اخبار

مهرداد اسکویی جایزه عکاسی آیپا را گرفت

در جشنواره سالانه عکاسان حرفه‌ای جهان (IPA) که یکی از معتبرترین جوایز عکاسی جهان است، عکسی سیاه و سفید از مهرداد اسکویی، هنرمند عکاس، مستندساز و پژوهشگر تاریخ عکاسی، جایزه نخست در بخش عکاسی فتوژورنالیسم یا عکاسی خبری آنالوگ را از آن خود کرد.

در این جشنواره، هشت عکس مهرداد اسکویی برای مرحله نهایی داوری نامزد شد که در نهایت در اتفاقی کم‌سابقه هفت عکس او نشان افتخار جشنواره و عکسی با عنوان «در میان آوار فاجعه» که مربوط به چهره پسر نوجوانی در خرابی‌های پس از زلزله است، جایزه نخست را به خودش اختصاص داد.

ایپا که در سال ۲۰۰۳ میلادی تأسیس شد، یک رویداد سالانه معتبر و حرفه‌ای است که از عکاسانی که در طیف وسیعی از ژانرها و سبک‌ها فعالیت دارند، قدردانی می‌کند.

هدف این مسابقه که برای عکاسانی از هر پیشینه و مهارتی آزاد است، کشف استعدادهای جدید و شناسایی عکاسان شناخته‌شده با فراهم‌کردن بستری برای نمایش آثارشان در مقیاس جهانی است. این مسابقه جهانی شامل عکس‌هایی در دسته‌های مختلفی همچون عکس خبری، ورزشی، هوایی، مردم، پرتره، آیین‌ها و آداب و رسوم، تبلیغاتی، طبیعت، حیوانات، میکروگرافی، معماری و موارد دیگر است. برگزیدگان هرساله ایپا توسط یک گروه داوری بین‌المللی متشکل از متخصصان در زمینه عکاسی انتخاب می‌شوند.

خواست صدها چهره سینمای ایتالیا از جشنواره ونیز: کنار فلسطین بایستید

ایسنا: تونی سرویلو، مارکو بلوکیو، آلبا روروواچر و ماتئو گارونه ازجمله صدها چهره سینمایی ایتالیا هستند که با امضای نامه‌ای سرگشاده از جشنواره فیلم ونیز خواسته‌اند در قبال بحران انسانی در غزه موضع‌گیری کند.

امضاکنندگان که دربرگیرنده متخصصانی از دیگر نقاط جهان هم هستند، تحت لوای «ونیز برای فلسطین» این نامه را منتشر کرده‌اند.

با این نامه سرگشاده، امضاکنندگان از جشنواره فیلم ونیز خواستند کل این مجموعه شامل نهاد مادر آن، دوسالانه ونیز و بخش‌های مستقل و موازی روزهای ونیز و هفته منتقدان بین‌المللی، «در محکوم‌کردن نسل‌کشی جاری در غزه و پاکسازی قومی که دارد توسط دولت و ارتش رژیم صهیونیستی انجام می‌شود، شجاع‌تر و صریح‌تر موضع‌گیری کنند».

در پاراگراف آغازین نامه آمده است: «ساعت‌ها را متوقف کنید، ستاره‌ها را خاموش کنید. بار زندگی بیش از حد سنگین است. نزدیک به دو سال است که تصاویری با وضوح بی‌چون‌وچرا از نوار غزه و کرانه باختری به ما می‌رسد. ما ناباورانه و درمانده همچنان شاهد عذاب نسل‌کشی هستیم که دارد توسط دولت اسرائیل در فلسطین انجام می‌شود. هیچ‌کس هرگز نمی‌تواند بگوید نمی‌دانستم، تصورش را نمی‌کردم، نمی‌توانستم باور کنم».

از دیگر امضاکنندگان می‌توان به کن لوچ کارگردان مشهور ایتالیایی، یاسمین ترینکا بازیگر ایتالیایی، آدری دیوان کارگردان برنده شیر طلایی ونیز فرانسه برای فیلم «اتفاق»، سوان آرلو بازیگر «آناتومی یک سقوط»، کنستانتین بویانوف کارگردان بلغاری فیلم «بی‌شرم»، لورا بیسپوری فیلم‌ساز ایتالیایی سازنده «بهشت طاووس»، سپیده فارسی فیلم‌ساز ایرانی-فرانسوی سازنده «روحت را روی دستت بگذار و راه برو»، چارلز دنس بازیگر بریتانیایی، لتیتیا دوش کارگردان و بازیگر فرانسوی-سوئیسی «سگ در دادگاه» و کارگردان‌های فلسطینی عرب ناصر و طرزان ناصر که امسال برای آخرین فیلم‌شان «روزی روزگاری در غزه» جایزه بهترین کارگردانی را در بخش نوعی نگاه کن دریافت کردند، اشاره کرد.

هشتادودومین جشنواره فیلم ونیز در ۲۷ آگوست، شش هفته مانده به سومین سالگرد حمله حماس به جنوب اسرائیل در هفتم اکتبر ۲۰۲۳ آغاز می‌شود. حداقل ۶۱ هزار نفر از ساکنان نوار غزه در پی عملیات نظامی اسرائیل که به بهانه نابودی حماس و آزادی گروگان‌ها انجام شد، جان خود را از دست داده‌اند. اسرائیل گفته اتهام نسل‌کشی بی‌اساس است، زیرا این کشتار با قصد انجام نمی‌شود.

سازمان ملل متحد این هفته اعلام کرد نیم‌میلیون نفر در نوار غزه با قحطی «ساخته دست بشر» در این منطقه مواجه هستند و حداقل ۱۳۲ هزار کودک زیر پنج سال از سوءتغذیه حاد رنج می‌برند.

در نامه‌ای که خطاب به جشنواره فیلم ونیز نوشته شده، تأکید شده که آزار مردم فلسطین توسط اسرائیل به دهه‌ها قبل از هفتم اکتبر برمی‌گردد و زمان آن فرا رسیده که متخصصان سینما «برای حمایت از حقیقت در مورد پاکسازی قومی، آپارتاید، اشغال غیرقانونی سرزمین‌های فلسطین، استعمار و سایر جنایات علیه بشریت که اسرائیل برای دهه‌ها مرتکب شده است» موضع بگیرند.

در ادامه این نامه آمده است: با توجهی که در سطح جهانی به جشنواره فیلم ونیز می‌شود، خطر تجربه یک رویداد بزرگ دیگر که نسبت به این فاجعه انسانی، مدنی و سیاسی بی‌تفاوت است، وجود دارد. به ما گفته می‌شود که «نمایش باید ادامه یابد» و از ما خواسته می‌شود که روی‌مان را برگردانیم. مگر می‌شود «دنیای فیلم» هیچ ربطی به «دنیای واقعی» نداشته باشد؟

در این نامه همچنین قید شده است: قرار است دوسالانه و جشنواره بین‌المللی فیلم ونیز قدرت هنر را به‌عنوان وسیله‌ای برای تحول، شهادت، بازنمایی بشریت و توسعه آگاهی انتقادی جشن بگیرند. دقیقا همین امر است که هنر را به ابزاری خارق‌العاده برای تأمل، مشارکت فعال و مقاومت تبدیل می‌کند.

این نامه پس از نامه سرگشاده دیگری که هفته پیش منتشر شده و توسط بیش از ۵۰۰ چهره کلیدی از سراسر بخش فرهنگی ایتالیا ازجمله شخصیت‌های سینمایی والریا گولینو و گابریل سالواتورس، وینیسیو مارچیونی و میمو کالوپرستی امضا شده بود، منتشر می‌شود که خواستار یک روز بسیج در حمایت از فلسطین در طول جشنواره فیلم ونیز در ۳۰ آگوست شدند.

نگاهی به ۲ اثر نمایشی پرحرف‌وحدیث ماه‌های اخیر

فراتر از واکنش

مازیار معاونی: پس از توفان سهمگین کمدی‌های نازل و موج آثار خشن شبکه نمایش خانگی که بسیاری از ظرفیت نمایشی سال‌های اخیر را به خود اختصاص داده بودند، در بهار و تابستان امسال با نمایش فیلم متفاوت «پیرپسر» و اوج‌گیری سریال خانگی «تاسیان» که پخش حساسیت‌برانگیز آن از اواخر زمستان شروع شده بود، اتمسفر جدیدی را در سپهر عرصه نمایش شاهد بودیم که با شتاب بسیار از تعلق صرف به مقوله هنر نمایش عبور کرد و با ورود به دایره فرامتن‌هایی متفاوت و متنوع، بار دیگر ثابت کرد که عرصه تصویر در مفهوم کلی آن از چه برد و دامنه بسیطی در جهت‌دهی به افکار عمومی و ایجاد امواج اجتماعی برخوردار است.

آن‌گونه که حافظه نمایشی نگارنده به یاد می‌آورد، در هیچ‌کدام از دو عرصه سینما و نمایش خانگی، اقشار و طیف‌های مختلف اجتماعی تاکنون این‌چنین واکنش‌های گسترده و صفر و صدی در برابر یک فیلم بلند سینمایی یا یک سریال خانگی نشان نداده بودند و در غالب موارد پیشین، واکنش‌ها بیشتر به یک صنف خاص یا یک جناح سیاسی خاص محدود می‌شد که در یک فیلم یا سریال به آنها از زاویه‌ای پرداخت شده بود؛ از مصادیق صنفی، نمونه‌هایی نظیر اعتراض جامعه پرستاران کشور به چگونگی شخصیت‌پردازی شخصیت پرستار در فیلم سینمایی «شوکران/ ۱۳۷۸» ساخته بهروز افخمی یا موج اعتراض جامعه پزشکی به فصل اول سریال طنز «در حاشیه/ ۱۳۹۶» ساخته مهران مدیری و از مصادیق سیاسی مثال‌هایی همچون اعتراض جناح اصلاح‌طلب به چگونگی پرداخت شخصیت‌ها در سریال تلویزیونی «پروانه‌ها می‌نویسند/ ۱۳۷۹» به کارگردانی محمد نوری‌زاد یا نمایش محدود و از پرده پایین‌کشیدن فیلم سینمایی «مارمولک/ ۱۳۸۳» به کارگردانی کمال تبریزی در اعتراض به شیوه نمایش روحانیت. اما اینکه بسیار فراتر از جوامع صنفی و جناح‌های سیاسی، در سطح جامعه شاهد اظهارنظرهای مطلق و غیرمنعطف این‌چنینی نسبت به آثار در حال اکران یا در حال عرضه از سوی قشر وسیعی از مخاطبان عام و خاص آثار نمایشی باشیم، از آن اتفاقات عجیب و کم‌نظیر (شاید هم بی‌نظیری) بود که همچون بسیاری از اتفاقات عجیب و غیرمنتظره اجتماعی-سیاسی یکی، دو سال اخیر از حادثه سقوط هواپیمای رئیس‌جمهور گرفته تا حمله نظامی به کشور و بحران ادامه‌دار آب و برق، شاید دیگر به این آسانی‌ها در یک بازه زمانی کوتاه اتفاق نیفتد.

اما ریشه این میزان از عکس‌العمل گسترده و کنترل‌نشده را باید در همان شرایط خاص سیاسی-اجتماعی ماه‌ها و سال‌های اخیر جست‌وجو کرد، فراتر از تحلیل‌های صرف حوزه نمایش. در جای خود مهم و قابل تأمل هستند. از «تاسیان» شروع می‌کنیم که در میان حجم عظیمی از بینندگان شبکه نمایش خانگی طرفدار داشت و با عاشقانه خوش‌آب‌ورنگ خود در دل بسیاری جای باز کرده بود. از مخاطبان کم‌سن‌وسال‌تر که تماشای ایرانِ دهه ۵۰ را به‌جز در قاب محدود تلویزیون و حتی سینما و در قالب آثار سیاسی-انقلابی مبتنی بر نبردهای چریکی خونین انقلابیون با سازمان امنیت رژیم پهلوی همچون سریال‌های «پروانه»، «نفس» و... یا آثار سینمایی نظیر «سیانور» تجربه نکرده بودند و حالا با تصویری متفاوت روبه‌رو بودند که اگرچه سویه‌های سیاسی هم در بطن خود داشت ولی تصویری از زندگی عادی فردی و اجتماعی آن دوران با تمام قواعد و مقررات اجتماعی حاکم بر آن بازه زمانی را هم ارائه می‌داد که تازگی داشت. بینندگان مسن‌تری که بخشی از زندگی و سال‌های جوانی خود را در دهه ۵۰ سپری کرده بودند هم به هر حال نوستالژی غلیظی را با تماشای «تاسیان» تجربه کردند که در کمتر اثر نمایشی دیگری شاهد آن بودند. از سوی دیگر، منتقدان رژیم پهلوی و شیوه زندگی اجتماعی آن بازه زمانی از آزادی پوشش حجاب تا... بودند که هم از دلبستگی ایجادشده

توسط بینندگان گروه مقابل به داستان سریال ناراضی بودند و هم شکل پرداختن به سازمان امنیت کشور در زمان پهلوی دوم (ساواک) را به «سفیدشویی» از این سازمان خشن تعبیر می‌کردند و مواجهه این دو گروه آن هم در وضعیت سیاسی حساسی که ظرف چند سال اخیر بر کشور حادث شده است، مواجهه‌ای با برد بالا و غیرقابل پیش‌بینی بود که از تحلیل‌های شفاهی و مکتوب تا درگیری‌های لفظی در شبکه‌های اجتماعی امتداد یافت و دست‌کم برای چند هفته مستمر ادامه داشت.

درخصوص فیلم سینمایی «پیرپسر» که اتفاقا شکل مواجهه شدیدتر و غلیظ‌تری را بین هواداران و مخالفان خود به وجود آورد، موضوع به لحاظ ریشه‌یابی و تحلیل دلایل زمینه‌ساز چنین واکنش‌هایی متفاوت بود. در اینجا برخلاف «تاسیان»، سویه‌های مستقیم سیاسی نقش اول را بازی نمی‌کرد و به همین دلیل دامنه درگیری‌ها درباره فیلم از عامه مخاطبان (که در سریال تاسیان مصداق داشت) به بینندگان تخصصی‌تر عرصه نمایش و دیگر عرصه‌های فرهنگی کشیده شد؛ جدالی که از همان شب اول نمایش فیلم سه‌ساعته اکتای براهنی در کاخ جشنواره فجر و میان او و یکی از منتقدان سرشناس درخصوص کیفیت نهایی فیلم و زمان غیرمتعارفش آغاز و به دنبال اکران فیلم در اواخر بهار پردامنه‌تر شد. گروهی با ستایش شاید اغراق‌آمیز فیلم، آن را شاهکار ارزیابی کردند و در مقابل گروه دیگری از منتقدان عرصه سینما گرفته تا مورخان حوزه تاریخ شفاهی و... به فیلم حمله کرده و حتی دست‌اندرکاران ممیزی ارشاد را بابت اعطای پروانه نمایش به آن به‌شدت سرزنش کردند. در تحلیل این اتفاق کم‌نظیر هم می‌توان مؤلفه‌های متعددی را رصد کرد، از ریشه خانوادگی کارگردان که به شکلی ناخواسته او و منتقدان ایدئولوژی پدر نامدارش را که به نظر می‌رسید دهه‌هاست از هم کینه دارند، رودرروی هم قرار داد تا زمان غیرمعمول طولانی فیلم که یکی دیگر از علل انتقادها به آن بود و البته مؤلفه مهم‌تر کلیت داستانی و شکل نگاه به پدر و مناسبات پدرپسری در آن که به هر حال فراتر از بسیاری از آثار نمایشی پیشین مرزهای کلیشه‌ای و قابل پیش‌بینی را در این مناسبات را درهم نوردید و همان‌قدر که بسیاری را به لحاظ اعمال تنوع و رویکرد تازه خشنود و قانع کرد، بسیاری دیگر را هم به دلیل آنچه شکستن تابوی حفظ حرمت خانوادگی و نگاه نادرست و نسنجیده تعبیرش کردند، به‌شدت عصبانی کرد تا «پیرپسر» در کنار «تاسیان» به دو اثر نمایشی بدل شوند که در زمانه‌ای حساس، بر دُز حساسیت‌های اجتماعی افزودند.

«پیرپسر» از نگاه روان‌کاوی لکان

پدری که هرگز نبود

پریس تنظیفی: فیلم سینمایی «پیرپسر» اکتای براهنی در نگاه نخست به نظر می‌رسد که با الهام از کهن‌اسطوره‌ای ایرانی خلق شده است. این انگاره با نشانه‌ای بصری در طول فیلم تقویت می‌شود. داستان فیلم سینمایی «پیرپسر» روایت رابطه پسران با پدری است که سرانجام بسرکشی می‌کند. این موضوع بلادرنگ در رابطه با کهن‌اسطوره نبرد رستم و سهراب قرار می‌گیرد؛ نکته اینجاست که در جایی از فیلم، نقاشی نبرد رستم و سهراب نیز به دیوار خانه پدر آویخته شده و تأکید کارگردان بر آن چنین برداشتی را تقویت می‌کند. حتی در عنوان‌نویسی پایان فیلم نیز کهن‌اسطوره نبرد رستم و سهراب به‌عنوان یکی از مراجع الهام داستان فیلم ذکر شده است. پس بی‌گمان می‌توانیم بگوییم این فیلم سعی داشته برداشتی آزاد یا رجوعی نو به این کهن‌اسطوره کند. به این ترتیب آشکار است که می‌توانیم بپرسیم آیا فیلم مضمون همان کهن‌اسطوره را در قالبی نو بازنمود کرده یا آنکه مضمون دیگری را بر آن سوار کرده است؟ پیش از هر چیز برای پاسخ به این پرسش بهتر است ابتدا کهن‌اسطوره رستم و سهراب را بررسی کنیم تا ببینیم مضمون و موضع آن چیست و سپس به قیاس آن با «پیرپسر» بپردازیم. در کهن‌اسطوره رستم و سهراب، ما با داستان سهراب روبه‌رو هستیم که فرزند رستم است. او دور از رستم بزرگ شده و رستم هرگز او را ندیده است. سهراب به طمع افراشتن اقتدار رستم به ایران که کشور یا به‌واقع خانه پدری رستم است، لشکر می‌کشد. رستم که هجوم لشکر بیگانه را به کشور یا به‌واقع خانه خویش نظاره‌گر است، در مقام دفاع برمی‌آید و در نبرد با سهراب او را می‌کشد. این در واقع طرح یا پیرنگ اصلی کهن‌اسطوره رستم و سهراب است. در فیلم سینمایی «پیرپسر»، پدری لاابالی و معتاد دو فرزند دارد که فرزندانش با وجود آنکه بزرگ شده‌اند و از سن جوانی گذر کرده‌اند، نتوانسته‌اند برای خویش استقلالی فراهم کنند. آنها همچنان با پدر زندگی می‌کنند و راه برون‌رفتشان از وضع رقت‌بار زندگی که در آن دچارند، فروش خانه‌ای است که در مالکیت پدر است. اما پدر چنین کاری نمی‌کند، اختلاف بالا می‌گیرد و سرانجام پسرکشی رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد این طرح یا پیرنگ قرابت‌هایی با کهن‌اسطوره رستم و سهراب دارد، اما نکته اینجاست که اساسا همیشه طرح یا پیرنگ‌ها می‌توانند شباهت‌های زیادی با هم داشته باشند، این پرداخت آنهاست که از هم متمایزشان می‌کند. درست همان‌گونه که انسان‌ها در یک طبقه‌بندی کلی شباهت بسیاری با هم دارند، یعنی موجوداتی با دست و پا و البته به شکل معمول با قدرت تکلم و فهم زبان هستند، اما ساختار روان هر فرد مختص اوست و همین است که انسان‌ها را از یکدیگر متفاوت می‌کند. با این پیش‌آگاهی بهتر است بار دیگر به بررسی کهن‌اسطوره رستم و سهراب در شاهنامه فردوسی بپردازیم.

مهم‌ترین امر در این بررسی، آگاهی از این مطلب است که در شاهنامه فردوسی، هیچ‌جا بیان نشده است که رستم پیش از کشتن سهراب، با قطعیت از پدربودن خود آگاه بوده و عمدا او را کشته باشد، بلکه برعکس تراژدی داستان دقیقا در نشناختن پدر و پسر نهفته است. پدر و پسر یکدیگر را نمی‌شناختند. در واقع رستم تنها پس از زخمی‌کردن مرگبار سهراب است که با دیدن نشانه‌ها (بازوبند خودش) به حقیقت پی می‌برد. ناآگاهی رستم از هویت سهراب و سوگ ویرانگرش پس از کشف حقیقت نشان می‌دهد که ساختار روانی رستم در دستگاه روان‌کاوی لکانی، نمونه بارزی از «روان‌نژند وسواسی» (Obsessional Neurosis) است که در نقطه اوج تراژدی (پسرکشی) به بحرانی وجودی تبدیل می‌شود. فرد دارای ساختار روان‌نژندی وسواسی، سوژه‌ای است که با آیین‌های نمادین (قواعد، تکرارها، سوگندها) اضطراب ناشی از «فقدان‌هایش» (Lack) را مدیریت می‌کند تا امر واقع (The Real) را مهار کند. این ساختار نه بیماری بلکه شکلی بهنجار از سازگاری با نظم نمادین است. تمرکز وسواس‌گونه رستم بر کنترل نمادین که آن را می‌توان در پایبندی به سوگندهایش دید، برای انکار غیرقابل کنترل بودن امر واقع که نمودش در مرگ، میل و تصادف دیده می‌شود، ساختار روان‌نژند وسواسی را برایش تأیید می‌کند. به همین ترتیب است که رستم در نبرد با سهراب، با وجود نشانه‌های هشداردهنده مانند نام‌بردن سهراب از تهمینه، نمی‌تواند آن را بپذیرد و هیجانات و شناخت خود را از عمل جنگی منفک می‌کند. این همان «جداسازی» (Isolation) در روان‌نژند وسواسی است: او ادعای سهراب را «حیله جنگی» می‌خواند؛ زیرا پذیرش آن، سوژه نمادین «پهلوان مدافع ایران» را با سوژه خیالی «پدر» در تضاد قرار می‌دهد. در واقع پایبندی کورکورانه به «قواعد نبرد» در رعایت سوگندها، آیین‌های پهلوانی همچون دیواری نمادین، دسترسی به واقعیت ممکن پدربودن را برای رستم مسدود می‌کند. رستم می‌پندارد با رعایت آیین‌های پهلوانی مانند سوگند و پاکدامنی در نبرد می‌تواند «امر واقع» ازجمله اتفاق‌های غیرقابل پیش‌بینی مانند پسرکشی را کنترل کند. این توهم «سلطه نمادین بر تقدیر»، از ویژگی‌های روان‌نژند وسواسی است که می‌توان آن را «انکار فقدان» (disavowal of lack) نامید. کشف مهره بازوبند پس از مرگ سهراب، «امر واقع» را به‌مثابه «غیرممکن غیرقابل کنترل» به رستم تحمیل می‌کند: «همی ریخت خون و همی کند موی/ جهان شد سیاه اندرون روی روی» (شاهنامه).

به‌واقع رستم اینک سوژه‌ای است که علی‌رغم همه دفاع‌های وسواسی که برای انکار فقدان خود برساخته است، در برابر هجوم امر واقع یعنی واقعیت کشته‌شدن پسر به دست خویش بی‌دفاع و تسلیم است. و پس از کشف حقیقت در اوج بی‌دفاعی در برابر واقعیتی که خود را بر او تحمیل می‌کند، قرار گرفته است. این امر نشان می‌دهد هیچ آیین وسواسی مانند موی‌کندن و خاک‌افشانی نمی‌تواند مواجهه او را با «امر واقع» (Real) نمادین کند: «جهان پیش چشم اندرش تیره گشت/ ز هستی به یکبارگی سیر گشت» (شاهنامه).

به این ترتیب، «کمبود»ی که تمام عمر با قهرمانی‌های وسواسی پنهان می‌شد، آشکار می‌شود. رستم نمونه آرمانی شکست دفاع‌های وسواسی در برابر امر واقع است. روان‌نژندی وسواسی او، «پناهگاهی نمادین» در برابر اضطراب «فقدان» (مانند فقدان رابطه اصیل پدر-پسری، مرگ‌اندیشی) می‌سازد. اما تراژدی ناخواسته پسرکشی، این پناهگاه را ویران می‌کند و او را با «حفره‌ای وجودی» (خود واقعی گناهکار) روبه‌رو می‌کند. از دیدگاه لکان، دفاع‌های وسواسی رستم، زبان ناخودآگاه «امر ناممکن» است؛ میل به آشتی دو انگاره «پهلوان» و «پدر» که در ساختار نمادین جهان او «محال» است، زیرا تحقق یکی در گرو ازدست‌رفتن دیگری است. این‌گونه است که رستم بسان سوژه‌ای دوپاره، دونیم‌شده رخ نموده است. او چاره‌ای ندارد جز آنکه در مواجهه با امر واقع دفاع از کف داده و سوگوارانه تراژدی خود را نظاره کند. به این ترتیب رستم در کهن‌اسطوره رستم و سهراب به‌عنوان «سوژه وسواسی» (Obsessional Neurotic) که در واقع یک ساختار شخصیت بهنجار (نرمال) است که در دام آیین‌های نمادین گرفتار شده، ترسیم شده است. این در حالی است که شخصیت پدر در فیلم «پیرپسر» به‌گونه‌ای اساسی متفاوت است؛ او تجسم ساختار روانی روان‌کژ یا منحرف (Perverse Structure) است که نه درگیر مدیریت اضطراب ناشی از «فقدان» (Lack)، بلکه در پی تحمیل لذت (Jouissance) خودشیفته‌گرایانه بر امر واقع است. روان‌کژ یا منحرف فردی است که با انکار واقعیت کمبودهایش، لذت ویرانگر شکستن تابوها را به «قاعده‌ای همیشگی» تبدیل و به جای سازگاری با جامعه، خود و دیگران را قربانی لذت افراطی می‌کند. لکان می‌گوید «روان‌کژ کسی است که با شبیه‌سازی قانون، آن را به بازی می‌گیرد تا لذت ناممکن را ممکن کند». در نظریه لکان، روان‌کژ یا منحرف فردی است که مرجعیت قانون نمادین (قواعد اجتماعی، اخلاقی و هنجارهای پدرانه) را به‌طور کامل نفی می‌کند و خود را جایگزین آن می‌کند و پدر در فیلم پیرپسر که غلام نام دارد، تجسم دقیق این مفهوم است: او نه حمایتگر، بلکه نابودگر است. فرزندانش را تحقیر می‌کند، آرزوهایشان را خفه می‌کند و خانه را به «گورستان رؤیاها» تبدیل می‌کند. این در حالی است که در یک ساختار بهنجار، پدر همواره در جایگاهی تعریف می‌شود که موظف است شرایط رشد و شکوفایی فرزندان را تا حد ممکن فراهم کند. از این منظر، پدر در فیلم پیرپسر نقش جایگاه پدری است؛ به شکلی که می‌توان رفتار او را فروپاشی قانون پدر نامید؛ قانونی که باید نظم نمادین را در خانواده مستقر کند. پدر پیوسته در پی رسیدن به لذت مازاد است؛ لذتی فراتر از حد مجاز که ویرانگر است. اعتیاد او به تریاک، رابطه با زنان خیابانی و تصاحب رعنا (عشق پسرش)، همگی بیانگر تلاش او برای اشباع امیال بیمارگونه‌اش بدون توجه به مرزهای اخلاقی است. لکان این لذت را مرتبط با امر واقع (The Real) می‌داند؛ ساحتی خارج از امر نمادین که با ترومای غیرقابل بیان مرتبط است. به این ترتیب در قیاس کهن‌اسطوره رستم و سهراب با فیلم پیرپسر باید گفت پسرکشی رستم تراژدی ناخواسته بود که «امر واقع» را به رستم تحمیل کرد. در حالی که در فیلم پیرپسر، پسرکشی لذت بی‌حد (ژوئیسانسی) حساب‌شده است. بدین ترتیب باید گفت فیلم «پیرپسر» اکتای براهنی، با استفاده از پیرنگی مشترک با کهن‌اسطوره رستم و سهراب و نشانگان بصری مانند آویختن نقاشی رستم و سهراب به دیوار خانه و ذکر نام این داستان در تیتراژ، هرچند مجموعه‌ای از نمادها را برای القای مفهوم یک اقتباس روزآمد گرد آورده، اما به دلیل پرداخت شخصیت‌ها با ساختار روانی متفاوت بی‌ارتباط با آن کهن‌اسطوره شده است. ساختار روانی پدر در فیلم پیرپسر متفاوت از ساختار روانی رستم در رستم و سهراب است. اگر در رستم و سهراب تراژدی سرنوشت محتوم رستم است که موجب بروز همدلی و پالایش می‌شود، در پیرپسر ویرانگری سبوعانه است که از دل روان‌کژی و انحراف ایجاد می‌شود و راه همدلی و والایش را می‌بندد. پسرکشی در پیرپسر نه رویدادی ناخواسته بلکه نتیجه یک پروژه لذت‌جویانه است؛ نابودی پسران برای پاک‌کردن هر ردپای کمبود یا فقدان و پرکردن خلأ با لذت بی‌حد (ژوئیسانس) مرگ‌آور. این جابه‌جایی معنایی، به‌جای احیای اسطوره، از آن روایتی بیمارگونه می‌سازد. در اسطوره، تصویر نبرد رستم و سهراب یادآور شکاف تراژیک میان قانون و میل است. در فیلم، همان تصویر به نماد پیروزی ویرانگر قدرت خودکامه تبدیل می‌شود که حتی نابودی خود را نیز در نتیجه دارد. به این ترتیب پیرپسر نه یک بازخوانی نو از کهن‌اسطوره رستم و سهراب، بلکه یک تغییر مضمون است؛ چراکه جایگاه پدر را به یک منحرف یا روان‌کژ تغییر داده است. در پیرپسر به جای بازنمایی پدر در جایگاه یک سوژه وسواسی که قربانی ناآگاهی و قانون است، پدری خلق شده که قانون را می‌بلعد، میل را مطلق می‌کند و تراژدی را به نمایش‌نامه‌ای از لذت مرگ‌آور فرو می‌کاهد.

خبر

مهرداد فلاحتگر، بازیگر سینما و تلویزیون درگذشت

مهر: مهرداد فلاحتگر از بازیگران شناخته‌شده عرصه سینما و تلویزیون پس از مدت‌ها مبارزه با بیماری سرطان دار فانی را وداع گفت. مرحوم فلاحتگر متولد هشتم مهر ۱۳۳۸ در بابل بود. او از دوران نوجوانی به هنر و بازیگری علاقه پیدا کرد و با اجرای تئاتر در مدرسه نخستین گام‌هایش را در مسیر هنر برداشت. او در سال‌های فعالیتش در فیلم‌های متعددی بازی کرده که بسیاری از آنها جزء آثار شاخص سینمای ایران محسوب می‌شوند. از مهم‌ترین فیلم‌های او می‌توان به «زیر پوست شهر»، «جرم»، «تردید»، «رسم عاشق‌کشی»، «آژانس شیشه‌ای»، «شور عشق» و «سیندرلا» اشاره کرد. حضور در این آثار نه‌تنها توانایی‌های بازیگری او را به نمایش گذاشت، بلکه باعث شد نامش در کنار چهره‌های مطرح سینمای ایران بدرخشد.

یادداشت

جامعه و اقتصاد در تنگنای دو جنگ بزرگ

ادامه از صفحه اول

در خبرها نقل شده بود که دریای خزر در حال کوچک‌شدن است و آب آن در سواحل ایران چند متر عقب رفته است اما بزرگ‌ترین خطر این است؛ ساحلی که روزی دریا بود، به دست انسان‌ها برای تفریح یا درآمد به اشغال درآید. ما بی‌رحمانه به طبیعت هجوم برده‌ایم، شاید هم ناآگاهانه. تصور نادرستی بوده است که فکر می‌کردیم آب‌های سطحی هدر می‌رود، چون در طبیعت، باتلاق، صحرا و کوه روان است. پس نشستیم و فکر کردیم چگونه آن را مال خود کنیم. همه گفتند باید سهم آنها را بگیریم و تماما مال خود کنیم، مثلا کشاورزی را گسترش دهیم. این یعنی جنگ با کوه، دریاچه، صحرا و دشت. امروز طبیعت دارد می‌میرد و با مرگ خود ما را نیز به زیر می‌کشاند. در جنگی که ما متجاوز بوده‌ایم، طرف مقابل ما یعنی طبیعت دارد می‌میرد و ما را نیز به چالش بزرگی کشانده است. اما جنگ با دشمنان خارجی چنین نیست. در جنگی که طبیعت با ما آغاز کرده است، نباید بگذاریم او بمیرد، چون ما هم می‌میریم. ما باید با طبیعت هرچه سریع‌تر آتش‌بس که نه، بلکه صلح برقرار کنیم، به او غرامت بدهیم و سعی کنیم دوباره قوی و سرزنده بماند. با این کار بخشی از تنگنای ایجادشده کاهش می‌یابد. اما به نظر نمی‌رسد برنامه‌ای برای صلح با طبیعت داشته باشیم. شاید هم نمی‌دانیم آتش‌بس و صلح با طبیعت چگونه است. در جنگ بین کشورها دو طرف با میانجیگری کشوری دیگر تصمیم می‌گیرند گلوله‌ای به سوی هم شلیک نکنند و نام آن را آتش‌بس می‌گذارند و سپس معاهده‌ای برای صلح امضا می‌کنند اما آتش‌بس و صلح با طبیعت یعنی چه؟ در جنگی که سال‌ها است با طبیعت آغاز شده، همه (دولت، صنعت و جامعه) مقصرند؛ کمتر یا بیشتر. اگر زودتر از تهاجم به طبیعت دست نکشیم و این جنگ را خاتمه ندهیم، در تاریکی خواهیم بود؛ تشنه نشسته بر زمینی که هر لحظه می‌ترسیم ما را ببلعد.

هدیه‌ای از جنس نقد

ادامه از صفحه اول

آدم‌هایش را خودتان بهتر می‌شناسید. سربسته بگویم ارج و قربی که نمایندگان مجلس فعلی در این دولت دارند، کمتر سابقه داشته است.

۴- بعضی از وزرا گمان کرده‌اند که همه تلاش مردم در رأی به پزشکیان برای این بوده است که آن وزرای بزرگوار بر کرسی بنشینند. به‌همین‌دلیل که این افتخار را به مردم داده‌اند، کمترین تغییر را در معاونان و به‌ویژه مدیران کل شهرستان‌ها داده‌اند.

۵- طولانی‌شدن استعلام‌ها و دخالت استعلام‌کنندگان در همه امور و برای پست‌های کوچک و بزرگ باعث می‌شود بدنه دولت را عملا خالص‌سازان و خالص‌شدگان به روال دولت قبل حفظ کنند. جناب آقای عارف، باور کنید دولت به تغییرات نیاز دارد. شجاعت داشته باشید. مردم را در تعلیق نگه ندارید. زمان را از دست ندهید. با مردم بیشتر از مدیران رودربایستی داشته باشید. الهی که موفق باشید تا مردم سرحال شوند.