

«دیگری» در هزارستان

بهداد بیرانوند

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه زنجان

چکیده

مفهوم «دیگری» از مفاهیم مهمی است، که در سالیان اخیر توسط هوسرل، هایدگر، سارتر (در حوزه فلسفه) و باختین (در حوزه ادبیات) مطرح شده است. توجه به این مفهوم سبب ایجاد چشم‌اندازهای جدید در مباحث فلسفی و ادبی گردیده است؛ اما در سینما، این مفهوم هنوز آن‌گونه که شایسته است، مورد توجه قرار نگرفته است. این پژوهش بر آن است تا با استفاده از آراء میخائیل باختین و جایگاه مفهوم «دیگری» در اندیشه او، به سراغ سریال معروف هزارستان علی حاتمی رود و ضمن واکاوی آن بر اساس این مفهوم، «حذف دیگری» و «تک‌صدایی» را در داستان و دیالوگ‌های این مجموعه تلویزیونی نشان دهد. بر این اساس، دیالوگ‌های این مجموعه را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: دیالوگ‌های مبتنی بر تهدید و خط و نشان، دیالوگ‌های مبتنی بر ترس و ارعاب، دیالوگ‌های مبتنی بر تشویق برای حذف، دیالوگ‌های مبتنی بر اشتیاق برای حذف، دیالوگ‌های مبتنی بر رجزخوانی، دیالوگ‌های مبتنی بر کنایه زدن به قصد ترساندن، دیالوگ‌های مبتنی بر تحقیر و دیالوگ‌های خان‌مظفر به عنوان عامل حذف‌کننده.

واژگان کلیدی: باختین، دیگری، تک‌صدایی، علی حاتمی، هزارستان

مقدمه

هر اثر هنری بروز تلاش و تفکری است که هنرمند از جامعه خود گرفته است، حتی اگر با زمان آفرینش اثر هنری فاصله داشته باشیم، بازهم اثر هنری گویای برداشت‌های مستقل هنرمند در آفرینش آن است. هنرها به واسطه زبان و تخیل با هم رابطه برقرار می‌کنند و این رابطه باعث نزدیک‌تر شدن آنها به یکدیگر می‌شود.

سینما هم به خاطر رابطه مستقیمی که با ادبیات دارد، زمینه‌های مشترک زیادی با آن پیدا کرده که در تمام سطوح، قابل بررسی است.

شاید گفتن این که هیچ چیز از ادبیات به سینما نزدیک‌تر نیست، بیراه نباشد. هر فیلم از عناصری تشکیل شده که مستقیماً در ادبیات حضور دارند. عناصری مانند: داستان، گفتگو، شخصیت و البته روایت به عنوان اصلی‌ترین عنصر مشترک. علاوه بر آن، آنچه در ادبیات به عنوان اخلاقیات و هنر و زیبایی مطرح است، در سینما هم جایگاهی رفیع و والا دارد و شاید برای همین نزدیکی باشد که گاهی دوربین در سینما را به قلم در رمان تشبیه می‌کنند و با یک فیلم مانند یک متن برخورد می‌کنند؛ زیرا «هر فیلم چونان یک متن، مجموعه‌ای است از مناسبات درونی عناصر یا رمزگانی که در آن به کار رفته‌اند. بررسی ساختاری هر فیلم در حکم بررسی مناسبات درونی متن است» (احمدی: ۱۳۷۱: ۱۵۶).

نام علی حاتمی در ذهن اهالی سینما، دیالوگ‌های زیبایش را تداعی می‌کند. کسی که نقشش در سینمای ایران «مانند هم نسلان و معاصران نام آور خودش (کیمیایی، تقوایی، نادری و مهرجویی) برجسته و ممتاز است و او را از پیش‌گامان

سینمای ایران به حساب می‌آوردند» (حیدری: ۱۳۷۵: ۱۷). حضور همه جانبه ادبیات کلاسیک ما در فیلم‌های وی که هم در گفتگوها و هم در داستان‌های فیلم‌هایش حضوری پررنگ و چشمگیر دارد، او را شایسته عنوان ادبیاتی‌ترین فیلمساز سینمای ایران می‌کند. ردپای گفتگوها و داستان‌های وی را باید در حوزه ادبیات و فرهنگ این سرزمین جستجو کرد. از اقتباس‌هایش از مثنوی گرفته تا کنایه و ضرب‌المثل، از اشعار و ترانه‌های جاری در ادبیات فولکلوریک گرفته تا آرکایسم واژگانی و نحوی در گفتگوهایش.

در میان آثار او مجموعه هزار دستان (۱۵ قسمتی ۱۳۶۷) که بر حول محور بازی‌های سیاسی ایران قبل و بعد از جنگ جهانی دوم استوار است، جایگاه خاصی دارد. این فیلم در زمان خودش و حتی پس از آن نقدها و تحلیل‌های فراوانی را دیده است؛ از جمله «فریدونیان و ضحاکیان» از جواد جوادی که این مجموعه را در مبحث سیاست و به خصوص الیگارشی و اکاوی می‌کند و آن را نمونه بسیار خوبی برای این موضوع می‌داند. از دیدگاه او «خان بزرگ و شخص هزار دستان مملکت، جنگ، سیاست داخله و خارجه و همه را به عنوان سر الیگارشی (نماینده الیگارشی) اداره می‌کند به طوری که شاه فقط لولوی سر خرمن است» (جوادی: ۱۳۷۰: ۲۷). این نقد فقط به قدرت شخص هزاردستان پرداخته است. نمونه دیگر، «نقد تاریخی هزار دستان» است که در آن به مقایسه خان مظفر با میرزا فرمانفرا پرداخته شده است. این نقد، حاتمی را متهم به تحریف تاریخ می‌کند و در توجیه آن می‌گوید: «حاتمی در این مجموعه چهره‌ای از میرزا فیروز فرمانفرما ارائه می‌دهد که با واقعیت‌های تاریخی چهره وی در تناقض است. در حالی که مستندات تاریخی، موکداً ناقض ارتباط فرمانفرما با کمیته مجازات است و بر تحت امر داشتن ارتشی شخصی از تروریست‌ها توسط او دلالت دارد» (توحیدی: ۱۳۷۵: ۱۷۳).

از دیگر نقدهایی که بر این مجموعه نوشته شده، «هزاردستان فیلمی درباره شکنجه و مرگ» توسط برزو ماسالی است که به نقد فیلمنامه و داستان (نقد سینمایی) این مجموعه می‌پردازد و می‌نویسد: «خان مظفر را به عنوان آدمی بی‌ریشه در فیلم که حتی خود کارگردان هم نمی‌تواند برایش منزلی یا شغلی دست‌وپا کند ناچار او را در هتلی دو آشکوبه اسکان می‌دهد. علت این عظمت جناب خان هم معلوم نیست. کارگردان تا می‌تواند پنبه و چلووار بر شکم هنرپیشه بردبار می‌نهد تا حرکت او را وزین و قدرتش را چشمگیر کند. کالسکه فیلم به قدرت خان حاکم از پیچ و خم سناریو می‌گذرد و بر هر دشواری فایق می‌آید. قتل‌های این فیلم، آدم‌های گوناگونی را در بر می‌گیرد و کارگردان همه جا پای انگلیسی‌ها را به میان می‌کشد و در واقع دخالت واقعی انگلیسی‌ها را تحریف می‌کند» (حیدری: ۱۳۷۵: ۴۶۵).

آن چه نوشتار حاضر را از نقدهای پیشین متمایز می‌کند، تحلیل این مجموعه بر اساس مفهوم «دیگری» و «چند صدایی» است. در این نوشته به سبب قابلیت بالای عنصر دیالوگ (گفتگو) در سینما، ضمن بررسی مفهوم «دیگری» و «چند صدایی» در مجموعه مذکور، به اکاوی دیالوگ‌های علی حاتمی در ارتباط با این مفاهیم می‌پردازیم.

یکی از نظریه‌های مهم ادبیات در دنیای امروز «دیگری» است که از مطرح شدن آن زمان چندانی نمی‌گذرد. ژان پل سارتر در کتاب هستی و نیستی نوشت: «بسیار تعجب آور است که مسأله دیگری هرگز توجه پیروان حقیقت را به خود جلب نکرده است» (سارتر ۱۳۵۳: ۲۰)؛ چرا که این مفهوم باید جایگاهی ویژه در میان نظریه‌های متفکران داشته باشد. مفهومی که از دیرباز مورد غفلت قرار گرفته است، اما سارتر آن را یک دغدغه بزرگ برای خودش می‌داند. «دغدغه‌های اصلی سارتر در کتاب هستی و نیستی ارتباط میان دو ساحت فاعل شناسا و متعلق شناسا است. و از این رو سارتر وجود را به دو قسمت تقسیم می‌کند: وجود در خود و وجود برای خود. علاوه بر این سارتر از قسم سوم از وجود سخن در میان می‌آورد به نام وجود برای دیگری» (شهر آیینی ۱۳۹۰: ۲).

وجود برای دیگری» بیانی دیگر از وجود در خود است. بر این اساس انسان با دیگران و در میان آنها زندگی می‌کند و از این رو بی نیاز از آنها نیست. از منظر سارتر من در جهانی زندگی می‌کنم که دیگران چون من نیز در آن زندگی می‌کنند و می‌میرند. به این ترتیب سارتر با طرح وجود برای دیگری از ذهن باوری فراتر می‌رود؛ زیرا «ذهن باوران در برابر این ایراد که دیگران چون من هستند و حواس چون من و نیروی فکر همانند من دارند و در کل همچون من عمل می‌کنند پاسخی ندارند» (احمدی ۱۳۸۵: ۱۲۵). ما ناگزیر به برقراری رابطه با دیگران هستیم. دیگران لازمه وجود من هستند و به این دلیل است که سارتر می‌نویسد: «وجود دیگری به همان اندازه برای ما مسلم است که وجود خود ما». (شهر آیینی ۱۳۹۰: ۲).

یکی از بهترین متونی که عقیده سارتر را در خصوص «دیگری» منعکس می‌کند، جلد دوم رمان راه های آزادی با نام آخرین مهلت است، جایی که دانیل در نامه‌ای به ماتیو می‌نویسد: «حتما شما در مترو در سالن تاتر یا در قطار احساس ناگهانی و آزار دهنده از پشت دیده شدن را تجربه کرده‌اید. این همان احساس بود که من برای اولین بار در ۲۶ سپتامبر ساعت سه بعد از ظهر در باغ هتل آن را تجربه کردم. در حضور یک نگاه وجود داشتم. آه ماتیو چه مکاشفه ای بود؟ من دیده می‌شدم. تلاش می‌کردم خود را بشناسم... و در تمام این مدت دیده می‌شدم. نگاهی بی وقفه، نافذ و شکست ناپذیر بر من بود... باور کن ابتدا از این نگاه به خاطر این که مدام به من توهین می‌کرد منزجر بودم... اما سپس فهمیدم که این نگاه چقدر می‌تواند مایه آسودگی و آرامش باشد. این نگاه چقدر اطمینان بخش است. سرانجام فهمیدم که من هستم. برای خوشایند خودم و برای آن که خاطر تو را رنجیده سازم سخنان پیشوای احمقت دکارت را که می‌گفت: «من فکر می‌کنم پس هستم» را تغییر دادم و گفتم: «من دیده می‌شوم پس هستم». دیگر من مسئول وجود داشتن خود درهم و مغشوش خویش نیستم. کسی که مرا می‌بیند علت وجود من است. من همان چیزی هستم که او می‌بیند. ماتیو من فهمیدم که تو هم برای من واسطه‌ای بین من و خودم هستی. تو مرا می‌شناسی همچنان که من تو را می‌شناسم. فهمیدم که هرگز بدون دیگری و حکم او درباره من نمی‌توانم چیزی باشم. تو هم بدون من جز وجودی معلق و نامشخص نخواهی بود». (سارتر ۱۳۵۵: ۱۸۱-۱۸۷). آثار سارتر با توجه به شهرتش با اقبال مواجه می‌شد و اینگونه این مفاهیم نشو و نما پیدا می‌کرد. «هر چند سارتر با وارد کردن این مفهوم در آثار فلسفی و ادبی اش (خصوصا در نمایشنامه در بسته) جان تازه ای

به کالبد سنت فکری کشورش بخشید، اما او پیشگام این امر نبود. پیش از او کسانی چون هوسرل و هایدگر بودند که این مفهوم یکی از ارکان اصلی تفکر آنان به حساب می‌آمد- خصوصاً هایدگر که سارتر متأثر از آرا او بود- به دلیل رویکرد انتقادی‌اش نسبت به سنت فکری غرب سال‌ها پیش از سارتر کوشیده بود تا انسان را از حصار در خود بودگی‌اش خارج ساخته، دنیای او را به روی جهانی که «دیگری» نیز جزیی از آن باشد، بگشاید» (دزفولیان ۱۳۸۸: ۲). بجز سارتر که به طور مفصل به این مفهوم پرداخته است، افراد دیگری هم در این زمینه نظریاتی دارند؛ از جمله امانوئل لویناس که یکی از برجسته‌ترین شاگردان هایدگر است، می‌گوید: «من همواره از سوی دیگری و آنچه او از آن با عنوان دیگریت (اصطلاح مشهور لویناس) آگاهی می‌یابد زیر سؤال می‌رود. دیگری می‌اندیشد و داوری می‌کند، اما همواره همه چیز را بیان نمی‌کند. خاموشی او در بیشتر موارد به قصد و از روی نیت نیست؛ بل به این دلیل است که بخشی از نتایج داوری و البته انگیزه‌های اصلی‌اش بر خود او نامکشوف مانده است. من از راه چهره او مفهومی از دیگری را درک و کامل‌تر می‌کنم. دیگری موجودی است که می‌تواند مرا زیر سوال ببرد، چون درباره من داوری می‌کند و من هرگز نمی‌توانم به یقین از کم و کیف این داوری باخبر شدم. این دیگری است که می‌تواند از من سوال بکند و می‌تواند مرا محدود بکند».

(احمدی: ۱۳۸۸: ۲۰۶). این مفهوم با توجه به ارتباط ساختاری و مفهومی که با ادبیات داشت، کم‌کم به ادبیات راه پیدا کرد و از این رو «ادبیات نیز به نوبه خود شاهد حضور پررنگ این مفهوم تازه وارد به مباحث ادبی شد. در این باره آثار و اندیشه‌های میخاییل باختین، متفکر روس، سهم عمده‌ای ایفا کرد تا آن‌جا که او را همانند سارتر و هوسرل، آغازگر اهمیت هستی‌شناختی دیگری برای آگاهی دانستند» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۵).

«دیگری» در ادبیات

باختین با امعان نظری که به آثار داستایفسکی داشت بیشترین سهم را در وارد کردن این مفهوم به حوزه‌های ادبیات داشت. «باختین در بخش سوم رساله مؤلف و قهرمان‌ها به نکته مرکزی دنیای ذهنی و معنوی "کس دیگر" می‌پردازد که در اندیشه او اهمیتی کلیدی دارد. وی بحث را با پیش کشیدن "مرگ" آغاز می‌کند و می‌نویسد: "من همواره مرگ دیگران را می‌بینم و از راه زندگی و مرگ دیگران به زندگی خویش شکل می‌دهم"» (احمدی: ۱۳۸۰: ۹۷). در توضیح آن باید گفت که زندگی ما همواره از راه ارتباط و حضور دیگران معنا پیدا می‌کند. وقتی دیگرانی در زندگی ما حضور نداشته باشند، ارتباط و مکالمه‌ای هم نخواهد بود. انسان با دیگران می‌زید از این رو بی‌نیاز از آن‌ها نیست. ما در جهانی نفس می‌کشیم که دیگران هم در آن نفس می‌کشند و خواستار زندگی هستند همچون ما. «وجود دیگری به همان اندازه برای ما مسلم است که وجود خود ما هست» (سارتر ۱۳۸۶: ۵۷). باختین به‌عنوان پردازنده این مفهوم در ادبیات، تعلق به محیطی ایدئولوژیک داشت که هرگونه تلاش برای مبادله فرهنگ و مکالمه را با اقداماتی کاملاً سرکوبگرانه پاسخ می‌داد. «سخن خود باختین لزوماً راغب به حضور دیگر آواها در شرایط هر چه ناگوارتر شونده زندگی در اتحاد جماهیر شوروی بود. او در یکی از آثار دشوار و معمای‌اش (۱۹۸۱) به طرح سه الگو برای موقعیت‌های زبانی ممکن می‌پردازد: تک سخنی یا زبانی مشترک و هم‌بستگی اکید ارزشی، چند سخنی یا همزیستی زبان‌ها و نا هم‌سخنی یا حضور آواها و

سیاق‌های گوناگون در یک زبان مشترک.» (مک پین، ۱۳۸۲: ۱۲۷) باختین دربارهٔ رمان بر این نکته تأکید دارد که در یک رمان موفق آرای متناقض می‌توانند در عرض یکدیگر قرار بگیرند. «در واقع نوشتار باختین وجوه مشترک بسیاری با موسیقی آهنگساز معاصرش دیمتری شوستاکوویچ داشته است» (همان). طرح اصلی کتاب *منطق مکالمه* باختین مفهوم «چندآوایی یا «پولیفونی» است که یک اصطلاح موسیقایی است و دربارهٔ آن باید گفت: «هنگامی که یک ملودی به ساده‌ترین شکل خوانده یا نواخته می‌شود (همچون یک آواز ساده) اصطلاح تک‌آوایی (مونوفونی) را به کار می‌بریم. هنگامی که همین ملودی همراه با آواز انسانی دیگر یا آوای سازی دیگر شنیده شود در واقع ترکیبی از دو ساخت موسیقایی داریم و به آن هم‌آوایی (هوموفونی) می‌گوییم. هرگاه ملودی ترکیبی است از ملودی‌های دیگر، یعنی از هم‌زمانی اجرای دو یا چند ملودی متفاوت (که ناکامل اجرا می‌شوند) در این حالت موسیقی چندآوایی (پولیفونیک) است... به نظر باختین در رمان‌های داستایفسکی هر یک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعهٔ آنها نغمهٔ نهایی را می‌سازد؛ به بیان دیگر آنان یکدیگر را کامل می‌کنند و منش درونی هر یک تنها در مناسبتی که با سایر شخصیت‌ها و با طراح اصلی رمان دارند معنا می‌یابد» (احمدی، ۱۳۸۹: ۹۹). او رمان‌های داستایفسکی را نمونه رمان چندآوایی می‌داند و رمان‌هایی را که تک‌آوایی بودند و صرفاً کلام و صدای راوی (مؤلف) از آنها شنیده می‌شد را بی‌معنا می‌شمرد.

توجه به آرا باختین (دیگری، گفتگو...) در تحقیقات ادبی و فلسفی از این منظر سبب ایجاد چشم‌اندازهایی جدید در فلسفه و ادبیات گردید؛ چنان‌که بسیاری از مفاهیم آشنای امروز چون: بینادهنیت، چندآوایی و گفتگو به واسطهٔ باختین و آثار او رواج و قبول عام یافت. «حتی می‌توان گفت این مفاهیم سبب شده تا از او به عنوان بزرگ‌ترین نظریه پرداز ادبی قرن یاد شود» (تودوروف ۱۳۷۷: ۷).

آنچه در پرداختن به مسألهٔ «دیگری» باید مورد توجه خاص قرار بگیرد، این است که باختین در شرایط زمانی ویژه‌ای می‌زیسته است، بنابراین بررسی نظریات وی منوط به شناخت عصری است که وی در آن زندگی می‌کرده است. عصر وی، عصر استالین و حکومت خود کامه‌اش است که عاری از هرگونه اندیشهٔ دموکراتیک بوده است. دنیایی مکالمه‌گریز که بر اساس فردیت می‌چرخید. دنیایی که همه در برابر یک نفر باید سکوت می‌کردند. جامعه‌ای که همه در طول یکدیگر قرار داشتند و نه در عرض هم. فرمان از یک منبع صادر می‌شد و تا پایین‌ترین فرد کشیده و اجرا می‌شد. سکوت و خفقان استالینی بیشتر از سرمای شوروی سوسیالیستی آزار دهنده بود و به نظر می‌رسد که برای مقابله با همین سکوت و خفقان است که وی نظریاتش را بر اساس مکالمه، خنده و دیگری بنا نهاده است؛ چراکه فضای آن روزگار خنده و مکالمه و تنفس را از مردم می‌گرفت و فقدان اندیشه‌ای دموکراتیک در رأس حکومت و حضور همین فضای حاکم بر عصر او بوده است که شالودهٔ این مفاهیم را در ذهن باختین پی ریزی کرده است. به بیان دیگر می‌توان گفت که آثار و عقاید او در حقیقت نوعی مبارزه با عصری بوده که در آن می‌زیسته است و در آن «دیگران» جایگاهی نداشته‌اند. «آنچه در نظریهٔ باختین بحث انگیز است، این است که وی فردیت مستقل را سراب می‌پندارد. به نظر او ما خود را از چشم

دیگری می‌شناسیم» (مقدادی: ۱۳۷۸، ۴۹۱). یعنی تا دیگرانی وجود نداشته باشند زندگی ما هم ارزشی نخواهد داشت. این دیگران هستند که به زندگی ما معنا می‌دهند و آن را امکان پذیر می‌کنند. او می‌گوید: «من، همواره مرگ دیگران را می‌بینم. از راه زندگی/مرگ دیگران به زندگی خویش شکل می‌دهم؛ ولی مرگم از اختیارم خارج است. مرگ حضور مطلق دیگری است. موردی دیگر است که چون از راه برسد، من وجود نخواهم داشت، پس آن را نخواهم شناخت» (احمدی: ۱۳۸۰: ۷۹).

از زیر مجموعه‌های مفهوم دیگری که توسط باختین مطرح شد منطبق مکالمه بود. حقیقتی که به تقویت مفهوم دیگری کمک می‌کند و آن را هم باید از تمایلات دیکتاتورستیزی باختین به شمار آورد. «منطق مکالمه، گوهر اصلی اندیشه باختین در زمینه انسان شناسی فلسفی است. اساس این دیدگاه را می‌توان چنین بیان کرد: اگر مناسبتی که ما را به دیگری پیوند می‌دهد نشناخته باشیم، آن گاه نخواهیم توانست خودمان را بشناسیم. ما خودمان را از چشم دیگری می‌شناسیم. ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه خود را در مناسبت با دیگری باز می‌یابیم. در یک کلام بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم او به چشم دیگران می‌نگرد (یا بهتر بگوییم از راه چشم دیگران می‌کوشد) تا خویش را باز شناسد. راه ارتباط با دیگران چیست؟ چگونه دو سویه این رابطه، هم خویش را می‌شناسد و هم دیگری را؟ باختین پاسخ می‌دهد: از راه مکالمه و می‌افزاید زندگی بنا به ماهیت خود یک مکالمه است. زنده بودن به معنای شرکت در مکالمه است. زندگی پرسیدن است. گوش کردن، پاسخ گفتن و توافق داشتن است» (احمدی ۱۳۸۰: ۱۰۲). هرگاه تفکری به هر دلیل دیگران را نادیده بگیرد و بر آن باشد که خود را محصور عوامل خویش کند، زمینه ساز حذف دیگران شده و از شکل‌گیری مکالمات و مناسبات جلوگیری خواهد کرد.

در جنگل انبوه نظریه‌های ادبی که به گفته ایگلتون: «هرکدام یک کنش اجتماعی واقعی هستند» (ایگلتون: ۱۳۸۶: ۴۶) راه تبادل و ارتباط با کنش‌های اجتماعی سنجیده می‌شود و از این‌روست که این نظریه‌ها ضمن ارتباط با یکدیگر، جوامع را به هم نزدیک می‌کنند. به نشانه‌ها ثبات می‌بخشند و همراه روشنگری درباره یک اثر، به روشنگری درباره جامعه نیز می‌پردازند. بررسی نظریه «دیگری» در قالب یک اثر هنری مانند دیگر نقدها و کندوکاوهای موجود در پهنه ادبیات و هنر، ساحتی چند سویه خواهد داشت؛ به خصوص وقتی که ردپای حکومت‌ها به عنوان ایفاگر نقش اصلی و همچنین مؤثرترین عامل تأثیرگذار در حوزه‌های تفکر و نقد جوامع دیده شود..

دیگری در هزارستان

سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین و پرمخاطب‌ترین رسانه‌ها همیشه بستری مناسب برای مفاهیم ناب فلسفی و ادبی به شمار آمده و یکی از بهترین راه‌های ترویج مفاهیمی از این دست است. در این میان هستند سینماگران بنام و شهیری که در آثارشان به مفاهیمی پرداخته‌اند که ریشه در ادبیات و فلسفه دارند. به عنوان نمونه فیلم «دیگران»^(۱) محصول ۲۰۰۱ (ساخته کارگردان و نویسنده اسپانیایی تبار آلخاندرو آمانبار) فیلمی است که به مفهوم نظریه شالوده شکنی (از نظریات ژاک دریدا) در قالب یک داستان پرداخته است. (۱)

هزار دستان اثر جاویدان علی حاتمی یکی از آثاری است که فضایی مشابه با فضای سیاسی دوران باختین دارد. آنچه در این مجموعه خواهان حذف و غیاب و خاموشی دیگران است، فضای دوران رضاخانی و شخصیت اصلی فیلم (خان مظفر) است که مستقیم و غیر مستقیم آن را به بیننده القاء می‌کند. باید در نظر داشت که به دلیل شباهت‌های حکومت‌های خودکامه با یکدیگر و با در نظر داشتن این نکته که تأثیرات حکومت‌ها بر ادبیات و هنر، تأثیری مستقیم است به وضوح می‌توان نتایج این خودکامگی و خفقان را در این مجموعه، به عنوان راوی این دوره، مشاهده کرد. تجربه نشان داده است که هنر و ادبیات در رابطه مستقیمشان با جامعه این فرصت را به تحلیلگران می‌دهند تا با بررسی آثار هر دوره ساخت و بافت درهم تنیده هر دوره را به خوبی نشان‌دهند. حمایت‌ها، سرکوب‌ها، حمله‌ها، جنگ‌ها و بازی‌های سیاسی و همچنین قتل و کشتارها و گاه حمایت‌هایی که از شاعران و نویسندگان و هنرمندان (ولو اندک) می‌شد، همیشه در ادبیات و هنر بازتاب زیادی داشته است.

فضای سیاسی و حکومت خودکامه رضاخانی همانگونه که رفت بی‌شباهت به حکومت استالینی دوره باختین نیست و این فضا این امکان را به علی حاتمی داده است تا زمان داستان را در خدمت بازآفرینی این دوره قرار دهد. فضایی که در آن فردیتبه عنوان نشانه خفقان و خودکامگی و همچنین به عنوان عنصری که «حذف دیگری» می‌کند در آن موج می‌زند. وقتی باختین از حکومت استالین به عنوان عامل حذف دیگری یاد می‌کند و غیر مستقیم تمامی مصادیق این مفهوم را به حکومت ربط می‌دهد، می‌توان با تعمیم این فرایند به دوره رضاخانی، مشابهت‌های موجود را در قالب آثاری از قبیل هزاردستان مشاهده کرد. هزاردستان، داستان حذف دیگران است. چگونگی این حذف با بررسی دیالوگ‌های آن بهتر نمایانده خواهد شد، اما پیش از پرداختن به دیالوگ‌های این مجموعه، نگاهی اجمالی به داستان فیلم خواهیم داشت.

خلاصه داستان مجموعه هزاردستان

این مجموعه داستان قتل و کشتار است. داستان با روز سرشماری در پایتخت آغاز می‌شود که همه مردم موظف شده‌اند در خانه‌هایشان بمانند. مفتش شش انگشتی با همکاری پاسبانی، یک جواهر فروشی را غارت می‌کنند. در میان جواهرات، یک مجموعه جواهر هم وجود دارد که متعلق به امینه اقدس، عروس خان مظفر، حاکم سابق کرمان است و توسط پاسبان همکار مفتش و پنهان از چشم او دزدیده می‌شود. خان مظفر رئیس نظمیۀ تهران را احضار می‌کند که جواهرهای عروسش را بیابد و به او بازگرداند. مفتش (و در واقع، یکی از سارقان) مامور پیدا کردن آن می‌شود. او پس از جستجوهای بسیار متوجه می‌شود که جواهرگم شده در اختیار یکی از شاهزادگان است. مفتش به کمک شعبان استخوانی در شب افتتاح فیلم ناطق دخترلر با بلوایی ساختگی گردن‌آویز را می‌ربایند.

با وقوع جنگ جهانی دوم مفتش به دنبال متزلزل شدن کارش به مشهد می‌رود و در خانه رضا خوشنویس که با همسرش زندگی می‌کند ساکن می‌شود. مفتش رضا و همسرش را زیر شکنجه قرار می‌دهد تا آن دو ثروتشان را به او واگذار کنند، ولی موفق نمی‌شود؛ بنابراین رضا را با خود به تهران می‌آورد. در تهران رضا در زیر شکنجه اقرار می‌کند که قبلاً تفنگچی

یکی از بزرگان بوده و با آشنایی با ابوالفتح صحاف از اعضای «انجمن مجازات» چند نفر را به کمک او به قتل می‌رساند. در وضعیتی که مأمور تأمینات درصدد دستگیری قاتل است ابوالفتح به رضا خبر می‌دهد که نفر بعدی که باید کشته شود هزار دستان است. اما قبل از این که رضا موفق به انجام این کار شود درمی‌یابد که هزاردستان به انجمن نفوذ پیدا کرده است و با تطمیع اعضای انجمن را با خود هم داستان کرده است. ابوالفتح در محبس به دست شعبان استخوانی کشته می‌شود ولی رضا از مهلکه می‌گریزد و به مشهد می‌آید و با یکی از کاتبان بزرگ آشنا و داماد او می‌شود تا این که مفتش سر می‌رسد و زندگی او را به هم می‌ریزد. مفتش پس از اطلاع از جزئیات زندگی رضا خوشنویس او را آزاد می‌کند به این شرط که رضا مجموعه نفیس خط‌هایش را به خان مظفر بفروشد و پول حاصل را به مفتش بدهد. این کار انجام می‌شود و پول از طریق مفتش از نو به خان مظفر بازگردانده می‌شود.

رضا و خان مظفر همدیگر را در گراند هتل ملاقات می‌کنند و خان او را موظف می‌کند که شرح زندگی اش را در کتابی به خط خوش بنویسد. رضا مشغول نوشتن می‌شود و به تدریج می‌فهمد که خان مظفر همان هزاردستان معروف است. او از نقشه خان که دستور داده مفتش شعبان را بکشد و خود مفتش هم به دست غلام عمه، نوچه شعبان، کشته شود آگاه می‌شود. در این اثنا رضا از مفتش می‌خواهد تا در کشتن هزار دستان با او همکاری کند ولی مفتش توجه نمی‌کند و خان تمام نقشه‌های خود را مو به مو عملی می‌کند و شعبان و مفتش را هم از بین می‌برد. رضا در حالتی متقلب تصمیم می‌گیرد که خود هزاردستان را از بین ببرد اما او هم توسط پیشکار خان مظفر از بالکن گراند هتل به زیر افکنده می‌شود و جان می‌دهد.

آنچه در این داستان به وضوح آشکار است، این است که خان مظفر خواهان حذف و غیاب دیگری است. هزار دستان تصویری از یک دیکتاتور ترسیم می‌کند که از طریق گزینش‌هایی خاص همه چیز را تحت سیطره خود درمی‌آورد. او درهتلی مقیم شده است و به آن هم خو گرفته است و از این جا همه چیز را تحت نظر گرفته و نقشه‌های خود را پیش می‌برد. همه احتمالات ممکن را در نظر دارد، حتی احتمال مرگ خودش را. او حلقه گمشده همه مسائل است و قدرتش پایانی ندارد. بخاطر قدرتی که دارد همه را حذف می‌کند و متعاقب آن تمام شخصیت‌های مجموعه مدام در پی کشتن و حذف یکدیگر هستند، در یک کلام او قهرمان اصلی داستان است و فضای داستان بسیار به دوره استالینی که باختین در تحلیل مفهوم «دیگری» و همچنین «چند صدایی» بدان پرداخته نزدیک است.

این نکته را باید در نظر داشت که حذف دیگری تنها با کشتن و از میان برداشتن دیگران نیست؛ بلکه وادار کردن به سکوت و ترساندن و... هم به نوعی حذف دیگری است.

برای نشان دادن انواع شیوه‌های حذف دیگری به بررسی دیالوگ‌های فیلم می‌پردازیم. این گفتگوها از قول شخصیت‌هایی بیان شده که همگی به نوعی توسط خان مظفر برای کشتن دیگران اجیر شده‌اند. دیالوگ‌های حذف در این مجموعه تلویزیونی را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد:

الف) دیالوگ‌های مبتنی بر تهدید و خط و نشان کشیدن

در این دیالوگ‌ها حذف دیگری از طریق زبان و گفتار است؛ به عبارت دیگر تهدید و خط و نشان کشیدن وسیله ای برای حذف «صدای» دیگری و وادار کردن به سکوت است:

- رضا تفنگچی: لال شو والا گاله دهن تو بار لنگه گیوه می‌کنم. (حاتمی: ۹۸۶: ۱۳۷۵)

- رضا تفنگچی: دهن سگ رو هم باهاس با استخون بست. بدجوری باد کردی، هوا برت داشته از اون چاقوی سرکج، تا کور بخواد اسلحه بکشه جنگ تموم شده. جَخ تیغه چاقوتم استخون آشغال کله‌اس. فریب جلدشم نخور که برهنه‌اش مایه خنده‌اس (همان: ۹۸۶).

ب): دیالوگ‌های مبتنی بر ترس و ارباب

شیوه دیگر حذف در این مجموعه، ترساندن فرد به قصد خارج کردن او از صحنه است با این شیوه حذف فیزیکی انجام نمی‌شود ولی به کمک ارباب، فرد عرصه را خالی می‌کند و حذف دیگری از این طریق محقق می‌گردد.

- شعبان: اگه مردی رضا یه دم خودتو به من بنما تا قیمة قیمة ات کنم. خونه ات رو سوزوندم. خرتو پرتاتم ریختم توکوچه، لختیا چپو کردن (همان ۱۰۲۲)

- نوچه شعبان: به خاک اوسام نفسشو می‌گیرم، نه فوج آژانم محافظ باشه خونشو می‌ریزم. اوسا رُسولی تقاصتو پس می‌گیره، قیمة قیمة‌اش می‌کنم، زنده زنده می‌سوزونمش، کاری می‌کنم که رو دست ببرنش (همان ۱۰۶۶).

ج): دیالوگ‌های مبتنی بر تشویق برای حذف کردن

در این شیوه هدف دیالوگ‌ها آماده کردن فضا برای حذف فیزیکی است، از این رو با تأکید بر کنار گذاشتن عواطف انسانی، حذف دیگری آسان تصور شده و برای انجام آن تهییج و تشویق می‌شود.

- سید مرتضی (از مخالفان خان مظفر): به ولای علی از میان برداشتنش سهل‌تر از انداختن برگی از درخت است. پاییزش که فرارسید، وزش یک نسیم مختصر آخرین تلنگرشه (همان: ۱۰۸۲).

- ابوالفتح (از مخالفان خان مظفر): بشور این کف احساسات رو از تنت رضا، آب رودخانه گرچه به لطف گرمابه نیست، اما تنهای مقاوم در آب رودخانه مقام می‌شوند نه در حمام (همان: ۹۸۰).

د): دیالوگ‌های مبتنی بر اشتیاق برای حذف کردن

هدف این دیالوگ‌ها زنده نگاه داشتن شوق حذف در زمانی است که ممکن است حذف به راحتی امکان پذیر نباشد؛ به عبارت دیگر سودایی است که در سر پرورانده می‌شود.

- خوشنویس: یعنی این دست‌های هنرور لایق جنایت هم نیستند؟ (همان).

- نوچه شعبان: دستم بهش برسه بهش نشون میدم، زنده زنده می‌سوزونمش کاری می‌کنم که رو دست ببرنش، قیمة قیمة اش می‌کنم، دکه بقوس رو آتیش می‌زنم (همان: ۱۰۶۶).

ه: دیالوگ‌های مبتنی بر رجز خوانی

این دیالوگ‌ها به قصد تضعیف روحیه کسی که قرار است حذف شود صورت می‌گیرد. شخصیت داستان با استفاده از واژه‌ها و جملاتی خاص می‌کوشد توانایی فوق‌العاده خود را به دیگری بیاوراند و از این راه فضا را برای آسان‌تر کردن حذف آماده کند.

- خان مظفر: ضعف خرگوش اشتهای مار را دو چندان می‌کند. شیطانمو قصد اغوا دارم، می‌خواهم از بهشت بروم پسر آدم (همان: ۱۰۸۶).

- شعبان: کفتر چاهی هم بشی میام تو چاه بالتو می‌شکونم (همان: ۱۰۲۲).

و: دیالوگ‌های مبتنی بر کنایه زدن به قصد ترساندن

کنایه بنا بر خاصیتش عاری از رک‌گویی است و چون در ورای آن مفهومی دیگر مورد نظر است، شخصیت‌های داستان با دیالوگ‌های کنایه آمیز به گونه‌ای غیر مستقیم تهدید به حذف می‌کنند.

- نوچه شعبان: مَمَلی نگو رحم به جوونیت بکن به سر آقام، شعبون خان استخونی خون جلوی چشمو بگیره دوست و دشمن حالیش همیشه (همان: ۹۰۱).

- نوچه شعبان: آره اوسام که کفری شد هر کی جلو دست و بالش باشه هاپولیش می‌کنه میره پی کارش (همان: ۹۰۱).

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

ز: دیالوگ‌های مبتنی بر تحقیر کردن

هدف از تحقیر از بین بردن اعتماد به نفس و تضعیف شخصیت فرد است. با دیالوگ‌های تحقیرآمیز اگر چه دیگری حذف فیزیکی نمی‌شود، اما با تضعیف شخصیتش توانایی ابراز وجود را از دست می‌دهد و به نوعی غیر فیزیکی حذف می‌شود.

- شعبان: تو بخور که لاجونی بز دل، اگه جیگر برا درمون بود که گوسفندا شیکم گُرو رو سفره کرده بودن آق پسر (همان: ۱۰۱۲).

- بلا نسبت میگم که این بشکه جات چَقَدَه (چقده) دری وری گفت (همان: ۹۰۱۹).
یادآوری این نکته ضروری است که عامل همه این قتل‌ها و حذف‌ها خان مظفر است.

دیالوگ‌های خان مظفر

علاوه بر اینکه تمامی قتل‌ها و کشتارها به دستور خان مظفر انجام می‌گیرد، در باب زبان او و نوع دیالوگ‌های او باید به نکاتی اشاره کرد: زبان به کار گرفته شده برای خان مظفر زبانی در اوج بلاغت و در نهایت تفاخر و در نتیجه دشوار فهم است و البته مخاطب از لا به لای این جملات طولانی و گاه ملال‌آور غرور و تکبر بی حد و مرز او را به عنوان یک دیکتاتور دریافت می‌کند. این تفاخر هم در سخن گفتن از زندگی گذشته اش جلوه گر است:

«عروس دودمان ما ممتازترین محصل ایرانی که بنا بود به هزینه بنیاد مظفر دانشجوی سورین باشد تا اتمام تحصیلات. با صفای کودکان مرعوب، عظمت عمارت و قدرت قامت ما از ازل خود معلم عشق بود. محصلین همه رهسپار فرنگ و یار محروم از سفر که دل شکسته شود که نفوذ بر دل شکسته سهل تر است. پیر بختی من برازنده رخت دامادی نبود. پسری داشتم مبتلا به سل، به جبر مقیم دائم مریض خانه‌ای در سوئیس. جوانی پسر و قدرت پدر، چشم شهر آشوب عروس را کور کرد به رنجوری داماد، گره غیباً در تهران بسته شد و ما با عروس در سفری شیرین همسفر بودیم تا پایتخت داماد. از تخت مریض خانه به باغ دارالشفای عشق کشاندمش. اطبا داماد خون به جگر را به خانه مرضا فراخواندند. دل به خون و عروس بی داماد، همراه ما عازم تهران، دریغ که لطف آن دست‌ها فقط در لطافت بود. باران نبود بشوید برکه و سوسه بود. مجذوب خار و خس دستی که می‌توانست دست کم دستکش پاکیزه ای باشد بر این دست آلوده. به دلخواه هم دست هزار دستان باشد و به لطف رخسار این پیر زشت وجیه المله» (حاتمی: ۱۳۷۵: ۱۰۹۰).

هم در سخن از سخاوت و بخشندگی او:
در خرید آثار هنری هر قدر هم سخاوتمند باشی باز ممسکی. توانگری ما همیشه مغلوب درویشی شماست. بیشتر بخواهید مضایقه نخواهم کرد (همان: ۱۰۳۱).

هم در دیکته کردن گزارش قتلی که به دستور خود وی انجام شده است:
خوشنویس که قصد هلاک هزار دستان را داشت بر اثر عارضه عصبی صدام و سرگیجه، قبل از سوء قصد به جان هزار دستان بر اثر سقوط از عمارت گراند هتل جان باخت. فی سنه ۱۳۲۲ خورشیدی (همان: ۱۰۹۴).

هم در زمانی که از شنیدن خبری خوش سرمست است:
به مرحمت و برکت استاد گل بهار و مساعی این یار مهربان، لحظه ای پیش خبری خوش رسید که دلشادم کردند. حال آن شب شمران دست داد. آن شب حظ نوای استاد پرندگان را به وجد آورده بود. بلبل به سخن گفتن، قمری به ترانه (همان ۹۱۹).

- وهم وقتی که تملق می‌شنود:

زیاد غلو می‌کنید. شما ذاتاً افراطی هستید. اتفاقاً علت توفیق شما در امور دولتی همین نقیصه فطریست. اهل حکومت ما مبالغه را می‌پسندند. این مفتش شما هم چیز است از قماش علف‌های هرزه. رشدش سریع است اما نه سپیدار می‌شود نه گل سرخ (حاتمی: ۱۳۷۵: ۹۰۹).

چنانکه ملاحظه می‌گردد دیالوگ‌های خان مظفر اغلب طولانی و همراه با غرور و نخوت بی پایان است. زبان او زبانی است که هیچ گونه انعطافی در آن دیده نمی‌شود. همه گفتگوهایی که با او انجام می‌شود به خود او ختم می‌گردد و عکس‌العمل همیشگی دیگران اطاعت بی چون و چراست. او نیازی به باز کردن گفتگوها نمی‌بیند و شخصیت‌های مقابل خود را فاقد آن صلاحیت و حقانیت لازم می‌داند که با آنها درباره چیزهایی حرف بزند که مستقیماً به خودش ارتباط دارد.

حاتمی این گفتگوها را تحت تاثیر ادبیات تک صدایی قاجاریه و حکومت رضاخانی نوشته است؛ حکومت‌های خودکامه‌ای که مردم برایشان رعیتی بیش نیستند، اما به نظر می‌رسد خود نیز از تاثیر تک‌صدایی بدور نمانده است.

حاتمی و تک‌صدایی

همانگونه که رفت ادبیات و هنر همگام و هم‌شانه با جامعه هستند و هرگاه جامعه از روزن آزادی تنفس کند اشعار و کتب ادبی و هنری هم‌پای آن جلوه‌گر این روزن خواهند بود. بی شک در جوامعی که اسیر خودکامگان اند آثار ادبی و هنری می‌توانند نمایاننده این خودکامگی باشند. حاتمی به عنوان یک هنرمند، موفق به نمایاندن این خودکامگی در هزار داستان و حذف «دیگری»، آن گونه که باختین مطرح کرده، شده است؛ اما آنچه نگارنده مایل است به آن توجه دارد، این است که نویسنده آگاهانه یا ناآگاهانه، خود نیز با «تک‌صدایی» همسو شده است.

باید توجه داشت که ادبیات ما به تاسی از جریان‌های موجود در جامعه با هر تغییر و تحولی رنگی تازه می‌گیرد و چونان آینه‌ای منعکس‌کننده تصاویر زشت و زیبای موجود در جامعه می‌شود. از آنجا که جامعه ما اکثراً جامعه‌ای تک صدایی بوده، تک صدایی جز لاینفک ادبیات ما شده است و نویسندگان ما هرگز گفتگوهایشان خاصیت مکالمه نداشته است. حتی جاهایی که نویسنده در قالب چندصدایی هم اثرش را می‌نمایاند، باز هم در نهایت به نوعی تکرار تک‌صدایی است و صدایی جز صدای نویسنده در آن به گوش نمی‌رسد و به نظر می‌رسد که نویسنده این حق را به خود داده که همه را مورد امر و نهی قرار دهد. حاتمی ضمن زیبایی خاصی که به گفتگوهایش می‌بخشد، دیالوگ‌ها را هم‌سان و هم‌عنان با حذف دیگری در فیلم بکار می‌گیرد و با بکار بردن نثری دشوار و متکلف دقیقاً کاری می‌کند که فقط صدای گفتگوهای پیچیده او به گوش برسد و به این ترتیب با داستان فیلم همسو می‌شود. فیلم پر از صدای مؤلف است و به شدت با فضای داستان که بر مبنای حذف دیگران است هماهنگ می‌شود. این جاست که مجموعه به مفهوم حذف دیگری در جامعه تک صدایی مورد نظر باختین نزدیک می‌شود.

نشانه‌های تصویری نمایش قدرت

حاتمی علاوه بر انتخاب گفتگوهای فاخر، نشانه‌های تصویری و معناشناسی فیلم را هم به سمت خان مظفر جهت می‌دهد. سوار شدن بر کالسکه، داشتن حالات خاص در چهره، اقامت در هتل و پوشیدن لباس‌های فاخر و همچنین قرار

ملاقات‌های روزانه خان مظفر با مقامات، همگی بر القای موقعیت وی به بیننده تأکید دارد و این همه نشانه‌هایی است که در ادبیات رسمی و سیاسی قاجار هم به وفور یافت می‌شود. حاتمی تحت تأثیرات ادبیات رسمی و سیاسی اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی مشخصه‌های گفتاری و شنیداری مجموعه را به خان مظفر ختم می‌کند: نان وقتی ارزان می‌شود که او بخواند. مرگ و میرها، عزل و نصب‌ها و ... همگی به خواست اوست. حضور دیگران و طنین صدای آنها در سراسر مجموعه فقط برای حذف شدن، دیده و شنیده می‌شود و این صدای خان مظفر است که بر همه برتری دارد، صدایی که همه را حذف می‌کند؛ علاوه بر این نشانه‌های تصویری در صحنه‌هایی که او حضور دارد نیز به گونه‌ای است که او را در هیات یک دیکتاتور به بیننده می‌نمایاند؛ از میز و صندلی‌های اشرافی و حالت نشستن او بر آنها گرفته تا خوراکی‌های مفصل و آنچنانی، همه برای القای منش دیکتاتورانۀ او است.

نتیجه‌گیری

راه یابی مفاهیم فلسفی و ادبی به سینما بدون شک باعث شکوفایی و رشد آن شده است؛ همان‌گونه که سینمای جهان به پیروی از کتب و نظریه‌های فلسفی و ادبی مدام در حال تحول است، سینمای ایران نیز ناگزیر از این مهم است و این نظریه‌ها می‌توانند باعث اعتلای آن شوند.

در این مقاله سعی شد تا با بررسی مفاهیم «دیگری» و «تک‌صدایی» در سریال هزاردستان علی حاتمی پای این مفهوم که به وسیله باختین برای نخستین بار در حوزه ادبیات مطرح شده است، به سینما، به عنوان یکی از پرمخاطب‌ترین هنرها، کشیده شود. در این سریال همه جا سخن از حذف دیگری است و متعاقب آن زبانی که حاتمی بکار می‌گیرد به تأثیر از ادبیات کلاسیک فارسی (خصوصاً قاجاری) زبانی پر از گفتگوهای فاخر و دشوار (و البته در طول هم) است که در همه مجموعه در خدمت حذف دیگری است. علی‌رغم حضور ظاهری گفتگوهای «چند صدایی» در فیلم، این صدای شخصیت اصلی فیلم است که بر دیگر صداها غالب است؛ همو که همه را حذف می‌کند. حاتمی گفتگوهای فیلم را به سمت حذف دیگری برده است و فضای فیلم در پیامی غیر مستقیم، فضایی پر از حذف دیگری و دنیایی مملو از تک‌صدایی است؛ علاوه بر این، فیلم پر از صدای مؤلف است و نویسنده خود به تأثیر از ادبیات تک‌صدایی، با فضای داستان که بر مبنای حذف دیگران است هماهنگ می‌شود. هزاردستان حاتمی نمونه یک دنیای واقعی است در لباسی عاریتی که در آن دیگران حذف می‌شوند، شبیه به همان دنیاییکه باختین برای تعریف مفهوم دیگری در نظر داشته است.

پی نوشت‌ها

(۱) being in itself

(۲) being for itself

being for others (۳)

(۴) خلاصه فیلم دیگران:

سال ۱۹۴۵، انگلستان، گریس زن تنهایی است که در غیاب شوهرش، که هنوز از جبهه جنگ جهانی دوم بازنگشته است، همراه دو فرزندش، آنونیکلاس، درخانه‌ای بزرگ با معماری ویکتوریایی در جزیره‌ای دور افتاده زندگی می‌کند. دوفرزند او نسبت به نور حساسیت دارند و به همین دلیل، پرده‌های خانه همیشه کشیده است. این خانه فاقد تلفن، رادیو و حتی برق است و شمع تنها منبع نور آنهاست، چه در روز و چه در شب.

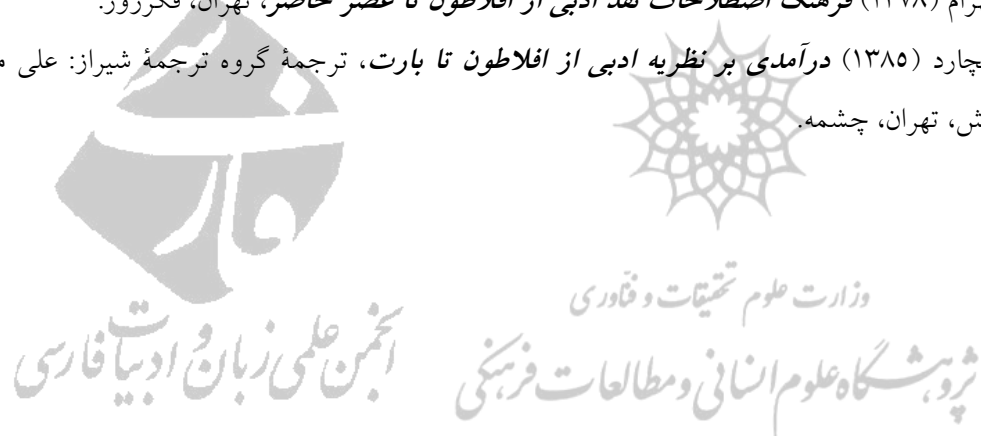
یک روز سه نفر از خدمتکاران صاحبان سابق این خانه (خانم میلز، باغبانی پیر به نام تاتلو، دختری جوان و لال به نام لیدیا) زنگ خانه گریس را به صدا درمی‌آورند. خدمتکاران خودگریس، دو هفته پیش به طور ناگهانی و بدون اطلاع خانه را ترک کرده‌اند و او در روزنامه برای استخدام خدمتکار آگهی داده است. گریس با این تصور که این سه نفر می‌خواهند مشغول کار شوند وظایفشان را به دقت توضیح می‌دهد و آنها نیز بدون هیچ اعتراضی کار خود را آغاز می‌کنند.

آنونیکلاس تحت مراقبت‌های شدید مادر و تعالیم مذهبی سخت‌گیرانه او قرار دارند. به تدریج وقایع عجیبی اتفاق می‌افتد. صداهای نامفهومی شنیده می‌شود. آن ادعا می‌کند که پسر بچه کوچکی را ابا مادرش و همراهی یک پیرزن زشت را بارها دیده‌است. درهای بسته باز می‌شود و پیانو خود به خود شروع به نواختن می‌کند. گویی خانه در تسخیر ارواح مزاحم قرار گرفته است کم کم گریس، که تعالیم مذهبی‌اش به بقای روح در جهانی دیگر اعتقاد ندارد و حرف‌های آن را خیال پردازی و دروغ انگاشته است، حضور دیگران را باور می‌کند، اما زمانی به این باور می‌رسد که متوجه می‌شود خدمتکاران جدید در واقع مرده‌اند آن هم به خاطر آن که خودش بر اثر تنهایی دیوانه شده و بعد از خفه کردن بچه‌هایش خود را نیز کشته است. آن‌ها هستند که مرده‌اند و مزاحم ساکنان جدید خانه هستند.

منابع هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

- احمدی، بابک (۱۳۸۲) ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز.
- ----- (۱۳۷۵) *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، مرکز.
- ----- (۱۳۸۸) *معمای مدرنیته*، تهران، نشر مرکز.
- انصاری، منصور (۱۳۸۴) *دموکراسی گفتگویی*، تهران، مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۶) *اهمیت نظریه*، ترجمه امیر احمدی آریان و دیگران، تهران، حرفه هنرمند.
- پین، مایکل (۱۳۸۹) *فرهنگ اندیشه انتقادی*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
- توحیدی، فرهاد (۱۳۷۵) «حاتميو دغدغه تاريخ»، *نشریه فرهنگ و هنر*، شماره هفتم.
- توودرف، تزوتان (۱۳۷۷) *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران، مرکز.
- جوادی، جواد (۱۳۷۰) *فریدونیان، ضحاکیان و مردمیان*، تهران، مؤلف.
- حاتمی، علی (۱۳۷۵) *مجموعه آثار سینمایی*، تهران، مرکز.

- حیدری، غلام (۱۳۷۵) *معرفی و نقد فیلم های علی حاتمی*، تهران، فرهنگی.
- سارتر، ژان پل، (۱۳۵۵) *آخرین مهلت*، ترجمه ب. بهروز، تهران، اشراقی.
- سارتر، ژان پل (۱۳۵۳) *هستی و نیستی*، ترجمه عنایت الله شکبیا پور، تهران، شهریار.
- شعرآیینی، مصطفیو راضیه زینلی (۱۳۹۰) «*وجود برای دیگری از دیدگاه سارتر*» نشریه پژوهش های فلسفی دانشگاه تبریز.
- دزفولیان، کاظم و امن خانی عیسی، (۱۳۸۸) «*دیگری و نقش آن در داستان های شاهنامه*»، فصل نامه علمی_ پژوهشی، *پژوهش زبان و ادبیات*.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران، فکروز.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵) *درآمدی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمه گروه ترجمه شیراز: علی معصومی و شاپور جورکش، تهران، چشمه.



هشتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir