«و گورها که در هم نقب زده‌اند»

درباره‌ی درهم‌تنیدگیِ سانسور و خشونت در فضای «خصوصی» و «عمومی» به‌میانجی *کاغذ بی‌خط* ِناصر تقوایی

نویسنده: محمد جوانمرد

گودال‌ها که در دل یکدیگر نجوا می‌کنند

و گورها که در هم نقب زده‌اند

و واژه‌های بازمانده که در هم تپیده‌اند

و فصل‌ها که در تن یکدیگر پیچیده‌اند

آرایش درونی، محمد مختاری

سانسور مسئله‌ی اصلی *کاغذ بی‌خط* (۱۳۸۰) است؛ سانسور در شکل‌های متفاوتِ «عمومی»/«سیاسی» و «خصوصی»/«شخصی»، پیشینی و پسینی‌اش، و در پیوندش با خشونت مستقیم و غیرمستقیم، و با خشونت اعمال‌شده و ایجاد فضای خشونت. اما شکلی خاص از نابرابری و خشونت، یعنی نابرابری جنسیتی، به همان اندازه مسئله‌ی اصلی اثر است: طوری که سانسور از منظر خشونت جنسیتی، و خشونت جنسیتی از منظر سانسور دیدنی می‌شوند. محور اصلی پیش‌روی *کاغذ بی‌خط* در واقع همین تلاش برای دادن بافتی حس‌پذیر و استتیکی به

درهم‌تنیدگیِ سانسور و خشونتِ «عمومی» و «خصوصی» است، بدون این‌که مرز بین این دو را به‌تمامی از میان بردارد و یکی را به دیگری تقلیل دهد.

داستان فیلم، که محصول همکاری خود تقوایی و مینو فرشچی است، زندگی رؤیا، زنی از طبقه‌ی متوسط شهری را روایت می‌کند که با همسرش جهانگیر و دو بچه‌اش در تهران زندگی می‌کنند. رؤیا «خانه‌دار» است و بخش زیادی از روزش به انجام کارهای خانه، یعنی «کارهای بازتولیدی» می‌گذرد: برجسته بودن این مسئله را از همان سکانس‌های آغازین فیلم می‌فهمیم، وقتی رؤیا بچه‌ها را برای به مدرسه رفتن آماده می‌کند، همسرش را صدا می‌کند، و صبحانه‌اش را می‌چیند. رؤیا از نظر اقتصادی کاملاً به همسرش که مهندس نقشه‌کش است وابسته است. اما از همان آغاز علاقه و استعداد رؤیا در روایت کردن و «رؤیا»پردازی هم، اتفاقاً از زبان همسرش، مطرح می‌شود: این‌که رؤیا با نمایش بازی کردن جلوی بچه‌ها و همسرش، ادای زندگی‌ای اعیانی را درمی‌آورد و به قول جهانگیر خوب بلد است «دروغ ببافد». رؤیا در واقع به این واسطه شکاف بین *واقعیت مطلوب* و *واقعیت موجود*، و نارضایتی‌اش از این واقعیت را برجسته می‌کند.

بعد از این گفت‌وگو رؤیا تصمیم می‌گیرد به کلاس نویسندگی برود. تا این‌جا ما با روایتی از زندگی «خصوصی»، یعنی آنچه درون فضای خانه می‌گذرد، روبه‌رو بوده‌ایم. اما با بیرون رفتن رؤیا از خانه، ردّ آن امر مستقیماً سیاسیِ سرکوب‌شده در جهان اثر پیدا می‌شود: این وقتی است که رؤیا برای رسیدن به محل کلاس نویسندگی از بین کتاب‌فروش‌های پیاده‌رو می‌گذرد که نام‌هایی مثل مختاری را روی پلاکاردشان نوشته‌اند و آن را، برای فروختن کتاب‌هایش، فریاد می‌زنند. و این، همان‌طور که بعداً از تیتر روزنامه‌ها می‌فهمیم، همزمان با وقوع قتل‌های زنجیره‌ای در جهان اثر است، و تنها سه سال بعد از آن قتل‌ها در جهان واقعی. این‌جا بهتر است لحظه‌ای توقف کنیم: وقتی از امر مستقیماً سیاسی حرف می‌زنیم، هرگز به این معنا نیست که امر به‌ظاهر «شخصی» سیاسی نیست، بلکه به این معنا است که این تفکیک هرچند ایدئولوژیک است، اما واقعیتی مادی دارد و با حصارهایی مادی، با نابرابری‌هایی کاملاً انضمامی، از جمله تلاش برای محصور کردن زنان به فضای درون خانه، تعیّن یافته است. پس اثر هنری، در این مثال *کاغذ بی‌خط*، نمی‌تواند این شکاف اولیه را دور بزند و نادیده‌اش بگیرد، و درهم‌تنیدگی امر خصوصی و عمومی را از همان آغاز پیش‌فرض تلقی کند. بنابراین اثر، اگر بخواهد کارکردی انتقادی داشته باشد، ناچار است با این دوگانه در فضای تجربه درگیر شود: یعنی از این تفکیک ظاهری بین امر شخصی و سیاسی شروع کند، تا با میانجی‌گری‌هایی بازنمایانه، به درهم‌تنیدگی این دو بافتی استتیکی بدهد.

اولین مواجهه با مسئله‌ی قتل‌های زنجیره‌ای در جهان اثر، لحظه‌ای است که سطحی تمثیلی به آن وارد می‌شود. از این‌جا به بعد آشکارتر می‌شود که ما با دو سطح روایی روبه‌روایم: زنی خانه‌دار که می‌خواهد بنویسد، و

نویسنده‌هایی که به خاطر نوشتن کشته و حذف شده‌اند. اما چه چیزی این دو سطح را به هم پیوند می‌زند؟ مشکلات، موانع، و خشونتی که رؤیا وقتی شروع به نوشتن می‌کند، می‌بیند، نقطه‌ی شروعی برای پاسخ به این سؤال است. اولین و بی‌واسطه‌ترین مسئلهْ کار خانگیِ رؤیا است، و مسئله‌ی نداشتن وقتِ مازاد؛ نداشتن «اتاقی از آن خود». شبی بعد از این‌که بچه‌ها خوابیده‌اند، رؤیا می‌خواهد روی طرح فیلم‌نامه‌اش کار کند، در همان حال که شوهرش دارد بار سفر به «جزیره» می‌بندد تا آن‌جا روی ساخت یک «ویلا» نظارت کند. کمی بعد از این‌که رؤیا قلم برمی‌دارد و دارد برای شروع داستانش تقلا می‌کند، جهانگیر با سبدی پر از لباس سرمی‌رسد و با ناراحتی از او می‌خواهد لباس‌هایش را بشوید. رؤیا با عصبانیت قلم را به کاغذ می‌کوبد و سرش را بین دست‌هایش می‌گیرد. مانع دیگر، واکنشی است که شوهرش به نوشتن او نشان می‌دهد. رؤیا آن شب بعد از این‌که استادِ نویسندگی‌اش را با ماشین به خانه‌اش می‌رساند، دیر به خانه برمی‌گردد؛ در شبی که جهانگیر دوست‌های خانوادگی آن‌ها را به خانه‌شان دعوت کرده بود. این یعنی رؤیا در جایی که برایش تعیین‌شده است نبوده تا «وظایف» تعیین‌شده‌اش را انجام دهد. اما او بعد از برگشتن شروع می‌کند به نمایش بازی کردن برای بچه‌ها در اتاق خود آن‌ها: این بار نمایشِ شنگول و منگول و حبه‌ی انگور و گرگ بدجنس. بچه‌ها می‌ترسند و جیغ می‌زنند؛ جهانگیر خشمگنانه در را باز می‌کند، به رؤیا تشری می‌زند و جریان آن جهان خیالی را قطع می‌کند؛ جهانی خیالی که خود او، یعنی جهانگیر را در جایگاه گرگ درنده می‌نشاند (جهانگیر بارها نارضایتی‌اش را از تبدیل شدن به گرگ خبیث داستان نشان می‌دهد، و رؤیا جایی در واکنش به او می‌گوید «از نوشتن من تو دلخوری یا نقشت رو دوست نداری؟»). این مسئله دیگر صرف وقت نداشتن به‌دلیل کار خانگی نیست بلکه پای سانسور پسینی وسط می‌آید: خیال‌پردازی‌های رؤیا دارد جهان واقعی و شکلِ متعارف درک آن را «آلوده» می‌کند، از جمله ذهن بچه‌ها و ذهن خود رؤیا را؛ این خیال‌پردازی‌ها دارد باعث می‌شود رؤیا دیگر در «جای» از پیش تعیین‌شده‌ی خودش، یعنی درون فضای خانه و مشغول به انجام کارهای خانگی، نباشد. رؤیا در «نا-جایی» قرار گرفته، که درون واقعیت مستقر تعریف نشده است (و دارد «صحنه» را برهم‌میزند). این را از واکنش مادر رؤیا به تصمیم او برای نویسنده شدن هم می‌شود دریافت کرد: مادرش هم با عصبانیت به کارهای او واکنش نشان می‌دهد، او را دیوانه می‌خواند، و از او می‌خواهد که به زندگی‌اش بچسبد. این‌جا مسئله سانسور پسینی است: جهانگیر با خشم به رؤیا می‌گوید که وقتی از سفر برگردد کتاب‌سوزانی راه می‌اندازد که «بیا و ببین».

اما این‌جا هنوز سطح تمثیلی قتل‌های زنجیره‌ای از تجربه‌ی فردیِ بازنمایی‌شده فاصله دارد. به بیان دیگر، روشن است که این دو وضعیت به‌واسطه‌ی سرکوبِ تخیل و نوشتن، بر مبنای مشابهت به هم ربطی دارند، و احتمالاً همین است که این شکل از سانسور در فضای تجربه‌ی «شخصی»، آن شکل از حذف در فضای عمومی را، با پرشی

ذهنی، تداعی می‌کند. اما همان‌طور که ادامه‌ی اثر نشان می‌دهد، مسئله نه فقط مشابهت، که امتداد و ترجمه‌پذیری متقابل بین این ساحت‌های تجربه و اشکال سانسور است: یعنی بین سانسور در فضای خصوصی و عمومی، و نسبت این‌ها با خشونتِ سیستمیِ دولتی و غیردولتی. تا وقتی رؤیا به‌شکل پیشینی سانسور شده بود، یعنی به دلیل محدودیت‌ها اصلاً امکان نوشتن نداشت، نیازی به خشونت مستقیم نبود. اما از وقتی شروع می‌کند به نوشتن و تخیلش به‌طور جدی‌تر با واقعیت روزمره تداخل می‌کند، هم آثاری از خشونت مستقیم در زندگی او پیدا می‌شود، و هم به‌طور همزمان تداعی قتل‌های زنجیره‌ای در جهان اثر مکررتر و درونی‌تر می‌شود. هر چه داستان به پیش می‌رود، شکاف بین این دو سطح تمثیلی، یعنی زندگی رؤیا و قتل‌های زنجیره‌ای، کم‌تر، و آشکارگی خشونت عریان در هر شکلی از سانسور، حتی آن شکل‌هایی که می‌خواهند خشونتی که پیش‌شرطِ امکانشان بوده را پنهان کنند، بیش‌تر می‌شود. امر سرکوب‌شده، یعنی خشونت سیستمی‌ای که قتل‌های زنجیره‌ای برون‌ریزیِ آن بود، از نوشته‌ای روی یک پلاکارد و اسمی که کسی در پیاده‌رو صدا می‌زند، حصارهای کاذب (اما واقعی) زندگی خصوصی را می‌شکند و به درون فضای خانه، یعنی زندگی رؤیا رسوخ می‌کند؛ و این همزمان است با این‌که زندگی رؤیا هم به‌مرور به واقعیتِ نهان آن امر سرکوب‌شده، آن خشونت پنهان‌شده، نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود.

در نیمه‌ی دوم فیلم ما مدام با لحظه‌هایی از تداخل و درهم‌رویِ این دو سطح روبه‌رو می‌شویم. وقتی جهانگیر از سفرش به «جزیره» برمی‌گردد، بعد از آن‌که با درِ بسته و بچه‌هایی که در را برایش باز نمی‌کنند (چون فکر می‌کنند او «گرگ درنده» است) روبه‌رو می‌شود، در را می‌شکند و داخل می‌شود. در ادامه‌ی مکالمات رؤیا با او، که از شکسته‌شدن در وحشت‌کرده، می‌فهمیم که «ویلا»یی که جهانگیر نقشه‌اش را می‌کشیده، یک زندان است. و بعد لحظه‌ای فرامی‌رسد که وحشت قتل‌های زنجیره‌ای مستقیماً با تجربه‌ی رؤیا تقاطع پیدا می‌کند و به سطح خودآگاه اثر - و مخاطب - می‌رسد: «از قتل این روزنامه‌نویس‌ها و نویسنده‌ها و شاعرها، این قتل‌هایی که بهش می‌گن زنجیره‌ای، تو تا حالا چیزی به گوشِت خورده؟ دونه به دونه، همه‌شون رو من کشتم. حیف که تو تازه‌کاری». این را جهانگیر با طعنه در جواب رؤیا می‌گوید، وقتی رؤیا از او پرسیده است که چرا این‌قدر از روایت شدنِ زندگی‌اش می‌ترسد. گلوی رؤیا از وحشت خشک می‌شود.

بلافاصله بعد از این گفت‌وگو، صحنه‌ای سرمی‌رسد که به نظر من، وقتی در بافت کلیِ پیش‌روی فیلم قرار بگیرد، گره‌گاه استتیکی آن است، *لحظه‌ی درونی شدن کامل امر سیاسی و شخصی نسبت به یکدیگر*، لحظه‌ی اوج ترجمه‌پذیریِ این تجربه‌های سرکوب به زبانِ رمزگان یکدیگر، طوری که، دست‌کم در آن لحظه، نمی‌توان کاملاً از هم تمیزشان داد. بعد از آن جروبحث‌ها، جهانگیر ماهی بزرگی را که از جزیره با خود آورده، می‌برد دمِ در شکسته‌ای که صدای شرشر باران از آن داخل می‌آید تا سلاخی‌اش کند. چشم ماهی، که بچه‌ها بهش نهنگ می‌گویند، روشن

است و در تاریکی برق می‌زند. ماهی مرده، اما گویی هنوز ردّی از زندگی توی چشم‌هایش هست. جهان چند روزنامه پهن می‌کند روی زمین، و شروع می‌کند با ساطور ماهی را سلاخی کردن؛ رؤیا همزمان داخل اتاق خواب قلم را برداشته و دارد با عصبانیت و اضطراب می‌نویسد.

با اولین ضربه‌های ساطور به ماهی‌ها، خون و بعد تکه‌های گوشت روی روزنامه‌هایی می‌افتند که خبر قتل‌های زنجیره‌ای را منتشر کرده‌اند: «دستگیری متهمان جدید قتل‌های زنجیره‌ای»، «۸ تن از متهمان پرونده قتل‌های زنجیره‌ای آزاد...». در میانه‌ی سلاخی، جهانگیر می‌آید داخل اتاق خواب و با دست‌های خونین و ساطوری در درست، از جلوی او سیگاری برمی‌دارد. رؤیا وحشت‌زده دست‌های خونین او را نگاه می‌کند. هوا با (امکان) خشونت عریانِ قریب‌الوقوع انباشته می‌شود. رؤیا وحشت کرده، بدون این‌که هنوز خشونت مستقیم بدنی‌ای برای او رخ داده باشد. چنان خشونتی هنوز رخ نداده، ولی همه‌ی نشانه‌ها به ما می‌گویند که تخطی از «جایگاه» و تلاقی تخیلِ جهان مطلوب با واقعیت مستقر می‌تواند به‌راحتی به بروز این خشونت منجر شود. این امکان و نزدیکیِ خشونت، طوری که می‌شود نفسش را روی گردن خود حس کرد، خودْ خشونت فراگیر و چندلایه‌ای است که می‌خواهد رؤیا را متوجه ضرورت خودسانسوری کند. به‌طور مشابه، خشونت آشکارِ قتل‌های زنجیره‌ای و قتل‌های قبل‌تر از آن، خود را به‌شکلِ تجربه‌ی امکان و نزدیکی خشونت برای نویسنده‌های دیگر، و نویسنده‌هایی که بعدتر می‌آمدند، امتداد دادند. البته، خشونت جهانگیر در نهایت در لحظه‌ای کاملاً مرئی هم می‌شود: وقتی که مچ دست رؤیا را، که قرص‌های آرامش‌بخشش را در آن پنهان کرده، می‌گیرد و به‌زور و با تهدید ساطور از او می‌خواهد مشتش را باز کند: «وا نکنی می‌زنما!». رؤیا مشتش را باز می‌کند، قرص‌ها روی میز پخش می‌شوند، جهانگیر با نگاهی سرزنش‌گر دور می‌شود، و دوربین روی حلقه‌ی ازدواج رؤیا تمرکز می‌کند.

اما *کاغذ بی‌خط*، به‌شکلی ساده‌انگارانه این دو سطح، یعنی زندگی و مسیر رؤیا را با قتل‌های زنجیره‌ای یکسان نمی‌کند. چنین کاری در واقع فروکاستن یک قلمروی تجربه به قلمروی دیگر می‌بود. اگر جهانگیر را بشود «نماد»ی برای دستگاه اطلاعاتی و رؤیا را بشود «نماد»ی برای روشنفکرانی که تخیل عمومی را به هم می‌زنند در نظر گرفت، دیگر خبری از دو سطح، ترجمه‌پذیری به یکدیگر، و میانجی‌گری استتیکی بین آن‌ها نخواهد بود. چنان چیزی بازتولید سلطه‌ی امر رؤیت‌پذیرِ عمومی بر امر خصوصی و پذیرش شکافِ پرنشدنی بین آن‌ها خواهد بود. این همان روندی است که خودِ محمد مختاری در چشم مرکب ذیل بحث سلطه‌ی «کل» بر «جز» درباره‌اش بحث می‌کند. او این را پارادایمِ غالب شعر و فرهنگ پیشاانقلابی می‌داند که تکثر و تفاوت‌های موجود در زندگی اجتماعی را به نفع «سیاستی بزرگ» از بین می‌بُرد؛ مختاری آن‌جا می‌کوشد نسبت بین سرکوب ضدانقلابی را با نظم استتیکیِ دوگانه‌انگارِ مبتنی بر تقابل خیر و شر مطلق، که پیش از انقلاب در شعر و ادبیات غالب بود، تبیین کند.

در *کاغذ بی‌خط* اما جهانگیر به نمادی انتزاعی برای یک دستگاه سیاسی سرکوب‌گر بدل نمی‌شود: او انضمامی بودن خود را به‌عنوان یک فرد، یک مرد که در رابطه‌ای نابرابر با یک زن قرار دارد، حفظ می‌کند؛ مسئله‌ای که درباره‌ی رؤیا و شباهت وضعیتش با ماهی سلاخی‌شده و نویسنده‌های کشته‌شده هم صادق است. در بازنمایی نمادین (که به بیان فردریک جیمسون، همان «شکل بد» و یک-به-یکیِ تمثیل است) آنچه که روی کاغذ یا صفحه‌ی نمایش حاضر است، جانشینِ آن چیزی می‌شود که گفته نشده و غایب است (و در معنایی زبان‌شناختی غالباً روی محور جانشینی عمل می‌کند)؛ در عوض، این‌جا رؤیا و ماهی، مختاری و خبر قتل‌های زنجیره‌ای با هم هم‌نشین می‌شوند. صبح بعد از شبِ سلاخی شدن ماهی، دخترِ رؤیا و جهانگیر در آشپزخانه، در یخچال و در سطل زباله به‌دنبال مادرش می‌گردد؛ طبعاً این صحنه امکان قتل رؤیا را به ذهن می‌آورد، اما ما می‌دانیم، یعنی حدس می‌زنیم که چنین اتفاقی نیفتاده است. مسئله این‌جا همین همزمانی است: رؤیا از بابت‌هایی شبیه به ماهی و نویسنده‌های کشته‌شده است، و می‌توانست جای آن‌ها باشد، اما نیست. مسئله دقیقاً همین نزدیکی در عین فاصله‌ی حداقلی است که امکان بازنماییِ امتداد خشونت عریان را به‌شکل فضای خشونت برای فیلم مهیا می‌کند.

پایان فیلم هم مثالی خوبی برای این بحث است. در پایان، بعد از شبی طولانی که جهانگیر تا صبح پای خواندن فیلم‌نامه‌ی رؤیا بیدار مانده، تا ببیند می‌خواهد به آن مجوز/اجازه بدهد یا نه، فیلم به صحنه‌ای شبیه به همان صحنه‌ی آغازین برمی‌گردد: جهانگیر پشت میز صبحانه نشسته، و رؤیا با دیالوگ‌هایی شبیه به همان دیالوگ‌های نمایشی آغازین، و البته با لحنی شاید طعنه‌وارتر از قبل، صبحانه‌اش را برای او روی میز می‌چیند. این صحنه شبیه به آن صحنه‌ی آغازین است، اما تکرار آن نیست؛ حالا خشونتِ نظام‌مند، خشونت آشکار و امکان دائمیِ خشونتی که همان صحنه‌ی روزمره‌ی معمولی را ممکن کرده است، مثل لایه‌ای خاکِ شفاف اما حس‌کردنی روی این صحنه نشسته است: همه‌ی آن تجربه‌هایی که خود رؤیا در فاصله‌ی بین این دو صحنه از سر گذرانده، و همه‌ی آن تجربه‌های خشونت‌باری که احتمالش را می‌دهد در آینده‌ی نزدیک و دور از سر بگذراند، از جمله خشونت پنهانی که در «اتاق خواب» تجربه خواهد کرد، و البته، خشونت عریانی که نویسنده‌های کشته‌شده، و زندانی‌هایی که جهانگیر برایشان زندان طراحی کرده بود، تجربه کرده‌اند. به این باید تجربه‌ی کسانی به‌حاشیه‌رانده‌شده‌تر از رؤیا را هم اضافه کرد که به‌واسطه‌ی سانسورهای پیشینی، یعنی شرایط مادی، رسیدن به وضعیت آستانه‌ای‌یی مثل رؤیا هم برایشان ناممکن است. همین تن زدن از نماد کردن یک سطح برای سطحی دیگر است که این اثر را، در مقابل اثری نمادین، به اثری تمثیلی تبدیل می‌کند: تمثیل، در معنای مشخصی که این‌جا از آن استفاده می‌کنم، نه بیان یک پدیده به زبان پدیده‌ای دیگر (که همان «تمثیل بد» است)، بلکه پل زدن بین دو پدیده، بین دو فضای تجربه‌ی (به‌ظاهر) جداافتاده است، طوری که هر کدام از طریق دیگری، به‌طور

حس‌پذیر، درک‌شدنی‌تر و فهمیدنی‌تر شوند. در مقابل، نماد یکی از دو پدیده را، که معمولاً سطح تجربه‌ی به‌ظاهر شخصی است، به نفع پدیده‌ی دیگر، که معمولاً سطح «سیاست بزرگ» و به‌ظاهر جمعی است، کنار می‌زند، و اولی را به ابزاری صرف برای بیان دومی تبدیل می‌کند.

این تقابل در نقدهای نوشته شده بر *کاغذ بی‌خط* هم خود را نشان می‌دهد: بعضی، مثل امیر قادری، فیلم را اثری تماماً نمادین می‌دانند که در آن سازنده خود و نمادهای از پیش موجودِ سیاسی‌اش را به‌تمامی بر شخصیت‌های داستان تحمیل کرده است؛ او ضمن اشاره به نقدِ خود تقوایی به تفسیرهای تماماً نمادگرایانه از فیلم، بار این تفسیرها را به گردن خود اثر می‌داند که، به باور او، باعث می‌شود هر چیزی در جهان درونی آن، از جمله ماهی‌ای که جهانگیر به سوغات می‌آورد یا خود رؤیا و جهانگیر، به نمایندگان، یعنی نمادهایی برای چیزهایی دیگر تبدیل شوند. تهماسب صلح‌جو از این هم فراتر می‌رود و می‌پرسد که اصلاً چه نسبتی بین داستان رؤیا و قتل‌های زنجیره‌ای برقرار است، و اگر بین قاتلان قتل‌های زنجیره‌ای و جهانگیر «سنخیتی وجود دارد پس چرا نقطه‌ی ثقل این مشابهت را در فیلم نمی‌بینیم؟». در مقابل، کسانی مثل امیر پوریا و پویان مقدسی این نکته را برجسته می‌کنند که خود اثر اتفاقاً طوری همان برداشت‌های نمادینِ قابل حدس را با شکلی از «مستقیم‌گویی» به درون تجربه‌ی شخصیت‌ها می‌کشد، که جلوی معادل‌سازی‌های نمادگرایانه از آنچه «گفته» شده برای آنچه «گفته نشده» را می‌گیرد، و در عوض، هم‌نشینی و درهم‌تنیدگی در عین یکسان‌نبودن آن‌ها را برجسته می‌کند. مقدسی می‌نویسد: «تقوایی با انتخاب دنیای درونی یک خانواده قشر متوسط برای روایت داستانش، نشان می‌دهد که یک ارتباط ساختاری سنتی و قوی میان این جامعه کوچک و جامعه بزرگ» و «ابزار اعمال قدرت و سرکوب در هر دو جامعه» وجود دارد. این تفسیرها، که اغلب در همان سال‌های اولیه‌ی دهه‌ی ۱۳۸۰ نوشته شده‌اند، این موضوع را برجسته می‌کنند که ما نه فقط با «اثر نمادین» یا غیرنمادین، بلکه، همان‌طور که مختاری می‌گوید، با «فضای استتیکی نمادین» و سلطه‌ی کل/امر عمومی بر جزء/امر خصوصی سروکار داریم: فضایی که، حتی اگر اثر آگاهانه و فعالانه تلاش کند جلوی تقلیل یکی از این سطوح به دیگری را بگیرد، باز هم دریافتی نمادین را به آن تحمیل می‌کند؛ دریافتی که به این محدود می‌شود که یک چیز، مثلاً ماهی یا تجربه‌ی رؤیا، یا باید فقط و فقط خودش باشد، یا فقط و فقط نمادی برای چیزی دیگر، و این یعنی امکان این را ندارد که سرریزِ تجربه‌ها نسبت به خودشان را درک کند.[i]

بین آثار سال‌های اخیر، فیلم *دانه‌ی انجیر معابد* (۱۴۰۳) از محمد رسول‌اف، مثال خوبی برای این شکل از بازنمایی نمادین است. این اثر از آن‌جا مثالی گویا است که نشان می‌دهد، بعد از سال‌ها درونی‌سازی سانسور، حتی وقتی سانسور بیرونی کنار زده می‌شود، اثر امکان بازنمایی امر جزئی و لایه‌لایگی آن را ندارد، و آن را به نمادی

سطحی برای «سیاست بزرگ» فرومی‌کاهد. پدرِ خانواده‌ی *دانه‌ی انجیر معابد* - و البته باقی شخصیت‌ها - برخلاف جهانگیر، به نمادی صرف برای دستگاه سیاسی سرکوب‌گر فروکاسته می‌شود؛ او شخصیتی انضمامی درون روابطی انضمامی نیست. او نشانه‌ای تصویری است که با نمادی تحمیلی از بیرون از منطق اثر پر شده است. جدای از باورپذیر نبودن منطق مکالمات و رفتارهای جهان اثر (نه با تطبیقشان با منطقی کاملاً بیرونی، بلکه در نسبت با فضای درونی آن)، فیلم در مسیر تبدیل اشخاص به نماد، از جمله تبدیل دخترها به «زنان و مردم ستم‌دیده»، سیری صعودی طی می‌کند، تا در لحظه‌ی کشته‌شدن پدرِ اینک به‌تمامی نماد شده، و بیرون ماندن دستش از خاک، که یادآور فیگورهایی از نظام سرکوب است، به نقطه‌ی اوجی تحمل‌ناپذیر می‌رسد. در این فرایند، احتمالاً به‌رغم قصد سازنده‌ی اثر، نه‌تنها جنبه‌ی سیاسی امر فردی سرکوب می‌شود، بلکه امر عمومی هم، به سیاستی تهی از زندگی‌های انضمامیِ روی زمین مبدل می‌شود. امر خصوصی به‌مثابه‌ی امر خصوصیْ سیاسی است، و نه چون عیناً همان رونوشت امر عمومی است. از *کاغذ بی‌خط* تا *دانه‌ی انجیر معابد* بیست و سه سال گذشته، سانسور سال‌ها به‌واسطه‌ی امکان و فضای خشونت، و البته سازوکارهای تشویقی، درونی‌سازی شده. و «آن‌ها که نه گفتند»، از جمله خود تقوایی، به‌تمامی به‌حاشیه رانده شده‌اند: نه‌تنها درون فضای مجوزدار رسمی، بلکه حتی در فضای بدون مجوزی که عمدتاً به جشنواره‌های خارجی نظر دارد و در اقتصاد فرهنگی‌ای متفاوت کالای هنری‌اش را تولید می‌کند.

در پایان می‌خواهم جنبه‌ی دیگری از تعینات سانسور، و مقاومت *کاغذ بی‌خط* در برابر آن را برجسته کنم. همان‌طور که در گفت‌وگوهای جهانگیر با رؤیا هم می‌بینیم، هدف سانسور درنهایت درونی‌سازی آن تصویری است که دستگاه سانسور مجاز و مطلوب می‌داند، حتی اگر هم این دستگاه و هم ما می‌دانیم که این تصویر با واقعیت زندگی‌های روی زمین هم‌خوانی ندارد: ساحت شخصی باید طوری بازنمایی شود که، به‌شکلی متناقض‌نما، محصولش مرز و شکاف ظاهری با ساحت عمومی را بازتولید کند، و شکل و سازوکارهای بازنمایی‌اش، سلطه‌ی دستگاه سانسور را. این یعنی پلیسه کردن/شدنِ خودکار زبان و بازنمایی‌های تصویری در ساحت‌های مختلف زندگی روزمره، و در لایه‌های اجتماعی مختلف. در همان گفت‌وگویی که به سلاخی ماهیِ چشم‌روشن روی روزنامه‌های قتل‌های زنجیره‌ای می‌انجامد، رؤیا به جهانگیر می‌گوید «من می‌دونم یه جات می‌سوزه، اما نمی‌دونم کجات. تو اگه می‌دونی بگو ببینم چته؟»؛ جهانگیر در جواب به ادب رؤیا اشاره می‌کند و می‌گوید: «این ادبو سر کلاس یادت دادن؟». این‌جا رابطه‌ی مستقیمی بین بیرون رفتن از مرزهای «ادب» یا کلام «درست»، و شروع رؤیا به کار فکری متمرکز و قدم‌گذاشتن او به ساحت زندگی اجتماعی ترسیم می‌شود. در موضوعی مشابه، منیرو روانی‌پور در مصاحبه‌ای از این حرف می‌زند که بعد از این‌که تصمیم گرفته آثارش را بدون مجوز چاپ کند، چقدر

راحت‌تر می‌تواند از کلمه‌هایی استفاده کند که قبل‌تر نمی‌کرده؛ چون نوشتن زیر سلطه‌ی سانسور مستقیم و غیرمستقیم، حتی بدون تن دادن به سانسور بیرونی، باعث شده بود که به‌کار بردن کلمه‌هایی که اتفاقاً در زبان روزمره‌ی لایه‌هایی از عامه‌ی مردم رایج‌اند، برایش خجالت‌آور باشد. او در همان مصاحبه می‌گوید «وقتی دیدم که شخصیت‌های داستانی‌ام دیگر نمی‌توانند زندگی واقعی‌ای در داستان داشته باشند و جمهوری اسلامی دارد هم برای مردم داخل ایران زندگی قلابی می‌سازد و هم برای شخصیت‌های داستانی، گفتم این دیگر واویلا است»؛ وقتی زبان و ظاهر شخصیت‌های اثر زیر سانسور از شکل بیوفتند، به بازنمایی‌ای «غلط» از واقعیتی «غلط» منجر می‌شود.

کاغذ بی‌خط در کلیت خودش، مثل رؤیا در این صحنه و جاهای دیگر، از پذیرش این پلیسه‌کردن زبان و تصویر تا حد ممکن و درون مرزهایی صلب، تن می‌زند؛ چیزی که نه فقط در *دانه‌ی انجیر معابد*، بلکه در عمده‌ی تولیدات اتفاقاً سیاسی سال‌های اخیر مشابه‌اش را نمی‌بینیم. این را اثر هم در لحن شخصیت‌ها نشان می‌دهد و هم در تصویری که از فضای خصوصی می‌سازد: برای مثال، شکل پوشش رؤیا در خانه، برخلاف اغلب تولیدات معیار سینمایی دو دهه‌ی اخیر، تفاوت‌های نشان‌داری با شکل پوشش او بیرون از خانه دارد. به‌علاوه، برخلاف جریان غالب تولیدات سینمایی ایران در دو دهه‌ی اخیر، *کاغذ بی‌خط* «اتاق خواب» را به‌عنوان فضایی آمیخته با بار جنسی در جهان خود مرئی می‌کند. می‌شود ادعا کرد که دقیقاً همین تن زدن نسبی از پذیرش هنجارهای زبانی و تصویری است که فرم تمثیلیِ دوطرفه‌ی *کاغذ بی‌خط* را ممکن می‌کند، یعنی بازنمایی تجربه‌ی خصوصی به‌عنوان ساحتی که در برابر فروکاستنش به تجربه‌ی عمومی مقاومت می‌کند. وقتی جای لایه‌لایگی و تکثر فضای تجربه‌ی افراد را کلیشه‌ها بگیرند، یعنی سانسور عمل کرده است، حتی اگر این کلیشه‌ها به‌ظاهر ضد سیاست رسمی باشند. وارد کردن تفاوت‌های ظاهری، یا ضدیت‌هایی آشکار با دستگاه سرکوب و سانسور هم، مثلاً در *دانه‌ی انجیر معابد*، نمی‌تواند جلوی بازتولید این کلیشه‌ها را که در سطح تمامیت شخصیت‌ها و تمامیت اثر عمل می‌کنند، بگیرد.

محمد مختاری در جستار «فرهنگ حذف و سیاست سانسور» به‌دنبال تبیین گوشه‌ها و پیچیدگی‌های همین فرایند است، که همان‌طور که او می‌نویسد، محدود به سیاست‌های مستقیمِ نهادهای قدرت نیست، و از خانه، به‌واسطه‌ی «تفوق پدرانه و مردانه»، تا خیابان و محل کار مدام از شکلی به شکل دیگر ترجمه می‌شود، و در هر ترجمه، مازادی تقلیل‌ناپذیر نسبت به فرم‌های دیگر می‌یابد. درک و مقابله با این «عارضه»، به باور او، نه حاصل کار یک نویسنده یا اثر هنریِ جداافتاده، بلکه «الزاماً در گرو یک جنبش فرهنگی اجتماعی است». قیام ژینا، همان جنبشِ روی زمینی بود که ابعاد گسترده‌ی سانسور، و به‌خصوص شکل‌های درونی‌شده‌ی آن را در مقیاسی جمعی روشن کرد: و در مرکز این روندِ انکشاف، درک حس‌پذیر و ملموسِ این بود که سرکوب و بازتولید آن بر پایه‌ی

فاصله‌گذاری بین خانه و خیابان، امر خصوصی و امر عمومی، در سطح ظاهر، بنا می‌شود؛ فاصله‌گذاری‌ای که در اساس نه‌تنها ترجمانی از آن اشکال ستم و روابط قدرتِ حوزه‌ی عمومی را، به‌شکلی پنهان و پوشیدنی، درون محیطِ حوزه‌ی خصوصی بازتولید می‌کند، بلکه تولید همان اشکال ستم در حوزه‌ی عمومی را به‌واسطه‌ی همین بازتولیدِ مدام امتداد می‌دهد. در مقابل، در مرکز هر فرایند انقلابی، از جمله آنچه در قیام «زن، زندگی، آزادی» شاهدش بودیم، کم‌رنگ کردن مرز بین خانه و خیابان به‌واسطه تغییر مادیِ زیست روزمره در آن‌ها است: و به آگاهی درآوردن این‌که خانه و خیابان، در وهله‌ی نهایی و در زمان‌مندی‌ای بلند، امتداد و ترجمانِ یکدیگرند، و انقلاب در معنای واقعی کلمه فقط به‌طور همزمان در پیوستار این فضاها ممکن است.

---

[1] نک. *ماهنامه فیلم*، ش ۲۸۸، مرداد ۱۳۸۱؛ *دنیای تصویر*، مرداد ۱۳۸۱؛ و «خواندن سفیدی لابه‌لای خطوط در *کاغذ بی‌خط*»، در وبگاه *رسانه‌ی پارسی*، [1]شهریور ۱۳۹۹.