه بدان پی نمی‌برد. اوراکل دست او را می‌بیند و به وی می‌گوید که «می‌دونی که چی می‌خوام بگم؟» نیو هر پاسخی که بدهد، همان درست است. اگر بگوید که منجی است، پس او خود در آزمون، منجی شدنش را برمی‌گزیند و اگر بگوید منجی نیست، پس او مردود شده است. چرا که همان طور که اوراکل می‌گوید، او هنوز منتظر چیزی است! پس با چنین گزینشی، منجی نبودنش را برگزیده است. به بیانی دیگر، پاسخ منفی اوراکل، جواب آن آزمون نیست، بلکه بخشی از خود آزمون است. زیرا اصلاً هر گونه پیش‌گویی که بتواند نشان دهد، او یا هر شخصی دیگر نجات‌دهنده هست یا خیر، امکان‌پذیر نیست، و آن چیزی است که هر شخصی تنها با انتخابش می‌تواند تعیین کند که او نجات‌دهنده است یا نه! و به همین دلیل است که اوراکل می‌گوید: نجات‌دهنده بودن را تنها خود باید بفهمی. چون گزینش نیوست که به ثبوت می‌رساند، او با وجود آن که تحت تأثیر تمامی جبرهای ماتریکس است، همواره توانایی انتخاب و آزادی را به شیوه‌ای دیگر داراست. بنابراین، پاسخ منفی اوراکل به نیو مبنی بر این که او، آن نجات‌دهنده نیست، ولی استعدادش را دارد، خود بخشی از آزمون است که به تمامی شخصیت‌هایی که آن مسیر را طی کرده‌اند، گفته می‌شود، و همه‌ی شخصیت‌هایی که با انتخاب خود، منجی بودن خویش را می‌پذیرند، با چنین گزینشی به ثبوت می‌رسانند که نه نجات‌دهنده بوده‌اند، بل نجات‌دهنده شده‌اند و تنها شخصیت‌هایی که با انتخاب خودشان، نپذیرند که منجی هستند، به ثبوت می‌رسانند که، نه نجات‌دهنده نبوده‌اند، بلکه نجات‌دهنده نشده‌اند. در حقیقت نجات‌بخش بودن وجود

**ندارد، بلکه نجات بخش شدن است که اصالت دارد، و امکان اختیار و**

انتخابی برای انسان یا هر شخصیت معنایی، با وجود جبر واقعیتِ ماتریکس، در همین "شدن" است. جایی که *اوراکل* به نیو می گوید که استعدادش را دارد، برای آن است که شانس دیگری به نیو بدهد تا بتواند با انتخابِ خودش از آزمون پیروز بیرون آید.

اما اگر پیشگویی منجی یا هر پیشگویی دیگری غیرممکن است، پس به چه سبب همگی، *اوراکل* را پیشگو دانسته و به نزد او می روند؟ پیشگویی *اوراکل* تنها در مورد معنایی ست که در ارتباط با یکدیگر تأویل پذیرند و هرگز به شخصی خاص مربوط نمی شوند. ناخودآگاهی پیش بینی می کند که تازگی توسط مبارزان جست و جو می شود و ایمان است که آن تازگی را که نجات دهنده است پیدا می کند و جاودانگی عاشق آن می شود و منجی به کمک جاودانگی، ایمان را از اسارت دنیای ماشینی و جبر ماتریکسی، رهایی می بخشد. ولی هرگز نمی گوید آن جستجوگر، مبارز یا هر شخص دیگری، آن نجات دهنده، آن یابنده یا این عاشق خواهد بود یا نه و اشخاص اند که با انتخاب خود، آفریده و تعیین می کنند که تحقق بخش کدامیک از آن هایند و پیش گویی درباره ی اشخاص یا موضوعی خاص هرگز مقدور نخواهد بود و ناخودآگاهی تنها در خصوص نحوه ی ارتباط و معناسازی بین معانی و مفاهیم است که از توانایی در پیش گویی برخوردارست؟!

نیو از این روی نجات دهنده است که با انتخاب خویش به ثبوت می رساند که نجات دهنده است، نه از آن روی که *اوراکل* به او بگوید او نجات دهنده است یا خیر؟! چرا که همچنان که خود *اوراکل* می گوید: او یا هر شخص دیگری به هیچ کس نمی تواند بگوید نجات بخش یا عاشق هست یا خیر؟! بلکه تنها خود اوست که باید آن را با انتخابش درک کند. و همان طور که مورفیوس عیان می سازد: «*اوراکل* چیزی را که نیاز داشتی بشنوی (تا بتوانی نجات دهنده شوی) به تو گفت.»

اما آن انتخاب چیست؟ آن راز در بخش بعدی فیلم نمود می‌یابد.

مورفیوس حاضر است جان خویش را به گونه‌ای کورکورانه در راه نیو فدا کند. این بخشی از آزمونی‌ست که به ثبوت خواهد رساند که نیو یا هر شخص دیگری، نجات‌دهنده خواهند شد یا نه؟! اگر «او»، مرگ مورفیوس را در راه خودش، به عنوان بخشی از یک برنامه‌ی جزئی و از پیش تعیین شده بپذیرد، او ثابت خواهد کرد که نجات‌دهنده نیست، ولی اگر فداکاری مورفیوس را با فداکاری دیگری که سعی در راه کشته شدن برای مورفیوس است، پاسخ گوید، او از امتحان سرافراز بیرون آمده است؛ چرا که ثابت کرده است، یک نجات‌دهنده است. زیرا نیو، یعنی تازگی می‌تواند همان نجات‌دهنده‌ی انسان یا جهانیان یا ایمان باشد و یا نباشد، و این دقیقاً بستگی به ماهیت تازگی دارد. به همان جهت است که نیو (تازگی) باید با انتخابش نجات‌دهنده شود، نه چیزی دیگر. راز این معنی در دیالوگ دیگری از *اوراکل* با نیو مشخص می‌شود. وقتی به نیو می‌گوید که انتخاب توست که تعیین می‌کند و نیو آن را وقتی که دیگران درصددند با کشیدن سیم‌های مورفیوس از او قطع امید کنند، به خاطر می‌آورد و با نه گفتن در مقابل پذیرش سرنوشت خود و مورفیوس، از امتحان نجات‌دهنده شدن (نه نجات‌دهنده بودن) سرافراز بیرون می‌آید. نیو و در حقیقت تازگی در دیالوگی می‌گوید که می‌تواند مورفیوس، یعنی ایمان، را نجات دهد. این نکته هنگامی که *تانک* می‌گوید: «من می‌دانستم که *او* نجات‌دهنده است»، معنای خود را به‌خوبی عیان می‌سازد و همچنین جایی دیگر که نیو، مورفیوس و ترینیتی را نجات داده و مورفیوس به ترینیتی می‌گوید: «آیا حالا باور کردی که *او* یک نجات‌دهنده است»، همزمانی این جمله با آن نجات دادن‌های نیو، در تحقق منجی شدن اوست. ولی نیو که هنوز از نجات‌دهنده شدن خود بی‌خبرست، و تصور می‌کند، نجات‌دهنده بودن، یک اصل از پیش تعیین شده است، می‌خواهد به مورفیوس بگوید که *اوراکل* به او گفته که نجات‌دهنده نیست، در حالی که مورفیوس سخنان او

را قطع کرده و به او می‌گوید: «اوراکل چیزی را که به تو باید می‌گفت، گفته است». یعنی اوراکل آن‌چه را که بخشی از یک آزمون بوده به نیو گفته و همان آزمون است که معنای انتخاب و آزادی و متعاقب آن، منجی شدن نیو را تحقق می‌بخشد، و از همان روی است که مورفیوس به نیو می‌گوید که باید فرق بین بلد بودن و طی کردن مسیر را بفهمی!! نیو با نجات مورفیوس و ترینیتی محقق می‌سازد که تازگی، هم منجی ایمان از اسارت دنیای ماشینی می‌شود و هم با تازگی خویش، مانع از سکون و درجا زدن جاودانگی می‌گردد.

دستگیری مورفیوس به دست ماشین‌های هوشمند نیز اشاره‌ای به تسلط دنیای ماشینی بر ایمان در دنیای امروز دارد که به نظر می‌رسد مدام در برابر تکنولوژی در حال عقب‌نشینی‌ست. اما آن مدت زیادی به درازا نمی‌کشد تا آن که ایمان دوباره از اسارت، آزاد می‌شود و آن مبارزه به آشکالی دیگر ادامه می‌یابد.

ترینیتی، "جاودانگی" است. به همین دلیل است که ترینیتی به نیو می‌گوید: «اگر مرا نمی‌خواهی برو به جهنم، چون آن تنها جایی‌ست که می‌توانی بروی!» آری تازگی‌ای که نجات‌بخش نباشد، به جاودانگی نخواهد رسید و از این روی جایی جز نیستی و نابودی نخواهد داشت. ترینیتی، نیو را به نزد مورفیوس می‌برد، زیرا تازگی برای این که نجات دهنده باشد باید به وسیله‌ی جاودانگی به نزد ایمان برده شود. جاودانگی، عاشق تازگی‌ای است که نجات‌بخش باشد. از همان روی است که ترینیتی، "عاشق" نیو می‌شود. تنها جاودانگی‌ست که می‌تواند تازگی را حیات بخشد و گرنه تازگی خواهد مُرد. اما تنها آن تازگی که منجی و به خصوص منجی جهانیان باشد، جاودانه خواهد ماند. زیرا با جاودانه شدن یا نشدن تازه‌هاست که ثابت می‌شود کدامیک منجی و ماندگار بوده و کدامیک، گذار و فانی بوده‌اند. وصالی بین منجی و جاودانگی که با پیوند عشق معنا می‌شود. به همین سبب است که نیو پس از مرگ به وسیله‌ی

عشق ترینیتی زنده می شود، چون تنها عشق است که می تواند تازگی  
 نجات بخش را به جاودانگی برساند، طوری که تازگی نجات بخش با  
 نابودی در دنیای مجازی و واقعی، در دنیای فراحقیقی و معنایی زنده و  
 جاودانه می شود. به بیان واضح تر، در ماتریکس، نیوی نجات بخش واقعا  
 می میرد، ولی از نظر معنایی، زنده می شود، چرا که کسی عاشق اوست!!  
 عشق به شخصی یا چیزی موجب می شود که آن همچو نهالی زنده شود و  
 به وجود بین ذهنی خود، که همان دنیای معنای فراتر از واقعیت است، به  
 حیات ادامه دهد. عشق در عالم معنا، جسدی را بر دوش نمی کشد و  
 جنازه ای را با خود به این سو و آن سو نمی برد و ارواح را نیز نمی پرستد،  
 بلکه مردگان را زنده می سازد! تا هنگامی که آن ها در اندیشه ها و قلب ها  
 حضور دارند.

این موضوع، بخشی دیگر از پازل ماتریکس را تکمیل می کند. جایی که  
 ماتریکس به طرز بسیار زیرکانه ای به باورهای کلیشه ای در مورد منجی  
 حمله می کند و از آن طریق مخاطب خویش را - همچو یک منجی - به  
 سوی تعاریفی جدید از او رهنمون می سازد. تماشاچیان در جایی می بینند  
 که سایفر می خواهد با کشیدن سیم هایی که به نیو مرتبط است، او را بکشد  
 و از این طریق کسانی را که معتقدند او منجی ست، به چالش بکشد. اما در  
 واپسین لحظات، تانک که زخمی شده بود، بیدار می شود و سایفر را  
 می کشد. در این لحظه تماشاچی تصوّر می کند، فیلم درصدد است تا نشان  
 دهد که آن چه مقتدر شده بقای منجی ست و آن تقدیری از پیش تعیین شده  
 بوده که عوض کردنش، و رای درک و توان سایفر یا هر فرد دیگری ست. اما  
 در ادامه ی فیلم، جایی که مأموران در حال تعقیب و گریز با نیو هستند،  
 مأموری منجی را گیر انداخته و با شلیک گلوله ای، او را می کشد! نگاه  
 متعجب نیو به خونی که از بدنش می ریزد، حاکی از آن است که او خود نیز  
 باورش نمی شود که گلوله خورده و بمیرد. مورفیوس که تازه به نیو و  
 سایرین به ثبوت رسانده که او منجی ست، آن قدر یکه خورده که نزدیک

است همچو منجی سقوط کند. اما فیلم بار دیگر پیام جدیدی را بازتعریف می‌کند و به ثبوت می‌رساند که آن مبارزه، خاموش نشده و باز با تأویلی دیگر آفریده می‌شود. جاودانگی به آن‌ها می‌فهماند که منجی با عشق اوست که جاودانه می‌شود و نه در دنیای واقعی، بلکه در دنیای معنا به آفرینشگری خویش ادامه می‌دهد. منجی نیز چون همگی خواهد مُرد و تنها معنای برخاسته از اوست که جاودانه خواهد ماند. وانگهی این در ماتریکس، خود بخشی از پازلی‌ست که در بدنه‌ی بخشی دیگر کامل شده است. جایی که دو برادر به عنوان وجوه انسانی شخصیت انتخاب شده‌اند و یکی به وسیله‌ی سایفر کشته شده و دیگری زخم برداشته و به مبارزه ادامه می‌دهد، ماتریکس درصدد است تا نشان دهد، که همواره انسان، پیروز آن مبارزه نیست و برتری *تانک* به سایفر و نجات *تانک* را نباید به حساب دست‌های پنهانی گذاشت که پیروزی تصنعی انسان را رقم زند. بلکه همان‌طور که ممکن است یکی بمیرد، احتمال آن هست که یکی پیروز شده و زنده بماند. جالب اینجاست که برادر بزرگ‌تر و قوی‌تر می‌میرد و برادر کوچک‌تر و ضعیف‌تر زنده می‌ماند! حتی ممکن است کل مبارزه‌ی گروه به شکست بیانجامد و نیو به منجی تبدیل نشده و ایمان و جشّه انسانی شخصیت (*تانک*) شکست بخورند. در این صورت نیز همه چیز پایان نیافته است. چرا که *زایون* هست و هر یک از این سفینه‌ها با رجعت به *زایون* به مبارزه ادامه می‌دهند. حتی اگر *زایون* نیز از بین برود، *اوراکل* هست و تخیلات او، آپستن واقعیات دیگری خواهند شد.

ترینیتی که جاودانگی‌ست، با عشق ورزیدن به نجات‌دهنده، ماهیت آن را در دنیای معنا دوباره زنده می‌سازد، با وجود آن که منجی در دنیای مجازی ماتریکس که همان دنیای خارجی مشهود و قابل ادراک است، می‌میرد!! به همین جهت است که پس از زنده شدن نیو، تصاویر به گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شوند که در دنیای واقعی ادراک نمی‌شوند؛ چرا که فیلم ماتریکس درصدد است تأکید کند در دنیای فراحقیقی و معنایی‌ست که نیو

به زندگی و مبارزه ادامه می‌دهد. از آن روی گلوله‌هایی که در دنیای واقعی و مجازی بر او تأثیر می‌گذارند، اکنون پس از این که توسط تربیتی دوباره زنده می‌شود، بر او تأثیری ندارند، چون اینک او در دنیای معانی فراتر از ماتریکس است که وجود یافته و به مبارزه ادامه می‌دهد و از همین روی است که جاودانه شده است. او به آن دلیل به درون آن ماشین - انسان می‌رود و آن را نابود کرده و از درون آن بیرون می‌آید که فیلم درصدد است تا به تصویر کشد: **انسانی با اختیار و آزادی در درون انسانی تسخیر شده و ماشین، زاده شده و کنترل آن را شکسته و معنای آزادی و اختیار خود را با چنان شکستنی به ثبوت می‌رساند.** آن راهی ست که با جست‌وجو آغاز شده، با دیدن حقیقت و حتی سر کشیدن تلخ‌ترین پوچی آن ادامه یافته و با گزینشی که، آفرینش معناهایی را به دنبال دارند، تحقق می‌یابد. فیلم با چنین روندی، به گونه‌ای معجزه‌آسا، معنای اختیار و آزادی را برای انسان در دنیایی ه حتی کاملاً تسخیر شده، به وسیله‌ی جبرهای خودساخته و حتی خودناشناخته است، مقدور ساخته و به تصویر می‌کشد و آن را با نماها و دیالوگی که در انتهای فیلم بیان می‌شود، تأیید می‌کند: در دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم همواره اختیار و آزادی وجود دارد، و آن گاه نیوی (تازگی) دیگری از باجه‌ای خارج می‌شود و در حقیقت به دنیای جبری و مجزای ماتریکس وارد می‌شود تا بار دیگر اختیار و آزادی خود را به ثبوت رساند؛ دنیایی که همه چیز در آن ممکن است؟! و به ما ندا می‌دهد که «من آینده رو نمی‌دونم، من نیومدم که بهت بگم چه جوری تموم می‌شه، اومدم بهت بگم چه جوری شروع می‌شه...

## نقطه‌ی عطف "عقلانیت"، عواطف و اخلاقیات "سرعت بالا"

روایت

در مسابقات موتورسواری، تیم‌هایی با رانندگان مختلف با یکدیگر رقابت می‌کنند. *رافائل*، *روبن* - دوستان صمیمی - و *گندلاک* در یک تیم، با رانندگانی از تیم‌های دیگر، مسابقه می‌دهند. *رافائل* با وجود جوانی، یکی از بهترین رانندگان است، تا بدانجا که دوستانش شکست یا زمین خوردن او را دور از انتظار می‌بینند و باور نمی‌کنند. او مصمم به پیروزی است. در یکی از مسابقات حساس، *روبن* و *گندلاک* جلوتر از *رافائل* هستند. ناگهان *روبن* زمین می‌خورد و *رافائل* در میان حیرت همگان، بدون آن که موتور خود را کنار بکشد، مستقیم از روی *کمر روبن* می‌گذرد. *رافائل* همچنان در تعقیب *گندلاک* است، در حالی که او، هم‌تیمی آن‌هاست و پیشتازی وی در جدول مسابقات، رفتار *رافائل* را در پیروزی، حتی بر هم تیمی‌اش، توجیه نمی‌کند. *روبن* را به سرعت به بیمارستان منتقل می‌کنند و نامزد *روبن*، *ساوانا* با اندوه و نگرانی، به همراه اورژانس به بیمارستان می‌رود. همه از اتفاق پیش آمده و به ویژه رفتار *رافائل*، عصبانی و ناراحت هستند. مربی *رافائل* به او می‌گوید که داوران، فیلم مسابقه را می‌بینند تا برای تشخیص این که آیا او مقصر بوده و باید از جدول مسابقات کنار گذاشته شود یا خیر، تصمیم بگیرند. اما مربی *رافائل* به او گوشزد می‌کند، که او خواه ناخواه به وی اجازه نمی‌دهد تا در مسابقه‌ی بعدی شرکت کند. از او می‌خواهد به خانه برود و در مورد آنچه به وقوع پیوسته فکر کند. آیا او می‌توانسته مانع از وقوع آن حادثه شود؟

*رافائل* که هنوز فکر مسابقه است، به مدیر روابط عمومی‌اش،



فرانچسکا، می گوید: «تو رو ناامید کردم؟» او پاسخ می دهد: «تو خودتو ناامید کردی.» رافائل یواش یواش می فهمد که چه اتفاقی افتاده است. گویا پیش از این، او هنوز گرم مسابقه بوده و با گذشت زمان و سردی مسابقه، تازه متوجه شده که چه کرده است. او کنترل خویش را از دست داده و خود را زخمی می کند. به بیمارستان می رود تا از حال دوستش مطلع شود. ساوانا آنجاست و طبعاً بسیار از رافائل دلخور و منزجر است. وقتی جراحات رافائل را می بیند، به او می گوید: «می خواستی خودتو تنبیه کنی، ولی هر کاری که بکنی کافی نیست.» ستون فقرات روبن آسیب دیده و او دیگر هرگز قادر به راه رفتن نیست.

روبن به ساوانا می گوید که با آنچه پیش آمده، نامزدی آن ها به هم خورده و ساوانا باید به منزلش در لندن برود. ساوانا به او می گوید: «من در کنار توام، چون می خواهم کنار تو باشم.» پدر رافائل کمی نسبت به دیگران بی تفاوت به نظر می رسد. او مشغول شرط بندی و پرداخت بدهی هایش در این مسابقات است. رافائل به نزد او می رود.

فرانچسکا به روبن پیشنهاد یک شغل جدید می دهد. کار به عنوان خبرنگار برای تهیه گزارش و مقاله از مسابقات موتورسواری و روبن پس از مدتی می پذیرد. مقامات از پلیس خواسته اند تا در مورد شرط بندی هایی که صورت گرفته تحقیق شود تا ببینند که بردها یا به خصوص باخت های رافائل زد و بند بوده است؛ زیرا پدر او در این شرط بندی ها، مبالغ کلانی را برده است و بخشی از بدهی های خودش را پرداخت نموده است.

بازجویی شروع می شود و فیلم ها و حرف های شهود شنیده می شود. برای روبن مشکل است تا فیلم مسابقه را ببیند، چرا که آن بدترین و تلخ ترین خاطره ی زندگی اوست، اما وقتی برای بار دوم فیلم را می بیند، مواجهه ی با آن برایش تا حد زیادی عادی شده و متوجه ی نکته ای می گردد. او طی شهادتش در دادگاه می گوید، از دوربینی که پشت موتور نیکی فیلم گرفته متوجه شده است که رافائل با سرعت ۱۰۰ مایل در ساعت در پشت

او، نمی‌توانست هیچ گونه اقدامی بکند و اگر کوچکترین حرکتی می‌کرد، اکنون هر دوی آن‌ها، روی صندلی چرخ‌دار بودند.

رافائل این شهادت روبین را نه تنها نمی‌پذیرد، بلکه تصوّر می‌کند، او در حال فداکاری برایش است. هنگامی که دادگاه رافائل را بی‌گناه می‌شناسد، رافائل به هیچ وجه حاضر به بازگشت نیست، زیرا خود را مقصّر می‌داند.

رافائل و روبین با هم روبه‌رو می‌شوند. آن‌ها باید مکنونات قلبی خویش را بیرون بریزند و گرنه در همان بن‌بست باقی خواهند ماند. آن‌ها گذشته و اوقات خوشی را که با یکدیگر داشتند، مرور می‌کنند. رافائل می‌گوید که بهترین لحظه‌ی زندگی‌اش هنگام موتورسواری با روبین - وقتی از دست پلیس فرار می‌کردند - بود. اما با این همه، زخم‌های کهنه، دهان باز می‌کنند.

رافائل به روبین می‌گوید: «چرا از من متنقّر نیستی، خواهش می‌کنم، بگو که از من متنقّری». روبین می‌گوید که ای کاش می‌توانست؟! رافائل به روبین می‌گوید: «تو به موتورسواری و جات رویه موتوره». روبین به او پاسخ می‌دهد: «تو هم همین طور».

فرانچسکا با ساوانا حرف می‌زند. به او می‌گوید که باید بپذیرد، رافائل مقصّر نبوده و از او بخواهد به مسابقات باز گردد. اما ساوانا هنوز مطمئن نیست که رافائل در آن حادثه تقصیر داشته یا نه. با این وجود به نزد رافائل می‌رود و از او می‌خواهد، به خاطر روبین، پدرش و از همه مهمتر، به خاطر خودش به مسابقات برگردد. ساوانا به رافائل می‌گوید: روبین همیشه می‌خواست در حد تو باشه، اما هرگز نتونس. پس اگه تو برنده بشی، مثل اینکه که اون برنده شده.»

رافائل به مدیر باشگاه می‌گوید که آماده است به مسابقات برگردد.

رافائل و پدرش یک موتورسیکلت جدید به عنوان هدیه به روبین می‌دهند. موتوری که همه‌ی حرکات مورد نیاز آن، به روی دسته‌اش نصب است و روبین می‌تواند سوارش شود. در اسپانیا مسابقات نهایی در جریان است. گندلاک هم تیمی رافائل، پیش‌تاز جدول مسابقات است. از این رو در

مسابقه‌ی نهایی، رافائل راه را برای او باز می‌کند، تا او برنده شود، و همان گونه خوشحال می‌شود که انگار خودش یا روبین برنده شده‌اند.

#### تحلیل

در فیلم سرعت بالا، تلاقی عقلانیت با اخلاقیات و عواطف را می‌توان به خوبی در تصمیمات و کنش‌ها یافت. بسیاری آن‌ها را ناسازگار با هم می‌دانند؛ در بسیاری از موارد چنین نیز هست، اما در بحران‌های سرعت بالا، ما به خوبی در می‌یابیم که چگونه عقلانیت، خود را در خدمت عواطف و ارزش‌ها قرار می‌دهد. رافائل دوستش را زیر گرفته است. ممکن است کمیته‌ی داوران، او را مقصر نشناسد (و در نهایت چنین نیز می‌شود)، با این وجود مربی رافائل منتظر پاسخ کمیته‌ی داورى نمی‌ماند، و با این که خروج رافائل از جدول مسابقات به ضرر تیم‌شان است، ولی ترجیح می‌دهد تا این ضرر را، به بهای عدم تکرار مشابهی آن برای رافائل و تیمش، به جان بخرد. تا هنگامی که رافائل را تقصیرکار می‌پندارند، همگی به نوعی او را طرد می‌کنند؛ نه با خشونت، بلکه تنها با سردی رفتار و فاصله گرفتن از وی. او را به باد سرزنش و افتراء نمی‌بندند، بلکه از او می‌خواهند تا خود با تأمل درباره‌ی آنچه کرده است، به واقعیت امر پی ببرد. روبین که بزرگ‌ترین قربانی آن حادثه است، به جای این که درصدد محکوم کردن دیگران باشد و آرامش خویشتن را با نفرت از هر کس که در آن جریان دخیل بوده است، به کف آورد، به گونه‌ای واقع‌بینانه فیلم مسابقات را می‌بیند. هنوز تفکر در مورد آن واقعه برایش دشوار است، اما برای کشف حقیقت، چنین می‌کند و پس از این که فیلم را به دقت دید، خود را مقصر و رافائل را بی‌گناه معرفی می‌کند.

رافائل که پس از روبین بیشترین آسیب را از آن حادثه دیده و حرفه‌ی خود را از دست داده است و بدهی‌های پدرش نیز قوزبالاقوز شده، نظر روبین را نمی‌پذیرد و خود را مقصر می‌داند. از طرفی او تصور می‌کند که روبین - دوست صمیمی‌اش - می‌خواهد با این کار، او را نجات دهد و از طرف دیگر، بر این

تصور است که می‌توانسته موتور را به سویی دیگر هدایت کند، ولی آیا در این صورت از حادثه جلوگیری می‌شد؟ او نمی‌داند! واقعیت این است که همه چیز آن قدر سریع اتفاق افتاد که او فرصت تصمیم‌گیری نداشته است و چون تنها به پیروزی فکر می‌کرد، واکنش او، ادامه‌ی مسیر مسابقه بود. تفکر صرف به پیروزی، خود اشتباه بزرگی است. آیا برای پیروزی باید ارزش‌ها را زیر پا نهاد؟! علاوه بر آن‌ها، باید در نظر بگیریم که پدر رافائل بسیار بدهکار بود و پیروزی رافائل به نوعی کمک به پدرش نیز به حساب می‌آمد و به آن پیروزی نیز ارزشی اخلاقی می‌داد؛ چیزی که دیگران از آن اطلاعی نداشتند. رافائل احتمال می‌دهد شاید علاقه و دوستی آن‌ها موجب شده است که روبن او را تقصیرکار نبیند، به همین سبب از او می‌خواهد تا اگر از وی متنفر است، به او بگوید. روبن نیز به او می‌گوید که چنین نیست. البته برای این که به او اطمینان دهد که حقیقتاً وی را مقصر نمی‌داند، به او می‌گوید که ای کاش می‌توانست، اما چنین نیست. در حقیقت آن‌ها در اخلاقیات از هم پیشی می‌گیرند!

پس از حادثه، هر کس هر نوع کمکی که از دستش بر می‌آید، برای روبن انجام می‌دهد. نامزدش، ساوانا لحظه‌ای او را تنها نمی‌گذارد و با وجود این که به هم خوردن نامزدی او و روبن با شرایط پیش آمده، از نظر دیگران نیز قابل درک است، اما به رابطه‌اش با روبن ادامه می‌دهد. روبن نیز با وجود حادثه‌ای به آن مهمی، به فکر ساواناست و از او می‌خواهد تا با ترکش به زندگی‌ای که استحقاقش را دارد، برگردد. فرانچسکا نیز چه در زمانی که برای روبن شغلی درخور وضعیت جدیدش پیدا می‌کند، و چه پس از این که مشخص می‌شود، رافائل در آن تصادف مقصر نبوده است، شرایط را که به بن‌بست رسیده و به نوعی گیر کرده و متوقف شده است، هل می‌دهد. او به ساوانا می‌گوید که اگر از رافائل بخواهد به مسابقه برگردد، او می‌آید.

ساوانا نیز با آن که هنوز از عدم تقصیر رافائل اطمینان ندارد، از او می‌خواهد که هم به خاطر خودش و هم به خاطر دیگران به مسابقات باز گردد و به آن به عنوان راهی بنگرد که بسیاری از آرزوهای از دست رفته روبن را

تحقق بخشد. اما هنگامی که روبین تصادف کرده بود، آیا او (ساوانا) بیش از همه به فکر خود بوده است؟ (در این صورت باید روبین را ترک می کرد) حتی پدر رافائل که قماربازی به نظر می رسد که تنها به فکر برد و باخت خودش است، نیز اخلاقی است. او از آن هایی نیست که زیاد ابراز احساسات کند یا اشتباه دیگران را به آن ها گوشزد کند؛ چرا که خود آن قدر اشتباه کرده است که دریابد زندگی بی نقص وجود ندارد. با همه ی این ها، کاری را که از دستش بر می آید برای دیگران انجام می دهد. چه هنگامی که رافائل تنها می شود و به او پناه می برد و چه زمانی که با کمک رافائل، موتوری مناسب وضع روبین می سازند.

آیا هرگز دیدید، که شعاری یا اصلی اخلاقی توسط یکی از بازیگران به زبان آورده شود. اخلاقیات در کنش های آنان فوران می کند، بدون این که کوچکترین اشاره ای به آن شود و بدون این که با عقلانیت قربانی شود!؟ اینجاست که عقلانیت به غایت اخلاقیات و احساسات عاطفی می پیوندد. این ویژگی یک جامعه ی عقلایی است. جایی که عمود عقلانیت، به نقطه ی عطف احساسات و اخلاقیات می پیوندد.

## "مانیفستی" برای "زندگی" "فارست گامپ"

«فارست گامپ»، شخصیت اصلی داستان را از میان مردم عادی و حتی فردی با ضریب هوشی پایین تر از متوسط برمی‌گزیند. چرا که تمامی خصایصی را که از او معرفی می‌کند، اهمیت‌شان در همان عادی بودن و غیراستثنایی بودن‌شان نهفته است!؟

قهرمانی، موفقیت، رضایتمندی، افتخار، شهرت، دوستان خوب و...، جملگی به گونه‌ای برای فارست تحقق یافتند که او و دیگران حتی تصوّرش را نمی‌کردند! فارست کاملاً اتفاقی به ارتش می‌پیوندد و به جنگ می‌رود و بدون آن که به دنبال قهرمان‌بازی باشد، مدال "افتخار" کسب می‌کند! او چنان که به دوست دوران کودکی‌اش، جانی قول داده است، هر جا که خطری احساس کند، از آن فرار کرده و دور می‌شود. ولی قهرمان‌بازی هیچ ارتباطی با آن ندارد که او به دوستان و زخمی‌ها کمک نکند و کسب افتخار او نیز به همین سبب است.

فارست برای پینگ‌پنگ بازی کردن هیچ انگیزه‌ی شخصی ندارد. او کاملاً اتفاقی با بازی پینگ‌پنگ آشنا می‌شود. بازیگری که خود نمی‌تواند چون گذشته با دوستش بازی کند، توپ و راکت را در اختیار فارست قرار می‌دهد، و به او فقط می‌گوید که چشمانش را از توپ برندارد. فارست گامپ به گونه‌ای دقیق می‌آموزاند که برای فهمیدن، تنها خواستن و داشتن پشتکار کافی‌ست و آموزش‌های ویژه، امکانات خاص و مواردی نظیر آن‌ها، عوامل اساسی و تعیین‌کننده نیستند و چه بسا تنها اشارتی کافی‌ست.

فارست با "انگیزه‌ی شخصی" به دانشگاه می‌رود. او اصلاً نمی‌فهمد،

چگونه تحصیلات دانشگاهی را به اتمام می‌رساند و چنان که خود می‌گوید، پس از بازی کردن با تیم فوتبال دانشگاهش، تحصیلاتش نیز با آن به پایان رسید!؟ در جایی که عموماً برای تحصیلات دانشگاهی، حسابی ویژه باز می‌کنند و برنامه‌ریزی، پشتکار و سخت‌کوشی را عواملی اساسی در اتمام آن می‌بینند، فارست آن را با خاطراتی عجیب می‌سازد که همچو تفریحی به پایان رسید! برای او که حقیقتاً چنین بود!؟

فارست هیچ شناختی از بازی فوتبال آمریکایی ندارد، و حتی هنگامی که در این رشته به قهرمانی تبدیل می‌شود، هنوز بسیاری از قواعدش را نمی‌داند و در بسیاری از موارد تماشاچیان هستند که به او می‌گویند تا کجا باید بدود و کجا بایستد! ولی او کاری را که دوست دارد، انجام می‌دهد. او دویدن را دوست دارد و وقتی آن را به خوبی انجام می‌دهد، نقشی را در بازی فوتبال بدست می‌آورد که در تخصص اوست و او از آن لذت می‌برد و راضی است. **این راز "رضایت‌مندی" در زندگی ست: آن چه را که می‌پسندیم انجام دهیم؛ چه به موفقیت ختم شود، چه نشود و چه دیگران پسندند و چه نپسندند!**

فارست به صید میگو علاقه‌ای ندارد و آن را تنها به خاطر دوستش بابل انجام می‌دهد. در اینجا حتی رضایت‌مندی شخصی نیز تبیین کننده‌ی رفتار او نیست، زیرا فارست کاری را انجام می‌دهد که زمانی دوستش، بابل آرزویش را برای خود و خانواده‌اش داشت و او با راه‌اندازی شرکتی برای صید میگو، کاری را تنها به خاطر دیگری انجام می‌دهد و **"رضایت او" در "رضایت دیگری" خلاصه می‌شود. این سان زیستن، زندگی "به طریق" و "به خاطر" دیگری است.**

"انگیزش"، که یکی از مهم‌ترین عوامل هر موفقیتی ارزیابی می‌شود، در بسیاری از دستاوردهای زندگی فارست گامپ، هیچ ارتباطی با موفقیت ندارد! بسیاری از موفقیت‌هایی را که فارست گامپ بدست می‌آورد، در جریان عاری از هدف و بی‌انگیزه‌ی شخصی تحقق می‌یابند؛ ورود به تیم

فوتبال آمریکایی، پیوستن به ارتش، دویدن، فراگیری و موفقیت در پینگ‌پنگ، آشنایی با شماری از افراد و... جملگی به گونه‌ای اتفاق می‌افتد که عاری از هر گونه هدف‌یابی و انگیزش فردی از پیش تعیین شده است. او هنگامی که تصمیم می‌گیرد بدود، می‌دود. در حالی که دیگران درک نمی‌کنند که چگونه ممکن است کسی بدون هدف خاصی بدود. اعتراض به جنگ، حقوق زنان، وضع بی‌خانمان‌ها و تمامی اهدافی را که خبرنگاران به عنوان انگیزه‌ی اصلی دویدنِ فارست گامپ می‌جویند، با جمله‌ی «من فقط می‌دوم» فارست، کنار گذاشته می‌شوند.

"انگیزه"، "موفقیت"، "اتفاق"، "رضایت‌مندی شخصی" و "رضایت دیگری"، هیچ یک به تنهایی نمی‌توانند توصیف کننده‌ی فارست گامپ باشند، بلکه آن‌ها جملگی فصل مشترکی را می‌سازند که بر طبق آن‌ها تنها می‌توان گفت: "فارست گامپ مانیفستیست برای زندگی مردم عادی". مردمی که در جریان زندگی عادی مدام با آن‌ها برخورد داریم و سعی فارست گامپ نیز پرداختن به نمونه‌هایی از همان‌هاست، نه نخبگان، شایستگان و افرادی با ویژگی‌های استثنایی و منحصر به فرد، بلکه اشخاصی معمولی که اهمیت‌شان در همان کارها و تجارب ملموس زندگی نهفته است. در نگاه نخست به نظر می‌رسد، فارست گامپ در بسیاری از گزینش‌هایش دقیقاً در جهت معکوس است و درصدد است تا از صدور هر مانیفستی اجتناب کند! ولی آن هنگامی در فارست گامپ عملی خواهد شد که او تأکیدی بر اتفاقی بودن، عادی بودن، معمولی زندگی کردن و در عین حال راضی و موفق بودن در زندگی نداشته باشد. اما شخصیت اصلی فارست گامپ، تمامی این خصایص را مدام در زندگی تجربه کرده و راز تمایزش با سایر افراد معمولی (چه در فیلم و چه در دنیای واقعی) نیز در همین است! از این روی فارست گامپ با چنین گزینشی، ناگزیر مانیفستی را صادر می‌کند! چرا که اگر حتی آن را با صراحت و صدای بلند فریاد نکرده باشد، به گونه‌ای مستتر و ناخواسته آفریده و محتوایش را به تصویر کشیده



است. ولی مانیفستی، نه برای مبارزه، که برای زندگی ست.

فارست گامپ در چنین برجسته‌سازی از جریان زندگی عادی، موفق است. آن در جمله‌ی مهمی که مادر فارست به او می‌گوید، نهفته است: «زندگی مثل جعبه‌ی شکلات می‌مونه، هرگز نمی‌دونی که چی گیرت میاد.» در نمایی از ابتدای فیلم که حرکات رقص‌گونه‌ی پری را مشاهده می‌کنیم که پیش کفش‌های گلی فارست می‌افتد و او آن را برداشته و در میان کتابش می‌نهد، این بار همان پیام را به تصویر می‌کشد.

در فارست گامپ، "هدف" و "مقصد" که از اصلی‌ترین عوامل در ایجاد انگیزش برای انجام بسیاری از کارها و تحقق موفقیت‌ها هستند، به

روی‌شان خط بطلانی کشیده می‌شود! فارست هنگامی که مسافت و زمانی طولانی را می‌دود، ناگهان در میانه‌ی راه می‌ایستد و می‌گوید که خسته شده است و می‌خواهد به خانه برگردد!! فارست با چنین رفتاری ثابت می‌کند که فقط برای دویدن است که می‌دود و هر گونه هدفی که با تعقیب مقصدی بدست آید، در تأویل این رفتار او ناقص است.

فارست گامپ نکاتی را که معمولاً از کم‌اهمیت‌ترین موضوع‌ها و وقایع زندگی به شمار می‌روند، با ارزش جلوه می‌دهد. مواردی چون خوردن بستنی و نوشابه، بازی پینگ‌پنگ، فوتبال و... در حالی که آن‌چه را که معمولاً با اهمیت شمرده می‌شود، همچون برنامه‌ریزی در کارهایی مثل تحصیل در دانشگاه، کسب افتخارات ورزشی و ملی، دیدار با رؤسای جمهور مختلف آمریکا، کم‌اهمیت معرفی می‌کند. برخوردهای غیرمتعارف فارست گامپ در مواجهه با رؤسای جمهور آمریکا، خراب شدن و قطع سخنرانی فارست در مورد جنگ و مواردی نظیر آن‌ها، به دقت آن‌چه را که معمولاً از طرف افراد، نقاط عطف زندگی ارزیابی می‌شود و با وسواسی خاص به گونه‌ای دقیق برنامه‌ریزی می‌شود، به تمسخر گرفته و کم‌اهمیت جلوه می‌دهد.

فارست گامپ باهوش نیست، اما تحصیلات دانشگاهی را به پایان

می‌برد! پاهایش معیوب است، اما با این همه، در بازی فوتبال آمریکایی و دوندگی، گوی سبقت را از دیگران می‌رباید!! از سرمایه‌گذاری بی‌اطلاع است، ولی یکی از بزرگ‌ترین شرکت‌های صید میگو را تأسیس می‌کند! شجاع نیست و در میدان نبرد، به جای کارهای قهرمانانه، از خطر پرهیز می‌کند، ولی به سبب نجات سایرین، مدال افتخار کسب می‌کند، حتی دست چپ و راست خود را نمی‌تواند از هم تشخیص دهد، در حالی که به هر کاری که دست می‌زند، به موفقیت و رضایتمندی دست می‌یابد و اهداف دیگران، همچون مادرش، جانی و بابل را پی می‌گیرد، چون آنها را، نه عاشقانه، که بی‌شائبه دوست دارد؛ و آن همه در مقابل اشخاصی قرار می‌گیرد که از ابتدای فیلم نشسته و ناظر گیر کردن پای فارست میان میله‌ها بوده، تا انتهای فیلم که مشغول تماشای موفقیت‌های وی از تلویزیون هستند، و پس‌رانی که در دوران کودکی، فارست را با دوچرخه دنبال کرده و اذیت می‌کردند و با بزرگ شدن نیز هیچ تغییری نکرده بودند و تنها دوچرخه‌شان به ماشین بدل شده بود! حتی رؤسای جمهور متعددی می‌آیند و می‌روند، ولی در این میان، فارست همچنان هست و دیدار او با آن‌هایی که می‌آیند ادامه دارد، همان طور که در ایستگاه اتوبوسی که نشسته است، اشخاص مختلفی می‌آیند و می‌روند، و فارست، هم چنان داستان زندگی خویش را روایت می‌کند.

جانی به دانشگاه می‌رود، ولی آن را رها می‌کند. او می‌گوید که برای موفقیت نیاز به حمایت ثروتمندان و منتفدین دارد، اما کمکی که موجب تغییر زندگی‌اش شود، از آن‌ها دریافت نمی‌کند! به آواز روی می‌آورد، ولی از جایگاهی که انتظارش را داشته است، بهره‌مند نمی‌شود! با گروه‌های دوره‌گرد و عباش دمخور می‌شود، ولی آن، او را تا ورطه‌ی نابودی پیش می‌برد، و آن تجارب با وجود تمامی رهاوردهایی که برای شخصی مثل او داشته‌اند، رضایتمندی از زندگی را برایش به ارمغان نیاورده‌اند! تمام شهرت و موفقیتی که جانی در پی‌اش است و از آن روی شرایط و

نحوه‌های مختلفی از زندگی را تجربه می‌کند، و دچار دغدغه، ناامیدی، کلافگی و ناخرسندی از زندگی‌اش می‌شود، فارست بدون این که در جست‌وجوی‌شان باشد کسب می‌کند، و آن به خوبی نشان می‌دهد که **آن‌چه در زندگی دست‌نیافتنی و دور از دسترس به نظر می‌رسد، چه بسا که در نزدیکی‌ما مستقر بوده و در همان وقایع عادی و پیش‌پاافتاده‌ی زندگی نهفته است!**؟ تلاش‌های جانی را می‌توان نمونه‌ی بارز کوشش‌هایی دانست که برای نیل به اهدافی شکل می‌گیرد که **"چون در جست‌وجویش است، هرگز بدان دست نخواهد یافت"**. فارست مدال افتخار خود را نیز به جانی می‌بخشد تا شاید آن‌چه را که جانی در پی‌اش است به او هدیه کرده باشد!!

بابل تمام حرفش، همه‌ی زندگی‌اش، فکر و حتی تخیلاتش به میگو برمی‌گردد؛ انواع غذاهایی که می‌توان با آن درست کرد و نحوه‌ی پختن‌شان، که به شکلی موروثی از خانواده‌اش به ارث برده بود. او نمونه‌ای مشابهی فارست است که "اتفاقاً" موفقیت با وی همراه نبوده است! تفاوت اصلی او با فارست در آن است که او در یک تجربه تمام می‌شود، ولی فارست از هر تجربه‌ای می‌گذرد و درب هیچ یک به پایان نمی‌رسد.

فرمانده‌ی فارست، در ابتدا شخصی آرمانگراست، که هدفش مبارزه زیر پرچم کشورش و کشته شدن در راه آن است؛ همان‌طور که اجدادش بودند. او با وجود آن که به فارست و بابل هشدار می‌دهد که قهرمان‌بازی نکنند، ولی خود در میدان جنگ به دنبال آن است. او هنگامی که در جنگ زخمی می‌شود و فارست می‌کوشد تا او را نجات دهد، ممانعت به عمل می‌آورد، اما فارست با اصرار، قصد خود را عملی می‌سازد. وقتی آن‌ها در بیمارستان بستری هستند، از نگاه بی‌تفاوتِ فرمانده پیداست که افسرده شده و در خود فرو رفته است. او در زمانی دیگر، فارست را از روی تخت به زیر کشیده و به وی می‌گوید که او خود نمی‌داند، چه کرده است! و او که سرنوشتش آن بود تا در جنگ کشته شود، با دخالت فارست، زنده مانده و معلول شده

است. در جایی دیگر که با صندلی چرخدار به سراغ فارسست می‌آید، از لحن وی پیداست، از این که او در جنگ پاهایش را از دست داده است، ولی فارسست نشان افتخار دریافت کرده، از تلویزیون با مردم حرف زده و مشهور شده، دلخور است. **او، مردم، وطن و بسیاری از ارزش‌هایی را که زمانی آرمان خود می‌دانست، پوچ و تهی می‌بیند و حتی نسبت به بسیاری از باورهای مذهبی نیز انزجار یافته است. او در آن شرایط به پوچی رسیده است،** اما فرمانده به تدریج که اوقات بیشتری را با فارسست سپری می‌سازد، یاد می‌گیرد که چگونه با زندگی آشتی کند؟! او که در ابتدا باور نمی‌کند که شخصی همچو فارسست بتواند کاپیتان یک کشتی شود، هنگامی که با نامه‌ی فارسست به نزدش می‌آید، در می‌یابد که فارسست چیزی را که باید برای وی اثبات می‌کرد، تحقق بخشیده است و حال نوبت اوست تا کارهایی را که چه بسا خود و سایرین محال می‌دانند، بتواند انجام دهد. او علاوه بر این که فارسست را باور می‌کند، همین طور اعتقاد پیدا می‌کند که با وجود پاهای معیوبش می‌تواند با فارسست به صید ماهی مشغول شوند و در کوران کار در طوفان به "شور"ی دست می‌یابد که مدت‌ها بود از زندگی‌اش خداحافظی کرده بود و سپس با سپردن خویش به آغوش دریا، با زندگی آشتی کرده و با شنا کردن در دریا به آغوش زندگی باز می‌گردد. فرماندهی فارسست، پس از این که دو دنیای متضاد آرمان‌گرایی و پوچ‌گرایی را تجربه می‌کند، روح زگی را در ابتدا کنار فارسست در کشتی تجربه می‌کند و با استفاده از پاهای مصنوعی و با نامزد کردن با زنی از نژادی که زمانی با آن می‌جنگید، انتخاب زندگی عادی و آشتی با آن را تکمیل می‌نماید.

مرد سیاهپوستی که از طرفداران حقوق سیاهپوستان و مخالف تبعیض نژادی و جنگ است، به کرات شعار می‌دهد و تصوّر می‌کند که با تکرار جملات و شنیدن و تصدیق دیگران، همه چیز همان طوری می‌شود که در گفتارش مطرح ساخته است؟! **سر دادن شعار از آرمان‌ها و خشونت‌هایی که در رفتار و گفتارش موج زده به طوری که به سرعت دیگران را با اسلحه تهدید**

می‌کند، از او "متعصبی" ساخته است که نقطه‌ی مقابل اشخاص اراده‌گرایی چون فارست است.

فارست عمدتاً آرام است، مگر وقتی آن‌هایی را که دوست دارد، مورد تعرض قرار گیرند. هنگامی که جانی را موقع خواندن آواز اذیت می‌کند، یا زمانی که یکی از دوستان جانی، او را کتک می‌زند، فارست خشمگین شده و به شدت واکنش نشان می‌دهد تا جایی که جانی مانع از ادامه‌ی آن می‌شود. هنگامی که جانی نزد فارست می‌آید، تصاویری که از نزد تابی شروع می‌شوند، آن‌ها و ما را به دوران کودکی برده و در جریان خاطرات زندگی به اکنون می‌رسانند! جانی پس از بازگشت، بدون آن که هیچ چیزی از گذشته‌ی خود بگوید یا برای اقامتش نزد فارست توضیحی بدهد، مورد استقبال فارست قرار می‌گیرد. زیرا او اکنون در نزد فارست است و چون آن را می‌پسندد، این برای فارست کافی‌ست!

مادر فارست در مورد فارست و این که او با سایرین تفاوتی ندارد تا آن موجب تمایزی در آموزش یا هر چیز دیگری شود، بسیار حساس است و جدیت و پیگیری او موجب می‌شود تا فارست را در همان مدرسه‌ای ثبت‌نام کنند که بچه‌های عادی تحصیل می‌کنند. او در تمام طول زندگی، اصرار داشت که فارست شخصی غیرعادی تأویل نشود. چنان که خود می‌گوید: «ما همه با یکدیگر تفاوت داریم». و این تفاوت‌ها نباید موجب تبعیض‌ها شوند. او از آن‌چه در زندگی خویش و به خصوص فارست انجام داد، راضی‌ست و جعبه‌ی شکلات زندگی‌اش برای او چیزی را به ارمغان آورد که نمی‌توانست تصوورش را بکند؟! او آن‌چه برای فارست انجام داد، نمونه‌ای از زندگی "از طریق خود"، ولی "به خاطر دیگری" است.

فارست وقتی مطلع می‌شود که مادرش مریض است و از او خواسته تا به خانه بیاید، حتی لحظه‌ای درنگ نمی‌کند و به سوی او پُر می‌کشد. از کشتی به میان دریا می‌پرد و همان گونه سراسیمه به منزل می‌رسد؛ چرا که تنها با دیدن مادر آرام می‌گیرد. نمونه‌ای دیگر از این شوق دیدار را می‌توان

در بخشی دریافت که او با دیدن فرمانده که به اسکله آمده است، ناگهان کشتی را رها کرده و شناکان خود را به او می‌رساند، ولی با وجود تمام اشتیاقش، او را بغل نمی‌کند، و این یکی از ویژگی‌های اوست که هر احساسی را کمتر با تظاهرات بیرونی آن بروز می‌دهد، اما روح آن‌ها را می‌توان در ردپای رفتار وی یافت. در چهره‌ی فارست گامپ، تصویر غریبی، نقشی دایمی داشت؛ انگار از پس زمینه‌ی احساسش همواره امواج غم زده‌ای می‌آمد که پس از جزر آن، چهره‌ی ماسیده‌ای در فارست به جای می‌گذاشت. با این وجود، فارست هیچ گاه از تلاش و تاختن با اراده، لحظه‌ای فروگذار نماند.

فارست گامپ خط بطلانیست بر روی تمامی دنیایی که درصدد یافتن معنایی ژرف برای زندگی و اهدافش بوده و تأکیدی بر کنار گذاردن نگاه فلسفی به هستی و زندگیست. فارست گامپ، **زندگی عادی و مردم معمولی را به سبب اتفاقی بودن، ملموس و واقعی بودن، و در اغلب موارد، بی‌هدف و انگیزه یافتن و غیرفلسفی بودنشان، مهم جلوه می‌دهد!!**

فارست گامپ نشان می‌دهد، **برای موفقیت یا رضایت در زندگی، علاوه بر آن که نیازی نیست تا استثنایی و برتر از دیگران بود – همان طور که مادر فارست می‌گوید، انسان‌ها همه با یکدیگر فرق دارند – بلکه چه بسا ضعف در زمینه‌ای موجب پیشرفت در زمینه‌ای دیگر شود؟! راز این معنا را می‌توان در دیالوگی جست‌وجو کرد که فارست از فرمانده سخن می‌گوید:**

«او به جهت قطع شدن پایش، بازوان خود را تمرین می‌دهد» و آن ضعف، عامل قدرتی در جایی دیگر می‌شود. مهم‌تر از آن، ضعف فارست که از ضریب هوشی پایین‌تر از متوسط برخوردارست، موجب می‌شود تا او **برای جبران آن، به "پشتکار" متوسل شود و هنگامی که آن، به رفتار و "عادت" برای وی تبدیل می‌شود، از آن "کیمیا"یی می‌سازد که سبب می‌شود پس از آن، او به هر کاری که دست می‌زند، به موفقیت و رضایتمندی منجر شود.**

در *فارست گامپ*، وقتی که *فارست* از نظرات مادر و فرماندهاش در مورد اتفاق و تقدیر سخن می‌گوید، دانسته یا ندانسته به روی چند نکته مهم ارزش می‌گذارد. جایی که پرسش این است که آیا در زندگی، همه چیز از قبل معین شده است و تقدیر ماست که ما را به سویی هل می‌دهد، یا تصادف و اتفاقات غیرقابل پیش‌بینی است که ما را به این سو و آن سو می‌کشد و در زندگی ما نقش‌آفرینی می‌کند. با رجوع به گفته‌های *فارست* به نظر می‌رسد که مادر *فارست* به تقدیر اعتقاد دارد و فرماندهاش به اتفاق و تصادف. اما اگر به زندگی و گزینش‌های آنان در فیلم نگاه کنیم، در خواهیم یافت که اعتقاداتشان نه تنها با تجربشان یکسان نیست، که حتی در تناقض شدید با آن‌ها است. با چنین گزینشی، از یک سوی، می‌توان دریافت که چه بسا آن‌چه افراد، در تصورات می‌گذرانند، مساوی با آن‌چه در اعمال و انتخاب‌شان فعلیت می‌بخشند، نیست و بس بسیار ما در گفتار، چیزی گفته و در رفتار به راه دیگری می‌رویم و بسیار پیش آمده که متضاد با تجربمان بیان‌دیشیم و متناقض با گفتارمان و تصوراتمان انجام دهیم؟! نمونه‌های بسیاری از گزینش‌هایمان هستند که آن قدر به انجام‌شان خو کرده و با آن‌ها انس گرفته‌ایم که به چشممان نمی‌آیند و آن قدر برایمان عادت شده‌اند که از آن‌ها خسته شده‌ایم و به خیال خود، گزینش‌های دیگری (متضاد یا متناقض) را می‌پسندیم.

از سویی دیگر، می‌توان چنین تأویل کرد که در میان چند راهی تقدیر، اتفاق و انتخاب، مادر *فارست* و فرماندهاش هر یک، آن راهی را که عملاً در زندگی در پیش گرفته بودند، اصالت نمی‌بخشیدند، بلکه مسیر مقابلی را که خلاف انتظارشان یافتند، اصالت می‌دادند. مادر *فارست* شخص با اراده‌ای بود که با جدیت خواسته‌های زندگی خود و *فارست* را تعقیب کرد، اما طی تجربش متوجه شد، بسیاری از دستاوردهایی را که زندگی برای او به ارمغان آورده فراتر از اراده‌ی وی بوده است؛ همچون سالم و زنده ماندن *فارست* در جنگ - که او، آن خواهش قلبی‌اش را هنگام بغل کردن *فارست* به

زبان می‌آورد - و به دور ماندن کشتی فارس از صدمات حاصل از طوفان. در حالی که فرماندهی فارس تصوّر می‌کرد، چون اجدادش همگی در جنگ کشته شده‌اند، پس سرنوشت او نیز چنین است. اما با تعجب می‌بیند که اقدامات او و فارس مانع از تحقق چنین سرنوشتی می‌شود، از این روی بر این باور است که اتفاق و تصادف تعیین کننده است. ولی در این میان فارس است که در می‌یابد، کی، کجا، در چه تجربه‌ای و به چه میزان هر یک از آن‌ها دخیل‌اند. زیرا اوست که نحوه‌ی امتزاج آن‌ها را تجربه کرده است و در می‌یابد که مابین تقدیر و اتفاق، این "انتخاب" است که با در نظر گرفتن محدودیت‌های آن دو، تعیین کننده است. آن در یکی از نماهای کلیدی فارس گامپ نهفته است: پری که به مثابه‌ی یک اتفاق واقعی از آسمان به سوی فارس می‌آید و دستخوش بازی باد قرار گرفته تا نزدیک پاهای او می‌افتد، در کنار تصاویری از آسمان در کتاب فارس قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، "اتفاقی در آسمان" با استناد به "قوانین و تقدیر آن"، به "انتخابی در زندگی" فارس بدل می‌شود.

وقتی که فارس و فرمانده برای صید میگو در بخش‌های مختلفی از دریا تور می‌اندازند، ولی موفق به صید میگو نمی‌شوند، فارس از فرمانده می‌پرسد که حالا باید چه کار کنند. فرماندهی فارس به تمسخر به او می‌گوید که باید دعا کند. فارس این شوخی و تمسخر او را جدی می‌گیرد. آن‌ها به کلیسا می‌روند و فارس همراه سیاه‌پوست‌ها در مراسم دعا شرکت می‌کند. چند روز بعد طوفانی آمده و کلیسا، اسکله و قایق‌هایش را خراب می‌کند. اما فارس گامپ و فرمانده، چون با کشتی‌شان در میان دریا بودند، نجات پیدا می‌کنند. ولی پس از طوفان، میگو در دریا بسیار زیاد می‌شود. فروش آن همه میگو باعث به چنگ آوردن پول هنگفتی می‌شود که فارس بخشی از آن را صرف تعمیر خرابی‌های وارده به کلیسا، به خاطر طوفان می‌کند. دقت کنید؛ موضوع بسیار جالب است!! وقایع با تکمیل شدن‌شان با رفتار فارس، به گونه‌ای تدوین می‌شوند که پنداری فارس خود به



کمک آن‌ها، دعایش را مستجاب می‌سازد و همزمان دین فرضی‌اش نسبت به کلیسا را نیز ادا می‌کند؟! اعجازی عظیم‌تر از این برای یک انسان معمولی می‌شناسید!!

فارس‌ت گامپ به دقت تبیین می‌کند، هر اتفاق و حادثه‌ای از وجوه منفی و مثبتی برخوردارست. وجه منفی طوفان که خرابی است، بعد مثبتی را نیز به همراه دارد که وفور صید میگو را در پی دارد. همان گونه که قطع شدن پا، حادثه‌ای ست ناگوار، ولی آن گونه که فارس‌ت می‌بیند، همچو "جادو"، امکان بهره‌مندی از پای مصنوعی تازه‌ای را به فرمانده می‌دهد، که چنان تعویضی (استفاده از پای جدید) برای دیگران مقدور نیست! عکس آن را می‌توانیم در گزینشی از جانی مشاهده کنیم؛ جایی که جانی به خاطرات دوران کودکی‌شان اشاره می‌کند که آرزو می‌کردند، خدا آن‌ها را به پرنده‌ای تبدیل کند تا بتوانند پرواز کنند و برای آن احساس، به گونه‌ای به روی پاهایش بلند می‌شود که حالت سقوط از ارتفاع را به خود می‌گیرد؛ به طوری که فارس‌ت متوجه شده و از او می‌پرسد که منظورش چیست! در اینجا جانی با نادیده گرفتن وجه مثبت پرواز، به بُعد دیگرش، یعنی سقوط می‌اندیشد!

چنان مضامینی نظر به آن دارند که هر اتفاق و واقعه‌ای همواره همان طور که چیزی را "قربانی" می‌سازند، رهاوردهایی را نیز به دنبال دارند. همان سان که چیزی را لگدمال می‌کنند، در جهت "ضد" یا "نقیض" آن، "فرصتی" را پدید می‌آورند. نحوه‌ی واکنش نسبت به آن‌ها با انسان‌هاست. با انسان‌هاست که با توجه به هر وجه آن، چه نوع واکنشی را نسبت به آن برگزینند؛ فرصت‌طلبانه و غیراخلاقی یا انسانی و اخلاقی، یا بی‌شمار گزینشی که واکنشگر می‌تواند "برگزیده" و حتی "بیافریند". وقایعی ناگوار که تحقق یافته‌اند، همواره از نتایجی منفی برخوردارند که در حیطه‌ی توانایی انسان نیستند. انسان‌ها تنها می‌توانند با توجه به آن بخش از وقایع که در ضد یا نقیض واقعه‌ی ناگوار، فرصتی را ایجاد کرده‌اند، از نتایج‌شان

**بهره‌مند شوند و این راز "پیوستن" و "یکی شدن" با هستی‌ست.**

با این حال، تمامی کارهایی که با پشتکار توسط فارست تجربه می‌شوند، با عناوین قهرمانی و موفقیت‌هایی همچون کسب مدال توأم هستند، که فارست گامپ را از اثری رئالیست، دور کرده و به اثری رمانتیست نزدیک می‌سازد؛ به ویژه کارهایی چون بازی پینگ‌پنگ و دویدن، که صرفاً تجربه‌ی آن‌ها مدنظر است، عجین شدن‌شان با قهرمانی و شهرت، دوری گزیدن پیام محوری فیلم از رئالیسم و افتادنش در دامن رمانتیسم را عیان می‌سازد.

"اتفاق" در فارست گامپ برای ما نیز ارمغانی را به همراه داشته است! فارست گامپ در ابتدا در ایستگاه اتوبوسی نشسته و درصدد است تا با اتوبوسی به منزل جانی برود، در حالی که طی صحبت با یکی از مسافران متوجه می‌شود که اصلاً نیازی نبوده تا او منتظر اتوبوس بماند و آدرس منزل جانی در همان نزدیکی‌هاست. اما این "اشتباه" و "اتفاق" موجب شد تا او با نشستن در ایستگاه اتوبوس برای ما داستان زندگی‌اش را تعریف کند که فیلمی با نام فارست گامپ را برایمان به ارمغان آورد. در ابتدای فارست گامپ، حرکات رقص‌گونه‌ی "پری" را می‌بینیم که جلوی پاهای فارست می‌افتد و او آن را برداشته و در میان کتابی می‌نهد و در انتها، همان پَر از داخل کتابش به پایین افتاده و از پیش پای وی به هوا می‌رود، تا جلوی شخص دیگری فرود آید؛ تا او با آن اتفاق به چه سان برخورد کند!؟

## با اتفاق و انتخاب از "قهرمانی" تا "خیانت" "راننده تاکسی"

در میان تعلیقی از دود، یک تاکسی هویدا می‌شود و با نگاهی از پشت شیشه‌ی تاکسی، تصاویر خیابان‌ها، ماشین‌ها، مغازه‌ها و آدم‌هایی را به تماشا می‌نشینیم که از بیرون، آن گونه به چشم نمی‌آیند که از نزدیک به نظر می‌رسند!؟

در «راننده تاکسی»، ترکوس، شخصی که برای کار در آژانس تاکسی‌رانی داوطلب است، در پاسخ به مردی که نحوه‌ی کار او را جویاست، می‌گوید که در همه وقت و همه جا آماده همکاری است. او شش الی هفت روز هفته کار می‌کند. کمبود چیزی را در زندگی‌اش احساس می‌کند. چنان که در نامه‌ی خود به خانواده‌اش اذعان می‌دارد، نیاز به جایی دارد تا به آن پناه برد. مردمی را که نظاره‌گر آن‌هاست، مرجع آن ملجاء نمی‌یابد. چرا که آن‌ها را سرشار از کثافت و آلودگی می‌بیند. او پناهگاه خود را دختری می‌یابد که از نظر وی به فرشتگان می‌مانست و تنها بود و دست آن کثافت‌ها به او نمی‌رسید.

پس نگاهی که خویشتن را جزیی از دیگران نمی‌یابد، دست به تفکیک می‌زند و گزینش خود را به دو حوزه‌ی جایز و مطلوب و ممنوع و نامطلوب تقسیم می‌کند. شناختی که از جایگاه خود به نظاره‌ی دیگری می‌نشیند، ولی خویشتن را به جای دیگری نمی‌گذارد یا نمی‌تواند بگذارد.

راننده تاکسی به سراغ دختر مطلوبش، بتی می‌رود. پیشنهاد آشنایی با او را مطرح می‌سازد و دلیل گزینش او را چنین بیان می‌کند: «فهمیدم که تو شاد نیستی و نیاز به کسی داری.» پس آرمان‌گرایی حتی هنگامی که به نیاز خود پاسخ می‌گوید، از آن آگاه

نیست و بر این تصوّر است که تنها به دیگری کمک می‌کند! او تصوّر می‌کند که دختر منتخبش با بقیه فرق دارد، ولی چه شناختی از او دارد که همه‌ی زندگی و هویت او را در بخش دنیای مطلوب ذهنش تعریف می‌کند؟! او تنها نیاز به دختری این چنین دارد. به معنای دیگر، آرمان‌گرایی آنچه را که در ذهنش مطلوب تعریف می‌کند، به چیزی در دنیای بیرون نسبت می‌دهد، حتی اگر شناخت کافی از آن نداشته باشد. معمولاً تنها به نشانه‌هایی برای یافتن آن چیز مطلوب اکتفاء می‌شود و مابقی ملاک‌های مطلوب، چشم بسته به آن (شخص یا چیز مطلوب) نسبت داده می‌شوند! همان طور که تراوس لباس سفید و تنهایی بتی را شواهد و معیارهایی برای آن می‌بیند که بپذیرد او همان شخص مطلوب و کاملی است که در جستجویش است!

تراوس کاندیدایی را سوار تاکسی‌اش می‌کند که دختر مورد علاقه‌اش در ستاد انتخاباتی او فعالیت می‌کند. به او می‌گوید «هر کسی که سوار تاکسی من می‌شود، تبلیغ تو را می‌کنم!» نامزد انتخاباتی از او می‌پرسد که از نظری اساسی‌ترین چیزی که نیاز به توجه دارد، چیست؟ تراوس به همان مسأله‌ی محوری ذهن خویش عطف می‌کند: «اگر بتونی این جامعه رو از کثافت تمیز کنی؟» چرا که ما نیز در راننده تاکسی همراه با او، آن را همچون دستشویی آلوده می‌بینیم. نامزد انتخاباتی به او می‌گوید که آن کار آسانی نخواهد بود.

در محلات پایین شهر، دخترکی را می‌بینیم که کم سن و سال و آلوده به فحشاء به نظر می‌رسد. سوار تاکسی تراوس می‌شود و به او می‌گوید که «فقط منو از اینجا دور کن.» تراوس همچون ما خشکش می‌زند و نمی‌داند که چه واکنشی باید انجام دهد. مردی که دخترک در صدد است تا از دستش خلاص شود، با اصرار دخترک را از ماشین پیاده کرده و پولی مچاله شده را به درون تاکسی پرتاب می‌کند. در همان محیط، عده‌ای اراذل و اوباش به طرف تاکسی‌اش اشیایی را پرتاب می‌کنند. فضایی که همان بخش نامطلوب و کنار گذاشته‌ی ذهن او و مخاطب راننده تاکسی را تشکیل

می‌دهد و اشمئزاز برانگیز می‌نماید.

تراوس و بتی با یکدیگر قرار گذاشته و به اتفاق یکدیگر نوشیدنی صرف می‌کنند. تراوس، بتی را به دیدن فیلمی غیرخانوادگی در محلات پایین شهر می‌برد. جایی که سابقاً خود به تنهایی گهگاه به آنجا می‌آمد. بتی با دیدن سینما و پوسترهای فیلم، کمی جا می‌خورد و آنجا را مناسب نمی‌داند، ولی تراوس می‌گوید که مشکلی نیست و او همیشه به آنجا می‌آید. اما زمانی که صحنه‌هایی از فیلم به روی پرده می‌رود، بتی دیگر تاب نشستن نداشته و سینما و تراوس را ترک می‌گوید.

اصرار تراوس برای متقاعد کردن بتی فایده‌ای ندارد و او به طور کامل می‌خواهد با راننده قطع رابطه کند. زیرا او نیز همچو تراوس، بدون این که شناختی از دیگری داشته باشد، تنها بر حسب نشانه‌هایی از رفتارشان، او را در قسمت نامطلوب ذهنش تعریف کرده است و از بیرون وی را برحسب برچسبی شناسایی می‌کند! با او و در او همراه می‌شویم.

با دخترک تماس می‌گیریم و محترمانه از او می‌خواهیم که دوباره یکدیگر را ببینیم. ولی دخترک حتی مایل نیست که دوباره با او تماس گرفته شود. هر گونه اصرار ما با واپس زنی بیشتر دختر مواجه می‌شود. گل‌های ارسالی در راننده تاکسی را پس فرستاده و حتی دیگر به تلفن‌ها پاسخ نمی‌دهد. از اینجا دیگر ناگزیر می‌نماید که راه دیگری در پیش گیریم!! با او به محل کار دختر رفته و با لجاجت می‌خواهیم او را از تصمیم پیشینش منصرف کنیم و حتی دخترک را تهدید می‌کنیم. چنان که او در ما می‌گوید: «لان می‌فهمم که او نیز مثل دیگران سرد و بیگانه به نظر می‌رسد.»

از این پس دیگر، بخش تخریب‌کننده‌ی آرمانگرایی شخصیت او - چه در راننده تاکسی و چه در ما - شروع به بروز می‌کند. سویی که روی منفور آرمانگرایی به او نظر دارد و کسی یا چیزی که ایده‌آل و مطلوب است، به ناگاه با تعریف در حوزه‌ی آن، منفور می‌شود. اما عامل چنین تغییر معکوس و ناگهانی

چیست و چه چیزی موجب می‌شود که شخصی آرمانگرا به چنان تخریبی روی آورد؟! پاسخ آن را در راننده تاکسی می‌توان یافت. آن دختر تمامی تلاش‌هایی صلح‌جویانه تراوس و ما را به بن‌بست کشانده است. بن‌بست کامل، پاسخ آن پرسش است. هنگامی که آرمانگرایی تمامی راه‌های مطلوب را در پیش گیرد و راه به جایی نبرد، ناگزیر به تنها دستاویز و راه نجات روی می‌آورد. آن تنها تأویلی است که می‌تواند او را که تمامی زندگی‌اش به بن‌بست رسیده، نجات دهد. زیرا در آرمان‌گرایی کسب اهداف مطلوب و مبارزه با نامطلوب، تمامی زندگی را با خود همسو می‌سازد و نابودی و بن‌بست در هر یک از آن‌ها، به معنی غرق شدن تمامی زندگی شخص آرمانگرا خواهد بود. در حالی که او از بیرون یک مهاجم گستاخ به نظر می‌رسد، در درون، او یک قربانی است که، به تنها راه چاره‌ی موجود چنگ می‌زند. دو تأویل کاملاً متناقض که از جایگاه متفاوت شخص تأویلگر برمی‌خیزد. بتی در راننده تاکسی می‌پندارد که دعوت تراوس از او برای تماشای فیلمی کثیف، حکایت از آن دارد که او می‌خواهد از حد خویش پا فراتر بگذارد. در حالی که تراوس می‌اندیشد، او قضیه را بسیار مبالغه‌آمیز می‌بیند و اتفاق چندان مهمی نیافتاده است. غافل از این که خود نیز هنگام قضاوت در مورد انسان‌هایی که کثیف می‌انگارد، از همان سوء تفاهم و مبالغه در قضاوت رنج می‌برد؟! جایی که مردی به دنبال همسر خویش است و او را خائن می‌یابد، به همین نکته اشاره می‌کند. او می‌گوید: «تو حتما فکر می‌کنی که من مریضم؟!»

پس باید بتوان کاری بیش از به تماشا نشستن انجام داد. باید تا جایی که در توانمان است، بخشی از این کثافات را از زندگی خود و اطرافیان بزداییم؟

تمامی این نگرش‌ها و جریانات، همسو با راهی می‌شود که راننده تاکسی با آرمانگرایی در پیش گرفته است و از وجه مخرب آن نگاه و واکنش ناشی می‌شود. او به کافه‌ای می‌آید که راننده‌های تاکسی در آنجا گپ می‌زنند و با راننده‌ای که مجرب‌تر است، مشورت می‌کند. راننده به زبان خود به او می‌فهماند که در چنین مشاغلی، او با آدم‌ها و فضاهای مختلفی روبه‌رو

می‌شود که نباید زیاد نسبت به آنان احساساتی و تأثیرپذیر شود و آن‌ها حق انتخاب ندارند. با این همه، زبان راننده تاکسی و توان بیانش موجب می‌شود که تراوس منظور او را نفهمد و صحبت‌هایش را احماقانه تفسیر کند؛ همان طور که بتی درباره‌ی او چنین برداشتی داشت. در آنجا دیدی که یک راننده تاکسی می‌بایست از آن بهره‌مند باشد، معرفی می‌شود. او تنها باید نظاره‌گر انسان‌ها و وقایعی باشد که مدام با آن‌ها روبه‌روست، و گرنه یا خودش نیز غرق خواهد شد یا می‌بایست شغلش را رها سازد.

پرسه زدن با تاکسی ادامه دارد و تراوس این بار نزدیک است دخترکی را که قبلاً از او کمک خواسته بود، زیر بگیرد. او تصمیم خود را می‌گیرد و با خرید اسلحه، ایده‌آل تخریبی خویش را در پیش می‌گیرد. در فروشگاه، شخصی که از همان کثافت‌ها به نظر می‌رسد، تصمیم دارد با رعب و تهدید اسلحه از صندوق دزدی کند. با راننده تاکسی به سوی او شلیک می‌کنیم. همین آشغال‌ها هستند که زندگی مردم را به گند کشیده‌اند. چون اسلحه دارند فکر می‌کنند که اگر بخواهند می‌توانند هر کاری با دیگران بکنند. احساس آرامشی به ما دست می‌دهد. همه چیز به وضع قبلی برمی‌گردد. واقعا همه چیز؟! همه چیز، جز زندگی شخصی که کشته‌ایم. ما نیز با اسلحه، او را کشتیم. همان عملی که به خاطر بی‌زاری از آن (کثافتی که کشتن غایت آن است) چنان واکنشی را برگزیدیم. ولی ما از خود دفاع کردیم. اما او را که تنها بخشی از زندگی ما را آلوده ساخته بود، مقصّر می‌دانستیم، ولی خود تمامی زندگی وی و حتی نزدیکانش را ای کاش به لجن می‌کشیدیم، بلکه نابود ساختیم و هیچ راه برگشتی نیز برایش نیست، اما برای ما چطور؟ واقعا ما یک انسان را کشته‌ایم و زندگی را از موجودی سلب کرده‌ایم؟!

آری، در یک دزدی کم‌اهمیت از یک مغازه، او و ما دخالت کرده و مجرم را می‌کشیم؟! این همان تاویلی است که همچون سنگ بزرگی، به خاطر اشتباهی کوچک، پیش از این، او و شما را نیز قربانی کرده و له ساخته است؟! تراوس در نامه‌ای برای فامیلش می‌نویسد که در سرویس‌های امنیتی

کار می‌کند. چنین ادعایی در زمانی که نامه را می‌نویسد، دروغ تأویل می‌شود، ولی وقتی در واپسین لحظات فیلم، درگیر ماجراهای مربوط به جرم و فحشاء می‌شود، محتوا (نه رسماً) به تأویل صحیحی تبدیل می‌شود. او برای این که بتواند کثافت‌های محیط پیرامون را بزدايد، درصدد بر می‌آید در ابتدا سراغ دختری رود که قبلاً از او کمک خواسته بود.

ایرس، دخترکی که از خانه‌اش فرار کرده، اصلاً واقعه‌ی کمک خواستن از او را به یاد نمی‌آورد. زیرا، برخلاف برداشت تراوس، آن از نظر او اصلاً اتفاق مهمی نبوده است و او به کرات با چنان وقایعی برخورد دارد! تراوس برایش شرح می‌دهد که برای نجات او آماده است. ولی ایرس به او می‌گوید: «هر موقع بخوام می‌تونم اینجا رو ترک کنم.» اما تراوس سعی می‌کند، منجلابی را که او در آن گرفتارست، برایش روشن سازد و با رفتار خویش نیز نشان می‌دهد که قصد سوءاستفاده از او را ندارد و درک نمی‌کند که چگونه ایرس می‌تواند به آن کارهای پست تن دهد؟! تراوس برای این که به قهرمان و حامی آن دختر تبدیل شود، در ابتدا او را قربانی تأویل می‌کند تا آن گاه اعمالش به نجات آرمانی وی تأویل شود؛ نخست در ذهن خودش و سپس در نظر دیگران. او با ایرس قرار دیگری می‌گذارد تا بتواند بیشتر با او صحبت کرده و او را شناخته و متقاعد سازد که طریقه‌ی بدی را در زندگی در پیش گرفته است. تراوس هنگام ترک آنجا، پولی مچاله شده را که از قبل به درون ماشین تراوس پرت کرده بودند و او آن را کثیف می‌دانست، به یکی از کارکنان همان مکان می‌دهد؛ چرا که شغل آن‌ها را نیز همان گونه کثیف می‌داند.

یکی از کارکنان مکانی که ایرس در آنجا مشغول است، ارتباط احساسی خود با دخترک را عیان می‌سازد. ایرس نیز با گذاشتن سر خویش بر آغوش وی، نشان می‌دهد که نیاز به یک پناهگاه و حامی دارد تا بتواند به او تکیه کند. چنان تعاملاتی نشان می‌دهد، تأویلی که تمامی چنان روابطی را کثیف می‌پندارد، بسیاری از چیزها را نادیده می‌گیرد و آن روابط، ابعاد مختلفی دارد،



که بخشی از آن از کارکردی مثبت برای هر دو طرف برخوردارست و علاوه بر نیازهای جنسی، قسمتی از نیازهای غیرجنسی، عاطفی و اجتماعی هر دو را برآورده می‌سازد.

تراوس در نامه‌ای صراحتاً می‌گوید که تمامی اهداف زندگی‌اش به یک مسیر کشیده می‌شود و حق انتخاب دیگری ندارد. بدون چنان گفتاری و با آنچه در راننده تاکسی گذشته نیز حرکت تخریبی او، چنان سقوطی را به سوی یک انتحار آرمان‌گرایانه از دست تمامی دنیایی نشان می‌دهد که نامطلوب و کثیف می‌انگارد.

تراوس می‌خواهد کاندیدایی را بکشد که با منفور شدن بتی، او نیز کثیف شده است. اما هوشیاری محافظانش مانع از چنان واقعه‌ای می‌شود. درست لحظاتی پس از آن، او به سوی مکان/یرس فراری می‌رود و پس از کشته و زخمی کردن تمامی کسانی که در آن ساختمان کار می‌کنند، خود را به/یرس می‌رساند و سعی می‌کند، خودش را نیز بکشد که به علت تمام شدن گلوله‌هایش، موفق به انجام آن نمی‌شود. پس از رسیدن پلیس و آمبولانس، به نظر می‌رسد، با وجود این که چیزی برگشت‌پذیر نیست، ولی وساطت پلیس مانع از خون‌ریزی بیشتر می‌شود.

در نماهایی می‌بینیم که پدر و مادر/یرس از تراوس تشکر کرده‌اند و او را حقیقتاً قهرمانی می‌دانند که دخترشان را دوباره به آن‌ها باز گردانده است. روزنامه‌ها آن مطالب را چاپ کرده‌اند و نصب چنان بخش‌هایی از روزنامه‌ها به سان اعلامیه‌ای روی دیوار منزل تراوس، حکایت از آن دارد که تأویل آرمان‌گرایانه‌ی او برای چنان چیزهایی ارزش و اعتباری منحصر به فرد قایل است و به آن‌ها افتخار می‌کند، اگر چه در دیالوگی با بتی، مطالب روزنامه‌ها را مبالغه‌آمیز توصیف می‌کند. آن تناقض‌ها نشان می‌دهد که در بسیاری از موارد، آنچه بیان می‌شود، مساوی با تأویلی نیست که در درون شخص شناسایی شده و بر طبق آن قضاوت می‌شود و تعریف تأویل، گسترده‌تر و در پاره‌ای از موارد متناقض با چیزی است که به زبان رانده شده و در گفتار تقلیل می‌یابد.

بتی دوباره سوار تاکسی تراوس می‌شود و از ماجرای سخن می‌گوید  
 که روزنامه‌ها در مورد نجات/یرس به دست او نوشته‌اند. چرا که چنان  
 نشانه‌هایی، این بار حکم به تأویلی مطلوب از او داده‌اند. غافل از این که، اگر  
 اتفاق هوشیاری محافظان نبود، او اینک به جای قهرمان، یک خائن  
 جنایتکار تأویل می‌شد؟! راننده تاکسی با چنین روایتی نشان می‌دهد که در  
 آرمان‌گرایی، مرز بین قهرمان شدن و جانی شدن بسیار باریک است. "گاه به  
 باریکی و عمق یک انتخاب و گاه به ظرافت و فاصله‌ی یک اتفاق"؟!  
 اما راننده تاکسی کدام یک از آنان است، خائن یا قهرمان؟! راننده تاکسی  
 تأویل می‌کند که هیچ کدام از آن‌ها، ولی از من تأویل کنید، هر دوی آنان!؟

## "به طنز بستن" دیکتاتور "دیکتاتور بزرگ"

چارلی در دیکتاتور بزرگ، جدی‌ترین و خشن‌ترین جلوه‌های مدرنیته، یعنی فاشیست را در دشوارترین شرایط، یعنی جنگ، به سخره می‌گیرد. جایی که حتی فرصت غش کردن نیست؛ وقتی چارلی قصد دارد نارنجکی را پرتاب کند، ولی آن به اشتباه از آستینش به درون زیرشلوارش سر می‌خورد و سپس چارلی آن را بیرون آورده و به خارج می‌اندازد، از ترس لحظه‌ای از حال می‌رود، اما افسر مافوق‌اش، سریع او را به خود می‌آورد که باید بجنگد. به بیانی دیگر، او کنایه می‌زند که احساسات جایی برای بروز ندارند؛ چرا که قدرت بی‌رحمانه همه جا دندان تیز می‌کند. مدرنیته از آن روی که متناقض است، به همه‌ی جلوه‌های زندگی اجازه بروز می‌دهد، حتی فسیل‌های به جای مانده از نظام‌های منحل و سرکوبگر. مانند آن است که در زمینی، همه‌ی چیز امکان رشد یابد، در نتیجه علف هرز نیز در کنار سایر محصولات رشد کند. مدرنیته برخلاف تصور بسیاری، متکی بر قدرت نیست، بلکه منتزع از عقلانیت است. این عهد کهن است که متکی بر قدرت بود. اما در مدرنیته، علف‌های هرز عهد کهن نیز اجازه بروز می‌یابد؛ آنجاست که اراده‌ی معطوف به قدرت قد علم می‌کند و فاشیست را فریاد می‌زند و خواست خویش را، نه فقط بر سر دشمنان و رقبا، بلکه هر چه غیر اوست، چون پتکی می‌کوبد. اما آن همچون همه چیز در فاشیست، سلسله مراتبی دارد. سنگ زیرین آسیاب، منفورترین انسان‌های جامعه‌ی فاشیستی خواهند بود؛ طبعا اقلیت‌ها و ضعفا در هر کشوری. یهودیان اتفاقا در آلمان آن زمان، در اقلیت و تبعیض تاریخی - اجتماعی به سر می‌بردند که هر قوم یا گروه دیگری نیز

می‌توانست چنین باشند. در سلف فاشیست در جوامع کهن، تمامی جوامع و اقوام شکست خورده، زیردست و برده بودند.

اولین مشکلی که در جنگ پیش می‌آید، برای رفع آن به قشر بندی یک جامعه‌ی نابرابر و دیکتاتور به جلوه در می‌آید. هر مسأله‌ای که پیش آید، فرمانی به زیردست صادر می‌شود و او نیز متعاقباً آن را به پایین‌تر از خود انتقال می‌دهد، تا در نهایت به شخصی می‌رسد که کسی را زیردست‌اش ندارد. **این به معنای آن است که بار تمامی کارها بر دوش طبقات پایین جامعه و انسان‌هایی قرار گرفته در نازل‌ترین جایگاه ساختار اجتماعی و مدیریتی، سنگینی خواهد کرد.** نظم در این شرایط تنها در روابط ظاهری جلوه می‌کند، آنچه در لایه‌های عمیق‌تر دیده می‌شود، لایه‌های قدرت و فرمانبرداری بی‌چون و چرای زیردست از بالادست است، که کارها را سامان داده و به پیش می‌برد.

در دیکتاتور بزرگ، همان یهودی که جنگ با سربازی او، فرماندهان را حفظ کرده بود، در کار و تلاش اجتماعی نیز سهم بزرگی داراست، اما فاشیست حق و ناحق نمی‌شناسد، او تنها یک چیز می‌شناسد، قدرت و سلسله مراتب آن. او قدرتمند و زیردست طبقه‌بندی می‌کند و کار، وظیفه و مسؤولیت هر یک نیز مشخص است. **ولی اگر همه کس و همه چیز را در دیکتاتوری سیاه و سفید ببینیم، از همان ضعف بزرگ آنان رنج می‌بریم.**

در آنجا نیز انسان‌هایی هستند که معیارهای دیگری دارند و قدرشناس نیز هستند، همچو همان فرمانده‌ای که چارلی و خدماتش را به یاد می‌آورد. چارلی نشان می‌دهد که، نه تنها بسیاری از اقشار اجتماعی، بلکه نزدیکان و اطرافیان و حتی دیکتاتور بزرگ نیز از احساسات و عواطف انسانی برخوردارست، اما آن‌ها اجازه‌ی بروز نمی‌یابند؛ یا خود آن‌ها را قربانی اراده‌ی قهار خویش می‌سازد، یا اطرافیان چنان انتظاری از وی دارند. هنگامی که یکی از مشاوران دیکتاتور از پشت سر به او نزدیک می‌شود و صدایش می‌زند، او هل می‌خورد تا نشان داده شود که دیکتاتور انسانی

ترسوست که بخش قابل ملاحظه‌ای از فیگورهای اقتدار وی، برای پنهان‌سازی و چیرگی بر آن ترس نهفته است. دیکتاتور فرصت در خود فرو رفتن، گریه کردن، رابطه‌ی عاشقانه برقرار نمودن، و ارتباطی بادوام با دنیای هنر را نمی‌یابد؛ چرا که "اراده" چنین حکم کرده است. حتی رفتارهای دوستانه و انسانی فاشیست‌ها آن قدر جدّی و سنگین است که دیگران برداشت منفی از آن می‌کنند؛ جایی که دختر یهودی زمین می‌خورد و سربازان بلندش می‌کنند یا وقتی که افسران آلمانی به چارلی که مشغول جاروی بیرون مغازه‌اش است، آن قدر محکم سلام می‌کنند، که او از ترس به هوا می‌پرد. انگار که کسی آروق زده یا رعد و برقی اصابت کرده باشد! در دیکتاتور بزرگ، واژه‌های انگلیسی به شیوه‌ای ادا می‌شوند که از ریتم، لحن و احساس، در زبان آلمانی انعکاس می‌یابد و پنداری شخصیت‌ها با زبان و احساس آلمانی، انگلیسی حرف می‌زنند! چارلی از آن هم پیش‌تر می‌رود و بدون واژگان آلمانی و تنها با آواها، معانی موردنظرش را انتقال می‌دهد. هنگام سخنرانی‌های دیکتاتور، او اصواتی را به کار می‌برد که کلماتی معادل در زبان آلمانی ندارند، ولی آن قدر لحن و بار عاطفی آواها قوی‌ست، که مقصود و مضمون سخنرانی دیکتاتور را می‌توان از آن‌ها دریافت؟! او به غیرآلمانی زبان‌ها طعنه می‌زند، هر چیزی را که دیکتاتور در سخنرانی ادا می‌کند، نباید به حساب زبان آلمانی بی‌چاره گذاشت، بلکه بسیاری از آن‌ها، اصواتی است که چه بسا از گرفتگی حنجره یا سرفه‌هایش بیرون می‌ریزد که غیرآلمانی‌ها متوجه نمی‌شوند!

چارلی بسیار حساب شده، نظم جوامع دیکتاتوری را نیز که نقطه‌ی قوت آنان پنداشته می‌شود، به طنز می‌بندد. هنگامی که تراشیدن ریش صورت مشتری را با ریتم موسیقی هماهنگ می‌کند، آهنگ به پایان می‌رسد و چارلی نیز اصلاحش را تمام می‌کند، اما بخشی از خمیرریش روی صورت مشتری هنوز باقی مانده است!

چارلی وقت‌شناسی را نیز به زیبایی هر چه تمام‌تر با استعاره‌ای ظریف

به باد انتقاد می‌گیرد. او نشان می‌دهد، شخصی که مدعی است، اختراع تازه‌ای انجام داده است، برای آزمایش اختراع‌اش از پنجره به بیرون می‌پرد، اما دستگاهش کار نمی‌کند و او روی آسفالت پخش می‌شود! اما دیکتاتور از اطرافیانش گله می‌کند که چرا وقت او را تلف کردند! از منظر او، جان انسانی که مرده است، مهم نیست، بل چند ثانیه‌ای که برای آزمایش هدر رفته ارزشمند شمرده می‌شود. چارلی نشان می‌دهد، وقت‌شناسی نیز تنها وقتی که انسانی است، ستودنی است، و اگر به قیمت قربانی کردن انسان‌ها تمام شود، خنده‌دار و بسا پوچ است.

چارلی اطرافیان دیکتاتور را نیز که بخشی از نظام فاشیستی‌اند، به ریشخند می‌گیرد و نشان می‌دهد که شماری از اینان، برخلاف آنچه ادعا می‌شود، نخبگان یا برترین‌های جامعه نیستند، و چه بسا افراد خنگ و بی‌شخصیتی‌اند که تجلی ناتوانی آن‌ها، همچون بلندگویی مدام برتری دیکتاتورها را پخش می‌کند. اما اندک نخبگانی نیز که دور و بر اویند، افراد ناتوانی هستند؛ آنان آن قدر ضعیف‌اند که حتی قادر نیستند، به مانند آینه‌ای ضعف‌های دیکتاتور را به او نشان دهند و بر عکس، ضعف‌های او را به سان ملاک‌های قدرتش متجلی می‌سازند و بیشتر باعث دوری‌اش از ارزش‌های انسانی و رفتارهای توأم با عقلانیت و اعتدال می‌شوند. از این روست که دیکتاتورها را در نخستین مشاهده، به راحتی می‌توان شناخت. زیرا ایشان آینه‌ای برای بررسی خویش ندارند تا ببینند به چه هیولایی بدل شده‌اند.

اما چارلی در زمره‌ی آنانی نیست، که تنها شخصیت‌های منفی فیلمش، مورد اتهام و انتقاد واقع شوند. او حتی وقتی یهودیان آن زمان آلمان را، اشخاص محروم و مغضوب نشان می‌دهد، از به تصویر کشیدن خصیصه‌ی معروف ایشان که حساست است، غافل نمی‌ماند. آنجا که چارلی کیک‌هایی را که جلوی میهمانان می‌گذارد، نخست سبک و سنگین کرده و به دفعات تعویض می‌کند تا کیک‌ی که بیشتر است به خودش برسد.

چارلی برخی از زرنگی‌ها و شیطنتهای آنان را نیز به رخ می‌کشد و ایشان را بی‌گناهای که کاملاً یک طرفه مورد ظلم قرار گرفته باشند، معرفی نمی‌کند.

در دیکتاتور بزرگ، شرایطی که منجر به حکومت‌های دیکتاتوری می‌شود، مطرح نمی‌شود. هرج و مرج‌ها، بی‌قانونی‌ها، شورش‌ها، فقر و بی‌عدالتی گریبانگیر وجود انسان می‌شوند و او را وادار می‌سازند تا به دامن هیولایی پناه ببرد، که حداقل معیشت، نظم و قانون را تأمین کند. شاید چارلی نمی‌خواسته به زمینه‌ها و ریشه‌های ظهور دیکتاتوری بپردازد و تنها معضلاتی را که پس از به قدرت رسیدنش پدیدار می‌شود، فیلمبرداری کرده باشد.

در دستگاه حکومتی دیکتاتور، همه نظامی هستند، حتی زنان و مستخدمان؛ چارلی آن را از طریق ستاره‌هایی که بر روی اونیفورم‌شان نصب کرده، عیان می‌سازد. دیکتاتور به همان سرعت که درجه می‌دهد، آن‌ها را می‌گیرد. او تنها نمره‌های بیست، صفر و زیر صفر را می‌شناسد و نمره‌ی دیگری نمی‌دهد. او اطاعت و چاپلوسی نسبت به خود را نمره‌ی بیست و لغزش و اشتباه را نمره‌ی صفر می‌دهد، ولی وای بر خیانت که زیر صفر است و اعدام نصیب خوش اقبال‌ترین می‌شود و جای هیچ بحثی نیست. به همان سادگی که عناوین افتخار و غرور را به صف می‌کند، آبروی خطا و قصور می‌گیرد، اما در قبال خیانت تنها جان (شکنجه، خودکشی یا مرگ) می‌گیرد و بس.

در این میان، مواجهه‌ی دیکتاتورها با یکدیگر بسیار دیدنی است. حتی در ابراز دوستی به یکدیگر نیز مدام قدرت میانه‌ی آن‌ها را به هم می‌زند. وقت عکس گرفتن، هر یک می‌خواهند به گونه‌ای در پشت دیگری بایستاد تا اقتدار بیشترش را به ثبوت برسانند؟! زمان نشستن، هر یک می‌خواهد در جایگاهی بالاتر قرار گیرد تا مقتدرتر به نظر رسد؛ **به راستی که چارلی معیارهای تمسخربرانگیز برتری‌شان را به خوبی به تصویر کشیده و**

عریان می‌سازد. رسانه‌های مستقل نیز در حکومت‌های دیکتاتور، به جز همان آشغالی که در دیکتاتور بزرگ به صورت‌شان می‌زنند، سهمی عایدشان نمی‌شود. در صحنه‌ای که میکروفن از طنینِ نطقِ دیکتاتور عقب می‌نشیند، در حقیقت آن نماد افکار عمومی است که از او منزجر می‌شود. چارلی در لباس یک دیکتاتور، در جایگاه وی قرار گرفته و در حالی که نظام دیکتاتوری را زیر فرمانش دارد، برخلاف آنچه از او انتظار دارند، به مانند یک دیکتاتور ظاهر نمی‌شود. او با سخن گفتن از آزادی، دموکراسی و انسانیت و به دور افکندن تبعیض و ستم، به ثبوت می‌رساند که حتی در چنان جایگاهی نیز می‌توان انسانی بود، و انسانیتِ انسان، ودیعه‌ای است که همواره می‌تواند از درون، انسان را متحول ساخته و از هر آنچه انسان را مهقور و برده‌ی خویش ساخته نجات بخشد. آن‌ها را چارلی‌ست که می‌تواند با زبان راندن، زنده کند، نه دیکتاورها، زیرا اوست که شأن نزول این آیات (منظور آیات دینی نیست، بلکه آیات معنوی‌ست) است: تو معنای تبعیض و جور را می‌فهمی، چرا که خود، یکی از قربانیان آن‌ها بودی. اما هم فیلم دیکتاتور بزرگ چارلی و هم مدرنیته نیازی به سخنرانی برای حقوق انسانی، منطق، احساس، ارزش‌ها و ضد ارزش‌های‌شان ندارند، و آن قدر در بطن‌شان نهادینه شده‌اند که اساس‌شان مبتنی بر آن‌هاست.



## "پیام آور عهد مدرن: مبارزه‌ی منفی مدنی" "گاندی"

نعلین غرورهایتان را به در آورید، زیرا انسانی  
که در مقابلش ایستاده‌اید، اسوه‌ی انسانیت است.

انسان‌های خیرخواه در بدو زندگی، میل به خواسته‌هایی دارند که تا حد ممکن به قیمت آزار، تحقیر و قربانی کردن دیگران تمام نشود. ولی چنین اشخاصی معمولاً وضعیت تدافعی‌شان به انفعالی شدن می‌کشد و کمتر قادر به تأثیرگذاری بر محیط خویش و احقاق حق خود و دیگران‌اند. اما همه این‌گونه نیستند؛ هستند کسانی که تنها با ادبیت، تمسخر و خراب کردن و سوار شدن بر سایرین متلذذ می‌شوند. این هم راه آسان‌تریست و هم پیشگیرانه است. دیگران را آن چنان سر جای‌شان نشانده و در صورت لزوم منکوب می‌کند، که کمتر سختی هم‌واردی با یورش‌های ما را به جان می‌خرند. عده‌ای نیز ترجیح می‌دهند تا خود را با هر تغییری هم‌رنگ سازند. اگر به اصولی پایبند نباشیم، آن چرخشی با ریکسی کمترست. بسیاری نیز ترجیح می‌دهند تا نقش آسانتری را برگزینند که آن تماشاچی بودن است. راه دیگری هست که بتوان این کنش‌های اجتماعی تکرار شونده را به روی شیوه‌ی جدیدی از زندگی باز کرد؟ گاندی پاسخ این پرسش و زندگی‌اش، راه حل خروج از کرانه‌های آن چند انتهاست.

گاندی را کتک می‌زنند تا از سر جایش بلند کنند، ولی او نه بی‌اعتناست و نه متقابلاً طرف مقابلش را می‌زند. او تنها دو دستی به جایی که نشسته می‌چسبد تا هم خواست تجاوزگرانه‌ی کسی که حقوقش را ضایع می‌کند، ناکام گذارد، هم خود آبه‌ستن آن آلودگی نشود که، طرف

مهاجم به سوی او می‌پراکند. زیرا، پیروزی بر دشمن تنها به معنای آن نیست که بر او چیره شویم، که مهم‌تر از همه، به مفهوم آن است که گزینش‌ها و کنش‌های او را خود "ندانسته" عمل نکرده و نخواسته "بازآفرینی" نکنیم. پس مبارزه‌ی منفی، پاسخ‌گاندی به تجاوزات نسبت به حقوق انسانی و مدنی است، بدون این که مبارزان، "خود"، داستان‌شان به "جنایت"‌ها و "تبعیض"‌ها آلوده شود. اگر پیامبران عهد جدید (دوره‌ی پس از عهد باستان) منادیان اخلاق فردی انسان‌ها در جوامع سنتی بودند، گاندی پیام‌آور اخلاق اجتماعی در جوامع مدرن و امروزی است. او ندا داد که، «هر کاری با ما بکنند، ما به کسی حمله نمی‌کنیم، ما کسی را نمی‌کشیم. ما را زندانی می‌کنند، جریمه می‌کنند، دارایی‌های ما را ضبط می‌کنند، اما "ایمانمان" را، اگر خودمان به آنان ندهیم، نمی‌توانند از ما بگیرند». او عملاً می‌آموزد که چگونه، نه بی‌تفاوت بمانیم، نه در حین دفاع از حقوق خویشتن و دیگران، به حقوق سایرین تجاوز کرده و داستان خویش را آلوده‌ی آن چیزی سازیم که در حال مبارزه و به دور انداختن آنیم.

او که یک حقوق‌دان و وکیل است، با حقوق انسانی و مدنی به خوبی آشناست. ولی همچو هر فرد فارغ از تحصیل شده‌ای به زودی در می‌یابد، که آن چه را در کتب دانشگاهی خوانده نمی‌توان در دنیای واقعی یافت. او باید خوانده‌های خویش را با واقعیات اجتماعی در هم آمیزد تا راه حل‌هایی عملی را برای احقاق حقوق انسان‌ها در روابط اجتماعی و طی زندگی با مردم یاد گرفته و پرورش دهد. "او نخست خود یاد می‌گیرد که باید چگونه عمل کند، آن گاه می‌کوشد تا یاد دهد، چه بکنند". در حالی که بسیاری از مردم پیش از این که خود بیاموزند، درصدد نصیحت و راهنمایی دیگران بر می‌آیند و کمتر به آن چه می‌گویند، عمل می‌کنند. او خود و خانواده‌اش را برتر از دیگران نمی‌داند، اما باید این ارزش را برای خویش به ثبوت برساند که با گذران اصل مساوات حقوق انسان‌ها در سر، و عمل به طریق عکس آن، خود را فریب نمی‌دهد (کاری که بسیاری از

معترضان به بی‌عدالتی‌ها می‌کنند)، بلکه با کنش در دنیای اجتماعی تبعیض‌آمیز با آن مسأله دست و پنجه نرم می‌کند. از همسرش می‌خواهد تا همچون بسیاری از زنان هندی، مستراح‌شان را خود تمیز کند. اما همسرش زیر بار نمی‌رود. پس گاندی عصبانی شده و با او جرّ و بحث و دعوا می‌کند. ولی خیلی زود در می‌یابد که بی‌صبری و خشونت، راه حلّ آن نیست و باید با طمأنینه و متانت، ولی بی‌وقفه و بدون دل‌سردی، اصولی را که محترم می‌شمارد، دنبال کند. بعدها او سعی می‌کند تا ثابت کند، کار پست وجود ندارد، و ارزش کار هر کسی به اندازه‌ی دیگری ست. او با عطف و متانت با مردم رفتار می‌کند، از این روی به سرعت دل‌ها را تصاحب می‌کند. گاندی در مبارزه نیز به جای خشونت، "ایستادگی" را تجویز می‌کند.

اما همواره کسانی هستند که نه تنها با کمال وقاحت برکرده‌های گستاخانه و غیرانسانی خویش استمرار می‌ورزند، که آن را به دیگران صادر نیز می‌کنند. پس گاندی با این نمونه از انسان‌ها، نه راه گذشت، که راه مبارزه را بر می‌گزیند. اما مبارزه‌ای عاری از خشونت و سببیت. نبردی آرام و انسانی، ولی مستمر و گسترده.

عیسی به روایت پولس، راه گذشت را آفرید. اگر یک سوی صورت‌تان را سیلی زدند، سوی دیگر آن را نیز نگه دارید. چنین گذشتی بسیاری از بدبینی‌ها و کدورت‌ها را پاک می‌کند و مانع از پدید آمدن شرایطی می‌شود که مخاطبان به درگیری و تنش تصاعدی و نزولی با یکدیگر دامن می‌زنند و دستاوردی بیش از آن دارد که کسی پیش از تجربه‌ی گذشت، برآورد می‌کند. اما برای بی‌شرمان و گستاخان کارساز نیست و اینان کنش‌های پیشین‌شان را با تاوان‌هایی افزون‌تر برای بخشندگان در این جهان و بهره‌مندی بیشتر در آن جهان، ادامه می‌دهند. کنفوسیوس راهی زمینی‌تر در اخلاقیات نقب زد. او بخشایش را در تعامل با نیک سیرتان و عدالت را در تقابل با بدجویان و گستاخان توصیه نمود. چنین گزینشی، علاوه بر

این که موجب می‌شود، خوش سیرتی در این جهان تداوم یابد، بی‌شرمان و گستاخان را نیز با تاوان اعمال‌شان در این دنیا تنبیه می‌سازد. اما باید مواظب بود که آن تنبیهات به حقوق انسانی و طبیعی هیچ انسانی تجاوز نکند و مجازات‌ها به عدم مساوات‌ها در حقوق انسان‌ها منتهی نشود و تنها در حد عدالت، تنبیه تجویز شود. با وجود این، برای واکنش مناسب نسبت به وقیح‌ان هنوز راه‌گشا نیست و آن‌ها از تمامی ابزارهای زشت و غیراخلاقی برای ویران کردن نظام پاداش و تنبیه کنفوسیوسی سود می‌برند و در مواردی نیز موفق می‌شوند. گاندی از آن‌ها هم، گامی پیشتر می‌رود و برای وقاحت نیز پاسخی درخور دارد و آن را با مبارزه‌ی منفی، ولی عاری از خشونت، شکست می‌دهد. چنین کنشی، یکی از زمینی‌ترین، موثرترین و در عین حال، انسانی‌ترین گزینشی‌هایی است که تاکنون برای کسب حقوق انسانی و اجرای عدالت آفریده شده است. در چنین شرایطی حقوق بازندگان، متخلفان و حتی وقیحان مراعات شده و همین‌طور حقوق نیک‌سیرتان نیز حفظ می‌گردد، در عین حالی که نظامی عدالت‌پرور بر پا می‌ماند و ضامن حفظ حقوق انسانی همگان باقی می‌ماند. البته پیش از گاندی، انسان‌ها در تعاملات اجتماعی‌شان، قوانینی را وضع کرده بودند که برای حفظ حقوق انسانی و شهروندی به کار می‌رفت، اما گاندی آن‌ها را از صورت قانون به روح اخلاق و به ویژه اخلاقی مدنی تغییر داد. او این چنین اخلاق مدنی را به "الهیات سیاسی" پیوند می‌زند. از سویی دیگر گاندی در می‌یابد که در جامعه‌ای تبعیض‌آمیز، قوانین نیز تبعیض‌آمیز وضع می‌گردند، ولی حقوق انسانی ورای قوانین وضع شده در یک دوره‌ی خاص زمانی‌ست. پس او بدون این که هنگام مقابله با قانون، حقوق انسانی را به دور افکند، به دفاع از آن می‌پردازد و این راز پیروزی اخلاقی گاندی در مقام مقایسه با کسانی است که با تبعیت از قوانین تبعیض‌آمیز از انسانیت و وجدانیات دور می‌شوند و هم تشخیصی که در مبارزه‌ی با قوانین غیرعادلانه از حقوق انسانی فاصله گرفته و به

دامن دنیای "بی‌ارزشی‌ها" و "خودخواهی‌ها" فرو می‌غلتنند و روزی چشم باز کرده و می‌بینند که خود به همان هیولایی بدل شده‌اند که روزگاری در حال مبارزه‌ی با آن بودند!

اما پس از تغییر قوانین تبعیض‌آمیز، تغییر در "کنش‌های انسانی و اجتماعی" که بسیار دشوارتر از تغییر، تصویب و تجویز قوانین است، ضروری می‌نماید. قوانین در جوامع عقب افتاده یا فاسد عمدتاً در دفاتر بایگانی‌ها و بخشنامه‌ها پیدا می‌شوند و نه تنها مردم که حتی قانونگذاران آن را رعایت نمی‌کنند و نهادهای حکومتی و مجریان قانون برای تسلط بر محیط اجتماعی سر تا پا مجرم و فاسدشان، خود در کارهای خلاف و غیرقانونی نه تنها دست دارند که نظارت می‌کنند و از آن طریق ریش متخلفان بدون کمک قانون همواره در دست آن‌هاست. در چنین جوامعی که قانون جایگاهی ندارد، اخلاقیات گانندی، از بن در روابط اجتماعی ریشه گرفته و به تدریج مفاسد و بی‌قانونی‌ها و تبعیض‌ها را می‌زداید. به همین سبب، در این راه با مشکلات و تاوان‌های بسیاری دست به گریبان خواهد بود. ترور امثال گانندی، صورتی بیرونی از آن تاوان‌های مبارزه‌ی منفی است. علاوه بر جوامع عقب مانده یا فاسد، اخلاقیات گانندی در روابط اجتماعی جوامع مدرن و مدنی قادر به راه حلی انسانی، عاری از خشونت، ولی توأم با مبارزه بود. چرا که در مدنیّت نیز نیاز به مبارزه است، ولی با قواعد و اخلاقی مدنی.

در جامعه‌ای که تمامی ساختارهای اجتماعی و آمیزه‌های قدرت آن، تبعیض‌آمیز رشد یافته و شکل گرفته است، هنگامی که شخصی سعی می‌کند، با زیردستان به شیوه‌ای مساوی رفتار کند، با مسأله‌ی دیگری نیز مواجه می‌شود. اکثر افراد پرورش یافته در چنین جوامعی، عدم اعمال قدرت و زور را نوعی نقطه ضعف می‌بینند و آن را به جای این که به حساب عدالت شخص مراعات کننده بنویسند، به قیمت عدم توان وی تمام می‌کنند. و در بسیاری از موارد، عقده‌های ارضاء نشده و نیازهای

سرکوب شده‌ی بالادستی‌ها را روی سر شخصی که با مساوات و عدالت با ایشان رفتار می‌کند، خالی می‌کنند؛ به خصوص در جوامعی که تبعیض و اختلافات طبقاتی در آن‌ها (مثل هندوستان) ریشه و تاریخی دیرینه دارد. **در این هنگام است که شخص باید طمأنینه، متانت و گذشت بسیاری از خود نشان دهد که از کرده‌ی خویش پشیمان نشود تا عملاً به گاندی بدل شود.**

اما گاندی پس از تجاربی، درک می‌کند که او همزمان باید یک مبارزه‌ی درون گروهی را نیز طی مبارزه‌ی منفی برون گروهی در پیش گیرد. مبارزه با افراطی‌گری‌هایی که انسان‌های قرار گرفته زیر پرچم او به خرج می‌دهند. بسیاری از آن‌ها نمی‌دانند که راه چاره‌ی خشونت، خشونت متقابل نیست و آن بدین طریق تنها از بین نمی‌رود، که بازآفرینی می‌گردد و روش نهادینه کردن حقوق‌شان، دشوارتر از اعمال متقابل تهاجم است. گاندی در تمام طول مدت مبارزه‌اش، این نبرد دوگانه و به دور از سنگدلی و اجحاف را در چند جبهه تداوم می‌بخشد. او به هندیانی که بدنبال کسب استقلال از دولت انگلستان هستند، اذعان می‌کند: **«برای رسیدن به استقلال باید ابتدا "شایستگی" آن را داشته باشیم. اول باید اتحاد میان مسلمانان، هندوها، مسیحی‌ها وجود داشته باشد. دوم با هیچ فردی هندی نباید آن گونه رفتار کنیم که انگلیسی‌ها با ما رفتار می‌کنند. نباید انسانیت را از قلب‌ها و زندگی‌مان خالی کنیم».** او نشان می‌دهد، سیاست‌های مردمی آن‌گاه **"انسانی" ست که اخلاقی نشانه رود.**

وقتی که در درگیری‌های مردم با پلیس هندوستان، چند نفر از مأموران کشته می‌شود، گاندی واکنشی انجام می‌دهد که تقریباً همه را شوکه می‌کند؛ حتی سایر رهبران مبارزات استقلال طلبانه‌ی هندوستان و نزدیکانی چون نهرو را. گاندی اعلام می‌کند باید نهضت را متوقف کرد. دیگر رهبرانی که در کنار گاندی بودند، با تعجب می‌گویند، اکنون تمام مردم هندوستان به حرکت در آمده‌اند (و آن را فرصت خوبی برای رسیدن به هدف

محوری‌شان که استفاده از امواج انسانی برای رهایی بخشی کشورشان است، می‌بینند؟! گاندی می‌پرسد، «اما به کدام جهت؟! اگر آزادی ما با قتل و خونریزی بدست می‌آید، من طالبش نیستم». نهری می‌گوید گاندی شما پدر ملت هندوستان هستید؟! و گاندی با فروتنی قلبی و صمیمانه (نه از روی تعارف که که در لفظ چیزی بگوید و در عمل عکس آن رفتار کند) پاسخ می‌دهد: «امروز این عنوان چیزی جز خجالت در بر ندارد!» (او با چنین جمله‌ای است که به ثبوت می‌رساند، لقب روح بزرگ (مهاتما) که مردم به او داده بود، هویت حقیقی او بود). گاندی اعلام می‌کند که برای اعتراض نسبت به خشونت‌هایی که طرفدارانش بروز داده‌اند، اعتصاب غذا می‌کند. نهری می‌گوید، اما مردم به آسانی آرام نمی‌گیرند. و گاندی با عطوفت انسانی پاسخ می‌دهد: «اگر من بمیرم، شاید آرام گیرند».

از سویی دیگر، گاندی از مبارزاتش با تبعیض و بی‌عدالتی، بهانه‌ای نمی‌سازد تا نقش افرادی را بازی کند که از هم کس و همه چیز شاکی و مدام طلبکارند یا از زیر بار مسؤولیت شانه خالی می‌کنند (بیماری مزمنی که دامنگیر بسیاری از کسانی می‌شود که راه مبارزه را در پیش می‌گیرند).

بدین روی، گاندی هنگام جنگ سعی می‌کند در کمک رسانی به مصدومان مشارکت کند (دقت کنید او با چه ظرافت و درایتی، بهترین و انسانی‌ترین راه ممکن برای مشارکت در جنگ را بر می‌گزیند) و نیت خویش را نیز در علل چنین گزینشی اعلام می‌کند: تا میزبانان و صاحبان قدرت، تصوّر نکنند که آنان فرصت طلبانی هستند که از هر چیز به نفع خود بهره می‌برند و هنگامی که به ایشان نیاز هست، کنار کشیده، شانه خالی کرده یا غیب‌شان می‌زند و وقتی که بحران‌ها گذشتند، طلبکاران مبارزه با تبعیض دوباره وارد میدان می‌شوند! او با چنین گزینشی، فرصت طلبی (در اینجا منظور نوع غیراخلاقی آن است) را کنار می‌گذارد و حس مسؤولیت پذیری و تعهدات اخلاقی‌اش را به ثبوت می‌رساند.

چنین تجاربی ارزش دیگری نیز دارد. آنان را از آرمانگرایی و

افراطی‌گری‌ها به دور می‌سازد، زیرا هنگام دست و پنجه نرم کردن با مشکلات و برخورد مسؤولانه با آن‌هاست که راه حل‌های واقعی یافت می‌شوند و علل بسیاری از معضلات کشف شده و راه حل‌های شدنی، "با انعطاف پذیری" جانشین پیش داورهای اولی می‌گردد. اما تفاوت آنان با عملگرایان صرف آن است، که ایشان به اصول و ارزش‌هایی انسانی و معنوی پایبند هستند که هر راه چاره‌ای را ب در نظر گرفتن آن‌ها پیشنهاد و اعمال می‌کنند، و تمایزشان با اصولگرایان صرف نیز آن است که از انعطاف پذیری بالایی برخوردارند و مدام قواعد، اهداف، دستاوردها و راه‌های رسیدن به آن را مورد تجدیدنظر و بازتعریف قرار می‌دهند و با آموخته‌های جدید تغییرات لازمه را پدید می‌آورند. این چنین مبارزه‌ی منفی شکل گرفته و راه مبارزه‌ی مدنی را می‌آفریند که منجی انسان‌ها در مبارزات اجتماعی در اقصاء نقاط دنیا در عهد مدرن می‌شود؛ استقلال شبه قاره‌ی هندوستان، مبارزات آفریقای جنوبی و جنبش سیاهپوستان آمریکا (رهبر سیاهپوستان آمریکا، مارتین لوتر کینگ بارها به صراحت گفته بود که از مبارزه‌ی منفی گاندی برای مبارزات آزادیبخش سیاهپوستان درس گرفته است) تنها سرآغاز این جنبش اجتماعی قرن را نشان می‌دادند. به طور کلی، راهی که اکنون مبارزات اجتماعی در جوامع امروزی در پیش گرفته‌اند و با اعتصاب، تجمع‌ها، تظاهرات و امواج اعتراضات انسانی بدون توسل به خشونت، خواسته‌ها و حقوق انسانی، دینی و اجتماعی را پی می‌گیرند، نهادینه شدن راهی است که گاندی نشان داده است.

پس از آن، مشکلات پیچیده‌تر بعدی سر می‌رسند. اجرای عدالت متضمن تنبیه مجرم و ظالم و ادای حق مظلوم و متضرر است. کسانی که متضرر شده‌اند و قادر نیستند تا ضایع کنندگان حقوق‌شان را ببخشایند، از آن طریق آرام می‌گردند و به حقوق‌شان می‌رسند. چرا که در عفو و بخشش اجبار نیست و حقی را که از انسانی قربانی شده، هیچ کسی حتی



خداوند نیز نمی‌تواند بدون رضایت وی، بیامرزد، چه رسد به گاندی یا هر شخص دیگری. گاندی تنها می‌تواند مدافع حقوق اجتماعی‌شان به نمایندگی از آنان باشد؛ همان چیزی که برایش از آن‌ها دفاع و مبارزه کرده است. هنگامی که حقوق اِجحاف شوندگان گرفته شد، تازه مشکل از سمت "خودی" ظهور می‌کند.

بسیاری از خودی‌ها به احقاق حق‌شان اکتفا نکرده و می‌خواهند از فرصت پیش آمده برای ضربه زدن و ضایع کردن حقوق اِجحاف کنندگان پیشین بهره برده و تسویه حساب‌شان را به قیمت ضایع کردن حقوق آنان عملی سازند. اینجاست که شخصی چون گاندی در می‌یابد که تنها ظالمان یک جامعه مقصر نبوده‌اند، بلکه بسیاری از مظلومان نیز چنین بوده‌اند و تنها واقعیات و شرایط زندگی، این امکان و فرصت را به ایشان نداده بود که حقوق دیگران را پایمال کنند و اینک که فرصت یافته‌اند، همچون بالادستی‌ها در مقام ستمگران، کنش‌های تبعیض‌آمیز انجام می‌دهند. اگر رهبری موج‌سوار باشد، بر این اریکه‌ی خشونت جهت یافته و بیرونی شده‌ی زیردستان جامعه‌ی خویش سوار می‌شود، اما گاندی از آن دسته پیشوایان نیست. تمایز و ارزش وی نیز در آن است که آن هنگام نیز در مقابل چنان مردمی که خودی تعریف شده‌اند، می‌ایستد و برابری و مساوات را برای همه‌ی نژادها، ادیان، گروه‌ها و اقشار اجتماعی با سلاقی و تفاوت‌های‌شان دنبال می‌کند. و مهم‌تر از همه این که، نه تنها زمانی که فاقد قدرت است، بر اصول خود پا برجاست و به مساوات و عدالت ایمان دارد، بل حتی زمانی که قدرت را بدست می‌گیرد، به ارزش‌های انسانی و آنچه پیش از به قدرت رسیدن باور داشت، پایبند است و نه تنها از قدرت سوء استفاده نمی‌برد، که تا جای ممکن "می‌بخشد". از این روی، وقتی که مسلمانان هندوستان با جدایی از هندوها، کشور جدید پاکستان را تأسیس می‌کنند، درگیری‌های بین آنان شکل گرفته و تشدید می‌گردد. ملی‌گراها و تندروها به دنبال مجوزی از گاندی هستند تا مبارزه با استقلال یافتگان را

ابعادی جدید بخشند. گاندی در پاسخ می‌گوید: من یک نفر مسلمان، یک هندو، یک مسیحی، یک بودایی و... هستم. هنگامی که مطلع می‌شود، مسلمانان از اوضاع تبعیض آمیز رنج می‌برند (که آن در بسیاری از کشورها، واکنشی طبیعی نسبت به جدایی طلبی شمرده می‌شود و بسیاری از تجزیه طلبان پس از سال‌ها مبارزه و دادن هزاران کشته و زخمی، نه استقلال خویش را به چنگ می‌آورند و نه از میزان تبعیض نسبت به ایشان کاسته می‌شود)، دست به اعتصاب غذا می‌زنند. در حالی که او رهبر بزرگ شبه قاره‌ی هندوستان است، هندوهای تندرو به نشانه‌ی اعتراض، با سنگ به در منزل محقرانه‌ی او می‌کوبند، اما گاندی بدون این که از قدرتش سوء استفاده برد، حتی اجازه‌ی آن را به اطرافیان و سایر طرفدارانش نمی‌دهد، که جلوی مخالفتش را بگیرند و اعتصاب غذایش به جایی می‌رسد که حتی رمق حرف زدن را از دست می‌دهد و آن قدر به اعتصاب غذایش ادامه می‌دهد تا عاقبت در واکنش‌ها نسبت به اقلیت مسلمان چرخش رویه داده شده و او را متقاعد می‌سازند که تغییر رفتار داده‌اند و به روال گذشته باز نخواهند گشت. پیش از آن نیز هر گاه بحث بر سر اختلاف ادیان شده بود، گاندی در پاسخ گفته بود: «مهم این است که جملگی یک خداوند را می‌پرستیم، مهم نیست کدام کتاب خوانده شود». «هر کس به حقیقت و کنه مذهب خود برسد، به حقیقت و کنه مذهب دیگری رسیده است». او با چنین گفتارها و کنش‌هایی به ثبوت رسانده بود که روح معنوی ادیان را کشف کرده بود؛ کاری که بسیاری از بزرگان ادیان موفق به انجامش نشدند. گاندی با وجود مبارزه‌ی منفی با کسانی که حقوق انسانی را پایمال می‌کنند و اعتقاد به آن چه او آن را چیزی می‌دانست که برایش زیسته بود، هنگامی که قضیه صورت شخصی یافته و حقوق خودش پیش می‌آمد، مسیح‌وار می‌بخشید: «دعای همیشگی من آن است که هرگز کوچکترین احساس خشم و رنجشی نسبت به متهم کنندگان و بدخواهان خود نداشته باشم، حتی اگر با گلوله‌ی قاتلی از پا در آیم، جانم را در حالی تسلیم

خواهم کرد که نام خداوند را بر دهان دارم (و چنین نیز می‌کند و هنگامی که اصابت گلوله، آخرین نفس‌های او را حبس می‌کند، تنها می‌گوید ای خداوند). اگر لبانم در آخرین آن لحظات، کلمه‌ای خشم آلود و تند نسبت به قاتلم بیان کند، نامم را در ردیف شایان ثبت کنند». آیا این‌ها گواهانی بر انقلابی حقیقی در دو بعد فردی و اجتماعی برای بشریت نیست؟! به تحقیق که در مورد او به درستی گفته‌اند که آیندگان باور نخواهند کرد که چنین "انسانی بزرگ" و چنین "روحي دگرگونی" واقعیت داشته باشد و او را همچون افسانه و اسطوره‌ای خواهند پنداشت.

گاندی به کمک وجدان، دل‌های سخت شده را نرم می‌سازد و روح انسانی‌شان را آزاد می‌سازد و "انقلابی در قلب‌ها" پدید می‌آورد. او این گونه دل‌ها را فتح می‌کند و این پیروزی ست که جاودانه می‌ماند. اما گاندی تنها فاتح نیست. او کسی را مسخر خود نمی‌سازد، که بر عکس آزاد می‌سازد. او قفل دل‌های تسخیر شده در خودخواهی‌شان را شکسته و به آن‌ها راه زیستن در کنار دیگری را می‌آموزد. تنگنای که ندانسته برایمان ساخته‌ایم. رهابخشی گاندی را هرگز نباید از زاویه‌ی تنگ استقلال یک کشور همچون هندوستان از چنگال استعمار دید. گاندی انسان‌ها را از اسارت "خود" رها می‌سازد. زندانی که منیت ما برایمان می‌تند و قفلی که تنها با دستان "دیگری" باز می‌شود؛ با تحمل دیگری، زیستن در کنار دیگری در عین مخالفت با دیگری. گاندی ثابت می‌کند که اراده‌ی انسان هرگز قابل تقلیل به بردگی آن در دستان قدرت نخواهد بود (اشتباه بزرگی که نه تنها بسیاری از دیکتاتورها، بلکه حتی برخی از فلاسفه مرتکب شدند). اراده‌ی انسان چون با عقلانیت و عطوفت انسانی همراه شود، امواجی رهایی‌بخش را شکل می‌بخشد که هیچ قدرتی را یارای به بردگی کشیدن آن نیست. گاندی برده‌ی قدرت خویش نیست، بلکه ناظر و سوار بر اراده‌ی وجدانی شده‌ی خویش است. چنان که خودش می‌گوید، وظیفه‌ی خویش می‌بیند که به جهانیان بفهماند: «تنها شیاطین دنیا، آن‌هایی

هستند که در قلب‌های ما وجود دارند و نبرد واقعی را باید در قلب  
خودمان شاهد باشیم». او این چنین از دروازه‌هایی می‌گذرد و شهرهایی را  
تسخیر می‌کند که هیچ یک از فاتحان بزرگ که راه‌های خشونت آمیز و  
تعصب آمیز را طی کردند، بدان دست نیافتند. گاندی به ثبوت می‌رساند  
تنها این پیروزی‌ست که اعجاب انگیز است و مهم‌تر از تاریخ، در دنیای  
معنوی "جاودانه" می‌ماند.

## "لحظاتی غرق" در داستان تا واقعیت "ساعت‌ها" (لحظات)<sup>۱</sup>

در لحظاتی سنگین، زنی خود را به سوی رودخانه‌ای می‌کشد تا شاید، با پایان بخشیدن به زندگی خویش، زجری که هر لحظه او را له می‌کند، مدفون کرده و غرق سازد! او از کسی دلخور نیست و حتی از زندگی زناشویی‌اش نیز شکوه‌ای ندارد. چنان که خود برای همسرش می‌نویسد: «تو شادترین بخش زندگی من بودی». اما چگونه می‌تواند احساسی را که هر لحظه دچارش است، برای دیگران توصیف کند؟ او هر لحظه در حال مدفون شدن از درون است و دیگران آن بیرون اصلاً چیزی نمی‌بینند تا دلیلی بر پریشانی و خودکشی‌اش بیابند! از تصاویر غرق شده‌ی او، به تصاویر ماشینی از سال ۱۹۵۱ در *لوس آنجلس* می‌رویم. مردی با دسته گلی به منزل می‌آید. ناگهان با مردی دیگر به *ریچموند انگلستان* در سال ۱۹۲۳ همراه می‌شویم. زنی که خودکشی کرده بود، در منزلی به روی بستری آرام گرفته است! هرگز؛ فرو رفته است! او چشمانش را می‌بندد و همراه با آن، به مکان و زمانی دیگر پرتاب می‌شویم. سال ۲۰۰۱ در *نیویورک* زنی وارد منزل می‌شود و به آرامی روی تختی دراز می‌کشد. صدای ساعت‌ها هر سه نفر را بیدار می‌کند و آن‌ها را به هم پیوند می‌زند. آن‌ها ما را نیز بیدار می‌کنند، اگر چه پیش از آن، لحظات مرگبار تصاویر و موسیقی، ما را نگران کرده‌اند. زنی در *نیویورک* با *سنجاق* زدن به موهای خود به دنیای زنی در *انگلستان* *سنجاق* می‌شود! تصاویر چندین بار بین آن دو زمان و مکان، این دست آن دست می‌شوند. تصاویری از زنی که در

<sup>۱</sup> - از منظر نگارنده برای این اثر، نام لحظات درخورتر است.

نیویورک زندگی می‌کرد، به مکان و زمانی در *لوس‌انجلس* برش داده می‌شود و به سرعت از آنجا چندباره به دنیای زنی که در *انگلستان* زندگی می‌کرد، برش‌ها و پرش‌های مداوم از جایی به جایی، از زمانی به زمانی، از شخصی به شخصی دیگر، از داستانی به داستانی و از دنیایی به دنیای دیگر، می‌خواهند به ما چه بگویند؟! ویرجینیا، زنی که در *انگلستان* بسر می‌برد، نویسنده‌ای است که با نگارش داستان زندگی‌اش، داستان مرگِ خویش را نیز می‌آفریند؟! نوشتن او نیز برایش یک لذت نیست، بلکه ناله‌ی انسانی ناتوان از دفع درد خود است. زنی دیگر به نام *لورا* در جایی دیگر از این دنیای مخوف در گورستانی دیگر، تنها، در راه شمارش معکوسِ رنج خود است. شمارشی که با پایان هر تجربه‌ای خاتمه نمی‌یابد و شمارشی دیگر برای زیستن در مرگی دیگر، به سوی وی دهان باز می‌کند!! احساسِ تنهایی، بی‌پناهی، کلافگی، بی‌انگیزگی، اضطراب، تشویش مداوم، از او، شبی سرگردان ساخته است، که نه یکبار، بلکه هر لحظه هزاران بار، آرزوی مرگ برای وجود خویش می‌کند. ای کاش غم من به نارضایتی از زندگی محدود می‌شد! آن گاه فرصت آن را می‌یافتم تا راه حلی به جز مرگ بیابم. او روح جنازه‌ای را با خود می‌کشد، به سنگینی لحظه‌ای تا لحظه‌ای دیگر!! آن هنگام است که جاودانگی بزرگ‌ترین شکنجه‌ی هستی خواهد بود. ریچارد انسان دیگری است که در انزوا به سر می‌برد و با همان دردهای دیگران دست و پنجه نرم می‌کند. ویرجینیا که خودکشی کرده و مرده است، تولد دیگری از *لیزا*، زن مسنی است که در نیویورک زندگی می‌کند و ریچارد را می‌شناسد و زمانی با او رابطه‌ای عاشقانه داشته است. ریچارد همان پسری است که وقتی مادرش، *لورا* در حال ترکش به قصد خودکشی بود، گریه و التماس می‌کرد؟! و کتابی که *لیزا* نوشته، داستان زندگی *لورا* و ریچارد است. اما آن تنها تأویلی از روایت خطی «*لحظات*» (از نظر نگارنده برای معرفی ماهیت این فیلم، نام *لحظات* مناسب‌تر از *ساعت‌هاست*) است. تأویل‌های دیگری

نیز قابل آفریدن خواهد بود.

آیا هر یک از آن‌ها، واقعی است و داستانی از زندگی بقیه را می‌نویسد یا می‌آفریند؟ یا هر یک، دنیایی واقعی است که به داستانی برای دیگری بدل می‌شود یا با نگارش داستان توسط یکی، بقیه آفریده می‌شوند؟! یا کسی که واقعا آن اتفاقات را زندگی می‌کند، داستانی برای نویسنده‌ها می‌آفریند؟! آیا یکی کتابی می‌نویسد، یکی آن را می‌خواند، دیگری به آن می‌اندیشد و یکی دیگر، آن‌ها را زندگی می‌کند؟! تخیلات، داستان‌ها و واقعیات تا چه حد بر خود تأثیر می‌گذارند و تا چه میزان (با کدام میزان؟! از یکدیگر متأثرند؟! اگر شخصیت‌های موجود در دنیای واقعی و دنیای داستانی فیلم را دنبال کنیم، در خواهیم یافت که اسامی شباهت‌هایی با یکدیگر دارند، ولی عینا مانند هم نیستند؟! زنی که در کتاب *لیزا* زندگی می‌کند، در دنیای واقعی، نویسنده‌ای به نام *لیزا* است؛ زن گلفروش نیز به همان شباهت آنان اشاره می‌کند و *لیزا* تأییدش می‌نماید. ریچارد که در مخروبه‌ای زندگی می‌کند، نام کوچکش در کتاب همان است، ولی فامیلی‌اش در کتاب، *اسنویل* است، و مادرش *لورا* با توصیف آرد کیک به اسنو، چنان استعاره‌ای را از نام *اسنویل* تداعی می‌کند. چنان تشابهات و تمایزاتی در لحظات به دقت تعبیه شده است. شباهت نام‌های اشخاص با نام شخصیت‌های داستانی کتاب‌ها، ما را به تأویل‌هایی می‌کشد که بر تبدیل زندگی واقعی شخصیت‌ها به داستان و یا واقعیت یافتن شخصیت‌هایی که در داستان آفریده شده‌اند، صحنه می‌گذارد. در حالی که تمایزات بین نام‌های اشخاص واقعی و داستانی بر تأویلی سوق می‌یابند که به هویت مستقل آن‌ها (شخصیت‌های داستانی و واقعی) از یکدیگر می‌پردازد. آن‌ها با این که شخصیت‌های دنیاهای مستقل خود را دارند، از تخیل و آفرینش در دنیاهای یکدیگر نیز تأثیر پذیرفته و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند؟! تعویض نام‌ها در کتاب که *لوئیس* به آن اشاره می‌کند، علاوه بر این که ما به ازاهایی را برای شخصیت‌ها در دنیای واقعی منظور می‌دارد، بدان معنی نیز تأویل می‌شود

که شخصیت‌های داستان، معرف نوع مثالی خود هستند و چندین شخصیت واقعی با اسامی متفاوت می‌توانند، نمونه‌هایی از آن شخصیت‌های داستانی باشند. به همین سبب است که وقتی زن گل فروش از *لیزا* می‌پرسد که آیا آن شخصیت موجود در یکی از کتاب‌هایش، خود اوست، *لیزا* می‌گوید، تا حدی! چرا که آن اشخاصی خاص را معرفی نمی‌کند، بلکه شخصیتی عام را متجلی می‌سازد که *لیزا* تنها می‌تواند یکی از آن‌ها باشد. هر یک از *تاویل‌ها* که با یکدیگر در تناقض‌اند، به تنهایی در دنیای خود درست‌اند و علاوه بر آن، *تاویل‌هایی* که هم تشابهات و تمایزات آن‌ها را با هم مدنظر قرار می‌دهند، درست‌اند؟! به بیان دقیق‌تر، اگر لحظات تنها بر یک روی سکه، یعنی تنها تشابهات یا صرفاً تمایزات تکیه می‌نمود، می‌توانستیم بپذیریم که *تاویل‌های* متناقض از آن‌ها، از نظر فیلم صحیح نیست، اگر چه ما قادر بودیم با دگرآفرینی‌شان، برخلاف *تاویل‌های* ابطال شده‌ی فیلم، آن‌ها را شکل بخشیم. ولی چون فیلم بر هر دو تشابهات و تمایزات تکیه می‌کند، می‌توانیم بپذیریم که جملگی آن‌ها *تاویل‌های* فیلم هستند که ما تنها آن‌ها را بازآفرینی می‌کنیم. بنابراین، در لحظات، تمامی *تاویل‌های* متناقضی که ممکن است از آن‌ها استنتاج شوند، درست‌اند و تناقضات و تطابقات میان آن *تاویل‌ها* نیز درست‌اند!؟

ویرجینیا جایی که نگارش وی، با تصاویری از دنیای شخصیت‌ها در دیگر مکان‌ها، تدوین می‌شود، داستان آن‌ها را می‌آفریند و با خواندن کتاب‌ها توسط سایر شخصیت‌ها، داستان او به تصوّر و ایده‌ای برای آنان بدل می‌شود و هنگامی که در قضاوت‌ها و رفتار قخویش از داستان‌های او بهره می‌برند، آن‌ها برای‌شان واقعیت می‌یابند. ویرجینیا داستان زندگی و مرگ انسان‌هایی را در نیویورک و *کالیفرنیا* می‌آفریند که در آینده تحقق می‌یابد؟! و چنان که دوستش می‌گوید، او در دو دنیا زندگی می‌کند. از طرفی ویرجینیا نیز در شخصیت‌ها و اتفاقات داستان‌ش غرق است. زنی که در داستان او تصمیم به خودکشی می‌گیرد، موازی با آن، خودش تصمیم به



مردن می‌گیرد؟! به مفهوم دیگر، او که قبلاً داستان‌هایش را می‌آفرید، اکنون توسط آن‌ها آفریده می‌شود و شخصی متأثر و آفریده شده در داستان‌های خویش می‌گردد. او در بخشی از داستانش تصمیم می‌گیرد، زنی را بکشد و موازی با آن *لورا* را می‌بینیم که بر روی تختی در حال غرق شدن است. در نهایت *ویرجینیا* از کشتن زنی در داستانش منصرف می‌شود و به دنبال آن *لورا* نیز پشیمان شده و خودکشی نمی‌کند. *ویرجینیا* می‌گوید که باید کسی دیگر را به جایش بکشد. در انتهای داستان (زندگی یا کتاب؟! ) او خود را می‌کشد! چنین نمایی بر تأویل‌هایی استناد می‌کند که آفرینش در دنیای خیالی یکی، دنیای واقعی دیگری را رقم می‌زند و برعکس.

*لیزا* که در سال ۲۰۰۱ می‌نویسد، داستان زندگی دیروز دنیایی را می‌آفریند که قربانیانش هنوز در هروله‌ی مرگ و زندگی بسر می‌برند. *لورا* و *ریچارد* با زندگی واقعی خویش، کتاب داستان *لیزا* را می‌آفرینند یا *لیزا* با نوشتن داستان آن‌ها، زندگی‌شان را شکل می‌بخشد؟! آیا نویسنده‌ای (شخصی همچون *لیزا*) که در سال ۲۰۰۱ زندگی می‌کند، داستان زنی را که در *انگلستان* خودکشی کرده می‌نویسد، یا زنی انگلیسی (شخصی مانند *ولف*) با نگارش داستانی، نویسنده‌ای نیویورکی را آفریده و به واقعیت بدل می‌سازد؟! زنی که در *انگلستان* می‌نویسد، آیا داستان زنی نیویورکی را می‌نویسد که آن - خود - دنیایی است که داستان دنیای مادر و پسری را می‌آفریند یا می‌نویسد؟! یا زنی که در *لوس آنجلس* داستانی را می‌خواند، که زنی انگلیسی در کتابی آفریده است و در آینده به واقعیتی در قالب نویسنده‌ای نیویورکی بدل می‌شود، سپس همان زن، داستان واقعی زندگی *لورا* و *ریچارد* را می‌نویسد که با تأثیر از داستان نویسنده‌ای انگلیسی پدید آمده است؟! زنی که در *لوس آنجلس* داستانی را می‌خواند، آیا با تأثیرپذیری از رفتارهای پریشان یک داستان، خود را به سوی جشن و خودکشی هدایت می‌کند، یا ادر و پسری که واقعا زندگی می‌کنند، داستانی برای دو نویسنده‌ی تو در تو از واقعیت، ایده یا خیال خواهند

بود؟! ویرجینیا، زنی که خودکشی کرده با تولدی دوباره در نیویورک به زنی به نام لیزا بدل می‌شود؟ یا لیزا را می‌توان زنی امروزی دانست و با تفاوت‌هایی با زنان دیروزی، که به جای موضوع تولد دوباره، معنای تولد دوباره را متجلی می‌سازد؟ سرگردانی، به شخصیت‌های فیلم لحظات محدود نمی‌شود، بلکه دوربین نیز چون آنان سرگردان است؛ از شخصی به شخصی دیگر، از جایی به جایی دیگر، از زندگی‌ای به زندگی‌ای دیگر و از دنیایی به دنیای دیگر. از این نقطه نظر لحظات در اوج موفقیت است؟! لورا با خود می‌اندیشد که چرا می‌بایست چنین باشد. او صلیب کدام راه برنگزیده را بر دوش می‌کشد؟ شکنجه‌گری که کاملاً صبور و بی‌تفاوت با هر لحظه، مرا در زجری تلخ فرو می‌کوبد، حتی گناه خود در حق مرا کتمان می‌کند و کمتر اثری از شکنجه بر وجودم به جای می‌گذارد. آخر اگر هزاران بار زیر شکنجه‌اش طاقت می‌آورد، یکبار کافی بود تا او با پناه بردن به مرگ، به آن شکنجه پایان بخشد. اما او مادر بود و پسرش و همسرش به غیر از او کسی را نداشتند؟! ولی علاوه بر آن تأویله‌ها، هرگاه او مدام خویشتن را محکوم ببیند و با هر بار به بن‌بست رسیدن راه‌ها، خود عقب‌نشینی کند، تأویلی دیگر سر برمی‌آورد: این، دیگر شکنجه‌ی آن شکنجه‌گر است. او هر بار به جای کاستن از زجرش، باز با مسؤول و مقصر معرفی کردن او، زندگی‌اش را دوباره به بن‌بست می‌کشانند. او حتی مختار گزینش مرگ خویش نبود، ولی می‌بایست به همه کس و همه چیز پاسخ گوید؟! اما او که برای رهایی از خلاء تاریک درونی به خودکشی پناه برده بود، منصرف می‌شود و باز می‌گردد! آیا او به خاطر پسر و شوهرش برگشته است یا به خاطر خود، چون از مرگ می‌ترسد؟ زیرا او در نهایت با رفتن به کانادا، همسر و فرزندانش را ترک می‌کند؟ اگر هزاران بار برخاست و ادامه‌ی زندگی به خاطر عزیزانش را برگزید، حداقل روزی بود که به خاطر خود ترک آنان را در پیش گرفت و روزهایی دیگر که بر آن جدایی استمرار بخشید. در همان لحظه، که لورا از کشتن خویش منصرف می‌شود، ویرجینیا که به چیزی می‌اندیشد، می‌گوید: من نزدیک بود کسی را بکشم! آیا چنین

دیالوگی به برداشتی نظر ندارد که مادر و پسر (اشخاصی مثل لورا و ریچارد) را داستانی از اندیشه‌ی زنی انگلیسی (ویرجینیا) بینداریم که در آینده به واقعیت می‌پیوندد؟!

همسر ویرجینیا تا جایی که در توان دارد، با او مدارا می‌کند، ولی مرگ و زندگی چیزی نیستند که بتوان با آن‌ها به راحتی با احساسات کسی بازی کرد. او نیز از کوره در می‌رود. مگر من چه گناهی کرده‌ام که چنین بدبختی‌هایی مرتب گریبان زندگی من و همسرم را می‌گیرد. او از ویرجینیا می‌پرسد: «چرا بعضی‌ها باید بمیرند»؟

ویرجینیا پاسخی که می‌دهد هرگز جوابی برای همسرش نیست، آن تنها پاسخی است که بی‌هیچ پرسشی از درون ویرجینیا بر می‌خیزد: بعضی‌ها آن قدر لحظات را دشوار سپری می‌کنند که مرگ برایشان راه نجاتی خواهد بود!!

در هر سه دنیای فیلم، قرار است میهمانی و جشنی برگزار شود، ولی آن با روح حاکم بر احساسات انسان‌هایی که در حال غرق شدن هستند،

سازگاری ندارد. چنین تناقضی به دقت اشاره می‌کند که در لحظات فرو

ریختن اشخاص، "ریزش" از اتفاقاتی درونی است، نه وقایعی بیرونی!

ریچارد آرزوی آن را دارد تا مثل لیزا، داستان زندگی اشخاص را بنویسد.

اما او خود نمی‌داند، کتابی را که لیزا در قالب ایده‌ای نوشته است، او با

زندگی‌اش خلق کرده است؟! با همان توان‌هایی که خودش می‌گفت!

احساسات شرم‌آور و گنگی را که از درون شخصیت‌های زنان فیلم

برمی‌خاست، چگونه باید تأویل کرد؟ احساسات زنی نسبت به زنی،

چگونه برای یک مرد قابل درک خواهد؟! پس من سکوت کردم و به تماشا

نشستم. نگاه‌شان کردم، دیدم، اما چیزی حس نکردم! همان قدر سرد و

عاری از احساس که آن‌ها در بقیه‌ی قسمت‌های فیلم لحظات بودند. مگر

می‌بایست هر چیزی را هر کسی درک کند؟! آیا می‌بایست همه چیز را همه کس

در همه‌ی شرایط به فهمند؟! آن تأویلی است که خود به نارسایی تأویل شهادت

می‌دهد!

ریچارد خودکشی می‌کند و با پرتاپ خویش از بالای ساختمان، خود را رها می‌سازد! او هر لحظه‌ی زندگی خویش را با ترس هولناک از دست دادن آنچه که دوست می‌داشت، سپری کرده بود؛ مادرش، لیزا و...؛ چیزی که همیشه از آن می‌ترسید، یکبار بر سرش آمد. مادرش عاقبت روزی بی‌خبر رفت و دیگر برگشت! و حالا لحظه شماری برای رفتن لیزا؟! پس او ناگزیر به از دست دادن زندگی خودش می‌شود تا بیم مداوم از دست دادن را از دست دهد!!

ویرجینیا نیز در پایان فیلم، خودکشی می‌کند، ولی آن همان صحنه‌های خودکشی زنی در ابتدای فیلم لحظات است!! صحنه‌های بعدی زندگی او تنها داستان پیش از مرگش را متجلی می‌ساخت و ما در حقیقت از مرگ او برخاسته و نظاره‌گر زندگی گذشته‌ی وی و حال و آینده‌ی زندگی و مرگ دیگران می‌شویم!! و تا پایان لحظات، ما زندگی یا مرگ را تجربه می‌کنیم و آن دیگری بعد از ما، زندگی دوباره می‌یابد یا نمی‌یابد؟! و آیا ما که اکنون به تجزیه و تحلیل‌شان می‌پردازیم، آن‌ها را به ایده‌ای بدل ساخته و در آن دنیا می‌آفرینیم، یا آن‌ها با روایات خود، ما را متأثر ساخته و تحلیل ما و زندگی پس از این لحظات ما را خلق می‌کنند!!

وقتی کسی نمی‌تواند از زندگی لذت ببرد و تنها می‌بایست منتظر خبرها و اتفاقات ناگواری بنشیند تا زندگی سرد او را تاریک‌تر نیز سازد، چرا باید زندگی کند؟ به خاطر دیگران؛ آن تنها تأویلی است که می‌تواند زنده ماندن چنین اشخاصی را توضیح دهد. اما همه نمی‌توانند قهرمانی در سکوت برای دیگران باشند.

لورا، مادری که عزادار زندگی خود بود، سوگ پسر را نیز بر آن افزوده یافت. اما او پیش از این، ریچارد و خانواده‌اش را رها ساخته بود و فرزندان و همسرش نیز با مرگی ناخواسته، او را ترک کرده‌اند! او می‌گوید که می‌توان گفت که پشیمانم، اما آن چه معنی می‌دهد، وقتی که انتخابی نداری؟ ولی اگر انتخابی در کار نیست، پس چگونه اشخاصی همچون ریچارد و ویرجینیا، رفتن را برگزیدند و کسانی مثل لورا و ویرجینیا، ماندن را؟!!

لیزا به دخترش اذعان می‌دارد، خوشی او لحظه‌ای در زندگی بود که سعی وی بر تکرارش بی‌حاصل است؛ لبخند تلخ پایداریش را چگونه می‌توان تأویل کرد، مگر تأثر و تأسفی باززاییده در زندگی لبه‌ی مرگ؟! همان گونه که لحظات می‌گوید: چرا همه چیز اشتباه‌ست؟! یا چنان که لحظات نشان می‌دهد: به چه دلیل هر چیز حتی وقتی سرچایش است، اشتباه‌ست؟! یا همان طور که لحظات می‌فهماند: چرا حتی هنگامی که هر چیز منطقی به نظر می‌رسد، باز احساس نازل شده از آن اشتباه‌ست؟!....



## غوطه در "روزهایی سخت"، اما "خاطراتی خوش" "روزهای طلایی" (!)

کوری پسرچه‌ای است که از یتیم خانه به نزد خانواده‌ای آمده بود تا آن‌ها سرپرستی‌اش را بر عهده گیرند. اما اینک او ناگزیر باید آنان را ترک کند و پیش از این که مأمور یتیم خانه، او را با خود ببرد، خداحافظی سردی با خانواده‌ی سابقش می‌کند که حکایت از آن دارد، پیوند عاطفی محکمی بین آن‌ها پدید نیامده بود. او نگاهی محزون به مکانی می‌اندازد که دوباره باید ترکش کند و دیگر آنجا را نخواهد دید. کوری را تحویل خانواده‌ی جدیدی می‌دهند. در حالی که مدت زیادی از زندگی با خانواده‌ی جدیدش نمی‌گذرد، روزی مادر خانواده به شوهرش می‌گوید که برایش خبر خوبی دارد، چرا که آزمایش‌های پزشکی نشان می‌دهد، او حامله است. آن‌ها از این خبر بسیار خوشحال می‌شوند، ولی آن روز عزای کوری است، چون دوباره باید به یتیم خانه باز گردد. پس شبانه فرار می‌کند و به نزد کالوتا، پیرزنی می‌رود که از دوستانش است و در آسایشگاه سالمندان زندگی می‌کند. وقتی موضوع را با او در میان می‌گذارد، او نیز می‌گوید که تصمیم دارد تا با کوری همراه شود. اما چون پاسی از شب می‌گذرد، در آسایشگاه را قفل کرده‌اند، پس آن‌ها نقشه‌ای می‌کشند. کوری با لباس پیتزافروشی که سفارش یک مشتری را به مقصد می‌رساند، زنگ آسایشگاه را می‌زند. مسؤول آسایشگاه که زن تپل و شکمویی است، به سوی کوری می‌آید تا ببیند این وقت شب، چه کسی است که مزاحم شده است. اما چون می‌بیند که آدرس درست است، ولی کسی را نمی‌شناسد که در آنجا سفارش غذا داده باشد و کوری نیز با تعریف پُر آب و تاب غذا، او را وسوسه می‌کند، پس در را باز می‌کند و کوری را به داخل می‌آورد و به محض این که به قصد پرداخت وجه پیتزا به اتاقی دیگر

می‌رود، کالوتا در را از پشت بسته و به همراه کوری فرار کرده و از آنجا به سوی شهر دیگری می‌روند. در اتوبوس، آن‌ها خوابیده‌اند و وقتی به مقصد می‌رسند، مردی کوری را صدا زده و می‌گوید که مادر بزرگات را بیدار کن. کوری نیز از آن پس، با همان اسم مادر بزرگ، او را صدا می‌زند. به رستورانی می‌روند تا غذا بخورند و چون مبلغی را که با خود دارند، در حال تمام شدن است، تصمیم می‌گیرند حلوا درست کنند و بفروشند و رستورانی بزنند و نامش را جیرجیرک بگذارند، چون در آن حوالی، جیرجیرکی دیده‌اند. پس به دنبال منزلی برای اقامت می‌گردند و جایی را نیز کرایه می‌کنند. کوری می‌خواهد بداند که آیا واقعا در این دنیا مادر بزرگ دارد یا نه و مادر بزرگش کیست! مادر بزرگ جدیدش نیز نوه‌ای ندارد، ولی او با تجربه‌تر از کوری است که منتظر واقعیت بماند تا به او نشان دهد که نوه‌اش کیست، زیرا او از هنگامی که با کوری همراه می‌شود، پاسخ خود را گرفته است.

آن‌ها حلوا درست کرده و به مغازه‌ها و رستوران‌های مختلف می‌روند تا حلوا را به فروش برسانند، ولی کسی حاضر به خرید از آن‌ها نیست. پس تصمیم می‌گیرند تا با ترفندی، نوعی بازاریابی برای خود بکنند. لباس‌های مناسبی می‌خرند و مادر بزرگ در لباسی تر و تمیز به رستورانی مجلل رفته و سفارش غذا می‌دهد. پس از مدتی کوری پیدا شده و حلوی خود را به صاحب رستوران معرفی می‌کند. صاحب رستوران پاسخ منفی می‌دهد، ولی مادر بزرگ همان موقع به کوری می‌گوید، «بذار حلواتو بچشم ببینم چگونه». او از صاحب رستوران می‌خواهد تا چنین حلویی برای او بیاورند. پس تصمیم صاحب رستوران عوض شده و خریدار حلوی کوری شده و سفارش می‌دهد تا هر روز مقداری برای او بیاورند. آن‌ها حلوا می‌فروشند و از درآمدشان راضی هستند. کوری یواشکی مقداری غذا روی پاهای یک فقیر می‌گذارد و در می‌رود. او در حقیقت از تصویری فرار می‌کند که به عنوان احساس ترحم می‌تواند برای یک فقیر



پدید آید. در منزل مقداری از غذاهای داخل یخچالشان کم شده است و آن‌ها پی می‌برند که آن، کار زن همسایه است. پس با زن همسایه مشغول بگومگو می‌شوند. زن همسایه نیز ایشان را تهدید می‌کند که پلیس خبر می‌کند، چون کوری با چنین سن و سالی به مدرسه نمی‌رود. بنابراین، آن‌ها مخفیانه آنجا را ترک می‌کنند تا شانس زندگی در جایی دیگر را تجربه کنند. دزدکی سوار یک تریلی می‌شوند که اتومبیل با خود حمل می‌کند. آن‌ها باید همه چیز را از نو شروع کنند.

آن‌ها سیرکی می‌بینند و مادر بزرگ که قبلاً برای کوری تعریف کرده است که وقتی جوان بوده، در سیرک کار می‌کرده است، پس تصمیم می‌گیرند تا برای کار به سیرک مراجعه کنند. صاحب سیرک نمی‌پذیرد، ولی با مشکلی که برای پشمک فروش سیرک پدید می‌آید، در واپسین لحظات تصمیمش عوض شده و قرار می‌شود تا فقط برای یک هفته به کار مشغول شوند. صاحب سیرک به کوری می‌گوید که توی دست و پا نیافتد. این برای کوری ناراحت کننده است؛ ولی مادر بزرگ به او می‌گوید که هر کسی که در ابتدا به سیرک می‌پیوندد به او چنین می‌گویند، چرا که با تجربه‌ها می‌خواهند به آنان بفهمانند که باید خیلی چیزها یاد بگیرند و کوری باید به ایشان ثابت کند که می‌تواند از عهده‌ی کارها برآید. *او باید یاد بگیرد که*

*وقایع زندگی همچون همان طنابیست که در دستان پرش کنندگان سیرک در هوا قاب زده می‌شود و پرش کننده، پس از دریافت طناب در هواست که در شیرجه‌ی زندگی به پرواز در می‌آید. پرش کننده ما هستیم که چون وظیفه‌مان تمام شد، آن را به طناب سرنوشت می‌سپاریم تا پس از این، آن باشد که وقایع زندگی ما را به پرواز در آورد. اما کسی که در زندگی خویش ایفای نقش نکرده و در انتظار سرنوشت است، همچون پرش کننده‌ای است که سر جایش خشکش می‌زند و روزی سرنوشت، طناب وقایع آن را از جلوی دستانش کشیده و او را در هوا رها می‌سازد و هر گونه که می‌پسندد، آن را رقم می‌زند.*

چادر سیرک برپا می‌شود. دلقکی که دوست و همکار سابق مادر بزرگ در سیرک بوده، او را می‌شناسد و کلی با یکدیگر گپ می‌زنند. او هر کاری که از عهده‌اش بر می‌آید، برای آن‌ها انجام می‌دهد. قلب مادر بزرگ، درد می‌گیرد، زیرا قرص‌های خود را در آسایشگاه جا گذاشته است. او سعی می‌کند تا دیگران از ناراحتی قلبی‌اش مطلع نشود. آن‌ها آن قدر پشیمانی می‌فرشند که صاحب سیرک حاضر می‌شود به شکلی دایمی از ایشان استفاده کند. اما مادر بزرگ به کوری فشار می‌آورد که باید درس بخواند و حواسش را بیشتر معطوف به آن سازد. کوری در مدرسه‌ی سیرک مشغول به تحصیل می‌شود. سباستین پسرکی است هم‌سن و سال کوری که با وجود این که به هنرنمایی با اسب‌ها می‌پردازد و از موقعیتی بهتر از کوری بهره‌مند است، نسبت به او حسادت می‌ورزد. شاید کسی است که تنها درخشش خویشتن را می‌تواند تحمل کند! شاید کارهای برجسته‌ی خودش به چشمش نمی‌آید، ولی کارهای دیگران برایش جلوه می‌کند! یا شاید تنها با تحقیر دیگران است که احساس مطرح بودن می‌کند، یا شاید از این که خود، چیزهای برجسته دارد، با این وجود از زندگی‌اش راضی نیست، ولی اشخاصی مثل کوری که در برخی از زمینه‌ها پایین‌تر از اویند، احساس خوشحالی می‌کنند، او را آزار می‌دهد؛ اما در هر صورت، او از آنچه هست احساس رضایت نمی‌کند.

زاک کسی که روی گُره‌ی مرگ، نمایش برگزار می‌کند، به کوری یاد می‌دهد که چطور روی کره سواری کند. اکثر افراد سیرک با گشاده‌رویی آنچه را بلدند به کوری یاد می‌دهند، مشارکتی که هر کسی انجام نمی‌دهد! معلم سیرک برای زاک تعریف می‌کند که مادر بزرگ هیچ گونه مدرکی در مورد کوری به او نداده است. اما او شک کرده و از طریق مکاتبه، اطلاعاتی درباره‌ی کوری کسب کرده است. پدرش بر اثر یک تصادف مرده است و مادرش نیز او را ترک می‌کند. پس از آن، به یتیم‌خانه سپرده می‌شود. او بیش از ۵ سال مرتب بین خانواده‌های مختلف این دست و آن دست شده و دوباره به یتیم‌خانه برگشته است و به این باور رسیده که هیچ کس او را

نمی‌خواهد. معلم سیرک برای پدر و مادر سابق کوری نامه می‌فرستد.

در سیرک، بازیگر کره‌ی مرگ، هنرنمایی می‌کند و تماشاچیان به شدت تشویق‌اش می‌کنند، ولی وقتی او از درون کره بیرون می‌آید، همه با تعجب می‌بینند که به جای زاک این کوری است که چنان درخشیده است. اما همان طور که مادر بزرگ گفت، معمولاً «زمان خوشبختی آدم‌ها زیاد طول نمی‌کشد». مادر بزرگ دچار حمله‌ی قلبی می‌شود و او را به بیمارستان منتقل می‌کنند. در بیمارستان پرستار می‌خواهد که سابقه‌ی بیماری و اطلاعات بیشتری از مادر بزرگ بداند، ولی کوری نمی‌تواند چیز زیادی به او بگوید. رئیس سیرک به بیمارستان می‌آید و به کوری می‌گوید که وسایل آن‌ها را جمع کرده و مقداری پول نیز برای مداوای مادر بزرگ به کوری می‌دهد، ولی از او خواهش می‌کند تا کسی نفهمد که آن‌ها برایش کار می‌کردند، چرا که وگرنه سیرکش را می‌بندند. کوری با وجود این که تنه‌است و در آن شرایط حتی یک بزرگسال نیز احساس تنهایی کرده و نیاز به یاری گرفتن از دیگران دارد، خواسته‌ی رئیس سیرک را درک می‌کند و همه چیز را خود "به تنهایی" به گردن می‌گیرد. سپس بالای سر مادر بزرگ می‌رود و در حالی که او بیهوش است، خود را سرزنش می‌کند و می‌گوید که او سعی خودش را کرده است و همیشه او را دوست داشته است.

کوری وسایل خود را برمی‌دارد و به جایی می‌رود که به کمک نیاز دارند و پول‌اهدایی رئیس سیرک را به آنان می‌بخشد و از خدا می‌خواهد که نه به او، بلکه به مادر بزرگ کمک کند؟! به بالین مادر بزرگ باز می‌گردد. مادر بزرگ بیدار شده و با او صحبت می‌کند. او به کوری می‌گوید که به کسی نیاز دارد که جوان‌تر از او باشد تا بتواند از کوری مراقبت کند. کوری می‌گوید آن‌ها که خوب از پس همه چیز برآمده‌اند. مادر بزرگ می‌گوید که او را مثل نوه‌ی واقعی‌اش دوست دارد. ناگهان مادر بزرگ از هوش رفته و ضربان قلبش متوقف می‌شود. کوری فریاد نه نه سر می‌دهد و از آنجا فرار کرده و می‌رود. بیرون بیمارستان، پدر سابقش که به همراه مادرش به آنجا آمده است، او را

گرفته و بغل می‌کند. کوری فریاد می‌زند که «مادر بزرگ مُرد، او مُرد». کوری خود را مقصّر می‌داند، چرا که مادر بزرگ برای زندگی هر دونفرشان زیاد کار می‌کرده است. این تجارب "ساختن و خراب شدن مداوم" برای او بسیار سنگین و دشوار بوده و برای یک فرد بزرگسال گاه جهنم است، چه به جای بچه‌ای به سن و سال وی. او هر بار خرابه‌ها را ساخته و زندگی نویی را آغاز کرده است، ولی باز اتفاقاتی که در دست او نبوده، همه چیز را خراب کرده است و او ناگزیر شده همه چیز را از نو بسازد و تداوم این روال، حتی هر امید نویی را نیز می‌سوزاند، چرا که نویید شکست دیگری را می‌دهد. در هر صورت، این تجارب آن قدر دشوار هستند که من از ترس نتوانستم خود را به جای کوری بگذارم و از زاویه‌ی دید او به این اثر بپردازم، و ناگزیر شدم با فرو رفتن در قالب نگاه یک نویسنده، آن‌ها را تشریح کنم.

پدر کوری از او می‌پرسد که چرا فرار کرده است و آن‌ها، او را دوست دارند. کوری می‌گوید که او شنیده است که بچه‌دار شده‌اند و می‌خواهند او را به یتیم خانه برگردانند. اما مادر کوری می‌گوید که آن‌ها در مورد گذشته‌ی کوری صحبت نمی‌کردند، بلکه درباره‌ی گذشته‌ی خودش حرف می‌زدند که وقتی کوچک بوده است، او را از یتیم خانه به نزد خانواده‌هایی می‌فرستادند و پس از مدتی دوباره به یتیم خانه بر می‌گردانند. او می‌گوید: «به خاطر همین با خودم عهد کردم که وقتی بزرگ شدم، کسی را از یتیم خانه آورده و بزرگ کنم». اما او غافل از این است که آنچه کوری از آن ترسیده تنها یک سوءتفاهم نبوده و لاف‌ل در زندگی کوری بارها اتفاق افتاده است، همان طور که برای او اتفاق افتاده بود؛ اگر چه آن‌ها (پدر و مادر کوری) به سبب تجارب مشابه هرگز نمی‌خواستند چنان بلایی بر سر کوری بیاورند. شاید آن خاطرات ناگوار با گذشت زمان و تثبیت موفقیت‌های مادر کوری در زندگی، اکنون برایش کمی کم‌رنگ شده‌اند، اما نه آن قدر که او فراموش کند، بچه‌ای بی‌سرپرست را آورده و بزرگ کند.

به هر حال، پزشک‌ها و پرستارها تلاش می‌کنند و هر طور که هست،

مادر بزرگ را به زندگی برمی گردانند. در منزل نوزادی بدنیا آمده است و کوری حلوا می خورد. مادر بزرگ نیز با آن هاست و نوزاد را نوازش می کند. کوری با پدرش برای بازی بیرون می روند، اما کوری در کمال حیرت می بیند که گروه سیرک برای روز تولدش جمع شده اند و لحظاتی خوش را با گرفتن عکس و گفتن واژه ی «سیرک» به پایان می رسانند.

## راز "کیمیاگری" یک ذهن "آفریننده"<sup>۱</sup> "یک ذهن زیبا"

برداشت نخست

جان نش ریاضی‌دانی‌ست که در هر چیز، روابط ریاضی را جستجو می‌کند، از بازتابش نور در یک کروات گرفته تا سطرها و تیت‌های گوناگون عناوین و مقالات روزنامه‌ها. در فیلم «یک ذهن زیبا»، او بیشتر در خود فرو رفته است و با اشخاص ذهنی و درونی خویش معاشرت دارد تا مردم دور و برش. تأکید او بر چنین تجاربی، علاوه بر آن که موجب موفقیت‌هایی در زمینه‌ی ریاضی و تدریس در دانشگاه برایش می‌شود، از طرف دیگر سبب می‌شود تا او و حرکات و گفتارش، هر چه بیشتر از دنیای واقعی که زندگی اجتماعی بخشی از آن است، فاصله بگیرند. جایی که نش برای برقراری ارتباط و دوستی با شخصی دیگر نمی‌داند که سر صحبت را چگونه باز کند، طرف مقابل درصدد برمی‌آید تا به او کمک کند و می‌گوید: «فکر می‌کنم که شما می‌خواستید برای من یک نوشیدنی سفارش دهید»، نش به جای این که خویشتن را با قواعد بازی در آن دنیا همراه سازد، با رد پیشنهاد طرف مقابل، آن قدر بی‌پرده سخن می‌گوید و راست و صریح، سر هدف می‌رود، که با برخورد تند طرف مقابلش مواجه می‌شود که نتیجه‌اش از عدم موفقیت مجدد وی در دنیای اجتماعی و قواعد تلویحی و غیرصریحش حکایت دارد. او حتی با همسرش نیز چنین رویه‌ای را در پیش می‌گیرد، چه هنگامی که هنوز با وی ازدواج نکرده و او از دانشجویان کلاسش است و چه زمانی که درصدد برقراری رابطه‌ای صمیمانه‌تر با

<sup>۱</sup> - این اثر با همفکری آقای امیررضا راز نوشته شده است.

اوست. او در بیان مقاصد و نیاتش صراحت و قطعیتی را اعمال می‌کند که تنها در دنیای انتزاعی و به ویژه گسترده‌های ریاضی و فلسفه دیده می‌شود و در روابط اجتماعی مشروعیتی ندارد.

اما آیا جان نش یک دانشمند است یا یک بیمار روانی؟ باهوش است یا اسکیزوفرنی گرفتار؟ همه چیز بر آن دلالت دارد که جان بیمار/اسکیزوفرن است؛ البته در فیلم، برخی از نشانه‌های انسان‌های مبتلا به بیماری/تویسم را نیز داراست. توانایی‌هایش در دنیای ریاضی و عدم توانایی‌های در دنیای اجتماعی دو نمونه از آن‌هاست. در ضمن، او از عدم تنوع در بروز احساساتش نیز رنج می‌برد. ضربان افراط و تفریط او در هر زمینه‌ای که وارد می‌شود، موردی دیگر از اتویسم را چشمک می‌زند. در حالی که جان نش در دنیای واقعی تنها به اسکیزوفرن مبتلاست. اما فیلم یک ذهن زیبا چون نوع مثالی شخصی نابغه و در عین حال غیرعادی را مدنظر دارد، بسیاری از خصایص اشخاص مورد نظر را در جان جمع می‌زند. نش به هیچ وجه نش به هیچ وجه نابغه نیست، بلکه به نابغای بدل می‌شود. او یک بیمار اسکیزوفرن (شیزوفرن) است که توهمات و ایده‌های خویش را جدی می‌گیرد. ما برای آن که به شخصی معمولی بفهمانیم، دنیای تصورات و ایده‌ها و دنیای ریاضی واقعی نبوده و از این روی اصیل و تأثیرگذار نیست، با مشکلی جدی مواجه نیستیم، ولی برای یک ریاضی‌دان، فیلسوف و هر شخصی که کشفیاتی در دنیای انتزاعی صورت داده که گستره‌ی ریاضی تنها بخشی کوچک از آن است، آن کودکانه‌ترین و ناآگاهانه‌ترین تأویلی است که ممکن است شنیده باشد؟! دنیای انتزاعی به عنوان واقعیتی با ادراکی که معرف موضوعی خاص باشد وجود ندارد، ولی به عنوان نسبتی از روابط بین موضوع‌های خاص، که نه تنها در دنیای خارج وجود دارد، بلکه تمامی پدیدارها و تحولات دنیای بیرون را تنها از طریق آن می‌توانیم تبیین کنیم، اصیل‌ترین و تأثیرگذارترین گستره‌ای است که اذهان بشری بدان دست یافته است. و اگر غیر از این بود، اصلاً علم ریاضی و فیزیک شکل نمی‌گرفت. به

بیانی دیگر، علوم ریاضی و فیزیک بدین علت پدید آمده و اکنون به عنوان  
 علوم تبیین کننده جهان عینی و مادی به کار می‌روند که پذیرفته شده  
 است، آن‌ها مفاهیم انتزاعی کشف کرده و آفریده‌ی‌شان را که عینی نیستند،  
 برای توصیف و تشریح جهان عینی به کار می‌برند و دقیقاً به همین سبب  
 که واقعی نیستند اصیل‌تر از واقعیت‌اند، چرا که واقعیت را تبیین می‌کنند.  
*نش به سبب دوری گزیدن از تعاملات اجتماعی، نه تنها دنیای انتزاعی  
 خود را به اصلی‌ترین مشغله‌ی فکری خویش بدل ساخته است، که  
 آفرینش‌هایی را نیز در آن زمینه صورت داده است. شخصیت چارلز در  
 ذهن وی، همان بخشی از شخصیت اوست که نش را نابغه دانسته و نش با  
 ایمان آوردن به اندرزهای او در این زمینه، این توهم خویش را با دریافت  
 جایزه‌ی نوبل به واقعیت بدل کرده است. حال دیگران به او بگویند که آن  
 شخصیت واقعی نیست؟! چهلی مرکب‌تر از آن و گزاره‌ای بی‌معنی‌تر از آن  
 برای نش سراغ دارید؟! درست مانند آن است که اکنون نظریه‌پردازان علم  
 روان‌شناسی برای ما تشریح می‌کنند که هر انسانی، کودکی را در درون خود  
 دارد. این سخنان برای یک انسان عادی بی‌معنی‌ست. مگر می‌شود او  
 انسانی دیگر را درونش داشته باشد، این واقعیت ندارد؟! ولی روان‌شناسان  
 می‌گویند دقیقاً چون واقعیت عینی ندارند و ذهنی بوده و موجودیت روانی  
 و درونی دارند، اصیل‌تر از واقعیت و تشریح کننده‌ی بسیاری از باورها و  
 رفتارهای واقعی زندگی ما هستند. جان نش بدین سبب به دنیای ریاضی  
 روی آورده و توانسته به چنان دانشی از آن دست یابد، به طوری که  
 کشفیاتی را در آن زمینه صورت دهد، که دنیای انتزاعی و غیرواقعی آن را  
 اصیل‌تر از دنیای واقعی می‌انگارد. به همین علت، سخنرانی‌اش را برای  
 دریافت جایزه‌ی نوبل با این جمله آغاز می‌کند: «من همیشه به اعداد/ایمان  
 داشته‌ام، معادله و منطقی که به استدلال‌هایی منتهی می‌شوند». نش تنها با  
 پیگیری شخصیت چارلز و ایمان داشتن به تأویل‌های اوست، که می‌تواند  
 به کشفیاتی در علم ریاضی دست یافته و به نابغه‌ای بدل شود و باز حتی*



پس از پذیرش بیماری اسکیزوفرنی و غیرواقعی بودن شخصیت‌های دنیای درون، با گوش فرا دادن به شخصیت چارلز و همراه شدن با اوست که می‌تواند به دریافت جایزه‌ی نوبل نایل شده و آن توهم را به واقعیتی از دیدگاه دیگران (زیرا با تحقق کشفیاتی در ریاضی قبلاً آن را به واقعیتی در زندگی خود تبدیل کرده است) بدل سازد.

یک ذهن زیبا به خوبی شماری از تمایزات یک شخص موفق با شخصی خلاق را در عرصه‌ی علم نشان می‌دهد. مارتین نمونه‌ای از افراد موفق در علم است. او مطالعات لازم در این عرصه را داراست و با نظریات صاحب‌نظرانش آشناست. مارتین بدون این که ابداع و خلاقیتی داشته باشد، با استناد به همان نظریات دیگران در آن گستره، پله‌های ترقی را یکی یکی طی می‌کند؛ آرام و منطقی. عمدتاً ارزیابی واقع‌گرایانه‌ای از خود و توانایی‌هایش دارد و همین خصیصه‌ی اوست که موجب شده به فردی خلاق بدل نشود. اشخاصی که در ابتدای مسیر علم یا هر راه دیگری گام بر می‌دارند، ارزیابی‌های مختلفی از خود، توانایی‌ها و محدودیت‌های خویش دارند. اگر در ابتدا آن‌ها واقع‌گرا باشند، خود را بسیار دور از انسان‌های خلاق خواهند یافت، بنابراین در صورتی که کنار نکشند، سعی می‌کنند قواعد آن عرصه را - نه کشف و خلق کنند - بلکه "یاد بگیرند". اما وقتی آن‌ها در ابتدای راه، تصوّراتی غیرواقعی از خویش داشته باشند، طوری که خود و توانایی‌هایشان را بسیار فراتر از واقعیت ببینند، اگر در این توهم‌شان، جدّی بوده و پیگیر باشند، می‌توانند به شخصی خلاق بدل شوند! (البته بسیار دیرتر از آن چه تصوّر می‌کنند).

شاید این پیشداوری در ارزیابی‌های بینندگان وجود داشته باشد که دیدگاه آرمانی و به دور از واقعیت در طی مسیر خلاقیت، اصلی اشتباه است و تنها اشخاصی که آن‌ها را رها کنند، به خلاقیت می‌رسند. باید اذعان کنم که این بینندگان عزیز، در اشتباه، سخت در جا می‌زنند. برای شخصی که در مراحل ابتدایی راهی‌ست که به خلاقیت منتهی می‌شود، تصوّر آرمانی و

به دور از واقعیت از خویشتن، راهی که در پیش گرفته و دستاوردهای آن - برخلاف تصوّر بسیاری - کاملاً ضروریست! به معنای دیگر، تعقیب خواسته‌ها و ایده‌های جدید در طی مسیر خلاقیت، همان قدر ضروریست که برخورداری از دیدگاهی آرمانی و به دور از واقعیت در آغاز آن. زیرا شخص خلاق، در ابتدای راه ناگزیر است که برای نادیده گرفتن و کنار گذاشتن راه‌هایی که در مقابل راه خلاقیت وجود داشته و از رهاوردهای زودرس و کم هزینه‌تر و موفق‌تر بهره‌مندند، چشم‌انداز راه خلاقیت را بسیار برجسته‌تر، مهم‌تر و بارزتر از آن چه هنگام مواجهه واقعی با آن عاید می‌شود، بپندارد تا انگیزه و نیروی لازم برای چشم‌پوشی از سایر راه‌ها، کندن از زندگی روزمره و گذر از برهوت آفرینشگری و رسیدن به ساحل بهره‌مندی از دستاوردهای آن را در خود پدید آورد. اما با این همه، آن مأمنی همیشگی نیست و او با هر گام نزدیک‌تر شدن به اهداف و رهاوردهای خلاقیت، باید با دل‌قوی‌تر شدن در تداوم راه، نگرش‌هایی را که از تجارب آن راه حاصل می‌شود، جانشین چشم‌اندازهای آغازین سازد. اشخاصی موفق، همچون مارتین، که همیشه با پذیرش و یادگیری کشفیات، خلاقیت‌ها و آفرینش‌های سایرین ترقی می‌کنند، به سرعت و به راحتی مشروعیت خویش را نزد دیگران بدست می‌آورند. زیرا آن‌ها، معیارهایی را که از منظر اشخاص غیرخلاق، ملاک مشروعیت شمرده می‌شود، از خود بروز می‌دهند؛ یعنی با استناد به نظریات مشروع پیشین و موجود. اما اشخاص خلاق به سبب عدم قطعیت و مشروعیت نظریات موجود است که دست به کشف، ابداع یا آفرینش می‌زنند و بدین روی، ملاک‌های دیروز و امروز یک گستره را یا یاد نمی‌گیرند یا کمتر می‌آموزند (بیشتر در مواردی که در ارتباط با طرح مسایل، پرسش‌ها یا نظریات‌شان قرار گیرد). چرا که آنان معیارهای فردای آن عرصه را خلق می‌کنند، بنابراین از دیدگاه افراد غیرخلاق، معیارهایی را بروز نمی‌دهند که مشروع به نظر رسند. به همین سبب عمدتاً در فاصله‌ی بین آفرینش خلاقیت امروز و آرایه

معیارهای فردا، تا پذیرش مشروعیت آنها توسط دیگران، ناشناخته مانده و ناموفق خواهند بود. به بیانی واضح تر و موجزتر، آن چه در عرصه‌ی یادگیری مزیت است، در عرصه‌ی خلاقیت نقطه ضعف به شمار می‌رود. در این میان، اندک افراد خلاق که برای گسترش و عمق نظریاتشان، برخی از نظریات مشروع دیگران را در قالب طرح مسأله، پرسش، نقد و تأیید یا رد نظریات خود می‌آورند، بر اساس همان نظریات مطرح‌هی دیگران نیز توسط افراد غیرخلاق شناخته شده و کسب اعتبار می‌کنند؟! (کمدی دنیای علم دقیقاً اینجاست!)

*اما با این وجود، هم شخص موفق و هم شخص خلاق، هر دو باید پیش از آن، از گستره‌ای بگذرند که مرحله‌ی "شاگرد اولی" است. اشخاص موفق و خلاق تا وقتی که در حال مسابقه با سایرین‌اند، به روح اهدافشان (موفقیت و خلاقیت) پی نخواهند برد. آنان هنگامی از یک آغازگر خواهند گذشت که از مرحله‌ی مسابقه با سایرین و اولویت دادن به برنده شدن، گذر کنند. شاگرد اولی‌ها معمولاً بسیار آسیب پذیرند و با تجربه‌ی اولین فضاها‌یی که در آن شاگرد اول نشوند (که در زندگی هر شخصی نیز بسیار پیش می‌آید)، میدان را رها می‌کنند. اما اشخاص موفق و خلاق باید آن گونه خو کنند که حتی به تاوان‌های عرصه‌های خود عادت کنند. نه فقط هنگامی که از آن فضاها لذت می‌برند، بلکه حتی زمانی که از آنها متنفرند، آن عرصه‌ها نباید رها‌یشان کنند و آنان همچو یک مسحور، به تعقیب آن جهان‌ها مشغول شده و روحشان بی‌قرار در هر سوی آن پرسه زند. وقتی که مجله‌ای عکس نش را کنار سایرین دوستانش چاپ می‌کند، نش ناراضی‌ست و انتظار دارد تا حتی در تصاویر نیز با دیگران فرق داشته باشد! آن هنگام او هنوز در قهقرای یک شاگرد اولی دست و پا می‌زند. مارتین پیش از جان مرحله‌ی شاگرد اولی را طی می‌کند (به این سبب که زودتر از جان به مشروعیت دست پیدا کرده و از آن مرحله اقناع می‌شود). جایی که جان با دیدن دفتر کار مارتین در دانشگاه پرینستون، فروتنانه به*

مارتین اذعان می‌کند که او در این رقابت برنده شده است و مارتین پخته و بزرگ‌منشانه به او می‌گوید: «نه جان، کسی برنده نیست!» و به خصوص هنگامی که از بابت موفقیت‌های جان شاد شده و همسر جان را مطلع می‌سازد و حتی هنگامی که همچون یک دوست، در مراسمی که برای دریافت جایزه‌ی نوبل توسط جان نش برگزار شده، حضور دارد. جان نیز پس از کنار گذاشتن این انگیزه‌های غیرحرفه‌ای در ادامه‌ی راه است که به دانشمندی بزرگ بدل شده و به جایزه‌ی نوبل دست می‌یابد.

نش با اشخاصی ذهنی، که در حقیقت هر یک شخصیت‌های کم و بیش مستقل و متفاوت درون او هستند، مواجه است. دختر بچه‌ای که دور و بر نش پرسه می‌زند، همان بخش کودکِ شخصیت و وجود اوست که هر انسان سالم و متعارفی آن را درون خود دارد. پس از گذشت دوران کودکی، انسان‌هایی که وارد عرصه‌های اجتماعی شده و غرق در آن می‌گردند، کمتر با بخش کودکِ شخصیت خویش روبه‌رو می‌شوند، اما هرگز کاملاً بی‌نیاز از آن نیستند، بلکه در بسیاری از امیال ناخودآگاه و ابعاد روانی و صمیمی زندگی خودشان ناگزیر به تجلی آن‌اند. و نه تنها در نظر گرفتن کودک درون مضر نیست، که در بسیاری از معالجات روانکاوی از آن برای تخیله‌ی روحی و آرامش درونی استفاده شده و به افراد برای ارضاء تمایلات‌شان، مواجهه‌ی با آن و گردن نهادن به تمایلات و فرامینش توصیه می‌شود. نش به این بخش از شخصیت خویش کمتر اجازه بروز داده، چرا که دوران کودکی را کمتر با بازی‌ها و سرگرمی‌های کودکانه گذرانده است. پارچر، شخصی که در ذهن نش مأمور سیا و پل ارتباطی او با پنتاگون تصوّر می‌شود، همان بخش مرموز شخصیت هر انسان است که وقتی در گفتگوها و تفکرات درونی خود، تصمیم به انتخاب یا رفتاری می‌گیریم که برحسب شرایط تخمین زده از گزینش و رفتار مخالفان و دشمنانمان اتخاذ می‌شود، بدون این که او را به عنوان واقعیتی عینی ببینیم، آن را حقیقی می‌پنداریم و نمود و اصالت او را در بسیاری از عرصه‌های فردی و اجتماعی می‌توانیم

بیابیم. همان قسم مرموز و تا حدی واکنشی در مقابل آن چیزیست که شرّ می‌پنداریم، به طوری که او مشروعیت تصمیمات و اعمالش را از طریق منفور بودن نیرویی که با آن در مبارزه است می‌گیرد (که در وجود جان‌نش، جاسوسان و مأموران شوروی هستند) و عمدتاً چون با ما نیست و مخالف ماست، شرّ پنداشته می‌شود. چنان که زندگی فردی گذشته‌ی ما و تاریخ بشریت، پُر است از تأثیرات و تجلیات این بخش از شخصیت انسان. چارلز همان شخص سوّم درون‌نش، که پس از آن که فرمولی توسط نش کشف می‌شود و با تأیید استادش مواجه می‌شود، در حالی که نش خاموش به نظر می‌رسد، او در درون‌نش از شدّت شوق سر از پا نمی‌شناسد، شخصیتیست که نش را به نابغه بودنش تهییج کرده و توانایی‌ها و استعدادهایش را برای نش به ثبوت می‌رساند. همان بخش شخصیت اوست که نش با دل سپردن به انگیزه‌های ایجاد شده توسط وی، به نابغه‌ای بدل می‌شود. انگیزه‌های غیرواقعی، ذهنی و حتی توهم‌گونه اوست که باعث می‌شود نش به نابغه‌ای بدل شود، و گر نه واقعیت موجود (نه واقعیتی که نش بعداً می‌آفریند) آن است که او یک بیمار روانی با خصایص شدید اسکیزوفرنیست!! اما چرا در بخش‌های بعدی فیلم، نش بیماری شیزوفرن خود را پذیرفته و دیگر به توهماتش بی‌توجه می‌شود و با خداحافظی از این شخصیت‌های درونش به زندگی در دنیای واقعی ادامه داده و به موفقیت‌هایی دست می‌یابد؟! به این پرسش از دو نقطه نظر می‌توان پاسخ گفت. یکی با استناد به فیلم یک ذهن زیبا به عنوان مرجع قضاوت ما و دیگری با پذیرش "متنی" که نه از بیرون، بلکه از درون، نحوه‌ی نگرش بیماران و جهان‌بینی، موفقیت‌ها و ناکامی‌هایشان را در زندگی توصیف کند که چه بسا کارگردان فیلم یا حتی فیلم‌بدان تأویل دست نیافته است. از دیدگاه اوّل، جان نابغه و اندیشمندی در علم ریاضیست، نه نظریه‌پردازی در علم روان‌شناسی و روانکاوی. انقلابی که در بینش ریاضی‌اش روی داده است، تحولاتی را در جهان‌بینی روانی وی به وجود آورده و او همان قدر

در گستره‌ی روان‌شناسی و روانکاوی مبتدی‌ست که ممکن است یک روانکاو در علم ریاضی باشد. از نگاه و تأویل دوم باید گفت که جان پس از پذیرش بیماری اسکیزوفرنی، نه تنها شخصیت‌های ذهنی خود و به ویژه شخصیت نابغه‌ی خویش (چارلز) را فراموش نمی‌کند، بلکه با پیگیری آن است که به نوبل دست می‌یابد. او تنها پس از پذیرش بیماری شیزوفرنی، یاد می‌گیرد که چگونه با آن‌ها کنار بیاید. نابغه شدن او چیزی نبود که از ابتدا محرز باشد، بلکه آن توهمی بود که نش با جدی گرفتنش، آن را محقق ساخته و به واقعیتی بدل می‌سازد. نش همچون بسیاری در جهانی که آن‌ها خود پدید نیآورده‌اند، اسکیزوفرن آفریده شده است. نش با پذیرش اصالت این بیماری در آفرینش زندگی و آینده‌اش و مهم‌تر از آن، نحوه‌ی واکنش نسبت به آن است که تعیین می‌کند او چه می‌تواند بشود! او می‌توانست مثل بسیاری تنها یک بیمار اسکیزوفرنی باقی بماند. اما او با جدی گرفتن توهماتش در اسکیزوفرنی‌ست که به نابغه‌ای بدل شده و آن گاه به افتخاراتی در عرصه‌ی علم دست می‌یابد. جان پس از این که به موفقیت‌هایی در ریاضی دست یافته و در دانشگاه به عنوان استاد به تدریس پرداخت، با واقعیت بیماری شیزوفرن خود مواجه می‌شود که تا آن لحظه بسیاری از دستاوردهای علمی‌اش می‌توانند به عنوان گواهی زنده به او اعتماد به نفس بدهند که دنیای درونی‌اش تا چه حد می‌تواند مهم و تأثیرگذار باشد و اگر پیش از موفقیت‌هایش به بیماری خویش، آگاهی می‌یافت، شاید مثل بسیاری از بیماران شیزوفرنی هرگز اعتماد به نفس لازم را برای موفقیت و پیشرفت در کارهایی که بدان‌ها علاقه داشت، نمی‌یافت؟! به عبارتی، "آگاهی" (نسبت به این قضیه که او بیمار روانی‌ست) که همواره مفید ارزیابی می‌شود، در بسیاری از موارد می‌تواند موجب عدم موفقیت شود و در حقیقت، توانایی‌ها و نقاط قوت انسان در بسیاری از موارد می‌توانند موجب عدم موفقیت و ترقی انسان شوند!! و نحوه‌ی تأویل و مواجهه‌ی انسان با آن‌هاست که تعیین‌کننده‌ی نهایی‌ست.

به بیانی دیگر، زندگی نش "مانیفستی" ست برای تمامی بیماران روانی!! نحوه تأویل، پذیرش و آن گاه واکنش آن هاست که تعیین می کند، ایشان به چه هویتی در زندگی خود دست یافته و چگونه زندگی خویش را می آفرینند؟! نش وقتی پس از پی بردن به بیماری اش، باز از ریاضی دست برنداشته و به زندگی در دنیای انتزاعی آن گردن می نهد، نشان می دهد که هنوز به نجوای شخصیت چارلز گوش می دهد، ولی دیگر نیازی برای اثبات آن در نزد خود یا دیگران ندارد و نه بدان شکل که در فیلم نشان داده می شود و نش پس از قبول بیماری اش با شخصیت های درونی اش خداحافظی کرده و تنها با نگاه کردن به ایشان از کنارشان می گذرد، بلکه با آن محتوا که در زندگی خویش متجلی می سازد که دنیای ریاضی و ذهنی را رها نساخته تا به نوبل دست می یابد، اصالت و اهمیت آن دنیا را تأویل نموده و می آفریند. او با پیگیری توهماتش است که می تواند به چنان موفقیت هایی در عرصه علم دست یابد. به همین علت است که وقتی قرص هایش را کنار می گذارد، یکی از دلایل آن را این نکته ذکر می کند که به خوبی نمی توانست کارهایش را انجام دهد. هم چنان که به یکی از دوستان خانوادگی شان می گوید که نمی تواند مثل گذشته محاسبات ریاضی را استنتاج کند. به معنای دیگر، توهمات جان، دستاوردهایی داشتند که کشفیات علم ریاضی از جمله ی آن ها بود و از تاوان های اجتناب ناپذیری برخوردار بودند که سردرگمی ها و کم اهمیتیتی نسبت به دنیای واقعی در زمره ی آن ها بود. آن ها دو روی متناقض یک سکه بودند که نادیده گرفتن هر یک از آن ها، از عدم درکی کامل از علل آفرینندگی و همراه آن، سردرگمی در نزد اشخاصی همچون جان حکایت دارد. دو بخش از حقیقتی که در نظر نگرفتن هر یک، به معنی کشف نکردن کلیت آن خواهد بود.

همان گونه که وجهی از خلاقیت، لذت بخش و آرامش بخش است، وجهی دیگر هم داراست که دردآور، پرتنش و سرشار از اضطراب است.

خلاقیت همچو بسیاری از پدیده‌های دیگر، از دو روی متضاد لذت و درد، و آرامش و تشویش برخوردار است و اگر شخص خلاق بر این باور است که خلاقیت برای او تنها سرشار از لذتی بی‌مرز و عشقی بی‌کران است (این اظهارنظر وی مشخص می‌سازد که او حتی عشق را نیز به طور کامل درک نکرده است؛ چرا که عشق نیز همان سان که سرشار از لذت است، پر بار از غم و اندوه نیز هست)، خلاقیت هنوز در او به کمال خود نرسیده است تا هر دو ضد آن در خلاقیتش متجلی شود. خلاقیت جایی سرشار از لذتی فزاینده از بابت آفرینش چیزی بی‌نظیر یا کم‌نظیر است و جایی دیگر همچو درد زایمانی‌ست که انسان با تجربه‌ی آن، زجر می‌کشد تا شاید از گره‌ای در ذهن، احساس و وجود رها شود و شاید نشود.

با این همه، پارادوکسی دیگر نیز در فرآیند خلاقیت هست. مرحله‌ی به بار نشستن رهاوردهای خلاقیت، بسیار لذت‌بخش و ضروری‌ست و نه تنها خستگی برهوت خلاقیت را برطرف می‌سازد، که نخشکیدن در صحرای خلاقیت و عدم انقطاع از راه خلاق را میسر می‌سازد. اما شخص خلاق، اگر کاملاً برهوت خلاقیت را رها کند و در مأمن لذت‌بخش دستاوردهایش زندگی کند، در جا خواهد زد و تنها در گذشته‌ی خود خواهد زیست و پس از مدتی نیز جویبار خلاقیت وی خواهد خشکید. او باید مدام در دنیای پرتلاطم برهوت خلاقیت و دنیای رهاوردهای خلاق، در رفت و آمد باشد و در حالی که از دستاوردهای خلاق دیروز خویش بهره می‌برد، خلاقیت فردای خویش را در برهوت خلاقیت بیافریند. او تنها با چنین این پا و آن پا شدن مداومی‌ست که همواره شخصی خلاق خواهد ماند.

برداشت دوم

اما با این همه، نش برای موفقیت در زندگی هنوز می‌بایست درسی دیگر بیاموزد. او پس از آن که همسرش دستان خود را به روی سر نش



می‌کشد و استعاره‌ای از نوازش و محبت همسرش را در زندگی‌اش به تصویر می‌کشد، درمی‌یابد که هر یک از دو دنیای متفاوت ذهنی و عینی را باید از هم تفکیک کند، بدون این که نیاز باشد هیچ یک را به دیگری تعمیم دهد و با تدریس در دانشگاه و گفتگو با دانشجویان بر سر یک میز، آن را تکمیل‌تر می‌کند. **او که تا پیش از آن، خود بر دنیایی انتزاعی و درونی‌اش آن قدر اصرار دارد که به جای این که خویشتن را با واقعیات و قواعد دنیای اجتماعی مردم همراه کند، درصدد است تا دنیای خشک ریاضی را به زندگی اجتماعی تعمیم دهد، و اطرافیان و مردم نیز مشروعیتش را بپذیرند، درمی‌یابد که خودش نیز همان اشتباهی را انجام داده است، که دیگران درباره‌ی وی مرتکب شده بودند: هر یک درصدد بودند تا دنیای خویشتن را به دنیای دیگری تعمیم داده و بخشی از دنیای دیگری را قربانی سازند. از این روی مشروعیت دو دنیا و دو تأویل متفاوت پیش روی خویش را می‌پذیرد و به دنیای ریاضی‌اش می‌پردازد، بدون این که دنیای واقعی را با نادیده گرفتن، قربانی کند.** او اولین بار پیش از این که به بیماریش پی ببرد، به آن تأویل دست پیدا می‌کند. جایی که سر میز با دوستان خود نشسته و در خصوص آشنایی با دختران مورد علاقه‌ی‌شان صحبت می‌کنند، او این اندیشه در ذهنش جرقه می‌زند که در گروه همواره بهترین نتایج، موقعی حاصل نمی‌شود که هر یک به تنهایی بدنبال بهترین گزینش فردی مورد علاقه‌یشان برونند، بلکه زمانی پدید می‌آید که افراد بهترین انتخاب خویش را با توجه به "خود" و "گروه" تعقیب کنند، چرا که اگر تنها برای بهترین گزینش‌شان اقدام کنند، راه یکدیگر را سد می‌کنند؟! اما در نظر گرفتن دیگران و گزینش‌ها و دنیای آنان تنها در قالب ایده‌ای در ذهنش کشف می‌گردد و هنوز آن را به تجربه‌ای زیسته در دنیای خویش بدل نساخته است. **زیرا تأویل، برخلاف تصویری که یک آغازگر در دنیای تأویل دارد، به معنای تخیل صرف یک چیز در حافظه و آگاهی نیست، بلکه حوزه‌ی وسیعی را در برمی‌گیرد که شامل تجارب، تعاملات، تفکرات،**

احساسات و حتی تعدیلات و تجدید نظرانیست که در ناخودآگاهی تثبیت شده و آن گاه در خودآگاهی ظاهر می گردد. جان پس از آن که قرص هایش را کنار می گذارد تا بتواند به وظایفی که نسبت به خود، فرزند و همسرش دارد، عمل کند، مشروعیت دنیای واقعی و دنیای دیگران را می پذیرد و اثبات می کند که بهترین دنیای او با در نظر گرفتن دنیای مطلوب یا واقعی دیگران محقق می شود. هنگامی که در مراسم دریافت جایزه ی نوبل، درست پس از پرداختن به دنیای ریاضی، از عشقی سخن می گوید که ن همسرش در زندگی به او ارزانی داشته است، مشروعیت تأویل و حقیقت دنیای واقعی و زندگی اجتماعی را توصیف می کند که بدان پی برده است، و مهم تر از آن، علت آغازین و غایی دنیای فیزیکی و متافیزیکی را عشقی تأویل می کند که فراتر از ریاضی بوده و خالق آن است و برخلاف معادلات ریاضی هم چنان کشف نشدنی باقی می ماند و با مرتبط ساختن آن به عشق میان او و همسرش، بُرشی از تجربه ی آن را در زندگی خویش بیان می کند.

اما جان پیش از این که مشروعیت دنیایی واقعی خود و دیگران را بپذیرد، به اصل تأویل و مشروعیت دنیای درونی و ذهنی اش پی می برد. زیرا در می یابد که برای تحقق مانیفست زندگی خویش نیاز نیست تا همواره آن را فریاد کند، مهم این است که خود، آن سان جدی اش بگیرد که با آن زندگی کند، بدون این که نیاز باشد تا با تعمیم تأویل یکی به تأویل دیگری، مشروعیت دیگری را نادیده گرفته یا آن را برای سایر اذهان اثبات کند؟! نکته ای که هم از نظر اطرافیان جان و هم فیلم یک ذهن زیبا دور مانده است. چرا که اگر فیلم به اصالت دنیای ذهنی جان پی برده بود، پس از پذیرش بیماری جان توسط او، شخصیت چارلز را تنها نظارگری در سکوت به نمایش نمی گذارد که جان با او خداحافظی کند! یک ذهن زیبا با چنین گزینشی نشان می دهد که او نیز چون سایرین هنوز از بیرون به تماشای نش نشسته و آن را به شکل واقعیتی ملموس و زیسته از درون

درک و تأویل نمی‌کند و اگر نش به جایزه‌ی نوبل دست نمی‌یافت، او را اسکیزوفرنی می‌دید که از ذهنی زیبا دیگر خبری نبود و جملاتش در ستایش عشق هرگز شنیده نمی‌شد، چه به جای آن که مشروعیت یابد؟! رازی که با حضور در حافظه یا خواندن کتابی یا دیدن فیلمی درک نمی‌شود، بل در شناخت و تجربه‌ی زیسته‌ی این نکته آفریده می‌گردد که حتی نقاط ضعف انسان می‌تواند به پیشرفت و موفقیت و حتی چیزی فراتر از آن، به "آفرینشی" در زندگی و هستی بدل شود؟! از این روی دریافت مدال یا برچسب موفقیت از مراکزی که مشروعیت تلاش‌های فردی را تأیید کند، ملاک درستی برای آفرینندگی نیست و کسی که چنان ملاک‌هایی را برای راهش برگزیده هنوز در میانه‌ی راه است و هنگامی به فردی خلّاق در راه خویش بدل می‌شود که دریابد، آن چه را که انجام می‌دهد، حتی اگر برایش مدال افتخاری نیز کسب نکند - آن - او را آن قدر به سوی خود می‌کشد که بدون آن نمی‌تواند زندگی کند و نه تنها زمانی که آن را می‌پسندند، بلکه حتی وقتی که می‌خواهد از آن فرار کند، نیز او را رهایی نمی‌بخشد. چنین گزینش و تلاشی‌ست که گاه همچون جان با کسب مدال همراه هست و گاه نیست. جان نیز زمانی به جایزه‌ی نوبل دست می‌یابد که دنیای ریاضی برایش بخشی اجتناب‌ناپذیر از زندگی‌اش شده بود و او دیگر آن ولع ابتدایی برای دریافت جایزه‌ی نوبل را در خود حس نمی‌کرد، اگر چه برایش بی‌ارزش نیز نشده بود. تاریخ عرصه‌ی علم و به خصوص هنر پُر است از بیمارانی که ذهنیات، تصوّرات و توهمات‌شان را جدّی گرفتند و آن‌ها را از سطح ایده گرفته تا واقعیتی عینی آفریدند. اما در مقابل، شاید این پاسخ در ذهن ایجاد شود که آن چه اینان بدان دست یافتند، تخیل، ذهنیت یا توهم نبود و تنها آن‌هایی که واقعیت داشتند توانستند موجب موفقیت شده و همان‌ها ماندگار به جای ماندند و توهمات و ذهنیات صرف از یاد رفته و فراموش شده‌اند. برای کسی که بیش از مزمره کردن با تاریخ علم و هنر و نحوه‌ی تحقق و تطور نظریات و مکاتب مختلف آن، نه

آشنایی، که نسبت به آن آگاهی داشته باشد، به خوبی روشن است که برخلاف باور عموم، دنیای دانش و علم با ابطال و رد نظریات و آراء پیشینیان به پیش رفته است، نه افزایش کمی مطالب آن و هیچ نظریه و فرمولی نیست که ضرورتاً اثبات شده و برای همیشه پذیرفته شده باشد. در تاریخ علم، هیچ علمی به قطعیت ریاضی و فیزیک و هیچ نظریه‌ای را در گستره‌ی فیزیک به اندازه‌ی نظریات نیوتنی نداشته‌ایم که قطعی و اثبات شده بپندارند. به طوری که مدت‌ها آن را دیگر از صورت نظریه خارج شده و به شکل قانون اثبات شده، پذیرفته بودند. با آن تمامی دنیای مکانیکی ساخته‌ی دست بشر را ساخته و بسیاری از حرکات و پدیده‌های نجومی را تبیین و حتی پیش‌بینی کردند. ولی با تجلّی نسبیت عام، که نظریات نیوتنی را ابطال می‌کرد، علاوه بر این که تبیین شد، نیوتن اشتباه می‌کرده است، انقلابی روش‌شناسی و معرفت‌شناسی نیز در عرصه‌ی علم روی داد که مدعی بود، اثبات هیچ نظریه‌ای بر انسان محرز نمی‌شود و انسان تنها می‌تواند با بازبینی در نظریات، ابطال و امکان ابطال آن‌ها را دریابد و اگر چیزی تاکنون ابطال نشده هرگز به معنی اثبات آن نیست، بل به معنای آن است که تاکنون تنها به عنوان حدسی خوب پذیرفته می‌شود؟! حال نیوتن را که به داشتن تخیلات معروف بود و از کلاس درس گریزان، باید نابغه بپنداریم یا ناهنجار تأویل کنیم؟! ذهنی که هنوز مشروعیت تخیلات، ذهنیات و ایده‌ها را به دریافت عنوان و برچسبی در علم یا جایزه و تأییدیه‌ای از مراکزی معتبر می‌داند، ناگزیر است که بپذیرد، نیوتن نابغه نبوده است. زیرا اینک تأییدیه‌های علمی بر علیه نیوتن شهادت می‌دهند!! همان طور که برای همسر نش مشکل بود و او که تصوّر می‌کرد با نابغه‌ای علمی ازدواج کرده است، پس از صحبت با روانشناس نش، او را یک بیمار اسکیزوفرن با توهمات می‌یابد که نش را در خود غرق کرده است و این برای او بسیار سخت است. همان گونه که بسیاری از بیماران شیزوفرن با درک آن، خود را ناقص و بیمار پنداشته و در اندیشه و احساس، خویش را

شکست خورده‌ای فرض کرده که ناگزیر به پذیرش عیب و تقدیر خویش هستند. اما ذهنی که بدین باور دست یافته که زندگی و حتی کشفیات و آفرینش‌های علمی و هنری را اشخاصی می‌سازند که ایده‌ها و حتی توهمات‌شان را آن قدر جدّی می‌گیرند که از نظر خودشان، بخش بزرگی از زندگی خویش را وقف‌شان ساخته و حتی قربانی آن‌ها می‌کنند، ولی آن طور که تاریخ ابطال خواهد کرد، عرصه‌ی علم و هنر مدام با اشتباهات بزرگ و کوچک رقم خورده است و اندیشمندان و هنرمندانی بزرگ‌تراند که آن قدر ایده‌ها، تخیلات و توهماتش را جدّی گرفته که به اشتباهاتی کوچکتر دست یافته‌اند، موفق‌تر و آفریننده‌ترند. از نظر آن‌ها نیوتن یک نابغه نبود، بلکه یک نابغه شده است؛ و با افزودن معنی "شدن" به نابغه، آیا معنی آن کاملاً متفاوت با گذشته نشده است؟! پیشداوری‌ها و تأویل‌هایی که ملاک موفقیت و آفرینندگی را در استعدادها و توانایی‌های ذاتی افراد جستجو می‌کنند، دیگر رنگ خواهند باخت!! ولی آفرینندگی آن نیز به معنای خوش‌بینی‌های رمانتیک و ساده‌نگارانه نخواهد بود و تازه پس از تلاش و جدّیت با تاوان‌های اجتناب‌ناپذیرش مواجه هستیم که ارزش و بهای دستاوردهای آن را معنا خواهد بخشید. تاوان‌هایی که بسیاری از اوقات، تلخ‌تر و دشوارتر از تجربه‌ی نش و همسرش خواهد بود!

تاوان‌هایی که برخلاف تصوّر بسیاری، بخشی اجتناب‌ناپذیر از تأویل‌هاست و با گزینش هر یک، ناگزیر خواهیم بود تا بهای تاوان تأویلش را نیز بپردازیم. تاوان‌هایی که تنها به بهای عشق قابل پرداخت است و چنان که جان نش توصیف می‌کند، آن پرسش نهایی است که تمامی پرسش‌های دیگر بدان ختم می‌شود و آن به بزرگ‌ترین کشف دوران حرفه‌ای و زندگی‌اش می‌انجامد. تأویلی که مدعی‌ست، همه چیز "کشف شدنی" است، مگر "عشق" و آن تنها مسأله‌ای است که، رازوارگی خود برای همیشه حفظ خواهد کرد؟! چرا که "اوست که تنها دلیل بودن ماست"؟!!

## "کتاب مقدس پیدایش به روایت مخلوقات" "زمانی برای مستی اسبها"

مزمور اول

خود را در خانواده‌ای یافتند که مادرشان هنگام تولد خواهر کوچک‌شان مرده است، پدرشان قاچاقچی است و برای گذران پر مشغله و بخور و نمیر آنها ناگزیر است تا در میان مرز ایران و عراق در تردد باشد و برای حمل کالاهای قاچاق با خطر رفتن روی مین و کشته شدن به دست مرزبانان، دست و پنجه نرم کند، در حالی که مهدی مریض و معیوب بدنیا آمده است و روحی و آمنه که خود بچه‌اند، باید نقش زن بزرگسال و والد را برای سایر اعضای خانواده بازی کنند و ایوب ناگزیر به کار کردن و درس خواندن است. ایوب تنها ایوبی آنها نبود و هر یک از اعضای خانواده، خود داستان زنده ایوبی بودند که حتی فرصت شکوه از وضع زار خویش نزد خداوند را نیز نداشتند. پس تنها شب بود و اندوه در روز نخست.

مزمور دوم

در بازار، جنس بار می‌زنند. ایوب پس از مدرسه به آنجا می‌رود تا کمک خرج خانواده باشد، در حالی که او و آمنه باید مهدی را نیز تیمارداری کنند. رفتار آنها آن قدر با برادرشان غمخوارانه است که از ایشان شخصیت‌هایی بالغ در قامت یک کودک می‌سازد؛ هم در احساس مسئولیت نسبت به یکدیگر و هم در گذشت از حداقل خواسته‌های فردیشان در زندگی. پس شب بود و زجری پایدار در قله‌ی ایثار در روز دوم.

مزمور سوم

آمنه که خواب پدر را دیده بود، خواب بدبختی‌اش تعبیر شد! پدر با قاطرش روی مین رفت و مرد!؟ به همین سادگی!! شیون و زاری در ناامیدی تنها صورت ظاهری آن فاجعه است. ایوب درسش را رها می‌کند. عمویشان به آن‌ها کمک می‌کند و بخشی از مسؤولیت خانواده را به عهده می‌گیرد. آن فریاد سرزنش واقعیت در گوش آن‌هاست: «پدر دیگه هیچ وقت بر نمی‌گردد.» حتی با وجود دعا‌های ملتسمانه‌ی کودکان!؟ پس شب بود و ماتم در روز سۆم.

#### مزمور چهارم

مهدی را که مریض است، برای مداوا نزد شخصی در روستا می‌برند که اندک اطلاعاتی از دوا و درمان دارد. او به آن‌ها می‌گوید که بیماری مهدی علاج شدنی نیست و اگر مقداری پول جمع کنند تنها چند ماهی بیشتر زنده می‌ماند. اما همه‌ی اعضای خانواده با وجود آن، تمامی تلاش خود را مصروف می‌دارند که همه‌ی ثمره‌ی خویش را برای مهدی فدا کنند تا او چند ماهی بیشتر در کنارشان باشد!؟ پس شب بود و کاستی‌های خدا/دادی که با داروی بخشش، تسکین می‌یافت در روز چهارم.

#### مزمور پنجم

عموی خانواده، ایوب را به جایی معرفی می‌کند تا با قاطرهایی که جنس قاچاق به عراق می‌برند، کار کند و اندک مزدی دریافت نماید. آن زندگی آن قدر دشوار هست که حتی قاطر‌ها برای آن که وانمانند ناگزیرند تا با مشروبات مست کرده و از خود بی‌خود شوند، چه به جای انسان! در طول مسیر بر سر دریافت دستمزد حمل بار دعوا می‌شود و پس از این که به عراق نیز می‌رسند، در آنجا نیز پولی به آن‌ها نمی‌دهند. اما ایوب در آنجا نیز به فکر سایر اعضای خانواده است و عکسی را برای مهدی خریداری کرده تا به او هدیه کند. برای آنان لذت هدیه، غافلگیر کننده است، چرا که زندگی، آنان را از بسیاری از هدایایی که به زندگی دیگران ارزانی داشته‌اند، محروم ساخته است.

پس شب بود و بدبختی، بدون هر مسکن یا سرمستی در روز پنجم.

مزمور ششم

برای خواستگاری از روحی می آیند. پدر داماد قول می دهد که در صورت سر گرفتن ازدواج، مهدی را به عراق می برند تا معالجه کنند! / یوب که خود را پسر مسؤول خانواده می داند، از این که او را در جریان قرار نداده اند، دلگیر می شود و قبول مسؤولیتی را که او عملاً ثابت کرده است، به رسمیت نمی شناسند. اما روحی برای یوب توضیح می دهد که او برای معالجه ی مهدی به این ازدواج تن می دهد. پس شب بود و نوید صبح بی هیچ دلگرمی در روز ششم.

مزمور هفتم

هنگامی که عمو و / یوب، روحی را به جایی می برند که خانواده ی داماد به پیشواز عروس خود آمده اند، / یوب غم جدایی از آنان را تجربه می کند. روحی پس از مدت کوتاهی در حالی که مهدی را در بغل دارد، به سوی آن ها برمی گردد و به عمو و / یوب می گوید که مادر شوهرش، مهدی را نمی خواهد. روحی که خود بچه است و به خاطر مهدی حاضر شده به حجله رود، با مخالفت مادر شوهر در پذیرش مهدی، منصرف می شود. اما عمو پادرمیانی کرده و به بگومگو با مادر داماد می پردازد. او تأکید می کند که آن ها قول داده اند که این ازدواج با شرط معالجه ی مهدی صورت گیرد و آن ها به خاطر آن، شیربهاء دریافت نکرده اند و مادر داماد مصر است که خود بچه دارد و بچه ی دیگری نمی خواهد و قاطری را به عنوان شیربهاء به عمو و خانواده اش می دهد. به ظاهر جشنی است که عروسی را می برند. اما کدام جشن؟! همان عزای روحی. آن ها با مهدی که بر اثر سرما حالش در حال خراب شدن است، مقبون به خانه باز می گردند. پس شب بود و های های گریه ی خفته در اعماق جان، بی هیچ استراحت و آرامشی در روز هفتم.



مزمور هشتم

ایوب قاطر را با مهدی برداشته و نزد قاچاقچیان حمل کالا می‌رود و در ازای حمل مجانی بار می‌خواهد آن‌ها را به عراق ببرند تا مهدی در آنجا معالجه شود. آمنه برای توی راه آنان نان می‌برد و به ایوب می‌گوید که دفتر مشقش تمام شده است و وقتی برگشت برایش دفتر بخرد. او آن جمله را می‌گوید تا از این طریق به خود تسکین و قوت قلب دهد که آن‌ها برمی‌گردند. اما آیا این آرزوی او نیز چون سایر آرزوهای وی هرگز بر نمی‌گردد؟!

ایوب و مهدی در راه به کمین برخورد می‌کنند. قاطری که به عنوان شیر بهاء گرفتند، هنگام فرار از کمین، درون برف‌ها گیر می‌کند و ایوب ملتمسانه قاطر را می‌کشد و در حقیقت از تمامی نیروهایی که در هستی مانع آن‌ها می‌شوند، می‌خواهد که این بار چنین نکنند! دیگران کمک کرده و قاطرش را بلند می‌کنند. ایوب با مهدی قاطر را برداشته و از سیم‌های خاردار عبور می‌کنند که نوید میدان مین را می‌دهد؟! و او می‌رود تا بدبختی دیگری را تجربه کند؟! پس شب بود و بدبختی در بدبختی از روز هشتم به بعد...

فلسفه تأویل‌های آفرینش و بیدایش

کتاب مقدس پیدایش مخلوقات، گفتار آفریننده به آفریده‌های خود نیست، بلکه فریاد مخلوقات به خالق هستی است. گفتار خداوند در کتاب مقدس او نیست، بلکه شکوه‌های زیسته‌ی انسان در هستی مقدس خداوند است! راوی آن، متعصبی نیست که برای مشروعیت بخشیدن به آنچه در هستی تحقق یافته، داستانی را تأویل کند که به بازآفرینی قربانی شدن مخلوقات در کتاب مقدس خداوند منتهی شود و بدان ببالد، بلکه راوی مخلوق ناتوانی است که آن سان در زجر و رنج ناخواسته و ناساخته‌ی خویش گرفتار است، که حتی او خود واقف بدان‌ها نیست و روایت گوشه‌ای از آن، لرزه بر عرش می‌افکند و این همان تأویلی است که خداوند در هستی مقدس خود انتظار

می‌کشد، که تمامی هستی را، نه برای خواندن کتاب مقدس در گوش مخلوقات، بلکه برای پیدایش واقعیت زندگی در هستی وجود خویش است که آفریده است.

"تاویلی که یک سوی آن خداوند قرار دارد و درصدد است تا با تجربه‌ی زندگی انسان در غایت زجر و عجز به جای خود، به دیگری بیاندیشد و به خاطر دیگری زندگی کند تا اوج ایثار را در ذات خویش تجربه کرده و به ثبوت برساند".

اما آن سوی قضیه، تأویلگری است که زندگی را تجربه می‌کند و در ذهنش، نه به قهرمانی می‌اندیشد، نه حتی به آینده‌ای بهتر و روشن‌تر برای خود، بلکه در غایت بدبختی، وقف بخشیدن حتی امیدها و آرزوهای خویش به زندگی اطرافیان و دیگران است و بدون این که بدانند، غایت فداکاری را واقعیت می‌بخشد.

خداوند در روز هفتم سکوت کرد. از این روی است که او اینک به کلام، سخن نمی‌گوید، بلکه در سکوت سخن می‌راند. این انسان است که از روز هشتم به بعد، به جای او (خداوند) لب می‌گشاید و کلام او را بیان می‌کند. کلامی که چون از سکوت خداوند بر می‌خیزد، "وحی" خواهد بود: "آن با تأویل خداوند، داستان "روز هفتم" است که آن هنگام، خداوند سکوت می‌کند تا مخلوقات با پیدایش، خود را به خالق عرضه کنند و با تأویل مخلوقات، داستان "روز هشتم" است که آنان می‌آفرینند و این بار خداوند گوش می‌دهد!"

## از مسیر سبز تا "مسیر پایانی" "مسیر سبز"

«مسیر سبز» با پاره‌هایی از یک فاجعه طی می‌شود! جست‌وجو برای یافتن فرزندان که دزدیده شده و کشته شده‌اند! مسیر سبز همان دنیایی است که گذرگاه همگی ماست و مسیر پایانی، استعاره‌ای از مرگی است که برای همه اجتناب‌ناپذیر خواهد بود.

در مسیر سبز، جان کافی مردی است با ظاهری که همه در برخورد و نگاه اول، یا از او ترسیده و پرهیز کرده یا جانب احتیاط را در مقابلش رعایت می‌کنند. در برخورد با چنین افرادی همواره نوعی پیشداوری هست که معمولاً مانع از شناخت‌شان می‌شود. او در تماس با سایرین آن قدر از شرارت، پلیدی و خباثت، متنفر است که به جای دوری گزیدن، درصدد برمی‌آید تا به منظور رفع پلیدی از انسان‌ها، با نزدیک شدن به آن‌ها، با دم خود به دیگران زندگی ببخشد و پلیدی و بیماری وجودشان را به آرامش و خرسندی بدل سازد، و البته در این تماس، بخشی از آن پلیدی را به شکلی اجتناب‌ناپذیر به خویشتن منتقل می‌سازد، طوری که حتی خود منقلب می‌شود؛ همان گونه که با قرار دادن دهانش در مقابل مبتلایان، موجب انتقال غبارها و پلیدی‌ها به درون خودش می‌شود: «خیلی خسته‌ام، درب و د/غونم». همین ویژگی اوست که سبب می‌شود، دیگران او را مردی خبیث بپندارند؛ خصیصه‌ای که او را وادار می‌سازد تا به جای تماشا کردن پلیدی و نظاره کردن مشکل دیگران یا نادیده گرفتن آن‌ها، درصدد رفع‌شان برآید. آن گاه تلاش می‌کند تا آن چه را که از دیگران به خود منتقل ساخته است، با درد و عذابی جانکاه به بیرون از خود بریزد. زجر کافی، نمونه‌ی عذاب انسانی است که با خطر کردن و درگیر شدن در پلیدی‌های سایرین، تاوان و

زجر انعکاس‌شان به درون خود را به جان بخرد.

آرلن، زندانی سرخپوستی که از کرده‌ی خود پشیمان است با مرگش،  
 تاوان گناهش را پرداخته و پاک می‌شود و پس از آن، به همان دنیایی  
 برمی‌گردد که در بهترین تجربه‌ی زندگی‌اش پرورانده است و برای او، زندگی  
 در کلبه‌ای دنج با نشستن در کنار همسرش و گفت‌وگو با اوست.

ادوارد، محکومی که موشی را دست‌پرورده‌ی خویش می‌سازد،  
 شخصی‌ست که با وجود پاره‌ای تخلّفات و جرم‌ها، از استعداد اصلاح و  
 بهتر شدن برخوردارست. او در حالی که فاصله‌ی چندانی تا مرگ ندارد، در  
 زمان کوتاه طی مسیر سبز تا مسیر پایانی، از این که دیگران را شاد سازد،  
 خرسند می‌شود، و با کارهایی که به کمک موش دست‌آموز خود، مستر  
 جینگلز انجام می‌دهد، از سرگرم نمودن دیگران متلذذ می‌گردد. اما او با  
 زجری که هنگام مرگ با صندلی الکتریکی می‌کشد، بیش از آن چه  
 استحقاقش را داشت، مجازات می‌شود. گر چه، او نیز در نحوه‌ی رفتارش  
 نسبت به پرسى کاملاً بی‌تقصیر نیست و با تحقیر پرسى - آن هم درست در  
 زمانی که او به شدت خُرد شده بود - کینه‌ای جدید در او می‌کارد. ولی چنان  
 که کافی می‌گوید، در نهایت او هم نجات یافته و به آرامش می‌رسد. اما  
 عاملِ آن عذاب مضاعف کیست؟ **عامل مجازات برخی از محکومین که  
 بیش از حق‌شان مجازات می‌شوند، اشخاصی هستند که با پوشیدن  
 جامه‌ی قانون، نه از "اجرای عدالت"، بلکه از "عذاب افراد" لذّت می‌برند و**  
 پرسى - پلیس شرور - نماینده‌ی همان افراد در مسیر سبز است. پرسى هر  
 کسی را که ضعیف‌تر از خود تشخیص دهد، تمامی سعی‌اش را به خرج  
 می‌دهد تا او را بی‌رحمانه درهم کوبد. همچون ادوارد و موشش؛ مستر  
 جینگلز. ولی با اشخاصی که شرورتر از او هستند، کاری ندارد! **او با  
 "کینه" ای که از دیگران می‌گیرد، درصدد خُرد کردن کسانی‌ست که به سبب  
 رفتارشان موجب درگیری و خصومت با آنها شده است.** با این وجود،  
 پرسى همچون بیل وحشی وقیح نیست و عمدتاً پلیدی‌هایش،

پرده‌ای‌ست که روی ضعف‌هایش را می‌پوشاند. او جزایش همان دیوانگی‌ای است که برگزیده‌است! چنان که او مایل به کار در بیمارستان روانی‌ست و رفتارش نیز در بسیاری از موارد خارج از کنترل و لجام گسیخته است، بقیه‌ی زندگی‌اش را نیز بنا به گزینشش در همان جا خواهد گذراند! مأمورانی که تنها مجریان دستورات‌اند، و نه با تنفر از محکومان، که با ارتباط انسانی با آن‌ها، درصدد هستند تا آنان را بیش از آن‌چه استحقاقش را دارند، آزار ندهند و اگر مقدور است محکومان، حتی روزی یا دمی را بهتر از گذشته تجربه کنند، نمونه‌ی وجدان‌های بیداری هستند که با وجود بیزاری از پلیدی و شرارت، چشم‌های‌شان را روی انسان‌های حتی محکوم نبسته‌اند.

وقتی که پرسى جسد بی‌جان *آرلن* را به تمسخر می‌بندد، وجدان *بروتال* خاموش نمی‌ماند و مانع از آن می‌گردد و به پرسى می‌گوید که او تاوان خود را داده است و دیگر مدیون هیچ کس نیست. البته به شرطی که واقعا با مجازات یا اجرای حکم اعدامش، تاوان تمامی کرده‌های خویش را (چون گناه و جنایات برخی از اشخاص آن قدر گران است که با یک‌بار مردن، تاوان همه‌ی اعمال‌شان را پس نمی‌دهند) پرداخته باشد. **شخصی که تاوان گناهان و اشتباهاتش را پرداخته است، دیگر نباید نکوهش کرد و در**

**این صورت سرزنش، نکوهیده خواهد بود. بروتال** شخصی امین و تواناست و از آن‌هایی‌ست که در مواجهه با مشکلات همواره می‌توان به روی او حساب کرد، با این که رفقاتش مانع از این نمی‌شود که درایتش را کنار بگذارد. *پل* که برای نجات دیگران، حتی شغل و موقعیت خود را به خطر می‌اندازد، نمونه‌ای دیگر از تجلی آن وجدان است. جایی که او برای بیماری خودش مرخصی نمی‌گیرد، برای کمک به کافی، مرخصی دریافت می‌کند و به نزد وکیل مدافع کافی می‌رود تا شاید، زوایایی پنهان از پرونده‌ی او را کشف کند و حتی وقتی کافی پذیرای مرگ خود است، *پل* مردد است و با وجدان خود، دست و پنجه نرم می‌کند، تا شاید راهی برای

نجات کافی بیاید. دین با وجود این که ارتباطی را که حکایت از پیوند عاطفی‌ای بیش از سایرین داشته باشد، از خود بروز نداده، ولی هنگام اجرای حکم اعدام کافی، بیش از همه گریه می‌کند. هری به سبب مسن بودن و از سرگذراندن بسیاری از مشکلات، کمی محافظه‌کار است، اما آن مانع از این نمی‌شود تا در کار خیری که جمع مصمم به انجامش است، خود را کنار بکشد. همسران پل و هل نیز انسان‌های خوش‌قلبی هستند و در هر فرصتی که زندگی در اختیارشان قرار دهد، از کمک به دیگران دریغ نمی‌کنند. حتی ملیزا نیز که گهگاه بدخلقی می‌کند، بیمار است. مسیر سبز درصدد است تا نشان دهد، بسیاری از کج‌خلقی‌ها و بدقلقی‌های شماری از افراد را باید به حساب بیماری‌شان نوشت و آن‌ها برخلاف اشخاصی چون بیل وحشی اصالتاً افراد بد یا شروری نیستند.

**اما با این همه، هیچ کس از تاوان انتخابش مبرا نیست. آن‌ها نیز به سبب آن که بی‌گناهای را دیدند که برخلاف احساس درونی خود، تنها مجبور به مشاهده‌ی مجازات و مرگ‌شان بودند، به همان عذاب ماندن و دیدن در مسیر سبز متهم‌اند؛ همان سان که پل ماند و راوی مسیر سبز شد!**

اما ویلیام، که اسطوره‌اش بیل وحشی است، نمونه‌ی کامل تجلی شرارت و خباثت است، آن سان که نه تنها به آن‌ها خو کرده است، که از آن‌ها لذت برده و تنها با انجام آن‌ها زنده است. هنگامی که ادوارد را می‌کشند، کافی با او زجر می‌کشد، در حالی که بیل وحشی شاد شده و از تمام وجود فریاد شوق سر می‌دهد: «دارن جشن می‌گیرن، دارن کبابش می‌کنن!؟» **او از نفس آزار دیگران لذت می‌برد. از این روی "نماد پلیدی" ست.**

هنگامی که بیل وحشی، دست کافی را می‌گیرد، هیجان و ترس کافی به خاطر آن است که او تمامی شرارت بیل را احساس می‌کند! همان طور که کافی می‌گوید: بیل وحشی از عشق دو خواهر بر علیه‌شان سوءاستفاده می‌کند، و این زشت‌ترین چهره‌ی پلیدی‌ست. هنگامی که دیگران محبتی را

نسبت به بیل وحشی به خرج می دهند، او همچو گذشته شرارت می کند. وقتی که درصدد برمی آیند، تنبیه اش کنند، از دیگران می خواهد که او را ببخشند، ولی طولی نمی کشد که او با تکرار اعمال شرورانه و خندیدن از بابت انجام کارهای گذشته، به روشنی به دیگران نشان می دهد، علاوه بر آن که از گذشته ی خود پشیمان نشده است، حتی اظهار پشیمانی وی تنها بازی و دروغی بوده است برای تکرار بیشتر کارهای شرورانه؟! بیل وحشی با لذت بردن از نفس گناه و غایت گناه، "وقاحت" را پدید می آورد. وقاحت، غایت پلیدی است، و آن یعنی نهایت لذت را از گناه بردن، بدون اندکی شرمندگی. علت حضور اوست که موجب می شود، سایرین به اشخاصی چون کافی بدبین باشند. همان طور که وکیل کافی خطاب به پل می گوید که مواظب باشد، حتی اگر بارها مشکلی پیش نیاید، یک بار کافی ست تا او توانی سنگین برای اطمینانش به مجرمان بپردازد. کافی در حقیقت توان شرارت بیل وحشی را می پردازد، همان سان که در مسیر سبز پرداخت. آن با تصاویری تکمیل می شود که هنگام مجازات ادوار، کافی زجر می کشد، در حالی که بیل وحشی فریاد شوق سر می دهد! وجود اشخاصی همچون بیل وحشی ست که موجب می شود افراد از ترس آن که مبدا آزار دیگری ببینند، از سایر متهمان فاصله گرفته و آن ها را نشناسند، تا بدان جا که نمونه هایی چون کافی را به عنوان شخصی پلید، مجازات کنند!! دو خواهری که به سبب عشق شان مورد تجاوز قرار گرفته، دزدیده و کشته شده اند، نماد پاکدامنی قربانی شده به سبب عاطفه ی انسانی و الهی شان اند. گر چه جسم شان مورد تعرض قرار گرفته است، اما هرگز روح شان آلوده نشده است. آنان پیامی برای همه ی کسانی هستند که با چنان فجایع ناگواری در زندگی شان قربانی شده اند: "تا زمانی که آنان از آن فجایع نفرت دارند، هرگز و هرگز هیچ کس نمی توانست، نمی تواند و نخواهد توانست به پاکدامنی شان آسیبی رسانده و روح شان را آلوده سازد". آن پاکدامنی که به سبب عاطفه ای معنوی، قربانی شده باشد،

جایگاه‌اش از پاکدامنی بکر والاتر است؛ به میزان همان زجری که بر اثر آن حادثه بر قربانیان عارض شده است. تمامی قربانیان چنین حوادثی بدانند که یک انسان شاید بتواند برخلاف اراده‌ی انسانی دیگر، چیزی را به او تحمیل کند، ولی هرگز نخواهد توانست، عاطفه‌ی انسانی و الهی او را شکست داده یا در دست بگیرد و "چه بسا آنچه از جایگاه قدرت، شکست عاطفه شمرده شود، پیروزی حقیقی آن خواهد بود".

موش در مسیر سبز نشانه‌ی غریزه‌ی جنسی ست. در روانکاوی، موش نماد غرایز انسانی و به خصوص غریزه‌ی جنسی ست. علاقه‌ی /دوارد به موش، تمایلات وی را به غرایز انسانی نشان می‌دهد. در زندان، زندگی آن قدر راکد است که چیزی مثل موش، عامل مشغولیاتی مناسبی به نظر می‌رسد و همان گونه که در زندگی کسالت‌بار عموم مردم غرایز جنسی چنین است. توجه و علاقه‌ی شخصیت‌های نیک سیرت فیلم را در مسیر سبز باید به معنی آن تأویل کرد که تمایلات جنسی و غرایز انسانی در ذات خود بد نیستند و حتی شخصی همچو کافی که عشق در او متجلی ست، از آن بدش نمی‌آید و حتی به آن، جان دوباره نیز می‌بخشد؛ جایی که او مستر جینگلز را با دستان خود شفاء می‌بخشد. اگر چه غریزه‌ی جنسی همچو هر موهبت دیگری، اگر برای آزار دیگران استفاده شود می‌تواند گناهی کبیر را رقم زند؛ همچون بیل وحشی. پرسی نیز که به خاطر مستر جینگلز، بلوایی راه می‌اندازد، اشاره به اشخاصی دارد که در صدد کشتن چنان میلی هستند و از آن به عنوان ابزاری برای رسوایی دیگران سود می‌برند، که البته خود در خفاء بدان تمایل دارند! در مورد رابطه‌ی مستر جینگلز با /دوارد باید نگاهی دقیق‌تر افکند. دست‌آموز کردن موشی به نام مستر جینگلز، در حقیقت نشانه‌ای از تمایلات جنسی وافر /دوارد دارد. اما برخلاف پرسی، در آن، آزار طرف مقابل خویش را جست‌وجو نمی‌کند. بلکه به گونه‌ای خود را مسؤول مستر جینگلز می‌بیند (به معنی مسؤول نسبت به شخصی که با وی ارتباط دارد) و حتی نگران اوست که پس از مرگش چه بر سر او می‌آید.



وانگهی، گناهی که /دو/رد مرتکب شده و به سبب آن مجازات می‌شود، شامل برخی از انحرافات است که به خاطر همان غریزه‌ی جنسی در وی بروز کرده و با مجازاتی حتی بیش از استحقاقش، همان طور که کافی می‌گوید، در نهایت نجات پیدا می‌کند.

کاربرد واژه‌ی "خوب" برای توصیف کافی نارس است، چرا که /او نیکی را تا به سرحد "خسران خود"، "اوج عشق" و حتی فراسوی آن، یعنی "از خودگذشتگی" رسانده است. کافی در حقیقت تاوان همان عشقش را می‌پردازد. کافی نماد انسان مصلوب است؛ همان گردنبدن کریستوفری که ملیزا به گردنش می‌اندازد. انسانی که هر روز او را به صلیب می‌کشند، ولی نه به خاطر جرمش، بل به دلیل عشقش. انسان مصلوب کسی نیست که یک بار برای همیشه در تاریخ آمده باشد، بلکه انسانی است که هر روزه و در همیشه‌ی تاریخ، او را به خاطر عشقش قربانی می‌کنند. او، نماد انسانی‌ست که به قیمت زیان خویش به دیگران نیکی ارزانی می‌دارد. ترس کافی از خاموشی و تاریکی، استعاره‌ای‌ست از ترس و تنفر او از پلیدی و زشتی. او چون کودکان، صادق، مهربان، صمیمی و احساساتی‌ست، همان طور که مسیح در انجیل توصیف می‌کند، ولی از طرف سایرین دقیقاً عکس آن ارزیابی می‌شود؛ همچون جمله‌ای که به دفعات در فیلم تکرار می‌شود: «نامم کافی‌ست (کافی خطاب به دیگران می‌گوید)، اما مثل کافی، صرف نمی‌شود». درست به مانند قهوه‌ای که در ابتدا تلخ به نظر می‌رسد، ولی پس از مصرف از بسیاری از شیرینی‌ها مطلوب‌تر است و به همین دلیل او را می‌نوشیم. کافی نیز بد به نظر می‌رسد، ولی مانند آن (بدی) صرف نمی‌شود، بلکه بهتر از هر نیکی‌ست. نیکی تا سرحد جان فشانی‌ست! از همین روی است که نیاز به کشیشی ندارد. زیرا گناهی را مرتکب نشده است تا به خاطر آن مجازات شود و آن چه را که کشیش از نیکی‌ها به زبان خواهد آورد، کافی شأن نزول بسیاری از آن‌هاست؟! کافی تنها می‌خواهد که اگر می‌پسندند برایش دعا کنند. چرا که دعا کننده با چنین کاری در

**درویش تمرین می‌کند تا خیر و نیکی را برای دیگری بخواهد!** اما رفتار کافی، برخلاف قیافه‌اش، بسیار معصومانه و احساساتی نشان می‌دهد و توانایی بروز عواطف خویش را به گونه‌ای موفق داراست. این موهبتی است که تا حدی بدفهمی قیافه‌ی او را جبران می‌کند؛ ولی بی‌چاره محکومانی که توانایی بروز احساسات خویش را ندارند و همواره در تعاملات اجتماعی، خود را یک از پیش وبازنده می‌یابند!

اما کافی نیز خود مایل به مردن است. چنان که خودش می‌گوید، خسته شده است، از این همه عذاب‌ها و دردهایی که مشاهده کرده است و با آن‌ها زجر می‌کشد. کافی با وجود آن که می‌داند مقصر نیست، ولی نه تنها هیچ اصراری بر بی‌گناهی خود ندارد، که حتی اشاره‌ای نیز به آن نمی‌کند. او در دیالوگی، دلیلش را به پل می‌گوید، که خسته شده است؛ «خسته از تنها سفر کردن، خسته از این که چرا آدم‌ها باید همدیگر را تا این حد اذیت کنند...».

ولی آن دلیلی است که تنها بر میل کافی برای دیگر زنده نماندن دصحه می‌گذارد، اما تبیین نمی‌کند که چرا او حتی بی‌گناهی خود را در مرگ مقتولین به والدین نمی‌گوید؟! پاسخ آن را به دقت در هنگامی می‌توان یافت که کافی وارد اطاقی می‌شود که قرار است بر روی صندلی الکتریکی کشته شود. کافی به مأموران می‌گوید که نفرت سایرین را نسبت به خود احساس می‌کند. حالتش به گونه‌ای است که به وضوح می‌توان معذب بودن او را احساس کرد. اما او به جای آن که درصدد برآید، تا خانواده‌های داغ دیده را از بی‌گناهی خویش مطلع سازد، ولی دقیقاً برعکس، می‌گوید از کرده‌ی خویش پشیمان است؟! آیا درک این حقیقت که آن کس که اکنون کشته می‌شود، قاتل عزیزان‌شان نیست، کمکی به والدین مقتولین می‌کند؟ آن‌ها با مشاهده‌ی مجازات کسی که قاتل عزیزان‌شان است، تسکین می‌یابند، در حالی که اگر بفهمند که قاتل حقیقی آن‌ها شخصی دیگر است که هنوز به مجازات اعمالش نرسیده است، همچنان عذاب می‌کشند. جان کافی با آگاهی کامل به این احساس، درصدد است تا با مقصر معرفی کردن

خویشتن، نهایت آن چه را که از عهده‌اش برمی‌آید، برای تسکین خانواده‌های داغدار انجام دهد. اما آیا او تمام زندگی خویش را هدیه‌ای برای آن‌ها می‌سازد؟! این بهای خیلی گزافی ست! درست است و حتی مهم‌تر از آن، به بهای "قربانی نمودن حقیقتی"، و دقیقاً این فعل اوست که از وی، شخصی می‌سازد که "تنها به خاطر عشقش، او را می‌کشند؟! "کافی در برابر والدین مقتولین، "نشانه"ی زیر را به زبان می‌آورد: «به خاطر چیزی که هستم متأسفم؟!» که بنا بر تفاسیر فوق، "معنای" آن این است: به خاطر چیزی که نیستم و گناهی که مرتکب نشده‌ام، متأسفم؟! هنگامی که پل دستان کافی را می‌گیرد، دیالوگ‌هایی را که، نه در زبان، بلکه در قلب‌های آن دو طنین‌انداز می‌شود، در حقیقت به قلب سپردن معنای فعلی از اوست که فداکاری تا پای عشق را تأکید می‌کند. آن "جلوه‌ای کامل" از عشق است. تنها و تنها یک چیز است که می‌تواند "حقیقت" را قربانی خود سازد: عشق تا پای "از خودگذشتگی".

اوج لذت کافی در شادمانی دیگران است، و آرامش ابدی وی با عبور از مسیر پایانی تحقق می‌یابد. اما مرگش تاوان و جزای اعمالش نیست، بلکه دقیقاً برعکس، به خاطر از خودگذشتگی در عشقش است. یا شاید بتوان بنا بر تأویلی دیگر گفت، تنها جرم او، عشقش است؛ همان سان که با دست دادن با پل، او این جمله را احساس می‌کند: «آن‌ها را به خاطر عشقشان کشتند». اما آن‌ها کیستند؛ دو دختر مقتول، مسیح یار ک؟! «همیشه چنین بوده است، همواره همین‌طور ست!?!»

در مسیر سبز نیروی کافی و بخشی از وجود او به مستر جینگلز و پل منتقل شده و بدان‌ها زندگی طولانی می‌بخشد. استعاره‌ای که به آن اشاره دارد، پل راوی مسیر سبز، همان خاطره و تاریخ مسیر سبز زندگی ست که در حافظه‌ی هستی باقی مانده و آن را برایمان تعریف می‌کند و مستر جینگلز، غرایز انسانی ست که برای بقاء تداوم دارد و هر دو از عشقی فیض می‌برند که گاه با غرایز همراه است و همان است که آن را دوام می‌بخشد و

گاه با روایت زندگی، که وجه عاشقانه‌ی آن باقی خواهد ماند؟! اما شرارت به منشاء آن باز می‌گردد، همان گونه که با انتقال از کافی به پرسی (پلیس شرور)، منجر به مجازات بیل وحشی با دستان پلیس شرور می‌شود. **او می‌میرد؛ چرا که پلیدی هرگز به "جاودانگی" نخواهد رسید.**

کافی به همراه سایر مأموران به منزل هل می‌روند تا زنش - ملیزا - را که مریض است، تندرستی بخشند. در لحظه‌ای که کافی در حال شفا بخشیدن به ملیزا است، عقربه‌های ساعت از حرکت می‌ایستند که استعاره‌ای بر آن شفاء است که جنبه‌ای غیرواقعی، رؤیایی و نمادین دارد. ملیزا از کافی می‌پرسد که چه کسی او را این قدر سخت زده است، که اشاره‌ای بر رنج‌هایی دارد که بر سر کافی آمده است و چون ملیزا در آن لحظه از دنیای واقعی بریده است، می‌تواند چنین حقایقی را دریابد. ملیزا به کافی می‌گوید که او را در خواب دیده است که آن‌ها یکدیگر را در تاریکی ملاقات کرده‌اند! و کنایه‌ای به نجات‌بخشی عشق کافی در دنیای تاریک پلیدی‌ها دارد.

کافی از مأموران می‌خواهد تا پیش از مرگش برای او فیلمی را به نمایش بگذارند. او از دیدن صحنه‌های آن لذت می‌برد و آن را به عنوان دنیای فرشتگان تأویل می‌کند و نشان می‌دهد که پرده‌ی سینما نیز همچو سایر عرصه‌های هنر، **"پناهگاهی" برای عاشقان شد تا هنگامی که از "جبر واقعیت" گریختند، با دل سپردن به آن آرام گیرند.** هنگامی که کافی به مشاهده‌ی فیلم می‌پردازد، نوری که از پروژکتور سینما پخش می‌شود، پشت سر او را همچون هاله‌ای روشن می‌سازد که از یک طرف استعاره‌ای به موضوع تقدس او دارد - که بدون نیاز به آن و تنها با آن چه در مسیر سبز گذشته است، معنای تقدس او شکل گرفته است - و از طرف دیگر، **با نگاهی دقیق‌تر، اشاره به هویتی دارد که او از طریق دنیای هنر و سینما یافته است!**

برای پل پذیرفتنی نیست که بخشی از دنیایی باشد که مرگ ناحق کافی را تحقق می‌بخشد. به همین سبب، به کافی می‌گوید که **اگر خداوند از او**

بپرسد که چرا یکی از معجزات او را انکار کرده است، «من چه می‌توانم بگویم؟!» کافی به پل می‌فهماند که «به او خواهی گفت که از سر لطف، آن کار را کردی.» بنابراین پل در می‌یابد که او بخشی از نقشی می‌شود که تجلی آن عشق را محقق می‌سازد؟! به بیان دیگر، پل که فرمان مرگ کافی را صادر می‌کند، به خاطر از خودگذشتگی در عشقش است؟! پل ابزاری می‌شود که برای تحقق فعلیت یافتن عشق کافی ضروری است! اشخاصی چون پل را نباید خائن به کافی پنداشت؟! بلکه همان طور که کافی برای عشقش، نشستن روی صندلی الکتریکی را برمی‌گزیند، پل به خاطر عشق کافی، فرمان مرگ او را صادر می‌کند؟! دنیای کافی نمی‌تواند با تاریکی پیوندی داشته باشد، به همین سبب با کشیدن پارچه به رویش، دنیای او را سیاه تاریک نمی‌سازند، بلکه کافی به همان نوری تعلق دارد که پس از صدور فرمان، در پشت پل افشانده می‌شود. اما پل هنگام صدور فرمان، لحظه‌ای درنگ می‌کند و برایش مشکل است تا فرمانی را صادر کند که عاشق بی‌گناهی را قربانی می‌سازد. از این رو به کافی نزدیک می‌شود و مجدداً با گرفتن دستان او، این جمله را از قلب کافی دریافت می‌کند که آن‌ها را به خاطر عشق‌شان می‌کشند و آن هنگام است که پل می‌تواند دستور رهسپاری او را صادر کند! پس این روز می‌بایست در تاریخ ثبت و در اذهان "حفظ" شود، نه برای جشن و پایکوبی و نه برای سوگواری و حتی مناسک، بلکه از آن روی که بدانند آن واقعه‌ای نیست که تنها به گذشته تعلق داشته باشد، بلکه قانونی است که در همواره‌ی تاریخ و در "اکنون" و "فردا"ی ما نیز به وقوع خواهد پیوست، تا هنگامی که ما نیز به نقش‌آفرینی‌های آن قانون، جامه‌ی عمل می‌پوشانیم.

... خداوند، گاه زندگی در مسیر سبز چقدر طلانی و دشوار است!

مسیر سبز در جست‌وجوی احساسی با نگاهی صمیمی‌ست تا تجربه‌ای فراواقعی، اما حقیقی را تحقق بخشد که در دنیای ما ادراک نمی‌شود، ولی احساس، تجربه و معنا می‌شود، به طوری که مشکل بتوان

جلوی اشک‌های دیدگان را در طی "مسیر سبز" تا "مسیر پایانی" گرفت.

## هارمونی "پرسه‌ها" "مشتمل بر موسیقی‌های ممکن، اشعار و آوازهای ملل مختلف"

سنفونی انسانی مشتمل بر چهار است. ۱- احتمالاً کیتارو به اضافه‌ی قطعاتی از شجریان و کنسرت تاج‌محل از یانی (به نشانه‌ی موسیقی شرق) ۲- کلیپ/انیمه با قطعاتی از باباطاهر، سرخپوستان و آهنگ آمنو (به عنوان موسیقی عرفانی) ۳- فیلم The Wall (دیوار) از پینک فلوید و برخی از آهنگ‌های متال از دیگر گروه‌ها (برای غلیان عصیان انسانی در دنیای موسیقی) ۴- کنسرت اجرای آکروپلیس یانی با قطعاتی از یونان باستان (معرف موسیقی غربی).

این اشعار به گونه‌ای به کار رفته است که جدای از معنای‌شان، خوانده و درک شوند. چرا که در اینجا تأثیر جادویی واژگان و هجاها، نه معنای مستفاد شده از آن‌ها مدنظر است؛ آن گونه که در هرمتیسم متداول بوده است. از این روی معانی اشعار نیز نیامده است تا نقض غرض نشود. در اینجا چون تنها هجاها و موسیقی برخاسته از آن‌ها مدنظر بوده، آن‌ها چون اذکاری که هجاهای‌شان آن گونه که به گوش می‌رسند، آورده شده‌اند، نه آن طور که شخصی با دانستن اشعار یا سرودن از نگاه خواننده (از نگاه شنونده نوشته شده‌اند) و خواندن واژه‌های درست از روی نوشتارهایش به زبان می‌راند. تو پلده پچی، قناده دس پنجه سیوايه. (این اشعار گیلکی برای نقد نگارنده (خودم) در سنفونی آورده شود). موسیقی سنفونی انسانی نت نویسی نشده است، چرا که آن گاه ضرورتاً

می‌توانست دارای تنها یک موسیقی باشد. در حالی که *سنگونی انسانی*، نهایت موسیقی ممکن را برای سنگونی مدنظر دارد، از این روی آن را چنان که هست عرضه می‌کند تا در هر دوره‌ای موسیقی‌ای برای آوازه‌ایش بخوانند که تنها شامل تعدادی از موسیقی‌های ممکن برای آن خواهد بود.



## تجربه‌ی "کمدی" "مرد روز"

نورمن با کت و شلواری کوتاه، ساکی پر از شیر و لبنیات، سرحال و با رفتاری کودکانه که مختص اوست، وارد محل کار می‌شود. رئیس نورمن سر کار نیامده، چون آنفولانزا گرفته است و این به معنای آن است که نورمن رئیس است. نورمن عاشق هنرپیشه‌ای است که فیلمش را دیده و آن را برای همکار خانم‌اش تعریف می‌کند. یکی از کارکنان سازمان آمده و از نورمن می‌خواهد تا پرونده‌های ذخایر زیرزمینی ایران در خاورمیانه و خطوط لوله‌ی گاز را در اختیار وی بگذارد. نورمن تکرار می‌کند: پرونده‌ی ذخایر زیرزمینی ایران در لوله‌ی گاز و خاورمیانه؟! مجمع جزایری هست که انگلیسی‌ها به سبب استراتژیک بودن یکی از آن‌ها می‌خواهند تا در اختیارشان گذاشته شود. مجمع جزایر تاوکی در اقیانوس آرام، جزیره‌ی به نام ماهولا دارد که مکانی سوق‌الجیشی‌ست. آن جزایره‌ی غیرمسکونی برای پهلو گرفتن کشتی‌ها مناسب است. در کنفرانس ژنو کشورهای مختلف باید از طریق دیپلماسی قضیه‌ی جزایر را به نفع کشور مطبوع خود تمام کنند. مسؤول پذیرایی از نورمن می‌خواهد تا وقتی پرونده‌ها را به جلسه می‌برد، سرویس چای را نیز به اتاق‌شان ببرد. در جلسه از نورمن می‌خواهند تا برای‌شان چای بریزد. او اعتراض می‌کند که آبدارچی نیست، ولی خلاصه با بی‌میلی به آنان سرویس می‌دهد. آن‌ها درباره‌ی جزایر صحبت می‌کنند و نورمن فکر می‌کند که در مورد چای، تعداد قندهای ریخته شده در آن و محل گذاشتن فنجان حرف می‌زنند. وقتی رئیس جلسه از جکسون، یکی از همکارانش، می‌پرسد که او برای تشکیل هیئت اعزامی چند نفر را انتخاب کرده است، جکسون پاسخ

می‌دهد: «پنج». نورمن که در حال ریختن قند در چای است، تصور می‌کند منظور او این است که پنج حبه‌ی قند در چای بریزد. اما جکسون می‌گوید، «معذرت می‌خواهم، منظورم هشت تاست». نورمن فکر می‌کند او در مورد تعداد قندها تغییر عقیده داده، پس با عصبانیت سه حبه قند در چای پرت می‌کند. سپس جکسون گفته‌های خویش را تصحیح می‌کند: معذرت می‌خواهم شش تا. نورمن دست در چای کرده و دو حبه قند بیرون می‌آورد! یکی از اعضای جلسه از جکسون سؤال می‌کند، جزیره دارای چیزی که با ارزش باشد، هست؟ نورمن در همین لحظه می‌پرسد، شیر (تا ببیند چای با شیر می‌خورد یا بدون آن) که جکسون جواب می‌دهد: «نه، شیر نه، مقداری نفت». نورمن نیز به جای شیر، نفت به چای او اضافه می‌کند! یکی از اعضا درباره‌ی مکان جزیره سوال می‌کند و جکسون نقشه‌ای را جلو آورده و به او اشاره می‌کند، درست آنجا. نورمن که در همین موقع چای را جلوی جکسون می‌گذارد، تصور می‌کند منظورش با مکان قرار دادن چای است و آن را درست روی جزایر می‌گذارد که به سرعت جکسون به او تذکر می‌دهد تا آن را بردارد و این تداخل رفتار چند بار تکرار می‌شود. به نورمن می‌گوید بیرون برو و نورمن نیز چای را تک تک از ابتدای میز به آن سوی میز برای هر یک از اعضا پرتاب می‌کند. سپس قند را می‌ریزد و برای جمع کردن‌شان زیر میز می‌رود. جکسون چایش را سر می‌کشد که از طعم نفت حالش به هم خورده و بالا می‌آورد. نورمن بی‌هوا از زیر میز بلند می‌شود که موجب واژگون شدنش روی جکسون و سایرین می‌گردد. خلاصه نورمن را به هر قیمتی شده بیرون می‌کنند. نورمن با هیئت همراه باید به خارج از کشور اعزام شوند. برای پاسپورت او نیاز به عکس دارد. نورمن عکسی را به مسئول مربوطه نشان می‌دهد. او عکسی را که تیم فوتبال‌شان گرفته به او نشان می‌دهد. مسئول می‌پرسد، کدامیک تو هستی؟ نورمن می‌گوید: حدس بزن، ببین می‌تونی منو تو اونا پیدا کنی!

سپس عکس دیگری از خودش را با پوز خند به او نشان می‌دهد که صورت خود را روی نقاشی یک زن چاق مونتاژ کرده است. عکس‌های وی، عکس‌هایی تفریحی‌ست. بنابراین قرار می‌شود به همراه یک شخص از وزارتخانه، او را به یک عکاسی ببرند تا عکس پاسپورتی از او گرفته شود. هنگام عکس گرفتن و وقتی نورمن فیگورهای کسی را که از وزارت امور خارجه با او همراه شده به خاطر می‌آورد، غش می‌زند زیر خنده. او رگ خنده‌اش آمده است و دیگر نمی‌تواند جلوی صف طویل قهقهه‌هایش را بگیرد. سپس تصمیم می‌گیرد تا ترفندی بزند که خنده‌اش مانع از عکس گرفتن نشود. او بالش را جلوی صورتش می‌گیرد تا نخندد و به عکاس می‌گوید: «تا بالش را پایین آوردم، بگیر». اما باز نمی‌تواند جلوی خنده‌اش را بگیرد. عکاسان که معروفاند به این که دیگران را می‌رقصانند، در آنجا نورمن است که عکاس را می‌رقصاند. هنگامی که حسایی استودیو را به هم می‌زند، بی‌هوش می‌شود تا عاقبت موفق می‌شوند از او عکس بگیرند. عکاس با این که تمام استودیواش به هم ریخته، از این که خلاصه توانسته از نورمن عکس بگیرد، خوشحال است. هیئت انگلیسی نورمن را به عنوان متصدی بایگانی با خود به کنفرانس ژنو می‌برند. نورمن در هواپیما ابتدا همچون اتوبوس سر پا می‌ایستد و به مهماندار هواپیما که از او می‌خواهد بنشیند، می‌گوید که ایستگاه بعدی پیاده می‌شود!؟ وقتی می‌خواهد بعضی از وسایلیش را بالای سرش بگذارد پایش را روی کلاه خانمی که کنارش نشسته گذاشته و آن را له می‌کند، البته از او معذرت می‌خواهد. کمر بند ایمنی را نیز نمی‌شناسد و زمانی که مهماندار هواپیما به او می‌گوید که کمر بندش را ببندد، می‌گوید «من از بند شلوار استفاده می‌کنم»! وقتی مطلع می‌شود، شخصی که در هواپیما قدم می‌زند، خلبان است، فریاد می‌زند که هواپیما بدون خلبان است تا به او می‌فهمانند که دو خلبان در هواپیما هست و آن یکی هدایت هواپیما را به عهده دارد. نورمن برای استراحت، صندلی‌اش را طوری عقب می‌کشد که به کیکی که مسافر پشتی در دست دارد، خورده و آن را به صورتش

می‌چسباند. او هم با عصبانیت، صندلی نورمن را به جلو پرت می‌کند که موجب می‌شود نورمن با صورت به جلوی میز رو به رویش پرتاب شود. نورمن هم لیج کرده و طوری صندلی را به عقب می‌زند که همهی صندلی‌های پشتی را به عقب پرت می‌کند. خلاصه همگی شانس می‌آورند و با وجود نورمن، هواپیما سقوط نمی‌کند.

در فرودگاه بازرسی از جکسون می‌پرسد که آنان هیئت نمایندگی انگلستان هستند، جکسون پاسخ مثبت می‌دهد و بازرس اظهار می‌کند: «بنابراین لزومی ندارد تا وسایل‌تان بازرسی شود». او روی کیف جکسون و نورمن با گچ علامتی می‌گذارد، اما نورمن علامتش را پاک می‌کند و بازرس دوباره آن را علامت را می‌کشد که نورمن از کوره در می‌رود و به او می‌گوید، «مگه آزار داری که مردمو خط خطی می‌کنی» و گچ را از دستش گرفته و لباس‌ها و کلاه بازرس را خط خطی می‌کند!

در هتل که چمدان‌ها را می‌آورند، نورمن طوری ساک‌ها را به سمت هیئت انگلیسی - که به شدت با دیسیپلین‌اند - می‌اندازد، که انگار با تعدادی وردست طرف است. کیفی اسم ندارد. نورمن داد می‌زند که این کیف کیست که اسم ندارد. با پرتاب آن متوجه می‌شود که به دستش خودش وصل است و با تعجب می‌گوید: «این که کیف خودمه». نورمن وقتی می‌خواهد خودکاری را که به اسمی روی پیشخوان پذیرش است، بردارد و فرم‌های مربوطه را امضاء کند، آنقدر بازی در می‌آورد که آن‌ها از کوره در می‌روند، ولی خود را کنترل می‌کنند. نورمن موقع رفتن نیز که می‌خواهد مهر هتل را روی فرم پر کرده‌ی خویش بزند، به دست مسؤول پذیرش می‌کوبد. اما خرابکاری‌های نورمن در هتل ادامه دارد. نورمن هنگامی که عقب عقب می‌رود، ناگهان پای کسی را لقمه می‌کند و بر می‌گردد می‌بیند همان خانمی‌ست که در هواپیما نیز مزاحمش شده بود. او تعجب می‌کند که نورمن آنجاست. چه سعادتی؟! نورمن برای معذرت خواهی بدنبال خانم می‌رود. او برای تعطیلات آمده و وقتی از مأموریت نورمن مطلع می‌شود،

خیلی خوشش می‌آید. چه سعادت‌ی؟! طی قدم زدن با آن خانم، بچه‌ها به بستنی‌ای که در دستان نورمن است، خیره می‌شوند. بستنی را به آن‌ها داده و می‌گوید: «با هم بخورید».

به نورمن اتفاقی زیر شیروانی که برای خدمتکاران است، می‌دهند. او حتی اجازه‌ی استفاده از آسانسور را نیز ندارد و یک موش و گربه بازی حسابی با مسؤول آسانسور راه می‌اندازد. گاهی ناگهان به درون آسانسور می‌پرد، وقتی دیگر پشت خانمی پنهان شده و با او وارد آسانسور می‌شود...

نورمن هنگام نظافت اتاقش، به اشتباه سطل آب را واژگون می‌کند که ابتدا آب‌های کثیف آن را روی سر جکسون می‌ریزد و سپس آن از کنترل‌اش خارج می‌شود و سر میشل - یکی از نمایندگان انگلستان - می‌افتد. چون میشل دیگر نمی‌تواند در کنفرانس فردا شرکت کند، پس هیئت انگلیسی نورمن را صدا می‌کند. آنان به نورمن می‌گویند که سایر کشورها شش نماینده دارند و آن‌ها نیز باید به نوعی جای نماینده‌ی مصدوم‌شان را پر کنند. جکسون از نورمن می‌پرسد که می‌تواند دستش را بلند کند، نورمن چنین می‌کند. از او می‌پرسند، کجا آن را یاد گرفته است و نورمن جواب می‌دهد، در مدرسه هر وقت که می‌خواسته به دستشویی برود، دستش را بلند می‌کرده است! قرار می‌شود، نورمن را به جای میشل ببرند و او تنها در مواقع ضروری و رأی‌گیری دشتش را بالا ببرد، همین.

نورمن می‌پرسد، آیا می‌تواند مثل آنان لباس بپوشد. آن‌ها می‌گویند، البته. اما در خصوص برخی از امتیازات مرددانند. اما نورمن از فرصت پیش آمده استفاده می‌کند و شرط می‌گذارد که اگر خواسته‌های او را نپذیرند، حاضر نیست جای نماینده‌ی انگلستان را پر کند. نورمن درخواست یک اتاق مناسب با سرویس کامل می‌کند. به اتاق می‌رود و همچون کودکان با تمام‌ی دکمه‌ها و زنگ‌های آن بازی می‌کند. پیشخدمت که زن زیبا و متینی به نظر می‌رسد، نزد او می‌آید و می‌پرسد که کاری داشته است؟ نورمن که به او

خیره شده است، می گوید نمی دانسته که آن ها زنگ است و فکر کرده چراغ هستند. پیشخدمت با رفتاری زنانه به او نشان می دهد، این زنگ است، آن چراغ است و این تلفن است و نورمن هم می افزاید: و این هم...  
 نورمن که به نظر می رسد از پیشخدمت خوشش آمده، از خوشحالی چون کودکان روی تخت خواب غلتی می زند و بار دیگر زنگ را به صدا در می آورد.  
 این بار برخلاف انتظارش، پیشخدمت چاقی وارد اتاقش می شود و می پرسد: با من کاری داشتید؟! نورمن با ترس می گوید من با شما هیچ کاری ندارم.

اکنون نورمن اجازه دارد که برخلاف سابق از آسانسور استفاده کند.  
 خیاطهای مخصوص برای دوختن و پُروی لباس نورمن به اتاق وی می آیند. آن ها هنگام پرو برخی از پارچه های لباس نورمن را می کنند. نورمن که اولین باری است که با چنین چیزی مواجه می شود، آن را نوعی رفتار خصمانه تأویل می کند و متقابلاً شروع می کند به کندن آستین، شلوار و بخش های مختلف لباس خیاطها و تقریباً دعوا می شود، به طوری که آنان موقع رفتن، تهدید می کنند که به پلیس شکایت می کنند.  
 روز کنفرانس نورمن به اتفاق هیئت انگلیسی وارد سالن می شود.  
 خانمی که با نورمن در هواپیما و هتل آشنا شده بود، در کنفرانس است و وقتی نورمن را در لباس هیئت نمایندگی انگلیس می بیند، باورش نمی شود. خانم زیبایی نیز که نورمن به او علاقه مند بود، وارد آن جلسه می شود. نورمن محو تماشای او می شود، به گونه ای که در یکی رأی گیری که نباید دستش را بلند می کرد، چنین می کند و با رأی موافق او، در خواست نمایندگان *تاواکی* برای تعویق زمان تصمیم گیری در مورد آن، در عین مخالف تمامی هیئت های نمایندگی کشورهای خارجی تصویب می شود.  
 جکسون که از فرط عصبانیت نزدیک است، منفجر شود، به نورمن می گوید، او را پای تلفن می خواهند. نورمن هم با عجله به شکلی به سمت تلفن می دود که انگار مدت هاست، نیاز به دستشویی داشته و تازه جایی

مناسب یافته است!

دو تن از نمایندگان تاواکی برای تشکر به دفتر نورمن می آیند و با بیان مظلومیت خود و تغییرات احتمالی جزیره، اشک نورمن را در می آورند. آن‌ها می گویند: اگر جزیره به کشورهای دیگر سپرده شود، آن گاه به جای جوانانی که زیر درختان نارگیل آوازهای محلی می خوانند، سربازهای بی رحم دسته جمعی سرود مرگ سر می دهند. جایی که دختران جوان پابرنه روی شن های طلایی راه می رفتن، باید روی آدامس و سقز راه بروند. آن وقت تمامی گل های زیبا در اثر سیم های خاردار نابود می شوند و ملکه ی مهربان ما عزادار می شود...  
خانمی که در هتل با نورمن آشنا شد، دفتر نورمن را پیدا می کند و می گوید: از دیدنش به عنوان نماینده ی انگلستان به کلی جا خورده است و چرا نورمن قبلاً این موضوع را به او نگفته است. نورمن می گوید می خواسته او را غافلگیر کند. او در مورد دلیل رأی مثبت نورمن سوال می کند. نورمن هم نطقش گل می کند: «یک نفر باید به داد این ملت بی چاره برسد. درست نیست که آنان آلت دست بشوند. برای همین نامه ای به ملکه ی تاواکی نوشتم». او نامه را با عبارت ملکه چون شروع می کند! نورمن خلاصه ای از سخنان نمایندگان تاواکی را آن گونه که وی درک کرده بیان می کند: من همین امروز متوجه شدم که اغنیاء می خوان جزایرتونو بالا بکشن و می خوان توش آدامس و سقز بکارن. من اگه جای شما بودم نمی داشتم که کسی پاشو تو جزایر بذاره. من یکی از اعضای هیئت نمایندگی انگلستان هستم و شما می تونین رو من حساب کنین.

هیئت انگلیسی نورمن را به خاطر تخطی اش اخراج می کند. نورمن وقتی که برای شرکت در مراسم شامی که تمامی نمایندگان کشورهای مختلف شرکت دارند، به سالن مربوطه رجوع می کند، با ممانعت نگهبان مواجه می شود. او باید دعوت نامه و لباس شب داشته باشد. نورمن هم برای یافتن لباس شب از دیگران می پرسند، اینجا لباس کرایه می دهند؟! اما از آن سوی، ملکه جواب نامه ی نورمن را می دهد. ملکه، عالی جناب

سر نورمن را به عنوان نماینده‌ی آن جزایر برای مذاکره با خارجیان بر می‌گزیند؟! وقتی هیئت‌های نمایندگی کشورهای مختلف در خصوص نظر ملکه‌ی تاواکی درباره‌ی جزیره از نمایندگان تاواکی سوال می‌کنند، آنان اظهار می‌دارند که سر نورمن نماینده‌ی تام الاختیار آن است و تصمیم ایشان تعیین کننده است: «اگر سر نورمن بگه نه، هیچ کاریش نمیشه کرد.» هیئت آمریکایی راه‌هایی را در پیش می‌گیرد که در محلات پایین شهر نیویورک و شیکاگو متداول بوده است؛ زیرا اکنون نورمن آنقدر مهم شده که می‌توان او را ترور کرد! اولین سوءقصد به جان سر نورمن که با پرتاب خنجر صورت می‌گیرد، با شکست مواجه می‌شود. در سوء قصدی دیگر، بمبی را داخل یک بسته‌ی کادویی آورده و به سر نورمن تقدیم می‌کنند. او نیز در کمال سادگی می‌پذیرد که آن را داخل کیفی بگذارد که به دستش وصل است و توطئه‌چی کلید آن را نیز کش می‌رود تا مطمئن شود که نورمن با آن منفجر خواهد شد. سر نورمن به دوستش می‌گوید، فرار کند. اما او می‌گوید نمی‌تواند نورمن را تنها بگذارد. سر نورمن ابتدا با کیف و بمب به درون دریا می‌پرد، ولی فایده‌ای ندارد و بمب هنوز کار می‌کند. آن را در جایی خلوت رها می‌کند، اما یک خارجی که زبان نورمن را درست بلد نیست، به زور کیف را آورده و بار نورمن می‌کند. سر نورمن به هتل رجوع می‌کند. می‌خواهد از پله‌ها بالا رود، ولی در این بزن و ببند، مسؤول آسانسور دستان او را گرفته و مصر است که سر نورمن از آسانسور استفاده کند. نورمن در یکی از کشوهای اتاقش، کلید یدکی کیفش را پیدا می‌کند. بمب را برداشته و به پارکی می‌برد، ولی در ابتدا یک پرنده و سپس یک سگ نزدیک کیف می‌نشینند. نورمن برای جان حیوانات نیز ارزش قایل است و ریسک کرده و به بمب نزدیک شده و حیوانات را فراری می‌دهد. سگ پس از مدتی غیبت، کیف را به دندان گرفته و به نزد نورمن و دوستش که نگران نورمن شده و دوباره خود را کنار نورمن رسانده است، می‌آورد. نورمن به هر طریقی هست، از شر بمب راحت می‌شود. حربه‌ی زن برای فریب نورمن نیز با



شکست روبه‌رو می‌شود. سپس نورمن در آخرین دقایق خود را به فرودگاه و دوستش می‌رساند و با پاره کردن عکس‌های هنرپیشه‌ای که قبلاً به وی علاقه داشته، از رابطه‌ای جدید با دوستش خبر می‌دهد؛ آن‌ها با هم نامزد می‌کنند. نمایندگان تالوکی در پاسخ به نمایندگان انگلستان، وقتی عکس شخصی را نشان می‌دهند که مسؤول تام‌الاختیار جزیره است، آنان خشک‌شان می‌زند. نورمن؟! بله سر نورمن. آن‌ها به سرعت دست به کار می‌شوند تا او رپیدا کنند. نورمن که از سر کار اخراج شده است با فشارهای نامزدش مجبور به مراجعه برای ادامه‌ی فعالیت در آنجا می‌شود. نورمن به محض این که سر خود را از در داخل کرده و سلام می‌گوید، رؤسای سابقش آنقدر ذوق زده می‌شوند که نمی‌دانند چه بکنند. حسایی نورمن را تحویل می‌گیرند و همچون خودشان، خودمانی با وی رفتار می‌کنند. انگار نه انگار که آن‌ها همان رؤسای از دماغ فیل افتاده و بداخلاق بودند (البته بماند که نورمن چه بلاهایی سر آن‌ها آورد). رئیس اداره به نورمن می‌گوید که شکسته نفسی نکند. نورمن با تعجب از دیگران می‌پرسد: چی شکسته است؟ هیئت انگلیسی برای این که نورمن را در حدی که برای نمایندگان و ملکه‌ی تالوکی جلوه کرده نگهدارند، به او مدال درجه‌ی یک افتخار می‌دهند. میشل نیز که در آن جمع حضور دارد، با همان سرشکسته‌اش نظر موافقش را درباره‌ی اهدای مدال افتخار به نورمن می‌دهد. سایر کشورهای رقیب نیز برای این که در این کورس عقب نیافتند و نظر سر نورمن را جلب کنند، مدال‌های بعدی را برای او ردیف می‌کنند. اکنون نورمن آنقدر مشهور شده است که برای برنامه‌های تلویزیون و رادیو با وی مصاحبه می‌کنند. در استودیو ضبط، نامزد نورمن را می‌دزدند. نورمن آن‌ها را دیده و به تعقیب‌شان می‌پردازد، به طوری که تمامی استودیوهای ضبط و پخش را به هم می‌ریزد. جایی که برنامه‌ی آشپزی پخش می‌شود، نورمن طی درگیری با ربایندگان، آشپز و آشپزخانه را به لجن می‌کشد. ضبط یک برنامه‌ی خانوادگی را نیز به هم می‌ریزد. اما جالب‌ترین

آن‌ها جایی‌ست که مراسم مد برگزار می‌شود و نورمن با لباس‌هایی پاره وارد صحنه می‌شود و وقتی می‌بیند، موسیقی و فضا آن گونه است، همچون مانکن‌ها با غر و فر راه رفته و نمایش می‌دهد و گوینده در همان لحظه از لباس شب سخن می‌گوید، که بهت تماشاچیان را در مورد لباس جدیدی که مد شده به همراه دارد! نورمن در استودیو به جورایی وارد نبرد تروآ هم می‌شود! خلاصه به هر طریقی که شده نامزدش را نجات می‌دهد.

سر نورمن به همراه نامزد و هیئت عالی رتبه‌ی انگلستان به جزایر تاولاکی سفر می‌کنند. آنان طی مراسمی از طرف ملکه و مردم تاولاکی، حسابی پذیرایی می‌شوند. وقتی گفتگوها در خصوص جزیره‌ی ماهولا که بر سرش این همه هیاهو به پا شده بود، گرم می‌شود، جزیره به آرامی در اقیانوس فرو می‌رود و ناپدید می‌شود. کمدی دیگری در دنیای واقعی که برای بسیاری از پیدایی‌ها و ناپیدایی‌هایش هیچ توضیحی ندارد!! (اگر خوش شانس‌ی رو کند و به گریه ختم نشود) مگر رگبار بهت انگیز خنده...

## ژاندارک در "غسل تعمید ژاندارک" "ژاندارک"

«ژاندارک» با اعتراف آغاز می‌شود؛ *اعتراف به گناهی مستتر در عمل، که شاید تجلی آن به شکل ثواب، فریبی بیش نباشد.* اعتراف در محضر شخصی، همچو کشیش. اما پیش از آن، *رازی در پشت آن اعتراف نهفته است که تجلی‌اش در اعتراف است؛ رازی در قامت "بازنگری در خود"، بازنگری در ایده و عمل و هر آن‌چه نسبت به دیگران و حتی در مقابل دیگران انجام می‌دهیم!*

ژاندارک در ابتدا آن‌گونه در تشخیص سلامت و میرا یافتن ایده و عمل خویش از گناه، وسواس داشته و کندوکاو به خرج می‌دهد که حتی هنگام بخشش، که افراد آن را عین ثواب می‌دانند، در صحت سلامت‌ش شک کرده و در درون خود نیاز به اعتراف و توبه می‌بیند. نهال همین کنکاش است که او را از دیگران متمایز می‌سازد. چه از کسانی که ایمانی قوی نسبت به حقانیت خود و انتخاب‌شان دارند و چه از افرادی که در گزینش‌های‌شان متزلزل جلوه می‌کنند.

به تمام کسانی که هم‌رزم او هستند نگاهی بیاندازید. آیا آن‌ها اصلاً درباره‌ی آن‌چه نسبت به دیگران و به‌خصوص دشمنان‌شان انجام می‌دهند، داوری می‌کنند؟ حتی به آن فکر نمی‌کنند! *آنان در مقابل دیگران و دشمنان‌شان، آن‌گونه رفتار می‌کنند که گویی هر عملی نسبت به دیگران جایز است و تنها دیگران‌اند که باید قضاوت شده و بی‌رحمانه و یک‌طرفه محاکمه شوند و پاسخگوی آن‌چه می‌کنند باشند.* دشمنان ژاندارک نیز همین‌گونه‌اند. آن‌ها مرتکب هر عملی نسبت به طرف مقابل خود می‌شوند؛ هر عملی که از عهده‌ی آن برآیند. ایشان همان رفتاری را که محکوم

می‌کنند، خود انجام می‌دهند و انگار چنان عملی تنها هنگامی خطا است که توسط دیگری تحقق یابد! چراکه از بازنگری در ایده و رفتار خویشتن خبری نیست. در خصوص تمامی رفتارهایی که در دیگران دیده می‌شود و آن‌ها جسورانه به نقدش می‌پردازند، هرگز نوبت به خودشان نمی‌رسد. حضور یکه‌تازانه‌ی "من" نزد تمامی شخصیت‌های فیلم، به غیر از ژاندارک، تنها چیزیست که به چشم می‌خورد؛ حتی کشیشان و خادمان کلیسا. آن‌ها نیز با همان معیاری که دیگران را استنطاق می‌کنند، خود را بازنگری نمی‌کنند؟! نمود این اصل در بخشی از فیلم هویداست که خادمی از کلیسا، ژاندارک را به‌خاطر هدیه گرفتن لباس‌های فاخر محکوم می‌کند و هنگامی که ژاندارک متقابلاً چنین پوشاکی در نزد خادمان کلیسا و مسیح را بازجویی می‌کند، رفتار خادمان به‌گونه‌ایست که ناگهان با چیزی مواجه شده‌اند، که کاملاً تازگی دارد! و چنین نیز هست؛ چراکه "خود" در نزد تمامی افرادی که اعتراف نمی‌کنند، در داخل پراتنزیست که هرگز مورد بازنگری قرار نمی‌گیرد و طبعاً هر ایده و عملی نیز که منتسب به خود باشد، اصلاً دیده نمی‌شود. و اشاره‌ی ژاندارک است که چنان آشکار پنهانی را از داخل پراتنز خارج ساخته و موجب نگرش و مشاهده‌ی تخطی‌شان از همان چیزی می‌شود که تا پیش از این در دیگران به‌گونه‌ای بی‌رحمانه مورد محاکمه واقع شده و منکوب شده بود! انگار خدای اینان تنها برای داوری و محاکمه‌ی دیگران است و با خود آنان، آن‌قدر به تبانی رسیده است که ایشان را آزاد گذاشته تا هر ایده و عملی را نسبت به دیگران مرتکب شوند!!

آیا خدای ژاندارک نیز چنین است؟ در جای جای ژاندارک می‌توانیم مشاهده کنیم که خدای ژان یک شمشیر دولبه است که تنها یک لبه‌ی آن به سمت دشمنان است و لبه‌ی دیگر آن به سمت خود ژاندارک و درونش کشیده شده است. این پارادوکس از آن‌چه هنگام فتح دژ تورل عاید او می‌شود و آن‌چه هنگام مشاهده‌ی اجساد و زخمی‌های مختلف به وی

عارض می‌شود و احساس درماندگی‌اش تا لحظه‌ی بعد که مشاهده می‌کند اسیری توسط جنگجویی از خودشان، به‌خاطر به غنیمت گرفتن دندان طلایش کشته می‌شود، ادامه دارد و در همان صحنه نیز تمایز *ژاندارک* را با تمامی اطرافیانش نشان می‌دهد. اما آیا آن تنها یک نوع تأویل از *ژاندارک* نیست؟ و نمی‌توان تأویل‌هایی دیگر و چه بسا متناقضی با تأویل پیشین داشت؟

*ژاندارک* به‌طرز بی‌نظیری، از تکرار نمادها و معانی برخوردارست؛ به‌طوری که هر مخاطبی در برخورد با این اثر، همان‌سان تأویل‌های متعدد و معانی متفاوت و حتی متناقضی را استنتاج می‌کند، که افراد طی زندگی در برخورد با پدیده‌ها و نشانه‌های آن می‌کنند. به بیان دیگر، *ژاندارک* همان تکرار و تناقض معنایی را که درصدد است در دنیایی که زندگی می‌کنیم، معرفی کند، در خود فیلم نیز بازآفرینی می‌کند، و از این نقطه‌نظر، *ژاندارک* در اوج موفقیت است. هنگامی که وجدان *ژان* به او می‌گوید که تو از میان نشانه‌ها، همان چیزی را که می‌خواستی دیدی، مخاطبش تنها *ژاندارک* نیست، بلکه به مخاطبین و ما می‌گوید که ما نیز از فیلم *ژاندارک*، *ژاندارک* و صحت و سقم رسالتش، قدیس بودن یا نبودنش، ستمگر بودن یا نبودنش و... همان معانی و چیزهایی را تأویل و برداشت می‌کنیم که در درون بدان تمایل داریم و همواره گواهان و نشانه‌هایی از فیلم را دال بر اثبات تفاسیرمان ارایه می‌کنیم. اما با این همه، اعتبار چنان تأویل‌های متفاوتی به یک میزان نیز نیست، و تأویل یا تأویل‌هایی از آن کامل‌تر است، که تناقضات بیشتری از *ژاندارک* را در خود حل کرده و توضیح دهد. از این روی تعمق در تأویل‌ها با حل پارادوکس‌هایشان تحقق می‌یابد. اوج روندی که تحلیل *ژاندارک* درصدد نیل به آن است.

وانگهی، در خصوص تأویل *ژاندارک* از نشانه‌ها - بنا بر تمایل درونی‌اش - باید از خود پرسید که *آیا ما نیز چنین نیستیم؟ آیا ما هنگامی که اعمالی را نسبت به طرف مقابلمان انجام می‌دهیم، در راه منافع دیگران*

است یا در راه آن چه خواست شخصی ماست سمت گیری می شود؟ به بیان واضح تر، آیا ما به خاطر دیگران زندگی می کنیم، یا آن را با توجه به اهداف خویش سوق می دهیم؟! ما نیز و هیچ کس از خودخواهی مبرا نیست. این کشف رمز همان رازی است که مسیح هنگام مواجه با زن بدکاره ای که توسط دیگران قرار است سنگسار شود، بیان کرد؛ کدامتان گناه نکرده اید، او بیاید و سنگ را پرتاب کند! آری هیچ کس از گناه مبرا نیست، تنها آن که، نه در مواجهه با دیگران، بلکه در خود، ایده ها و اعمال خویش، بازنگری می کند و در این بازنگری، اعتراف به خودخواهی اش می کند، غسل داده شده و پاک می شود.

درست است که ژاندارک تمامی نشانه ها را به گونه ای که خود می فهمد تفسیر می کند، ولی او مجبور به تأویل آن چه در پیرامونش رخ می دهد نیست!! اما اگر آن چه اتفاق افتاده، راهی بوده است که خداوند با او سخن می گوید، آیا بی توجهی به آن، خود نافرمانی و گناه بزرگی به شمار نمی رود؟ این همان پرسشی است که موجب شده تا ژاندارک تفسیر نشانه ها را وظیفه ای خود دانسته و هنگام تأویل آن ها، همچون همه کس، فهم، داوری و شناخت خود را بر آن تأویل دخیل سازد. باور به چنین رسالتی، در ابتدا توسط کشیشی که پس از فوت کاترین - خواهرش - با ژان سخن می گوید، جرقه زده می شود: «من وانمود نمی کنم که خواست خدا رو می دونم، اما از یه چیز مطمئنم؛ خداوند همیشه یه دلیل خوب داره، شاید اون تو رو انتخاب کرده، چون به تو احتیاج داره، برای یه درخواست والا تر، تا زمانی که تو به این درخواست پاسخ بدی، مرگ خواهرت بیهوده نخواهد بود». ژان در مورد فوت کاترین، خود را مقصر می پندارد؛ چراکه کاترین با واگذاری محل اختفایش به ژان، با چنان فاجعه ای روبه رو می شود. پس حتما پروردگار از چنین کاری قصدی داشته است؟! قصدی که عذاب وجدان مرگ کاترین را برطرف سازد!! شاید او را برای رسالتی حفظ کرده است؟ پس باور به رسالتش، برهانی است که هم زنده ماندن ژان و مهم تر از

آن، آن چه را که توسط خدا اتفاق افتاده بود، مشروعیت می بخشد!!

ژان می توانست از تمامی این نشانه ها، بر برتری اخلاقی اش نسبت به کاترین یا سایرین تعبیر کند، ولی چنین نکرد!! ژان می توانست همچون مادرزن ولیعهد، از فریب عوام در جهت کسب قدرت یا ثروتش سود جوید، در حالی که او اصلاً چنین اهدافی را نمی دید، چه رسد به آن که به سمت شان حرکت کند!

اما به نظر می رسد که ژان برای چیزی که در نظرش مهم تر بوده، جنگیده است؛ به خاطر انتقام گرفتن! ولی ژان علاوه بر مبارزه با دشمنان، که جدیت در مخالفت با آن تجاوز را به ثبوت می رساند، به دشمنان شانس کناره گیری از تجاوز را داده است و به آن ها نسبت به عواقب ناگوار جنگ هشدار می دهد! خواهش او در اورلئان برای اجتناب از جنگ، همان قدر اصالت دارد که خندیدن وی در پیروزی تورل و سپس در جهت معکوس، درخواستش برای اعتراف حقیقی ست. او می توانست با کینه ی صرف، متقابلاً بی رحمانه نسبت به دشمنان رفتار کند، در حالی که در هر بار مواجه با دشمنان درصدد اجتناب از جنگ است. اوج آن را هنگامی می توان در چهره ی ژان یافت که انگلیس ها بدون درگیری، از اورلئان عقب نشینی می کنند. شادمانی غیرقابل وصف با اشک های شوقی که فرو می ریزند، خود گواه همه چیز اند. همان در خواست را می توان زمانی در رفتارش تشخیص داد که پس از اسارت، در زندان از خداوند می خواهد که ابتدا دشمنانش را ببخشد و بعد او را!!؟ فراموش نکنیم؛ آن ها همان کسانی هستند که خانواده ی ژان را به طرز فجیعی مورد تجاوز قرار داده و کشته اند، در حالی که ژان به جای کینه توزی صرف، درصدد عمل بر طبق آن چیزی ست که دستور پروردگار می پندارد، و امیدوار است که خداوند آن ها را ببخشد!! البته خود ژان که در ابتدا به سادگی نمی تواند ببخشد و اگر می توانست به راحتی آن ها را ببخشد، پس یکی از همان ها بود!!

به بیانی دیگر، ژان از میان تمامی خودخواهی ها، آن را برگزید که

**درصدد مشروعیت بخشیدن به "زنده ماندنش" و "فعل خداوند" بود.** این که چنان فاجعه‌ای که در حق کاترین و هموطنانش تحقق یافت، نمی‌توانست توسط خداوند صورت گرفته باشد و حتما پروردگارش برایش دلیلی داشت و درصدد رفع چنان جنایتی بود؟! راهی که ژان را مسؤول می‌ساخت. او همان‌سان که وجدانش گفت حقیقتا آن چه را که در درونش می‌خواست، جست‌وجو کرد، **چراکه درصدد تبرئه تمامی خوبی‌ها از پلیدی‌ها بود و با غسل تعمید، نه در جهان، بل در درون خود بدان نیز نایل شد.**

اما آیا هیچ راه دیگری وجود ندارد؟ آیا ژاندارک نمی‌تواند از تمامی تجاوزهایی که به او و اطرافیانش می‌شود، راه مقابله را پیش نگرفته و کناره گیرد؟ چرا؛ می‌تواند، اما آیا در این صورت، او با چنین انتخابی، مشروعیت همان تجاوزی را نپذیرفته است که به خواهرش روا شد؟ به معنای دیگر کناره‌گیری، خود انتخابی‌ست که می‌تواند چون هر گزینش دیگری بازخواست و داوری شود و کناره‌گیری در شرایطی که ژاندارک با آن روبه‌رو بود، اگر به معنای پذیرش مشروعیت تمامی گناهانی نبود که او از آن‌ها متنفر و منزجر بود، حداقل بی‌تفاوتی نسبت به جنایاتی را به اثبات می‌رساند که در اطراف ژان به‌وقوع می‌پیوست و آن، دون انتخابی‌ست که برخاستن بر علیه آن ظلم‌ها را تجویز می‌کرد؛ تجاوز به خواهرش، تجاوز به کشورش و... همان‌گونه که ژان خطاب به آنانی که خود را مردان خدا می‌پندارند، می‌گوید: «در حالی که مردم فرانسه در خون غوطه‌ورند، شما دور می‌نشینید با لباس‌های فاخرتان و سعی می‌کنید مرا فریب دهید، در حالی که فقط خودتان را فریب می‌دهید...»

آیا به‌جز آن، راه دیگری هست که بتوان بر هر دو پارادوکس فوق غلبه کرد؟ برای ما و تمامی کسانی که با دیدن ژاندارک، یا تنها به قضاوت درباره‌ی ژاندارک می‌پردازیم و یا با مقایسه‌ی آن با رفتار خویش، از دیدن اشتباهاتمان طفره می‌رویم یا بهترین راه را کناره‌گیری ژاندارک می‌پنداریم،



پاسخ منفی است.

ولی به نظر می‌رسد برای ژاندارک و هر کس که مانند او، حتی هنگامی که نزد دیگران تبرئه می‌شود، باز در درون اقناع نشده و درصدد است تا نزد خدا و وجدان خویش تبرئه شود، راه دیگری هست!؟ راز این نکته، در نماها و دیالوگ‌های ابتدای فیلم نهفته است؛ جایی که ژاندارک با بخشش کفش پدرش به شخصی تهیدست و اعلام رضایت پدر از کرده‌ی او، باز به نزد کشیشی می‌رود تا با اعتراف نزد خدا و وجدانش بخشیده شود!؟ در **حقیقت، حلّ هر دو پارادوکس "جدّیت" و "بازنگری" در انتخاب است که ژاندارک را از دیگران تمییز می‌دهد.** بنابراین مخالفت ژان در مقابل تمامی تجاوزات، اصلی‌ست که می‌بایست در کنار بازنگری ژان در رفتارش نسبت به دشمنان، در نظر گرفته شود. این جدّیت، همراه با آن بازنگری و اعتراف، تنها راه حلّ این پارادوکس می‌نماید.

اما این هر دو ضدّ با هم در او متظاهر نمی‌شود، مگر در انتهای فیلم. تا پیش از آن، او با توالی آن دو روبه‌روست؛ جایی که ژان جام شرابی را در کلیسا سر می‌کشد، نوعی این‌همانی با خون و راهی را که در انتخاب خویش برگزیده متجلّی می‌سازد. از این جا تا هنگامی که مسیح را به خواب می‌بیند که صورتش با دست‌های ژان خونین شده است، ژان بر اراده‌ی خویشتن با جدّیت حکم‌فرماست. او فرمان می‌دهد و آن‌چه در دنیای پیرامونش یافت می‌شود، از وی اطاعت می‌کند. او از درون، فرامین خدای خود را شنیده و با تمام وجود از آن اطاعت می‌کند و چنان‌که خودش می‌گوید: **او همچو طبیلی‌ست که خداوند در آن می‌کوبد و ژاندارک با شنیدن صدایش در درون، برانگیخته شده و از این روی زندگی عادی خود را رها کرده و با بی‌قراری می‌کوشد تا با درک اشارت‌های پروردگار، هر چه را که تحقق فرامین خداوند تأویل می‌کند، هر چه زودتر عملی سازد. او در درونش به هیچ وجه از صلابت برخوردار نیست، چراکه بخش "خود" وجودش مدام در حال تنظیم کردنش با خدای درونش است**

و مدام در برابر او "عقب‌نشینی" می‌کند. ولی او به جهت صدای طبلی که در درونش می‌شنود، به‌گونه‌ای برانگیخته شده و با جدّیت، خود را با فرامینش هماهنگ می‌سازد که از بیرون توسط دیگران باصلاّت به‌نظر می‌رسد و پاسخ‌های قاطع وی در مواردی که خود را پیامبر احساس می‌کند، موجب می‌شود که دیگران به او ایمان آورند. آن‌چه اتفاق می‌افتد نیز مطابق با راستی انتخابش ارزیابی می‌شود. از سقوط دژهای تورل و اورلئان که دست‌نیافتنی به‌نظر می‌رسیدند تا متقاعد کردن افراد به لشکرکشی، آزادسازی بخش‌هایی از خاک فرانسه، تاجگذاری ولیعهد فرانسه و مهم‌تر از همه آزادی مردم فرانسه از یوغ سربازان بی‌رحم و ظالم انگلیسی. پنداری موفقیت‌هایش برای وی برهانی‌ست که بر تفسیر تفکراتش مبنی بر رسالتش در بیرون راندن انگلیسی‌ها، صحه می‌گذارد.

**اما یک‌ه‌تازی "جدّیت" مدت زیادی به طول نمی‌انجامد که عرصه برای "بازنگری" مهیا می‌شود.** این جایگزینی پس از رؤیای به‌خون کشیدن مسیح آغاز شده تا پس از اسارتش تکمیل می‌شود؛ در فیلم، جایی که ژاندارک از اسبش به پایین افتاده و اسیر می‌شود، هم‌زمان به تصویری عطف می‌شود که او شمشیر خداوند را در دستانش دارد و آن تصویر که نمادی از رسالتش است، سقوط می‌کند. چنین نماهایی درصدد است تا برساند که با دستگیر شدن ژان، باور به رسالتش در ذهنش سقوط می‌کند.

**همان نشانه‌هایی که زمانی مهر تأییدی بر انتخابش بودند، اکنون بر علیه او شهادت می‌دهند. پس هنگام آن رسیده تا بازنگری‌ای در تمامی آن‌چه بر او گذشته و بر حقانیتش صحه گذاشته است، صورت گیرد.**

ژان در طی جنگ با واقعیتی مواجه می‌شود که تاکنون تنها ایده‌ی آن را که بسیار متفاوت با انتظارش بود، در سر می‌پروراند. دفع تجاوز و ستم دشمن و بیرون نمودن آن، ایده‌ای درست می‌نمود. ولی هنگامی که ژان طی جنگ، با کشته‌ها و زخمی‌ها مواجه می‌شود و خودش را نیز شریک و غرق همان گناهی می‌بیند که درصدد محکوم کردنش بود، یک‌بار دیگر

تمایزش را با سایرین به ثبوت می‌رساند و وجدانش که به شکل مسیح بر وی ظاهر می‌شد، به او ندا می‌دهد که **خون چیزی نیست که او در پی‌اش بود! پس او باز احساس نیاز به اعتراف می‌کند و باز تنها اوست!!**

پس او این‌بار ناگزیر است که هم‌زمان با دو دشمن روبه‌رو شود. دشمنی که حتی اگر حق با ژان نباشد، دلیلی بر حقانیتش نمی‌توان یافت. چراکه ژان آن‌چه را که در پی آن است تا به عنوان گواه گناهی مستتر در خود بیابد تا اعتراف به اشتباه کند، به‌گونه‌ای مشهود در دشمنانش می‌یابد. **اما دشمن دوم او جدی‌تر از دشمن بیرونی‌اش به‌نظر می‌رسد و هموست که عامل شکستش شده است، و آن قضاوت در خصوص رفتارش است. آیا او خود، آبهستن آن‌چه به دشمن نسبت می‌داده، نبوده است؟ آیا او همچون دشمنانش از برخی از وقایع به نفع خواست‌های شخصی و خودخواهانه‌اش سود نبرده است؟ آن‌چه دشوارتر می‌نماید، اعتراف به اشتباهش است که می‌تواند توسط دوستان، دشمنان و ناظران به اشتباه، پیروزی و حقانیت دشمنانش و نفی رسالتش ارزیابی شود. اما به‌نظر می‌رسد که این عرصه‌ی امتحانی‌ست که راز دشواری‌اش در بدنامی‌اش نهفته است!! پس او از امتحان سربلند بیرون می‌آید. اگر ژان در راستی راهش شک نمی‌کرد، نه تنها چنین امری، دلیلی بر حقانیتش نبود، بلکه همواره امکان آن را می‌داد تا او را فریبکاری بپنداریم که برخلاف اعتقاد در آگاهی‌اش، به فریب دیگران در جهت اهداف شخصی‌اش سود برده است.**

**اما او با شک در درستی راهش، امکان چنین وسوسه‌ای را ابطال می‌کند؛ حتی اگر او دچار اشتباه شده است، ولی این اشتباه با نیرنگ توأم نبوده است؛ چراکه او اینک به داوری، بازنگری و اصلاح خود برخاسته است و همین خصیصه است که او را از نمونه‌هایی همچون مادره زن ولیعهد، که از باورها و رفتارهای عوام در جهت منافعش سود می‌برد، جدا می‌سازد.**

شخصیت مادر زن ولیعهد به‌دقت در فیلم تعبیه شده است تا ژان را از تأویلی به دور سازد که می‌گوید: او تنها کسی بوده که با نفاق و دورویی،

باورهایی را جلوه داده که اعتقادی بدان‌ها نداشته است و تنها از باورهای دیگران در جهت خودخواهی‌هایش استفاده کرده و با خودخواهی‌هایش، جنایاتی را مرتکب شده است. تمایز ژان با او در حلّ پارادوکس بازنگری و جدّیت است، که به جای آن که از او شیادی بسازد که از باورهای دیگران سوءاستفاده می‌کند، او را معتقدی معرفی کند که تا پای قربانی کردن خویشتن (با قربانی کردن دیگران استیاء نشود) پیش می‌رود!

ژان با انسان‌های خرافاتی و متعصب نیز متفاوت است و نمی‌توان او را متحجّری پنداشت که با جهلش سبب جنایاتی شده است. خرافاتی‌ها و جاهلان همان‌ها هستند که دست به ژان می‌زنند تا با این عمل تقدیس شوند.

**"جاهل" همان‌ها هستند که به دنبال نشانه‌ای برای اثبات رسالت ژان هستند، و "خرافاتی" همان مبارزی‌ست که هم به رسالت ژان اعتقاد دارد و هم می‌خواهد از طریق جادو، او را از زخمی که برداشته است، نجات دهد.** تا هنگامی که چنین اشخاصی در فیلم معرفی می‌شوند، ژان را متمایز از آنان معرفی کرده و بازنگری و تجدیدنظر در معنایی از خداوند که در ذهن ژان پدید می‌آید، امکان چنان تأویلی را از بین می‌برد.

اما اگر ژان گناهکار نیست و مصمم نسبت به آن‌چه برگزیده است، پس به‌چه سبب هنگامی که پای مجازات به میان کشیده می‌شود، او اعتراف‌نامه را امضاء می‌کند؟ چیزی به‌جز ترس از مرگ می‌تواند دلیل چنین تجدیدنظری باشد؟ ژان چه هنگامی که در دادگاه، خواهان کشیشی برای اعتراف می‌شود و چه زمانی که نامه‌ی اقرار به اشتباه خویش را امضاء می‌کند، ترس عامل چنین انتخابی نیست؛ چراکه بخش‌های متناقض دیگری از فیلم و مهمتر از آن زندگی ژان امکان صحت چنین برداشتی را رد می‌کند. دیالوگ‌های او در دادگاه که مدام در دفاع از آن‌چه در مورد رسالتش بود، طفره می‌رود، ولی در خصوص سایر اعمالش، پاسخ‌هایی قاطع در مقابل بازجویانش می‌دهد، نشان‌دهنده‌ی همان نکته است که او از طرفی درصدد توجیه رفتاری نیست که قابل دفاع نمی‌بیند: «من بیشتر از ناراضی

کردن اون (خداوند) "می‌ترسم" تا پاسخ ندادن به شما»، و از طرف دیگر به عدم حقانیت دشمنانش اعتقاد دارد. زیرا آن چه را که در خود اشتباه یافته و خواهان اعتراف به آن هاست، به گونه‌ای عیان و وقیحانه در دشمنانش می‌یابد. دقیقاً به همین سبب، با وجود این که ژند/ارک از گفت‌وگوی خداوند با خود، تأویل جدیدی معنی کرده و به اشتباهاتش اعتراف کرده است، اما آن نمی‌تواند به معنی نادرستی راهش تأویل شود. از همان روی، حتی پس از تأویل جدید نشانه‌ها و پس از اعتراف به گناهانش نزد وجدان، خطاب به کلیسا و اسقف‌ها می‌گوید که اگر رسالت او را نمی‌پذیرند، او نیز کلیسا را به رسمیت نمی‌شناسد؟!

این به‌خوبی نشان می‌دهد، اعتراف ژند/ارک به سبب آن نیست که خود را در مقابل دشمنان شکست خورده و آنان را بر حق می‌داند، بلکه بدین علت است که اینک "خود" را در مقابل خداوندش می‌بیند و می‌پندارد شاید در آزمون پروردگار در زندگی‌اش دچار لغزش، خطا، یا حتی گناهی شده است! به خصوص زمانی که در حال آتش زدن اویند - و او در همان جاست که نامه‌ی اعترافش را امضاء می‌کند - او می‌اندیشد وعده‌های پروردگار محقق نشده است و آن‌ها عکس چیزی شده‌اند که می‌بایست می‌بودند و بارزترین نشانه‌اش نیز آن است که نه تنها نجات و پیروزی را برای سپاهیان خداوند به ارمغان نیاوردند که هیچ، اینک حتی به کمک او نیز نیامده‌اند؟! آن شأن نزول همان جمله‌ی مسیح روی صلیب برای لحظاتی پیش از مرگش است: خدای من، خدای من، چرا مرا تنها گذاشته‌ای؟! همان گونه که از جمله‌ی مسیح نیز پیداست، او نگران است که نکند خسروانی از طرف خودش رخ داده باشد و از آن بی‌اطلاع باشد. دقیقاً همین چالش هاست که ژند/ارک را نیز به سوی این فکر سوق می‌دهند که نکند او در آزمایش الهی دچار لغزشی شده است؛ چرا که وعده‌های خداوند را که نمی‌تواند دروغ بپندارد و به آنان ایمان دارد، پس اشکال کار باید از جای دیگری باشد. اما هنوز زود است تا دریابد، وعده‌های پروردگار - به

خصوص وعده‌های بزرگ و جاودانه‌ی او - ورای پیش‌بینی انسان‌هاست! علاوه بر آن، ژان به دلیل این که مبدا در امتحان اصلی‌اش، که اعتراف به اشتباهش است، شکست بخورد و اعتراف‌نکرده از دنیا برود، نامه‌ی اقرار به اشتباهش را امضاء می‌کند؛ چراکه اکنون دیگر نظر و اندیشه‌ی دیگران و به خصوص دشمنانش در مورد حقانیت ژان، در مقابل شکست در امتحان اصلی‌اش، چندان مهم نیست، بلکه تنها اعتراف کردن و مردود نشدن در امتحان الهی است که او را برانگیخته می‌سازد. به خصوص که اینک با عدم تحقق وعده‌های پروردگار، احتمال آن می‌رود که او در آزمون الهی‌اش شکست خورده باشد. **و این است منطق داوری و عاطفه‌ی کسی که انگشت اتهام او از سی دیگری به سوی خود تغییر جهت داده باشد.**

اما این باور، چون سایر باورهای ژاندارک مدت زیادی به طول نمی‌انجامد که مجدداً مورد بازخواست وجدانش قرار می‌گیرد که مبدا چنان امضایی به مفهوم انکار باورها و رسالتش - نه اشتباهاتش - باشد؟! **او پس از آن که مورد این بازخواست وجدان قرار می‌گیرد که - «در نهایت این تو بودی که او را رها کردی و از این پس او برایت دروغی بیش نخواهد بود» - می‌خواهد اعتراف‌نامه‌اش را پاره کند؛** زیرا تا پیش از این تصوّر می‌کرده است، آن چه سایرین در موردش می‌اندیشند، چندان اهمیتی ندارد، از این رو او با امضای اقرارنامه خواهد توانست به خواسته‌ی اصلی‌اش که اعتراف است، دست یابد. **اما وجدانش به وی ندا می‌دهد که او نه نزد دیگران، بلکه در اندیشه‌ی تو که انکارش کردی، دروغ خواهد بود.** پس با شکل‌گیری

چنین تأویلی در ذهن ژان، او به سرعت می‌خواهد تا نامه‌ی اقرار به اشتباهش را پاره کند. ژاندارک با چنین تجدیدنظری در نامه‌ی اقرار به اشتباه، به ثبوت می‌رساند که اعترافات ژان را هرگز نباید به معنای انکار رسالتش انگاشت؛ چراکه به محض این که چنین تأویلی در ذهنش شکل می‌گیرد، می‌خواهد تا برای پرهیز از آن، امضای خود را پس گیرد. جالب اینجاست؛ کلیسایی که باید ملاکش، ایمان قلبی و حقیقی افراد باشد،

انکارهای پیاپی ژان را نمی‌پذیرد و ملاک او دستخطی است که به عنوان امضاء اقرار به اشتباه بر کاغذی رسم شده است؟! از همین روی اقرار ژان نمی‌تواند به مفهوم انکار حقیقی باورهایی که هنوز به آن‌ها پایبند است، تأویل شود؛ باورهایی که دشمنان و هم‌رزمانش بدان پایبند نبوده‌اند. همان‌گونه که ملاقات‌کننده‌ای در زندان به ژان می‌گوید که «و نه به خدا اعتقاد دارد و نه به شیطان». بنابراین همواره "من"، یک‌تازی می‌کند و دیگری را همواره بی‌رحمانه محکوم می‌سازد، بدون آن‌که حتی لحظه‌ای درنگ و بازنگری‌ای در آن‌چه انجام می‌دهد، صورت دهد و در درون شخصیت فرد، نمود خودخواهی، به هیچ نوع آشتی‌ای با دیگرخواهی نمی‌رسد. پس هستی با بازآفرینی مداوم جنایاتی که صورت گرفته است، ادامه می‌یابد؛ "به زندان فرستادن"، "دیگری را مسئول اشتباهات خود معرفی کردن"، "تجاوز کردن"، "به آتش کشیدن" ...

اول ژان و سپس دیگرانند که نباید هیچ یک از دو سوی آن پارادوکس را صحیح انگارند. آن‌ها هر دو اشتباه‌اند و تنها کسی که اعتراف به اشتباه کند، غسل تعمید داده می‌شود و صحت هر راه، تنها در ارزش مطلق هر راه نیست، بلکه علاوه بر آن، در اعترافات مکرر به اشتباه در طی راه، نهفته است. هیچ کس مبرا نیست، بلکه میوه‌ی ممنوعه هر روزه و توسط همه‌ی افراد مدام خورده می‌شود، تنها آن‌که اعتراف می‌کند، غسل تعمید می‌یابد. اما این رازی است که حتی اسقفی که از طرف کلیسا مأمور محاکمه‌ی اوست، در نمی‌یابد. او درصدد بهانه‌ای است تا از طریق آن، گناه کشتن ژان را به گردن دیگری بیاندازد، در حالی که ژان در نهایت (چون در ابتدا او نیز درصدد توجیه اعمال خود است) درست عکس آن، درصدد کشف گناهی مستتر در هر ایده و رفتار خود است تا بدون این‌که از آن طفره رفته یا آن را بر گردن کسی دیگر بیاندازد، با اعتراف به آن، نزد وجدان تبرئه شود. همان‌گونه که در زندان به اسقف می‌گوید که «این جسم من نیست که می‌خواهد آزاد شود، بلکه روح من است».

اما در ژاندارک، تأویل کلیسا از ژان و به طور کلی "قداست" چگونه است؟ کلیسا در ابتدا قذیسان را که مدعی رسالتی هستند به "کفر"، "جادوگری" و "گمراهی" متهم کرده و به صلیب کشیدن و به آتش کشیدن محکوم می‌سازد. البته این پایان ماجرا نیست، چراکه پس از مدتی همان‌ها را در شمار قذیسان قرار می‌دهد!!

ژان در جایی با سیلی زندانبانی بیدار می‌شود، که هم‌زمان احساس می‌کند وجدانش به او سیلی می‌زند. این امر را به دو گونه می‌توان تأویل کرد. با دستگیری و زندانی شدن ژان به دست دشمنانش، آن سیلی‌ای است که واقعیت به گوش او می‌زند تا از دنیای خودساخته‌ی درونش بیدار شود، یا سیلی‌ای است که وجدانش به او می‌زند تا بازنگری‌ای بر کرده‌های گذشته‌ی خویش داشته باشد، سیلی‌ای که وجدانش هر بار به بهانه‌ای بر او می‌نواخت!؟

انکارهای پیاپی ژان در ابتدا که مورد بازخواست وجدانش قرار می‌گیرد، چگونه با تأویل‌های فوق سازگار است؟ شاید بتوان گفت که آن اجتناب‌ناپذیر است: ژان اگر پس از بر ملا شدن گناهش و در اولین مواجهه‌ی غیرمنتظره با آن، به راحتی پذیرایش می‌شد، دیگر او نمی‌توانست کسی باشد که چنان وسواسی را نسبت به نفس گناه دارد!! بلکه او تنها کسی خواهد بود که از هر چیز از جمله ایده و ارزش‌هایش برای موفقیتش سود می‌برد و هنگامی که لو می‌رود که او برخلاف ایده‌ها و ارزش‌هایش رفتار کرده است، وی به سادگی آن‌ها را کنار گذاشته و به دنبال دستاویزی دیگر برای عرض اندام خودخواهی‌هایش می‌گردد! ژان پس از آن که توسط وجدانش به ارتکاب گناهانی محکوم می‌شود، به همان میزان که از گناهان متنفر است، منقلب می‌شود و به همان میزان که آن‌ها را جدی می‌گیرد، نمی‌تواند در نهایت از بازخواست وجدانش رهایی یابد تا عاقبت به آن‌ها گردن می‌نهد.

وجدان ژان دارای سه چهره است؛ نخستین چهره‌اش، در دوران کودکی



اوست که وی را تنها امر به نیکی می‌کند. او معرف وجدان پاک کودکانه است. وجدانی که چون کودکان تنها در پی "خوبی‌ها" باشد. اما هر رهروی معنوی با جستجو در نیکی‌ها، جایی به بن‌بستی با هویت "پلیدی‌ها" می‌خورد. آن گاه که ظلمی از پی ظلمی دیگر فرو می‌ریزد، سامان زندگی دیگران و صبر وجدان‌های بیدار را. آن هنگام است که مبارزه با ظلم، انتخاب و بیداد، فریاد می‌شود. از این روی چهره‌ی بعدی ژان متجلی می‌شود، که شبیه مسیح است و با قضاوت از دنیای پیرامون ژاندارک، خوبی را از بدی جدا کرده و با امر او به نیکی، درصدد ایستادگی در مقابل ظلم و داوری بر طبق آن در مورد دیگران بوده و به دنبال آن است تا جهان را از خیر انباشته و از بدی پاکیزه سازد. **چهره‌ی انتهایی وجدان که کامل‌ترین چهره‌ی آن است و در زندان با او روبه‌رو می‌شود، همان هویتی‌ست که ژان را "داوری" می‌کند. در ذهن ژان، این تعریف جدید از خداوند از خاکستر تعاریف پیشین از خدا برخاسته و متولد شده است که جانشین‌شان می‌شود. تنها این تعریف از خداوند است که "خداوند جهانیان" را معنا می‌بخشد. زیرا آن تنها تعریفی از خداوند است که نه تنها دیگران، بلکه ژان و رسولانش را نیز محاکمه می‌کند. آن شأن نزول معنای خداوندی‌ست که رسولان، آن را خداوند جهانیان نامیده‌اند. زیرا خداوندی که تنها رسولان و باورمندان خود را پیروز گرداند و صرفاً دشمنان‌شان را داوری کند، تنها همان خداوند رسولان و باورمندان خواهد بود، نه خداوند جهانیان!؟** خداوند جهانیان، پروردگاری‌ست که درصدد نجات همه‌ی جهانیان باشد و همه را و حتی خود را داوری کند؟! و تنها همین نحوه‌ی رفتار انسان‌هاست که تعیین‌کننده‌ی اعتقاد حقیقی‌شان به ماهیت خداوند درون‌شان خواهد بود. چهره‌ی نهایی وجدان، در ابتدا به‌وسیله‌ی ژان به عنوان شیطان ارزیابی می‌شود؛ همان تصویری که در نخستین ندای وجدان بر علیه هر فردی که دارای اعتقادات دینی‌ست، پدید می‌آید. **آیا او وسوسه‌ای شیطانی نیست؟! چرا که بر علیه بسیاری از احکامی که تا پیش**

از این خدایی و الهی تصوّر می‌شدند، حکم می‌کند!! اما برخورد پیاپی با این میهمان فرا خوانده شده موجب می‌شود که احکام و ارزش‌های جدیدی، جانشین ارزش‌های پیشین گردد؛ واژگون سازی ارزش‌هایی نظیر:

ژاندارک قدّیس است چون گناه نمی‌کند! . نه؛ ژاندارک یک قدّیس نیست، چون گناه کرده است!! . اما ژاندارک قدّیس می‌شود؛ چون دقیقاً برعکس، او اعتراف به گناه می‌کند!! ژاندارک پیام‌آور است، پس باید نشانه‌ای از طرف خدا با او باشد! . نه؛ ژاندارک پیام‌آور نیست، چون نشانی را به همراه ندارد!! . اما ژاندارک، نشانه‌اش را با معنا بخشیدن به رفتارش، خلق می‌کند!! پس خداوند در او سخن می‌گوید. خداوند سخن می‌گوید!! اما کجاست آن که سخن می‌گوید؟ انگار او خاموش است! . هیچ کدام؛ خداوند نه سخن می‌گوید و نه خاموش است، "او" به "کنایه" اشاره می‌کند؛ در "تمام هستی"، از جمله در ژان، در "اعترافش"، در "شکستش"، در "بازنگری‌اش"، در "وسواسش" و در "غسل تعمیدش"!!! هر یک از تعاریف فوق، همچو ققنوسی در درون تعاریف پیشین و از "خاکسترشان" متولّد می‌شود.

این همان معنایی‌ست که در دیالوگ ژان با کسانی که از او نشانه‌ای از طرف خداوند می‌خواهند، مستتر است: «مرا شتّاد تصوّر نکنید، یک ارتش به من بدهید، مرا به اورلئان ببرید و آن‌جا شما علامتی را که من فرستاده شدم تا انجام بدهم، خواهید دید». یعنی معنای رسالتم از آن‌چه می‌کنم برمی‌خیزد، که نشانه‌ی من به حساب می‌آید، نه انجام کارهای عجیب و غریب. به بیانی واضح‌تر، توسل به هر ملاکی به‌جز خود رسالت، هرگز دلیل و گواهی بر رسالت نمی‌شود. هر نشانه‌ای که به‌گونه‌ای غیرعادی موجب وقوع عجیب و غریب چیزی شود، تنها گواه همان کار عجیب و غریب است، نه ضرورتاً گواهی بر رسالت. تجلّی معنای رسالت در ایده و عمل است که گواهی بر رسالت است. هر نشانه‌ی دیگر به‌سان سوگندی

برای حرف راست است، که اگر سخن به صرف خود راست باشد، سوگند، گواه آن نخواهد بود، بلکه تنها خود گفتارِ راست است که گواه خویش است. ژان در جای جای تصمیماتش، بر این باور است، آن چه را که انجام داده تنها و تنها بر طبق حکم خدا بوده است و هنگامی که سیری در تمامی رفتارهایش می کند، با ندای وجدانش به یاد می آورد زمانی را که در لحظه ای از نبرد، فریادی را برآورده است که شاید می تواند حکایت از آن داشته باشد که برای لحظه ای از جنگ و خونریزی لذت برده است. **او با دریافت آن حقیقت، بی درنگ زانو می زند، تمامی نگاه ملتسمانه ای او به وجدانش که با به زانو در آمدنش همراه می شود، یکی از زیباترین تجلیات "معنای سجده" است. او تسلیم شدن بی قید و شرط را در مقابل خدای درویش، به نمود می کشد: «آزادم کن». تا پیش از آن، سجده تنها رفتاری ست قراردادی که چون پیشینیان چنان گفته اند، باید چنین کرد، ولی ژاندارک تجلی شأن نزول سجده را معنی می بخشد: "تسلیم بی قید و شرط در مقابل ندای وجدان و خدای درون".**

اینک او دریافته است، آن چه را که گذشته و او به گونه ای خاص، از آن بر حقانیت انتخابش تفسیر کرده و باور داشته است، می توانسته به گونه ای دیگر نیز تعبیر کند، و اعتقاد مردم به او را نباید مبنی بر تحقق وعده هایی بپندارد که به خداوندش نسبت می داد. چنان که در می یابد، مردم همان چیزهایی را که در جست و جویش بودند در او می یافتند. **ژاندارک، نه از نظر خداوند مستثنی بود و نه زنده ماندنش به سبب برگزیدنش از طرف خداوند بود. بلکه دقیقاً برعکس؛ ژاندارک با وجود آن که از شرایطی یکسان با دیگران برخوردار بود، مستثنی با دیگران رفتار کرد و از آن روی نزد خداوند مستثنی با دیگران "شد". او زنده مانده بود تا رسالتی را به انجام رساند. او همچو همه زنده بود و چون چنان متفاوت عمل کرد، زنده ماندنش به معنای دقیق کلمه، "رسالتی" برایش شد! رسالتی که تاریخی معنوی را آفرید که اگر او نبود، حقیقتاً به گونه ای دیگر رقم می خورد. بر هر**

انسانی "ندای وحی وجدان و خدای درونش" نازل می‌شود؛ تنها اندکی اجازه‌ی گوش کردن به خود می‌دهند، قلیلی از آن‌ها، آن را باور می‌کنند، فقط برخی آن را در قالب "ایده" ای در خود درونی می‌سازند، صرفاً بعضی آن ایده را آن قدر جدی می‌گیرند که با آن زندگی می‌کنند و تنها معدودی آن را همچون رسالتی در خود تأویل نموده و وظیفه‌ی خویش می‌دانند که به عنوان "پیامبری"، آن را به گوش دیگران برسانند و در آن راه، زندگی و مرگ‌شان را چون فدیة‌ای نثار می‌کنند. و این‌هاست تمایز ژاندارک با سایرین.

اما ژان پس از بازگشت به زندان، درس دیگری نیز می‌گیرد. هنگامی که در می‌یابد هیچ کشیشی به اعترافات او گوش نمی‌دهد، آن هنگام است که وجدانش به او ندا می‌دهد که من به تو گوش می‌دهم و در می‌یابد که آن اعتراف تنها به درگاه آن خدای درونی‌ست که پذیرفتنی و غسل‌دادنی‌ست. ژان حرکت درونی‌ای را که لازمه‌ی گام نهادن در دنیای معنویت است، طی می‌کند و تمام دشواریش، نه در کمیت آن، که در کیفیتِ تو در تو ی همان پارادوکس‌هایی‌ست که می‌بایست با هم حل شوند. ژان در بدترین شرایط اعتراف می‌کند. بسیاری پس از کتمان حقایق، آن چه را که در خود ناپسند می‌یابند، رها کرده و پس از بنای دنیایی جدید، با تکیه بر آن، به گذشته نگاه کرده و به کرده و اشتباه خود اعتراف می‌کنند. زیرا اکنون جاپایی دارند که با پشتوانه‌ی آن، خرابه‌های گذشته را به دور افکنند. اما ژاندارک ویرانه‌ای را دوباره ویران می‌سازد؟! بدین سبب است که حکمش، به جای ماندن، رفتن می‌شود؟! چرا که او با انتخابِ چنین ویران‌سازی مداومی، چیزی برای ماندن و انتخاب دیگری را برای کمال باقی نمی‌گذارد!! از این روی است که به "خدایی" می‌رسد؟! در شخصیت ژاندارک، ژاندارک آن قدر در مقابل خدای درونش عقب نشینی می‌کند که عاقبت "خود" را از آن حذف می‌کند. و این یعنی بریدن از "من" و پیوستن به "او"، که نقطه‌ی نهایی به خدایی رسیدن تأویل کرده‌اند. چرا که ژاندارک از "هست" خود "نیست"

می‌شود و به هستی او می‌پیوندد. به بیان واضح‌تر، ژاندارک و هر انسان دیگری تا هنگامی که در قامتِ هویتِ یک انسان وجود دارند، به خدایی نرسیده‌اند و هر انسانی تنها با بریدن از هستی انسانی ست که با پیوستن به او، به خدایی می‌رسد. در نماهای پایانی، تصویر به آتش کشیدن ژاندارک با صلیب، این‌همانی می‌شود تا تأکیدی دیگر بر روح مشترک نهفته در دو تجلی متفاوتی داشته باشد که نماد یکی، به صلیب کشیدن و نماد دیگری به آتش کشیدن است.

یحیی با "آب"، غسل تعمید می‌داد، پس "موضوع غسل تعمید" را شکل می‌بخشید، مسیح با "روح القدس" چون "محتوای" آن را معرفی می‌کرد و ژاندارک با "تجدیدنظر پس از اعتراف"، بنابراین "معنای غسل تعمید" را می‌آفرید. ژاندارک تمام آن جدّیتِ پیگیری ایده‌ها و به واقعیت بدل ساختن‌شان، همه‌ی وسواسِ یافتن گناه در هر انتخاب خود، قدرت دیدن اشتباه در گزینش‌ها و قضاوت‌ها، و حتّی فروتنیِ تجدیدنظر مداوم در منطق حاکم بر قضاوت‌ها، و جای‌یابی دیگری و منطق دیگری در کنار خود، و آفرینش بهره‌مندی از تعریفی از خداوند است که همچون دیگران از ژاندارک نیز استنطاق کرده، و در این میان استثنایی را پذیرا نمی‌شود. اما با این همه، اگر ژاندارک به چنان مقامی نایل شده بود، چرا در هستی به آتش کشیده شد؟ به چه دلیل ژان پس از اعتراف و تجدیدنظر، کشته شد؟ به بیان دیگر، به چه سبب انسانی در هستی پس از اعتراف به گناه، باز تنبیه شد و به آتش کشیده شد؟! مگر او چه کرده بود؟! آخر او ابتدا به قَدّیسی بدل شده بود و اکنون داشت به مقام خدایی نایل می‌گشت!! او نیکی را برگزیده بود، چون نیکی بر پلیدی برتری داشت و این یعنی خودخواهی. نیکی‌ها و خوبی‌ها به سبب برتری‌شان نسبت به زشتی‌ها و پلیدی‌ها، برگزیده شده بودند و این، "خودخواهی" را می‌آفرید. نیکی‌ها و خوبی‌ها هرگز با پلیدی‌ها و زشتی‌ها یکسان نبودند و بر آن‌ها برتری داشتند و این "غرور" را می‌آفرید؟! همان‌طور که ژاندارک نزد وجدانش به

"خودخواهی" و "غرور" اعتراف کرد، زیرا در می‌یابد که "او مبرا نبوده است"؟! در سیر معنویت، مجازات‌های به صلیب میخکوب شدن، توسط ددان پاره پاره شدن، به دار آویخته شدن و به آتش کشیده شدن، تاوان و کفاره‌ی تمامی خوبی‌ها برای برتری‌شان نسبت به تمامی پلیدی‌هاست؟! و یکی از معانی آفرینش از روز نخست تا غایت آن است!!

ژاندارک با اعتراف به پایان می‌رسد، اما این بار اعتراف در محضر وجدان. آن‌جا دیگر هیچ کشیشی نمی‌تواند غسل تعمید دهد، همان‌سان که کشیش داخل زندان نتوانست. ژان یک قدیس نیست، ولی به قدیسی بدل می‌شود. اما نه بدین سبب که گناه نمی‌کند، بلکه دقیقاً برعکس؛ هنگامی که اعتراف به گناه می‌کند به قدیس بدل می‌شود، و هنگامی که با تجدیدنظر مداوم، معانی پیشین از "خداوند" را در وجودش ذوب کرده و معانی جدیدی را در گفتار و رفتارشان جانشین آن می‌سازد، از یک پیامبر فراتر رفته و با رهسپاری به سوی کمال، به سمتی میل می‌کند که غایت آن "به خدایی رسیدن" است. چراکه او اکنون نمود اعتراف به اشتباه را جانشین وانمود حقانیت خویش ساخته است و اینک به مقام "قضاوت خود از خود" و "اعتراف خود به درگاه درون خود" رسیده است، و آن هنگام است که از "منیت" خویش بی "خود" شده و به "خودیت" او می‌پیوندد، از این روی غسل تعمید یافته و به مقام خدایی رسیده است.

ژاندارک، برخلاف تمامی هم‌رزمانش، همه‌ی دشمنانش، باورمندان، تماشاچیان و انکارکنندگان، اعتراف می‌کند و غسل تعمید داده می‌شود، به وسیله‌ی وجدانش، همان‌گونه که با این "قلم‌زنی" غسل تعمید یافته است.

## "بازنده‌ی برنده"

### "چه رؤیاهایی ممکن است بیایند"

در یک اتفاق ساده، کریس در دریاچه‌ای زیبا با آنی آشنا می‌شود. آن‌ها پس از مدتی معاشرت، با یکدیگر ازدواج می‌کنند. در هنگام مراسم عروسی، آنی می‌لغزد و کریس او را می‌گیرد، آن گونه که در بقیه‌ی زندگی‌شان چنین می‌کند.

آن‌ها پس از مدتی بچه‌دار می‌شوند و کنار هم با هم زندگی می‌کنند. روزی از روزها، فرزندان‌شان با هم سوار ماشین شده و بیرون می‌روند، اما کریس و آنی دیگر آن‌ها را نمی‌بینند. بچه‌ها در یک حادثه‌ی رانندگی کشته می‌شوند.

*چگونه معنایی برای این فاجعه بیابیم و چطور با آن کنار بیابیم؟! آیا ما عزیزانمان را که مُرده‌اند، برای همیشه از دست دادیم؟ هرگز؛ تا وقتی که آن‌ها را در ذهن و قلب خویش داریم، آنان زنده‌اند. اگر غیر از این بود، نه تنها قادر نبودیم که به آنان بیاندیشیم، که حتی نمی‌توانستیم، غصه‌دارشان باشیم. فراموش نکنیم؛ آنان زنده‌اند، تا هنگامی که در ما زنده‌اند.*

چهار سال بعد، آنی در حال آماده شدن برای برگزاری نمایشگاه تابلوهای نقاشی‌اش است.

کریس با بچه‌ها بازی می‌کند. آنی با او تماس می‌گیرد و با نگرانی می‌گوید که تعدادی از تابلوها نرسیده است. کریس به او روحیه می‌دهد و پیشنهاد می‌کند تا با جایگزینی چند تابلوی جدید، مشکل برطرف شود. کریس در راه آمدن به منزل، داخل تونلی می‌بیند که چند اتومبیل جلوی ماشین او با هم تصادف می‌کنند. او بی‌تفاوت نمی‌گذرد و از اتومبیل‌اش پیاده می‌شود تا به مصدومان داخل ماشین‌ها کمک کند. در

همین هنگام، ماشینی دیگر چپ می‌کند و به سمت او می‌آید که ناگهان

همه جا تاریک می‌شود.

... خوابیم یا بیدار؛ پس چرا...؟؟

تو مُردی...

اگه مُردم، پس چطور تو با من حرف می‌زنی...

... ما باید سگمان را راحت کنیم...

پسرم، من اعتقاد دارم که تو می‌تونی... اما این‌ها اتفاقات گذشته است!!

مراسمی‌ست که مجلس ترحیم به نظر می‌رسد.

شخصی که پیش از این نیز پدیدار و ناپدید می‌شد، در آنجا حضور دارد

و به کریس می‌گوید که این مراسم تدفین اوست!؟

آنی تنها و بهت زده و به شدت افسرده به نظر می‌رسد. کسی متوجه

حضور کریس نیست و مردم او را نمی‌بینند! کریس می‌خواهد همسرش را

به بوسد، اما موفق نمی‌شود، با وجود این، احساسی خاص به همسرش

دست می‌دهد. انگار عواطف، تنها رشته‌ی پیوند دنیایی‌ست که اکنون در آن

به سر می‌برد، با دنیایی که آنی در آن ناگزیر از زندگی‌ست.

در تابلویی، منظره‌ای‌ست که اولین آشنایی آن دو را با یکدیگر به

تصویر کشیده و تابلویی دیگر، خانه‌ی رؤیاهای آن‌هاست.

آنی با خود سخن می‌گوید. او روان‌پزشک را نادان می‌داند که تصوّر

می‌کرد، او بوده که حالش را بهبود بخشیده، در حالی که تنها کریس بوده که

غم او را تعدیل داده است.

کریس با همان روزنه‌ی باریک عاطفی که دو دنیا را به هم پیوند

می‌دهد، به آنی القاء می‌کند که بنویسد و می‌گوید که وجود دارد. آنی وسط

نوشتن عصبی می‌شود و آن باور را به همراه نوشته‌هایش پاره کرده و دور

می‌اندازد.

کریس می‌خواهد بداند، این کابوس‌ها کی تمام می‌شوند! همان صدای

آشنا به او می‌گوید که هر وقت کریس بخواهد تمام می‌شوند.



هنگامی که آنی بر سر مزار کریس گریه و مویه می‌کند و فریاد می‌زند، کریس ناراحت می‌شود و می‌رود.

کریس از تونلی عبور می‌کند و به دیگر سو می‌رود. او با دنیایی دیگر، در آن سوی مواجه می‌شود. آنجا باغی‌ست که تنها در رؤیاها می‌توان دید. اما همه چیز از جنسی دیگر، فرازمینی و با جلوه‌های متفاوت و اثیری‌ست. کریس شروع به تجربه‌ی هر چیز در آن دنیا می‌کند. کریس ابتدا با دیدن حیوانات تصوّر می‌کند که به بهشت حیوانات وارد شده است. اما با مشاهده‌ی مشابهت آن با تابلوهای نقاشی آنی، در می‌یابد که آن بهشت شکل گرفته در ذهن آن‌هاست! آن ایهامی‌ست که از یک سوی به جایگاه آفرینشگری هنر نظر دارد که کشیدن آن توسط نقاش، آن را در جهانی والا تر خلق می‌کند و از سویی دیگر، بر جایگاه فرازمینی منشأ هنر تأکید می‌ورزد. همان روحی که پس از مرگش، همچون سایه‌ای مدام او را می‌دید، اینجا به وضوح و با ابعادی از زوایای مختلف می‌بیند. او آلبرت است، دکتر مورد علاقه‌اش در زندگی زمینی. آلبرت روح یاری دهنده و راهنمای وی برای تطابق با شرایط دنیای جدید است.

آلبرت به او می‌فهماند که اینجا کریس نقاش است و بهشت خود را می‌آفریند. آن چه او بخواهد. او به کریس می‌گوید، آنی با نقاشی‌هایش یک دریچه‌ی جدید برای بهشت وی ساخت، ولی اکنون کریس با تصوّراتش بقیه‌ی آن دنیا را خلق می‌کند. به بیانی دیگر، هر آن چه در دنیای زمینی برگزیده یا می‌آفرینند، عین آن را در دنیای دیگر می‌بینند. **از این دیدگاه، ما اگر در دنیای زمینی، نیکی‌ها و زیبایی‌ها یا پلیدی‌ها و زشتی‌ها را برگزیده‌ایم، دقیقاً همان را در دنیای اثیری خواهیم یافت.**

اما چنین تأویلی توضیح دهنده‌ی سطح بالایی از تجارب معنوی نیست؛ جایی که انسان با فداکاری و ایثار، سختی‌ها و شداید را به جان خود می‌خرد تا به دیگران کمک کند. از این روی برای تبیین آن، بخش‌های دیگری از فیلم و ابعاد دیگر دنیای ماوراء توضیح دهنده

خواهند بود. و فیلم نیز با هر لحظه پیش رفتن به ثبوت می‌رساند که به هیچ وجه به یک بُعد متکی نیست و مدام پاسخ‌های پیشین خویش را با مسایل جدید به چالش می‌کشد و در جستجوی آن‌ها، پاسخ‌های جدید می‌یابد.

آن‌ها با هم گشت زده و عجایب بیشتری را کشف می‌کنند. ناگهان پرنده‌ای به روی سر کریس کثافت پرتاب می‌کند. کریس با حیرت می‌گوید که این خواسته‌ی او نبوده است. آلبرت برایش تشریح می‌کند که وقتی آن‌ها دو نفر هستند، تصوّرات ذهن دو نفر در پدید آوردن خواسته‌هایشان تعیین کننده است. این وجه نظر به خوبی تشریح می‌کند که با ورود دیگری، دنیای فردیت شکسته می‌شود. اما این ویژگی دنیای زمینی نیز هست. دنیای اثیری به این سبب پدید آمده که بخشی از نواقص دنیای زمینی را جبران کند، پس آن هنگامی تکمیل می‌شود که هر کس در بهشت خویش، چیزی را تجربه کند و دیگری در دنیای خودش چیز دیگری را. تنها آن هنگام است که بهشت یکی، بر روی بهشت دیگری سایه نخواهد انداخت. موقعی که آن‌ها اراده می‌کنند، نقاشی‌ها تمام شوند، پایان می‌پذیرند و دنیای زیباتری رخ می‌نماید. کریس تصمیم می‌گیرد پرواز کند، آن گاه به پرواز در می‌آید. در این مرحله، تصمیم آنجا، واقعیت همانجا را برایمان به وجود می‌آورد. اما بعدی دیگر از دنیای اثیری هست که توانایی‌ها و محدودیت‌های آن دنیا را برای هر فرد، اعمالش و دستاوردهایش طی زندگی زمینی تعیین می‌کند.

کریس تابلویی را می‌بیند که وقتی زنده بود، هنوز نقاشی نشده و سفید بود، اما حالا به تصویر در آمده است. او در کمال ناباوری به آلبرت می‌گوید که به عنوان یک متخصص (در امور متافیزیکی در آن جهان) حتماً غافلگیر شده است! آلبرت با کمی تأمل چنین توضیح می‌دهد که آنی و او، یک روح در دو جسم هستند و با هم رابطه دارند، از این رو آفریده‌ی یکی در یک دنیا، بر روی زندگی دیگری در دنیای دیگر تأثیر می‌گذارد. آلبرت

اعتراف می‌کند که تاکنون چنین چیزی ندیده بود و برایش تازگی دارد.  
وانگهی، آن پیام دیگری را برای ما داراست. «چه رؤیاهایی ممکن است،  
بیابند»، می‌خواهد به ما بگوید که عجایب و ناشناخته‌های آن جهان را  
پایانی نیست و نه تنها متخصصین، که حتی ارواح متعالی نیز از همه‌ی  
اسرار آن آگاه نیستند و آن در هر تجربه می‌تواند، شهودی جدید را برایمان  
به ارمغان بیاورد.

باری، کریس مدام به فکر آنی می‌افتد. آلبرت به او هشدار می‌دهد که او  
اکنون نیازی به رؤیا ندارد. اما کریس به آلبرت پاسخ می‌دهد که هر کجا که  
باشد - حتی در بهشت نیز - به فکر آنی خواهد بود. کریس به  
اسباب‌بازی‌های دخترش، ماری بر می‌خورد. آیا او نیز پس از مرگ به اینجا  
آمده است؟! آلبرت می‌گوید: «اینجا به اندازه‌ی کافی بزرگ هست که هر  
کسی دنیای خودش را داشته باشد».

آلبرت برای مدتی زنی به نام لیئون را به نزد کریس می‌فرستد. در ابتدا  
به نظر می‌رسد که بازگشت ذهنیت کریس به خاطرات با آنی، از تنهایی یا  
احساس نیاز به همسر ناشی می‌شود. دوست جدید کریس، بهشت و دنیای  
ذهنی خویش را به کریس نشان می‌دهد. اما کریس باز به تناوب به آنی فکر  
می‌کند و این که او خود را در مورد مرگ فرزندان‌شان مقصر می‌داند.  
کریس درباره‌ی لیئون دوست جدیدش که شکل زن‌های آسیایی‌ست،  
سؤال می‌کند. او به کریس می‌گوید که در تولد زمینی پیشین‌اش، به این  
شکل نبوده است. او یکبار با پدرش با هواپیما به سفر می‌رود و مهمانداری  
آسیایی را می‌بیند که از او خوشش می‌آید و آرزو می‌کند که شکل او بوده و  
اکنون در دنیای اثیری، نتیجه‌ی خواهش زمینی‌اش را می‌بیند!  
چنین تأویلی از یک سوی، بیان‌کننده‌ی دست‌یابی به آرزوهای دست  
نیافته‌ی ما در دنیای اثیری‌ست، اما از سویی دیگر، از نقصی رنج می‌برد.  
اگر خواسته‌های ناشناخته‌ی ما در آن دنیا بر ما نازل شوند و همین تفاوت  
خواهش نخستین با واقعیت بعدی موجب شود، خود باری شوند بر

گردنمان، به نوعی از نعمت به نعمت بدل می‌شوند. از بعدی، آن هنگامی تکمیل می‌گردد که تطابق تامی بین خواهش زمینی با رویارویی جهان اثیری وجود داشته باشد. همه‌ی افراد در دنیای زمینی، چیزهای مطلوب و زیبا را می‌خواهند، ولی مطلوب و خوب عمل نمی‌کنند، آیا آن به معنای این است که برایشان در دنیای دیگر تحقق نیز خواهند یافت؟

پس اعمال انسانی که در پی خواسته‌های زمینی می‌آیند، تعیین کننده خواهند بود. اما آن نیز از شروط و سلسله مراتبی برخوردار است. اگر اعمال انسان‌ها، آن گونه باشد که خواهش‌هایشان، همان تطابق را در دنیای زمینی با دنیای اثیری‌شان خواهند دید و اگر متفاوت، به سبب همین نقص، خواهش‌های زمینی‌شان نیز آنجا با همان نقص برایشان عرضه می‌شود. و اگر اعمال‌شان فراتر از خواسته‌هایشان باشد، هر آن چه در آن جهان تجربه می‌کنند، فراتر از تصوّرات و انتظارات‌شان است و آن گاه دنیاهای فرااثیری که هر یک معادلات و نامعادلات‌شان را دارند، برایشان آفریده می‌شوند. به عبارتی، دنیای آن جهانی، دنیای خودساخته‌ی ما در زندگی زمینی‌ست که سلسله مراتبی دارد و دنیای اثیری، پایین‌ترین مرتبه‌ی آن است و در مقایسه با سایر جهان‌ها، نزدیکی و مشابهت بیشتری با دنیای زمینی دارد و اعمال ماست که هر یک را برایمان آفریده و آن گاه بر ما عرضه می‌شوند.

هنگامی که لیئونا بیشتر درباره‌ی گذشته‌اش سخن می‌گوید، با ماری دختر کریس این‌همانی می‌شود. آن‌ها به یاد خاطراتی می‌افتند که در زمین از بهشت و دنیای ماوراء داشتند. بهشت کنونی لیئونا بسیار شبیه بهشتی است که ماری متصوّر بوده است. آن‌ها رؤیاهایی هستند که در دنیای ماوراء به واقعیت بدل شده‌اند یا تجاربی در دنیای ماوراء بودند که در ناخودآگاه انسان حضور داشتند و حال به شکل خیالات ظهور کرده و در قوالب مختلف، از جمله رؤیاها، خیالات و آفریده‌های هنری بروز پیدا می‌کنند؟! فرقی نمی‌کنند، زیرا هر دو تأویل درست‌اند.

آلبرت به نزد کریس می‌آید و می‌گوید مسأله‌ی مهمی را باید با او در میان بگذارد: «کریس، آنی مرده، خودکشی کرده...». کریس ایتدا گریه‌اش می‌گیرد و سپس توضیح می‌دهد: این اِشکال روح‌های نزدیک است. کریس فکر می‌کند، حالا آنی به نزد او می‌آید، اما آلبرت می‌گوید: «تو متوجه نیستی، هرگز نمی‌بینیش، کسانی که می‌میرن، میرن جای دیگه». کریس از کوره در می‌رود و می‌گوید، منظورش این است کسانی که خودکشی می‌کنند، می‌روند جهنم و آلبرت می‌خواست همین را بگوید!!

**کریس به هیچ وجه توجیهات آلبرت را نمی‌پذیرد و تأکید می‌ورزد که آنی مقصر نیست و او پس از مرگ فرزندان‌شان و خودش، بسیار تنها شده بود. او باید برود آنی پیدا کرده و به وی کمک کند و به هر قیمتی نجاتش دهد.**

آلبرت برای کریس شرح می‌دهد که هر کدام از انسان‌ها، یک سیر طبیعی زندگی دارند، ولی کسانی که خواست الهی را در زندگی‌شان نمی‌پذیرند، چون قانونی را زیر پا می‌گذارند، به بهشت نمی‌روند. البته همان طور که لیئوناً قبلاً به کریس اشاره کرده بود، جهنم نه جایی‌ست که او می‌پندارد و نه شرایطی که بسیاری از ما در زندگی زمینی تصوّر می‌کنیم. کریس به آلبرت پاسخ می‌دهد، اینجا موضوع فهمیدن نیست، بلکه توانایی انجام کاری‌ست که ممکن است قادر به انجامش نباشد. او به آلبرت می‌گوید که می‌رود تا آنی را نجات دهد و آلبرت در همین جا بماند چون چیزی بیش از این نمی‌بیند!

در اینجا کریس بهشت را برای نجات انسانی دیگر رها می‌کند. این اوج فداکاری یک انسان است، آیا خداوند جلوی چنین راهی را سد می‌کند؟! هرگز؛ او می‌آفریند، آن چه را انسان در غایت معنویت برگزیده است.

آلبرت از این فداکاری کریس منقلب می‌شود و می‌گوید که با او بدنبال ردیاب می‌گردند تا راهش را به آنان نشان دهد.

**رحمت خداوند حد و حصری ندارد، پس باید راهی وجود داشته باشد.**

من همیشه از خود می‌پرسیدم که چرا خودکشی در ادیان مختلف به شدت نکوهیده است. انسانی را که آب از سر او تا به حدی گذشته است که حاضر است، خودش را نابود کند تا زجرش تمام شود، چرا با زجر "آن جهانی"، شکنجه مضاعف می‌کنند؟! هنگامی که روایت‌های فرازمینی از زندگی‌ای سخن می‌گفتند که ارواح در آن جهان برای خودشان در روی زمین برمی‌گزینند و سپس متولد می‌شوند تا آن را تحقق بخشد، آن گاه باز با خود اندیشیدم که اگر انسانی در مواجهه‌ی با انتخاب‌های خویش، توانایی آن را نداشت تا آن گونه که پیش از این در جهان دیگر می‌پنداشت، کارها را سامان دهد و از پس آن‌ها برنیامد، آیا حق ندارد که باز گردد یا پشیمان شود. در زندگی زمینی به کرات پیش می‌آید که راهی را برمی‌گزینیم، ولی در ادامه‌ی راه می‌بینیم که متفاوت با برآورد آغازین است و تغییر مسیر داده یا منصرف گشته یا حتی باز می‌گردیم؛ به خصوص انتخاب‌های ما در جهان دیگر، چون با ملاک‌های فرازمینی صورت می‌گیرد، در زندگی زمینی، طبیعی‌ست که در برآوردهای خویش، اشتباهات فاحشی را مرتکب شویم. چه بسیار معیارهایی که در آنجا نقطه‌ی قوت است، ولی در زندگی زمینی، نقطه‌ی ضعف به شمار می‌رود و برعکس. فرضا زندگی در نقشی گمنام، ولی بسیار مفید برای دیگران، در آن جهان، وظیفه‌ای مهم و گزینشی با ارزش جلوه می‌کند، اما همین نقش در روی زمین، جزو نقاط ضعف انسان شمرده می‌شود و اصولاً ارزش معنوی‌اش در همان پارادوکسی‌ست که در تأویل‌های زمینی با فرازمینی شکل می‌گیرد. از این روی کاملاً طبیعی‌ست که در آن جهان، زندگی و آزمونی را برای خویشتن برگزینیم که در این جهان، از پس آن برنیاییم و ماندنمان موجب شود که در مسیر معنوی بیشتر سقوط کنیم. آیا اصولاً خداوند پشیمانی را مگر برای مواردی از این قبیل خلق نکرده است؟! چه

رؤیاهایی ممکن است بیایند، می‌گویند، درست است که خودکشی تخطی به حساب می‌آید، ولی آن به معنای پایان راه برای انسان نیست، و خداوند پس از مدتی توقف، دوباره راه نجات را برای انسان می‌گشاید؛ زیرا آن از ذات خداوند ناشی می‌شود و آموزش او را پایانی نیست، از این روی نجات انسان نیز متوقف نخواهد شد. چه رؤیاهایی ممکن است بیایند، حتی فراتر از آن می‌رود و مدعی ست، احتیاج نیست تا در گفتارها و نوشته‌ها بدنبال پاسخ بگردیم یا حتی بدنبال مشروعیتی باشیم که صحت رفتار ما را تأیید کند. همین تلاش بی‌حصر انسان در راه نجات دیگران، خود قانون مشروعیت را می‌آفریند! حتی اگر راهی پیش از این نباشد، و انسان در مقابل قانون خداوند بایستد و توسط او تنبیه شود، چون رحمت خداوند بی‌پایان است، راهی را برای انسان خلق می‌کند. در چنین شرایطی ممکن است حتی نه گفتن به آن چه در نگاه نخست الهی به نظر می‌رسد و از این روی تخطی از آن نکوهیده شمرده می‌شود، پیروزی، و پذیرش آن چه در ابتدا خواست خداوند پنداشته می‌شود، و اطاعت از آن جایز، شکست باشد؛ و تنها با همان عصیان مشخص شود که ارزیابی‌های نخستین انسان اشتباه بوده است. چرا که «بعضی اوقات، وقتی فکر می‌کنی برنده شدی، در حقیقت باختی». و شأن نزول این جمله در فیلم، دقیقاً در اینجا است.

با این همه، خوانندگان ممکن است با خود بیاندیشند، این حرف‌ها چه مستنداتی دارند و آیا همه‌ی این‌ها، مثنی تخیل و حرف نیست؟! چه رؤیاهایی ممکن است بیایند، در پاسخ به آن‌ها می‌گویند، همین که رؤیای‌شان را در سر می‌پرورانیم، به معنای این است که راهی برای رسیدن به آن‌ها وجود دارد (و گرنه انسان نمی‌توانست حتی تخیل و توهم آن را در سر پروراند) و همین طور که از اسم فیلم بر می‌آید، آن‌ها رؤیاهای امروز ما هستند که در دنیای فردای ما خواهند آمد؛ حتی اگر اکنون واقعیت نداشته باشند، چون تأویل‌هایی هستند که انسان‌هایی را نجات می‌دهند،

پس خداوند نیز بر آن‌ها صحنه می‌گذارد. در اینجا حکمی از آسمان به زمین نمی‌آید تا مشروع شود، بلکه قانونی معنوی در زمین طی کنش‌ها و واکنش‌های انسان‌ها آفریده شده و از زمین به سوی آسمان رفته و مقبول می‌افتد.

کریس و آلبرت به جستجوی ردیاب می‌روند. او را می‌یابند. او ابتدا سعی می‌کند تا ایشان را از تصمیمی که گرفته‌اند، منصرف سازد، اما کریس کسی نیست که به این راحتی‌ها تصمیمش را عوض کند. ردیاب از آلبرت می‌پرسد، او همان انسانی‌ست که هرگز تسلیم نمی‌شود و خطاب به کریس می‌گوید تا به حال نشنیده است که می‌گویند، سماجت زیادی، کار دست انسان می‌دهد.

کریس اظهارنظرهای او را رد می‌کند و از او می‌خواهد که اگر راهی برای رسیدن به مقصودش می‌شناسد، به آنان بگوید، و گرنه کاری با وی ندارد. ردیاب شخصی متفکر و اهل مطالعه به نظر می‌رسد. او نماد انسانی عقلایی‌ست که از خرد و منطق پیروی می‌کند و بقیه‌ی ابعاد وجودش در خدمت آن وجه قرار دارند.

او به آن‌ها می‌گوید که راه را به ایشان نشان می‌دهد و باید با او همراه شوند.

آن‌ها سوار قایق می‌شوند. آن‌ها در ارزیابی آن چه به وقوع پیوسته، چنین استنتاج می‌کنند که روح آنی مثل یک فرستنده، افکارش را برای کریس می‌فرستد. اینک که او خودکشی کرده است، امواجی از اندوه و تشویش چون ابرهای سیاه و طوفان به سوی کریس ارسال می‌کند.

ردیاب درباره‌ی شغلش در روی زمین سخن می‌گوید و این که همچون حالا به کتاب خواندن اشتها داشت.

آن‌ها به مکانی می‌رسند که ارواح نیازمند در آن دست و پا می‌زنند و در هم می‌لولند و بدون توجه به همدیگر تنها در پی خود و نجات خویش هستند؛ با این تعریف می‌توان گفت اینان در جهنم هستند؛ در دوزخ



**خودساخته‌ی خویش.** دوزخیان قایق ردیاب و همراهانش را به سمت خود می‌کشند تا خویشتن را نجات دهند و کریس و همراهانش را از قایق به بیرون پرت می‌کنند. رهروان خلاصه به هر طریقی شده خودشان را به ساحلی امن می‌رسانند.

حال باید چه بکنند؟ منتظر علامت باشند؟ حتی ردیاب نیز نمی‌داند! کریس که اینک با آلبرت همسفر است، به یاد جمله‌ای می‌افتد که در زندگی زمینی به پسرش گفت: «اگر قرار باشه از تو جهنم رد شم، می‌خوام که از بین همه یک نفر کنارم باشه» (منظور کریس پسرش است). پس اکنون حضور آلبرت در دوزخ در کنار او، شهودی را معنا می‌بخشد. آلبرت همان پسر کریس، یعنی آیین در تولدی دیگر از زندگی‌اش است!! آن‌ها با درک این حادثه، نسبت به یکدیگر، هم‌حسی افزون‌تری پیدا می‌کنند و بین وقایع گذشته، ارتباطی پیچیده‌تر و معنادارتر یافتند. کریس به یاد بگومگوهای می‌افتد که بین او و پسرش پیش آمده بود. آیین در کسب اهدافش موفق نبود، در حالی که کریس به عنوان پدری با اراده مدام او را امر و نهی می‌کرد. اما علت شکست‌های او چه بود؟ آیا بدشانس بود، خود را دست کم می‌گرفت؟ بی‌قرار و کلافه بود، یا خیالباف و فاقد پشتکار به شمار می‌رفت، باید او را عاری از انگیزه دانست، یا دمدمی مزاج؟ علت آن هر چه که بود، رهاورد او یک زندگی موفق نبود؛ ولی از یک سوی، حتی آن نیز عاری از پیروزی، آفرینش، ارزش و معنا نیست و از سویی دیگر، چه بسا که تأویل‌ها، چون چهره‌ی دیگری به ما نشان دهند، او پیروز و موفق جلوه کند و ما شکست خوردگانی که انگشت به دهان به تماشایش بنشینیم! زیرا تا هنگامی که خداوند در انسان هست، انسان هرگز یک روایت تمام شده نیست. و اینک چنین نیز شده است و در زمین که کریس راهنمای پسرش بود، در بهشت، پسرش یعنی آیین در دنیای ماوراء، راهنمای او و بسیاری از ارواح دیگر (چه بسا سرگردان و راه گم کرده) شده است!

آیین با درک این شهود به کریس - پدرش - می‌گوید که مادر را نباید تنها

بگذارند و به او دلگرمی می‌دهد که موفق می‌شود و به او اطمینان دارد. اما چرا آیین آنجا می‌ماند؟ آیین می‌ماند تا یاد بگیرد که چگونه برای کمک به عزیزان، حتی در دوزخ نیز بماند. تنها آن هنگام است که از آن مرحله خواهد گذشت و به مرحله‌ای بالاتر در سیر کمال صعود خواهد کرد. و کریس از آن وادی پیشتر می‌رود؛ زیرا در آن آزمون قبلاً پیروز شده بود. او حاضر شد به خاطر همسرش سقوط کند، ولی هبوط او برای دیگری به پرواز وی بدل می‌شود. پس اینک او می‌رود تا به دیگری یاد دهد که چگونه خود را از دوزخ رها سازد.

آیین به پدرش تأکید می‌ورزد، «به مادر فکر کن، به اتفاقاتی که بعد از مرگ ما افتاد». چرا که شاید راز آن جستجو در معنای آن وقایع نهفته باشد. کریس به گذشته می‌اندیشد. آنی که دچار ناراحتی‌های روحی‌ست، فکر می‌کرد که حق ندارد زندگی کریس را بیش از این خراب کند، به همین سبب درخواست طلاق کرده بود. آنی به کریس می‌گوید ما با هم فرق داریم. اما کریس نمی‌پذیرفت و به آنی یادآور شد که به او گفته بود، باید قوی‌تر بشود.

ردیاب و کریس باز به دوزخیان می‌رسند. در میان آنان ناله و نیشتر جوش می‌زند و اینان در خودخواهی و نفرت از یکدیگر دست و پا می‌زنند. کریس از روی آن‌ها می‌گذرد. لحظه‌ای در میان‌شان، چهره‌ی شخصی را می‌بیند که به کریس می‌گوید، فرزندم. اما کریس پس از اندکی توجه به او، می‌گوید، نه تو پدرم نیستی! *الحظاتی بعد، آنی را می‌بیند و با دیدن وی به میان آنان فرو می‌رود. چون آنی غرق شده، پس کریس برای یافتن او باید غرق شود.*

کریس و راهیاب، خانه‌ای شبیه آن که کریس و آنی در آن زندگی می‌کردند، می‌بینند. راهیاب به کریس گوشزد می‌کند، آنانی که خودکشی می‌کنند، در حقیقت خودشان مرتکب مجازات خویشتن می‌شوند و از این روست که عذاب می‌کشند. به بیانی دیگر، *آنان در مقطعی از سیر زندگی،*

راهی را برمی‌گزینند که بن‌بست است، از این روی در آنجا وا می‌مانند و از راه کمال باز می‌ایستند. ردیاب با نوعی همدلی به کریس خاطر نشان می‌کند که او هر چه را که می‌خواهد، عاقبت بدست می‌آورد. ناگهان در می‌یابند، ردیاب همان آلبرت است. دکتری که کریس زیر نظرش آموزش دید و کسی که برای کریس مثل پدر بود. علاوه بر آن، ردیاب در اینجا که ابتدا آموزگار کریس بوده، اکنون به شاگردش بدل شده است. آن‌ها در می‌یابند که نقش‌ها و جایگاه‌ها در هر تولدی از زندگی زمینی و حتی دنیای ماوراء تغییر می‌کنند. همراهی آنان نیز بی‌سبب نبوده است. **ردیاب طی سفر با پسرش، کریس، باید می‌آموخت، جایی هست که با عقل و منطق بیش از آن نمی‌شود پیش رفت، و باید با راه دل، احساس و عاطفه به کمال رسید. کریس نیز تنها در همراهی با راهنمایی چون آلبرت که نماد عقل و منطق است، می‌تواند به هدفش برسد تا او نیز آموخته باشد که عاطفه‌ی صرف و خواهش دل نیز کورکورانه به سر منزل مقصود نمی‌رسد و "تنها با هم آیی خرد و راهنمایی اندیشه است که به گمگشته‌ی خویش دست می‌یابد".**

آنی و کریس نیز نقش‌های مکملی برای هم در زندگی زمینی برگزیده بودند. نقش آنی این بوده که زندگی کریس را پر هیجان و پر ماجرا سازد و کریس عملاً به همان شخصی تبدیل شود که هرگز تسلیم نمی‌شود، و کریس به آنی بیاموزد که در زندگی‌اش هرگز تسلیم نشود. ردیاب به کریس هشدار می‌دهد که مواظب باشد و اگر دنیای واقعی آنی، دنیای واقعی او شود و ذهنیت‌اش را اشغال کند، دیگر بازگشتی برای وی نخواهد بود.

کریس به مکانی می‌رود که آنی سکونت دارد. آنجا شبیه خانه‌ی پیشین خودشان است، فقط بسیار به هم ریخته به نظر می‌رسد و شکل یک نیمه خرابه را یافته است؛ یعنی همان آشفتگی که در ذهن کسی که خودکشی می‌کند، وجود دارد. کریس به آنی نزدیک می‌شود. آنی، کریس را

نمی‌شناسد. او همچو انسانی گمگشته و رها شده به امان "تنهایی" در هستی‌ست. کریس خودش را همسایه‌شان معرفی می‌کند. کریس سر صحبت را با او باز می‌کند و اظهار می‌دارد که چیزهای زیادی در مورد آنی شنیده است؛ این که نقاش است، برای موزه کار می‌کند و بیوه شده است. کریس اشاره‌ای می‌کند به این که فرزندانش را از دست داده است. آن‌ها از وقایعی سخن می‌گویند که در ابتدا مشخص نیست در خصوص گذشته است یا آینده و در خصوص خودشان است یا اشخاصی دیگر، و آنجا برزخ است، زمین است، دوزخ است یا مکانی دیگر؟ با ادامه‌ی گفتگوهای‌شان معلوم می‌شود، در فیلم آن‌ها از وقایع گذشته‌ی خودشان سخن می‌گویند، اما ما ناگزیر نیستیم تا به آن تأویل محدود بمانیم. و از گذشته تا آینده و هر شخصی را می‌توانیم در تأویل خویش در نوردیم و آنجا را نیز می‌توانیم زمین، برزخ یا حتی دوزخ فرض کنیم که هر یک تأویل‌های خود را نیز خواهند داشت.

کریس به آنی قوّت قلب می‌دهد و سعی می‌کند تا افکار گذشته‌اش را که در آن‌ها دست و پا می‌زند، از وی دور سازد.

آنی که انگار نمی‌داند، او همان همسر کریس است، از بن‌بست‌ها و بحران‌های او سخن می‌گوید، به گونه‌ای که پنداری آنی شخصی دیگر است که او اینک از بیرون به او می‌نگرد و مشغول سبک و سنگینی کنش‌ها و واکنش‌های اوست. فیلم در این جایگزینی کاملاً آگاهانه تعمد می‌ورزد؛ چون از یک سوی، آنی آن قدر پریشان و سرگردان است که حتی خودش را نمی‌شناسد و از سویی دیگر، در این مرحله باید شناختی چند جانبه (از بیرون و درون) نسبت به گفتار و اعمالش اتخاذ کند. از این روی چون سوژه‌ای از بیرون به خود و اعمالش می‌نگرد و بی‌غرضانه داوری می‌کند. آن‌ها از عدم آرامش آنی گفتگو می‌کنند و وقایع ناگواری را که برایشان اتفاق افتاد و واکنش‌هایی که نسبت به آن‌ها انجام دادند.

ایشان می‌خواهند دریابند که آیا مقصر نبوده‌اند و اگر مرتکب گناه یا

اشتباهی شده‌اند، دریابند تا از آن‌ها درس بگیرند و دوباره دچار مشکل نشوند.

به خاطر می‌آورند که کریس تنها آن زمان آنی را ترک کرده بود که تصوّر می‌کرد، مانعی برای اوست. در همین هنگام کریس شک می‌کند، شاید اینک نیز آنی نیاز به تنهایی دارد، از این رو درصدد برمی‌آید تا مدتی او را تنها بگذارد، اما آنی نمی‌گذارد. آن‌ها باز وقایع را دوباره نگری می‌کنند. آنی می‌گوید با وجود تمامی تلاش‌ها، او باز خودکشی کرد. آنی احساس نیاز به وجود کریس را به زبان می‌آورد. کریس قول می‌دهد که او را برایش می‌آورد، به شرط این که یک تابلو از وی بکشد؛ تا از این طریق هم چیزی از وی خواسته باشد که او احساس نکند، مدیونش شده است، و هم انجام یک کار، انگیزه‌ای برای او باشد. آنی اظهار می‌کند، ما می‌خواستیم در کنار هم زندگی کنیم، تا هنگام پیری. دریاچه‌ای که نقاشی کرده بودیم، بهشت آرزوها و تخیلات ما بود. کریس به نزد آلبرت می‌آید.

آلبرت پیش دستی کرده و به او می‌گوید: «تو نمی‌توانی هیچ کمکی به او بکنی. این سفر تنها سفر دیدار بود. تسلیم هم شدی؟» کریس پاسخ می‌دهد: «تا پای اون رفتم و اومدم که بهت بگم دارم تسلیم میشم، ولی نه اون طور که تو فکر می‌کنی.» در حقیقت، کریس به عنوان نماد انسان عاطفی و احساسی، به آلبرت، نماد عقلانیت می‌فهماند، جایی که عقل به قضا یا به شکل برد و باخت، موفقیت و عدم موفقیت یا سود و زیان می‌نگرد و از یکی اجتناب کرده و دیگری را برمی‌گزیند، عاطفه و دل می‌بازد تا کمک کند، بر می‌گزیند و لو این که شکست بخورد و همدلی و همیاری می‌کند، حتی اگر از منظر عقل، کاری از دستش برنیاید و این راز تمایز تماشاچی بودن با غوطه‌ور شدن در زندگی‌ست. به همین سبب به او می‌گوید، دارد تسلیم می‌شود، ولی نه آن گونه که او فکر می‌کند. جالب اینجاست، کریس شخصی که به هیچ وجه

تسلیم نمی‌شود و زمانی که عقل انسان کاری از دستش بر نمی‌آید، دل او کنار نمی‌کشد و وارد معرکه می‌شود، تنها هنگامی دستانش را بالا می‌برد که آن به نوعی دیگر، پیروزی عاطفی بر عقل است. چرا که او تسلیم ماندن و زندگی در شرایط دشوار آنی و کمک به او می‌شود، که هر محاسبه‌ی عقلایی هشدار می‌دهد که نه تنها کمکی از دستش ساخته نیست، بلکه خودش را نیز شریک بدبختی دیگری (آنی) می‌کند و آن، خود به معنای بازبرگزیدن راه دل به جای راه عقل است.

کریس با درسی که به آلبرت می‌دهد، به نزد آنی بر می‌گردد. به آنی می‌گوید: «انسان‌های خوب خیلی دیر خودشنو می‌بخشن».

آنی به فوریت، موضوع مرگ بچه‌ها را که نقطه‌ی مرکزی تفکرش است، پیش می‌کشد. او مدام با خود کلنجار رفته و خویشتن را سرزنش می‌کند که اگر آن روز او بدنبال بچه‌ها رفته و رانندگی کرده بود، احتمالاً آنان زنده می‌ماندند! قضیه وقتی حادثه می‌شود که کریس نیز برای آوردن تابلوهای آنی رفته بود که او نیز مُرد!!

کریس به او خاطر نشان می‌سازد که آن قدر خوب است که او جهنم را به بهشت ترجیح داده تا پیش او باشد. و می‌افزاید تسلیم نشود (چون کسی که خودکشی می‌کند، تسلیم می‌شود).

کریس که احساس می‌کند شاید تلاشش تأثیری روی آنی نداشته است، کمی مایوس می‌شود. آنی تا بارقه‌ای از آن را حس می‌کند، بی‌قرار سعی می‌کند به کریس روحیه بدهد و به وی می‌گوید که او اینک نباید تسلیم شود، و به محض وقوع این گزینش، آن‌ها (کریس و آنی) خود را در بهشت می‌بینند!! آری، آنی در آزمونش پیروز شده بود و کریس نیز که قبلاً آن را با موفقیت گذرانده بود، موفق می‌شود، به گونه‌ای که خود آنی برگزیند، و برخلاف انتظار نگاه عقلایی، او را از جهنم نجات دهد. آنی تنها هنگامی که، نه به خاطر خود، بلکه برای "دیگری" حاضر به فداکاری می‌شود و از ته دل می‌خواهد "زندگی دیگری" را نجات دهد، از بن‌بستی که "خود"

برای "خویشتن" آفریده بود، نجات می‌یابد. بلی، ما در آزمون‌های معنوی می‌خواهیم، به یکدیگر کمک کنیم، ولی در حقیقت به خود یاری می‌رسانیم!! آنی که به خاطر خویشتن خودکشی کرده بود، این بار برای کمک به کریس می‌شتابد و از منجلاپی که بخش خودخواهانه‌ی خودکشی برایش آفریده بود، رها می‌شود. «بعضیا، چیزایی رو که ندیدن انکار می‌کنن» (می‌توانند باور نکنند، ولی انکار؟!).

در سرای بهشت، آلبرت (با چهره‌ی آموزگارش) نیز حضور دارد. او یک هدیه باورنکردنی برایشان دارد؛ دختر، پسر و سگ‌شان در کنار آنان خواهند بود.

آیا آن‌ها تا ابد آنجا خواهند ماند؟ بستگی دارد که در آینده چه تصمیمی بگیرند؛ پس از سال‌ها استراحت در آرامش ابدی، ممکن است روزی برای درک معنایی، باز زندگی زمینی را برگزینند و دوباره متولد شوند؟! اما این حماقت محض است؛ یا نه باید گفت دیوانگی‌ست؛ ولی این هم کفایت نمی‌کند. آن پارادوکسی محض است.

با آن چه اتفاق افتاده، آن جنونی‌ست که در خردورزی معناگرایانه برگزیده شده است. درست است؛ و جملگی ما که در دنیای زمینی متولد شدیم، پیش از این، آن حماقت و دیوانگی خردورزانه را برگزیده‌ایم تا از هستی تا بی‌نهایت را معنا کرده باشیم.

### کتاب بی نهایت

پس آن گاه که زندگی در "دنیای واقعی" به غروب خود رسید، "دنیای ماوراء" از فراسوی چهره نمود. اکنون آنچه از "معنویت" در زمین "کاشته بودند"، باید در "دنیای ماوراء"، "درو" می کردند. "خلایق هر یک به سویی روان بودند. هنگامه در معرکه ای بود. هر کس پرسشی داشت، هر یک به دنبال پاسخی می گشتند، هر کس هر آن، چیزی می گفت. آنان که در زمین به دنیای ماوراء ایمان داشتند، "شادمان" به نظر می رسیدند و آنانی که بی اعتقاد بودند، "حیران" می نمودند و آنان که "عنادورزی" گزیده بودند، "گمراه تر شدند".

اما هنگامی که نازل شد، نه بر طبق آنچه در "باور و ذهن" خویش داشتید، که برحسب هر آنچه "برگزیدید"، داوری خواهید شد، ورق به گونه ای دیگر برگشت. در میان سرگشتگی همگان، به آنانی که با خداوند "معامله کردند"، "به قدر



معامله " داده شد، نه آن قدر که انتظارش را داشتند. بر آن کس که سخت گرفته بود، سخت گرفته شد و آن کس که "بخشیده بود"، "اشتباهاتش پوشیده شد". و اما آنانی که "به خیال خویش ایمان آورده بودند"، اما به "پلیدی" میل کرده و "اصرار ورزیدند"، در میان بهت‌شان، به ایشان بدتر از هر ناباوری جزا داده شد. پس محکوم به تولدهای دوباره و چندباره شدند، تا پاره‌پاره‌های روحشان، پالوده شود. به آن‌هایی که "بدون اعتقاد و انتظار"، به کارهای نیکو روی کردند، "بیش از باورمندان" داده شد؛ چرا که ایشان، نیکی را بهر معامله نیافریده بودند و به همراه آنان که نه برای خود، بلکه "برای دیگری" برگزیده و "زیسته بودند"، براستی "برترین رستگاران" شدند و آنان که "گذشت تا پای ایثار" را برگزیدند، به "ابدیت" "او" پیوستند.

سفر بی‌نهایت

پس گشایشِ آن با "نه گفتن"، تداوم آن با "اعتراف کردن" و غایتش هنگام "غسل تعمید" شد که، آن وجه از نیکی که با پلیدی مواجه شد، اما بدان آلوده نشد؛ آن که رنج‌ها و غم‌ها را در هستی یافت، پس از هستیِ خود پشیمان شد و برای رهایی، نیستی را برگزید، در آسایشِ ازلی نیستی، آسودگی ابدی گرفت. آن بخش از هستی که از "پلیدی" بود و تا توانست لذت برد، هنگامی که از شرارت و لذت خویش، خسته و فرسوده گشته بود و اینک سنگینیِ بار "نیکوی هستی" را بر دوش می‌کشید، چون از این مشقت به ستوه آمده بود، "نیستی" را برگزید و با نیستی، "رنجش" نیز پایان یافت؛ ولی نیکی موظف شد که بهای "تاوان" او را بپردازد، پس از "نیستی"، به "نیکی"، هستی یافت. آن بخش از پلیدی که سنگینیِ "بار هستی" را با اشتیاق پذیرفت و حاضر نشد هیچ لذتی را با آن "معاوضه" کند، به آتش بدل گشت و در "عشق" بخش نیکوی هستی بسوخت! اما "او"، او که بخش نیکوی هستی با او بود، "خواست"، "جستجو کرد"، "یافت"، "دانست"،

"اراده کرد"، "آفرید" و "توانست" که غسل تعمید یابد. "او" پس از آن که، "عصیان" کرد و با انسان شد، به "معرفت" دست یافت و در رنج‌های شیطان وجود انسان شریک شد، و آن هنگام که از زندان تنگ خودخواهی خود گذشت، از افسون عشق گذشت، و با پرداخت "تاوان" برتری تمامی نیکی‌ها بر پلیدی‌ها، "غسل تعمید" یافت تا باز به "خدایی خود" رسید!؟