

خون

روی کاشی سفید حمام

حامد یزدانی نژاد - ملیحه ظفر نژاد

دانشجوی مکانیک فردوسی مشهد - دانشجوی زمین شناسی فردوسی مشهد

رسوخ مکانب هنری در یکدیگر رونق زیادی داشت. همه به دنبال خلق یک چیز نو بودند، چیزی برای ارضاء، برای پاسخ پرسشها و نیازهای خود. فکر به پیچیده ترین شکل ممکن و به نحوی وحشی و آزاد مفاهیم جدیدی خلق می کرد. ترکیب هم فراوان تر از تقلید به نحوی زیرکانه تر، بستر مناسب خود را یافته بود: سینما؛ هماهنگترین شکل ممکن از ترکیب بود - و عده ای تنها همین را می دیدند. جایگاهها مشخص می شد؛ خاطرات به وجود می آمد؛ بسیاری عشق می ورزیدند، بعضی نفرت داشتند و نکته اصلی اینجاست که بستر کاری مناسبی شکل می گرفت، منبعی برای «گذران زندگی».

نظام سرمایه داری دنیا توجه خود را معطوف به این کرده بود: «صنعت» سینما. استودیوهای عظیم فیلم سازی، سود هولناک خود را سالانه جشن می گرفتند و عظیمترین رقابت صنعتی اقتصادی قرن در حال شکل گیری بود؛ رقابتی که ناخواسته و ناآگاهانه این «صنعت» را به سوی آنچه که اکنون مفاهیمی مدرن به خود گرفته، سوق می داد و شکوفا می کرد: لذت بردن هر چه بیشتر تماشاچیان. سالنهای دو هزار نفره مجلل، تبدیل صامت به ناطق، سیاه و سفید به رنگی، آفرینش سوپر پاتاویزنها، جریانهای ستاره سازی و کشف

ایفل، آسمان، شهر، مردم، ریل، تمام چیزی بود که بر پرده نقش بسته بود و ورود قطار و سیر سریع و هولناک آن به سمت تماشاچیان و خروج مردم از سالن - هراسان و مسحور شده از تجسم آنچه که ماهیت و چگونگی اش در پرده ابهام بود - هويت لجام گسیخته، وحشی، کنترل ناپذیر و بکر زائیده آغاز قرن را هشدار داد. آنان که از همان اوایل دیدن اعدادی که به ترتیب معکوس، لرزان و ترساننده از وقوع حادثه ای در بعد خود، روی پرده می آمدند، جادو شده بودند، با سؤالات بسیاری که در حافظه تازه چپاول شده شان ایجاد می شد و با آموخته های از حیرت و ترس از «دنیا»یی که رو برایشان به نمایش در می آمد، روی پرده ای کوچک، بی گمان جزو همانهایی قلمداد می شوند که احساسی از فرارسیدن مرگ را در خود، تجربه کردند. این اولین مواجهه دنیا بود با کودک نورسته سال ۱۸۹۵: فرار؛ وحشت از تصادم با قطار - هر چند به خیالی بودن آن واقف نبودند. و کودک، میراث جاودانه لومیرها، چنان گستاخانه و پر شتاب در طول زمان و مکان و در اذهان و خاطرات ریشه دوآیند که گویی نیت حکمرانی مطلق خود را بر عرصه هنر، از همان ابتدا در سر می پروراند، و سیر قدرت طلبانه، شالوده شکنانه و فاشیست وار خود را - با آمیزش جوهره اجدادش با خود - جشن می گرفت. هدف شاید چیزی نبود جز به بازی گرفتن این عصر با همان قواعد بازی. کسی چه میدانست، شاید مطلوبش همراه کردن دیگر همنوعانش در سیری صعودی (یا نزولی) به سوی ترکیب و وحدت همه آنچه بود که کتاب هنر مندانه اعصار را رفته رفته شکل می داد؛ و یا می سوزاند؛ و شاید هم یک خود در گیری محض بود، در آنچه که به وجود آمده بود: می آفرید، رشد می داد، می شکست، فرو می ریخت، می سوزاند، محو می کرد و دوباره می آفرید؛ بدون آنکه بر تضاد مفاهیم آنچه که در این قرن ایجاد می کرد، دوره به دوره، و در نتیجه سلیقه های خوش و ناخوش خالقان خود، واقف باشد.



چاپلین «عصر جدید»، ناله های به شعار آمیخته انسانهای غرق در ماشینیم را سر می داد و سلمای «رقصنده در تاریکی» رقص فوتوریستی و زیبای خود را با نوای ماشینهای کارخانه، نثار تماشاچیان - مات و مبهوت از این همه سر درگمی قرن بیستم - می کرد

چاپلین «عصر جدید»، ناله های به شعار آمیخته انسانهای غرق در ماشینیم را سر می داد و سلمای «رقصنده در تاریکی» رقص فوتوریستی و زیبای خود را با نوای ماشینهای کارخانه، نثار تماشاچیان - مات و مبهوت از این همه سر درگمی قرن بیستم - می کرد؛ تضاد و تناقضهای همواره ای که در هر نوع دیگر هنرهای می شود جست. سلیقه ها رخ می نمود و مکانب و سبکها آفریده می شد. کپی برداری آغاز شده بود و



استعدادهای سودآور، همه و همه به دست تکنولوژی و سرمایه فراهم می‌شد. سقوط استودیوها به عنوان فاجعه صنعتی اقتصادی دوران شناخته می‌شد. استانداردها، مبانی و رویکردهای شگفت‌انگیز ژانر، به نحوی غریزی و ذائقه‌ای، به همت ذوق و ایده هنرمندان و کارگردانان شکل می‌گرفت، سینما ناخواسته پیوند خود را رفته رفته با سرمایه‌داری مستحکمتر می‌کرد. کودک، هراسان و نا آگاه راه خود را می‌جست تا خلاصی یابد.

«بونول» دوست داشت بزرگان فیلمهایش بر روی سنگهای توالت به بحث و گفتگو بنشینند و سوررئالیسم سینمایی ایجاب می‌کرد که از دست انسان فرسوده و پوچ امروزی مورچه بیرون بیاید

در این میان نیز عده‌ای در گوشه‌ای از دنیا، بی‌هیچ ترسی، سعی در محقق کردن مفاهیمی از رویکردهای هنری سینما - که خود یافته بودند - داشتند - آگاهانه یا ناخواسته. مفاهیمی اخلاقی و تأثیرات اجتماعی در نماها افزایش می‌یافت و سینما به یک مدیوم مبلغ، ترساننده و هشدار دهنده تبدیل شده بود. پرسوناژهای خوب همواره کسانی بودند که بر سینه خود صلیب می‌کشیدند و تا مدت‌ها نقشهای آدم خوبها به کسانی واگذار می‌شد که از لحن خوب، تناسب اندام و زیبایی فراوانی برخوردار بودند. سینما نیز به نوبه خود بیانگر زیبایی شده بود: کلکسیونری از زیباییها، مدرنیته نیز خاموش نشست و خالقان آثار ماندگار آن دوران کسانی بودند که با اصول کلاسیک یافت شده در خلق فیلم را بکار میبردند و با تصاویرشان سرشار از مفاهیم روشنفکرانه و سؤال برانگیزی بود که روز به روز در میان تمام جامعه رخنه میکرد.

«بونول» دوست داشت بزرگان فیلمهایش بر روی سنگهای توالت به بحث و گفتگو بنشینند و سوررئالیسم سینمایی ایجاب می‌کرد که از دست انسان فرسوده و پوچ امروزی مورچه بیرون بیاید. «مورنا» موجود فانتزی‌اش را در کانتراستهای شدید نور، زمینهای خیس و باران زده، در شبهای سیاه شهر و در میان میله‌های بسیار بلند راه پله‌ها و سایه‌های لرزان و دراز اشیاء و در میان مردم پالتو سیاه پوشیده، نشان می‌داد.

آلمان مهد اکسپرسیونیست بود و «مطب دکتر کالیگاری» گزاره گرایانه‌ترین شکل ممکن از مکان شده بود. سینما نتیجه‌ای می‌شد از تأثیرات مدرنیته و خیل عظیم طرفدارانش هرچه بیشتر بر مردمی کردن آن میافزود. فجایع روز افزون بشری سینمایی را موازی سینمای کلاسیک خلق می‌کرد و گاه با آن پیوند می‌خورد: جنگ؛ «پیروزی بزرگ» اثری می‌شود تجلیل آمیز از فاشیسم با لانگ‌شاتهای پر از نظم ارتش هیتلر و بیاتیه‌های افتخار آمیز رهبر نازی؛ و «دیکتاتور بزرگ» با طنزی تلخ به مضحک جلوه دادن عظمت آن

می‌پردازد. سینمای قصه‌گو محبوبترین نوع بود و سینماگران داستان پرداز چنان مسلط ابتدا، اوج و پایان داستان خویش را با خطوط دراماتیک پیوند می‌دادند که در پایان فیلم هیچ شبهه‌ای باقی نمی‌ماند و لام تا کام داستان به مدد تصویر و پرداخت در خاطره تماشاچیان نقش ماندگاری می‌زد. همه چیز در کلاسیک یک الگوریتم ساده بود. قصه‌گویی به شیوه دوربین قدرت بالایی از بازی، کارگردانی و تدوین را می‌جست و موجب شد کسی تدوین پایانی «کازابلانکا» را از یاد نبرد. تمام آنچه که می‌بایست از احساسات بازیگران، هنگام وداع، در چندین برگ نقش می‌یست با تدوین چند ثانیه‌ای از کلوزآپهای سه شخصیت اصلی فیلم، بیان می‌شد: بیان تصویری. سینما انرژی فراوانی بود از ابجازه‌های بصری. پرداخت خوب نیز در کنار آن، درون مایه ماندگاری اثر و سیستم ستاره سازی شده بود و به زبانی گویاتر نماهایی جاودانه می‌شد که بویی از اصول هنری از آن به مشام می‌رسید: کمال، هماهنگی و درخشش: سینما «هنر هفتم» نامیده شد. زبان سینما شکل می‌گرفت و نشانه‌های بصری روز به روز به نوعی پایان نیافتنی بیشتر و بیشتر می‌شدند.

در راه یافتن مؤلفه‌ها، قصه‌گویی و مبانی، که همه به مقدار زیادی وابسته به سلاطین بودند، «فرم و محتوا» رفته رفته به اوج تناسب خود نزدیکتر می‌شد. بسیاری از مجهولات یافت می‌شدند و معادلات ژانر شکل می‌گرفت.

«وسترن» کاملترین نوع بود و اگر چه در اوایل خود رخنمودی از تاریخ یک ملت بود، اما به بستری برای نمایاندن مسائل امروزی به زبان سینما، تبدیل شد: «جویندگان» (جان فورد) پیش از آنکه نمایش تاریخی‌ای از تگزاس سال ۱۸۶۸ باشد، تصویری از آمریکای سال ۱۹۵۶ بود. نشانه‌های بصری توأم با دیالوگها همه چیز را فاش می‌ساختند.

آموزش فیلمسازان، بازیگران، فیلمبرداران، صحنه آرایان و سایر پرسنل با اطمینان خاطر انجام می‌گرفت. همه چیز پاسخ یک معادله ساده بود؛ اگر کسی می‌خواست نوعی از احساس را منتقل کند یا مفاهیمی را بیان کند کافی بود به ساختار تعریف شده آن رجوع کند. هیچکاک بسیاری از روشهای تعلیق و تحلیل و برخی از ساختارهای ژانر ترسناک را همراه با معمای جلوه دادن داستان کشف کرده بود. همه چیز جواب داده بود. نماهای نقطه نظر توأم با کمی مکث درست عمل می‌کردند. استاد تعلیق دغدغه‌های زندگی خویش را با فرم در آمیخته بود.

نظارت سفت و سخت تهیه کنندگان بر عملیات فیلمسازی حکمفرما بود. سرپیچی به معنی اخراج از کار بود: تجارت سودآور همیشه باید از روی اصول انجام شود





بود از هیبها که بریده از خانواده، اجتماع و اصول آنها بی سرپناه مانده بودند؛ هیبگری رشد می کرد و اعتراضشان، اعتراض به بی عاطفگی؛ آنان به تعبیر مختلف ندای صلح و دوستی را سر می دادند. نوای گیتار برقی در همه جا بیدار می کرد و گروههای زیادی از راک و پاپ شکل می گرفتند. تب LSD ویران کننده ترین تب هیبی ها بود و بیتلز ترانه ای را به همین نام (Lousl In sky Diamonds) تقدیم جوانان دهه شصت نمود. رولینگ استونز در کنسرت عظیم ووداستاک هیبی ها را همراهی کرد و دیلون محبوبترین ترانه هایش را به تلخی در همین عصر سرود و به یاد ماندنی ترین قطعات برجسته راک را تدوین کرد. در این میان سینماگران نیز آرام ننشستند:

کوبریک تنها یک نمای ثابت و سرپایین از دو دختر بچه می گیرد تا به مدد موسیقی ما را بترساند؛ مدت ها شخصیت پرتقال کوکی را با یک مژه در چشم راستش روبروی دوربین می نهد تا همینطور به ما زل بزند و مقادیر هنگفتی از این انرژی قدرتمند را در ذهن ما جا می کند

شاگردان جوان راجر کورمن در آمریکا فیلمسازی مستقل خود را پی ریزی کردند. اسکورسیزی روایت را به شیوه ای نو می آفرید و فضا سازیهای آلوده به خون و خبسی فیلمهایش وحشتی از بی اعتمادی را در خیل تماشاچیانش برمی انگیزد، «راننده تاکسی» اش همواره یونیفورم ارتش آمریکا در جنگ ویتنام را به تن می کرد. در کنار او آلتمن و دی پالما نیز مدتی مستقل عمل کردند و آنها نیز که مانند فن اشترنبرگ نتوانستند طاقت بیاورند کمی افت کردند، ولی باز هم ادامه می دادند. «Easy Rider» تصویری بود شوم از جوانانی که به پوچی می رسیدند. تدوین آزاد و نماهای بسی در و پیکر فیلم پرداخت خیال انگیز سکانس کارناوال همه و همه به محقق نمودن این مفهوم کمک می کردند؛ و پس از به نمایش درآمدن آن، جوانان بسیاری عینک رنگی به چشم می زدند، ساعتشان را به دوری می انداختند و موتور هارلی دیویدسون سوار می شدند. حادثه ای که در مورد فیلم «وحشی» نیز رخ داد و پوشش مارلون براندو نمادی می شد از اعتراض: چکمه، شلوار جین و کاپشن چرمی تیره و کوتاه. حتی کازان کلاسیک کار نیز که تازه بحران مک کارتیسم را گذرانده بود قبل از دهه شصت تصویر برترین فیلم خود را - برعکس سینمای دیالوگ وارش - ساخته بود و «در بارانداز» نیز در پایان خود تمایلاتی به کمونیسم داشت.

سرجیو لونه ساکن ترین و سترن نامتعارف خود را ساخت و به نحوی قواعد ژانر وسترن را در هم شکست و ریتم را کند کرد که از «روزی روزگاری در غرب» فقط نوای مرگ یک دوره به گوش می رسید و چیزی از اصول اولیه وسترن (تحرک و پویایی) باقی

جان فورد کبیر تحرک را وارد وسترن می کرد، چیزی که وسترن بدون آن تعریفی نداشت و بیشتر رویکردها و ساختارهای شناخته شده در ژانر را بیان نمود. ذائقه بزرگان سینما مقدم بر همه چیز بود و استودیوها قراردادهای خودشان را با کمال افتخار با آنها تمدید می کردند.

در سینمای حماسی همیشه چند عنصر وجود داشت: یک مرد در تاریخی دور، جنگ، لانگ شانهای عظیم پر از جنگجویان و بناهای تاریخی، یک رابطه عاشقانه و زمینه ای از زمان پیوسته و معمول و پیش رونده.

دیالوگ نویسی، فیلمنامه نویسان را به کمک می طلبید و یک سناریو همواره مملو از دیالوگهایی بود که (مخصوصاً در مورد نقش اول) با ایجاز گفتاری نهفته در خود، همه را غافلگیر می کرد. فیلمسازان بزرگ فرم را از میان غرایز هنری خود می آفریدند و این تکنیکها از پایه و اساس محکمی برخوردار بود، و آنچنان در حافظه تصویری بکر تماشاچیان معمول شده بود، که قوانین استودیوهای فیلمسازی را تدوین می نمود؛ سرپیچی از هر یک به منزله برگ برنده ای برای ورشکستگی پروژه بود و چنان ریسکی را در برداشت که می توانست تهیه کننده را، در میان رقابت تجاری دیوانه واری که در جریان بود، تا مرز فروپاشی بکشاند. نظارت سفت و سخت تهیه کنندگان بر عملیات فیلمسازی حکمفرما بود. سرپیچی به معنی اخراج از کار بود: تجارت سود آور همیشه باید از روی اصول انجام شود! افسار ناگستنی ساخته دست سرمایه داری که از لحظه تولد کودک بر گردش آویخته شده بود و می رفت که ذاتی شود، نتیجه می داد: «سینما یک هنر استریلیزه شده... «و هنر مرزی نمی شناسد». این یک تناقض بود. تناقض آشکاری که در پی کشف آن همه چیز به بن بست می رسید. عدم اطمینان تهیه کنندگان به جوانان تازه کار، خوی معترض و هنجارشکن نسل جدید فیلمسازان و نیاز به یک وسیله فریاد کننده و نمایانگر تأثیرات سوء ناشی از جنگ و معضلات عاطفی جوامع صنعتی و به طور کلی احساس خلاء موجود در جوامع قرن بیستمی از یک طرف و جواب ندادن معادلات و ساختارهای فسیل شده و پیر سینما از سوی دیگر، همه چیز را به هم ریخت تا دوباره آفرینش مجددی صورت گیرد. ساختارهای نامتعارف خلق فیلم متولد می شدند. فیلمسازان جوان معترض، هم به جامعه و هم به ساختارهای خسته کننده ژانر، نه تنها از پانشتند بلکه در کنار هم در اقصی نقاط مرزهای سینما، سینمایی مستقل را موازی نظام استودیویی شکل دادند؛ فارغ از دغدغه های هزینه و کاملاً آزاد، سینمایی که نظام استودیویی را به زانو در آورد و چاره ای جز اعتماد به شالوده شکنان جوان دهه شصت باقی نمی ماند.

«... آری، داوینچی وعده آسمان را به ما می دهد، ولی رافائل، او خود آسمان را به ما می دهد.»
پابلو پیکاسو

فیلمسازان فرانسوی نیز به نحوی آزاد کویسم را وارد سینما کردند و بزرگترین گام را در راه نجات آن برداشتند: محقق کردن تصویر

دهه شصت دهه پر آشوبی بود، چه در جامعه چه در عرصه هنر به خصوص در سینما. مقوله جنگ ویتنام به پوج ترین مراحل خود رسیده بود و بازماندگان جنگ مطرودان جامعه خویش بودند. دولتمردان آمریکایی این جنگ را بزرگترین اشتباه خود در این قرن قلمداد کردند. بی اعتمادی مردم نسبت به حکمرانان خود در اوج بود و در ابعاد کوچکترش جوانان معترض انگلستان از نظام شسته رفته خود که همه چیز را کسرو شده تقدیم می کرد بیزار بودند. انگلستان گهواره پرستیز بود و جامعه، جوانان مو بلند با لباسهای نامرتب و دائم الخمر را که فریاد آزادی و اعتراض برمی آوردند قبول نمی کرد. خیابانها پر

نمی گذاشت. فیلمسازان فرانسوی نیز به نحوی آزاد کویسیم را وارد سینما کردند و بزرگترین گام را در راه نجات آن برداشتند: محقق کردن تصویر. گذار تدوین را از شکل مرسومش خارج ساخت و چنان آگاهانه سکنه‌های پی در پی تدوین را بی‌پروا در فیلم گنجانید که تحسین همگان را برانگیخت. ملویل ترجیح می‌داد نمونه‌ای‌ترین شکل از کلوزآپ را در «سامورایی» به معرض دید بگذارد و درونگرایی شخصیت فیلمش (با بازی سنجیده آلن دلون) هر چه بیشتر به تصویری نمودن نماها و به ایجاد زبانی جدید از تصویر کمک می‌کرد. سینمای فرانسه به یک ضربان نزدیک می‌شد. گذار، ملویل، فلینی، تروفو و دیگر فیلمسازان هم فکرشان تمام سعی خود را کردند تا سینما از خستگی و رکود خارج شود:

به نمایش گذاشتن قدرت تصویر در خلق یک اثر سینمایی. آنان به فرم اندیشیدند و با ایجاد ساختارهای نوینی در تدوین، موسیقی، خط داستانی، زمان و مکان و استفاده از عناصر نامتعارف، هدف خود را دنبال نمودند. دهه شصت پر بود از کسانی که می‌شکستند و دوباره می‌ساختند:

موج نو یادآوری هویت فراموش شده محتوا در بطن تکنیک بود. اصرار این سینماگران بر ماندگاری ذات سینما: تصویر. آنچه که کویسیم سعی در تحقق نمونه‌ای آن در نقاشی داشت: آنچه می‌کرد شکستن ساختارها و کلیشه‌های سینمای رنگ و رورفته و فرمالیته، به طور صرف، نبوده؛ اثبات تصویر بود. یک ضربان بود تا نفسی تازه در روح کالبدی بدمد که فرسنگها از مقصودش دور میشد: هنر آفریدن بود نه شکستن و شکستن تنها یک تجربه بود، یک امتحان. آنان تصویر را به ما بخشیدند، قدرتمندترین عنصر سینما در تسخیر ذهن اکنون کویسیم تنها یک نمای ثابت و سرپایین از دو دختر بچه می‌گیرد تا به مدد موسیقی ما را بترساند؛ مدتها شخصیت بر تقال کوکی را با یک مژه در چشم راستش روبروی دوربین می‌نهد تا همینطور به ما زل بزند و مقادیر هنگفتی از این انرژی قدرتمند را در ذهن ما جاسازی کند. مانند گاری رازی است که فرم را نمی‌شناسد. منفرودترین شکل از خونریزی، از خود خون، وقتی است که خون پاول را، شخصیت دیوانه شده از جنون اسلحه، روی فضای سفید و تمیز کاشی کاری حمام می‌ریزد و بخار از آن بلند می‌شود. تصویری کاملاً لخت و کامل از زن در مقابل ما می‌نهد تا بگوید این زن است در این عصر یعنی کسی که مرد نیست.

امثال تاراتینو و استون خون را از داخل پرده بر روی ما می‌باشند و نشان دادن عینی خون هدفی را دنبال نمی‌کند جز خود خون

در ۲۰۰۱، یک ادیسه فضایی «نماهای نقطه نظر جان بورمن را پی در پی با همان بورمن در زمانهای متفاوت پیوند می‌دهد تا بنمایاند که این خود بورمن است که خود را می‌بیند، کسی که یا خیالی از خود را می‌بیند یا واقعیتی از خود را: درهم شکستن خیال و واقعیت به مدد تصویر. واضح است که چه کسی در را به روی جک باز می‌کند (تلاو): شخصیت خیالی وی و ذات خیال پرداز پدر و پسر به قدری بر اعتقاد خود بر تصویر پافشاری می‌کند که حتی مادر نیز سرگردان و شکسته با دنیایی مواجه می‌شود که از خیالات آن دو است و این درست همان قدرت تصویر است یعنی به هم ریختن واقعیت و رویا در یک زمان و به طور عینی در یک مکان.

امثال تاراتینو و استون خون را از داخل پرده بر روی ما می‌باشند و نشان دادن عینی خون هدفی را دنبال نمی‌کند جز خود خون. «داستانهای عامه پسند» خون را عادی‌ترین شکل از زندگی جلوه می‌دهد و به مدد ذات سینما (خود تصویر خون) مفاهیمی را در باب جامعه مدرن به معرض دید تماشاچیان می‌گذارد.

کویا یاشی لازم نمی‌بیند که وقتی پسر برای زنش از ملکه برفی‌ای که سالها پیش دیده

بودش می‌گوید، زن را نشان دهد و این وحشتناکترین درک است. فهمیدن اینکه این زن، معشوقه پسر، همان ملکه برفی است. دوربین مدتها پسر را نشان می‌دهد و این تصویر ثابت از پسر (نه از زن) چونان رعب و وحشتی در تماشاگران می‌اندازد که یارای مقابله با تصویر زن را، که در ادامه می‌آید، ندارد، هر چند زن قیافه عادی‌ای دارد.

پایان «سگهای پوشالی» طعم ترشی را از زیر زبانمان ایجاد می‌کند و این احساس که ما هم می‌توانیم به راحتی همین تصاویر، یک قاتل وحشی و غیر قابل کنترل باشیم، تمنان را می‌رزاند. هافمن به تدریج در نقش خود به سوی یک قاتل پیش می‌رود.

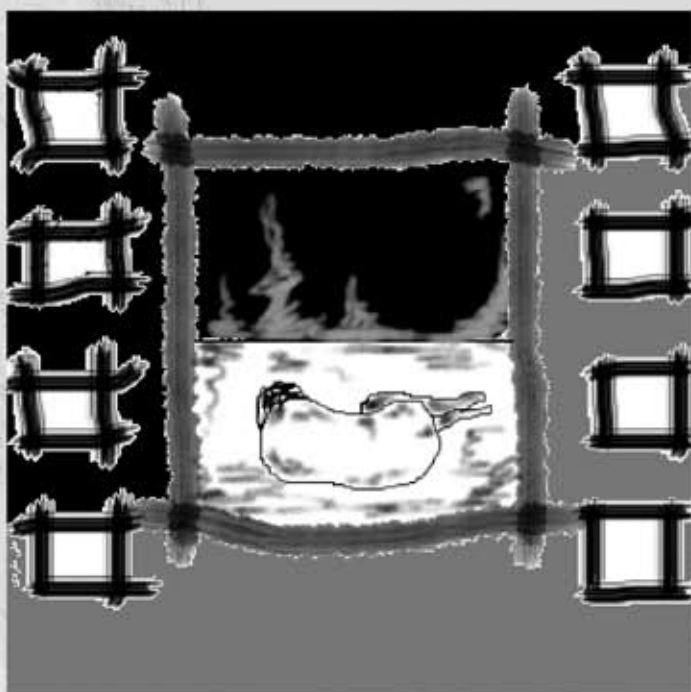
سینما مجموعه‌ای است نامنظم و منظم از تصاویری که به شکلی غریب و ناآگاه پشت سرهم قرار می‌گیرند و رقص شومی را - ناخواسته - در راه استحاله کسانی آغاز میکنند که ذهن خود را برای رسوخشان به داخل آن باز می‌گذارند

سینما پر است از انرژیهای تصویری فراوانی که تماشاچی را مسحور میکند همانطور که از ابتدای تولدش بود. حتی در «روشتایهای شهر» نیز می‌توانیم به وفور از این عنصر ناب و ذات سینمایی ببینیم و در این عصر، دورانی که شاید نشود برای هیچ چیزی خط مشی تعیین کرد یا مرزی گذاشت، تصویر و قدرت آن در جادو کردن، ذاتی‌ترین مشخصه هنر هفتم باشد. مطمئناً هزاران تماشاچی در نمای ظهور جان وین در «دلجان» کف زده‌اند و هورا کشیده‌اند. کسی شاید نمی‌داند که چرا از کلوزآپ برگمن روی پرده سینما لذت می‌برد و شاید فقط حس نوستالژیکی باشد از سینما؛ و کسی نمی‌داند که چرا در کودکی چنان مسحور شمردن موزاییکهای حیاط و پیمودن آنها، به شیوه اسب شطرنج می‌شد که با دیوار روی رویی پسر خورد می‌کرد، یا گاه چنان در راه لگد کردن پسرگهای پاییزی و شنیدن صدای شکستن آنها غرق می‌شد که راه خود را گم می‌کرد. چه توجیهی وجود دارد که همواره علامت حلزونی نرده‌ها و میله‌ها یا صندلیها ما را به یاد دنیای فانتزی می‌اندازد، علامتی مثل  درست مانند ورود اکسپرسیونیست به تئاتر یا سینما. چرا چنان نورپردازی‌ای در کار بود، یا فضا سازیها؛ همه چیز برمی‌گردد به تصویر و ماهیت مبهم آن. نمی‌دانیم چرا ولی می‌دانیم چگونه! حسی که برداشت می‌شود از یک نما و از یک تصویر. پیکاسو دوست دارد در گوشه تابلویش بوته تره‌فرنگی قرار دهد تا تابلویش احساسی را برانگیزد که وقتی بوی تره‌فرنگی به مشام می‌رسد همان حس را می‌یابیم. این یعنی ذات، یک قدرت ذاتی، تصویر. ساده‌ترین شکل استعمال آن غروب است یا افق یا افق در غروب، یا دریا. سینما مجموعه‌ای است نامنظم و منظم از تصاویری که به شکلی غریب و ناآگاه پشت سرهم قرار می‌گیرند و رقص شومی را - ناخواسته - در راه استحاله کسانی آغاز می‌کنند که ذهن خود را برای رسوخشان به داخل آن باز می‌گذارند: بازی تصاویر ما را به بازی می‌گیرد و هر لحظه قواعد بازی را به ما گوشزد می‌کند.



جایگاه روشنفکر معاصر در آثار مهرجویی

امیر فرهنگ شیبانی



می‌کند. شب‌ها هم تدریس خصوصی دارد و مطلب می‌نویسد. اما با این همه تلاش، همسرش تقاضای طلاق دارد. مهشیدی که روزی مثل هامون روشنفکر بوده، حالا نمی‌خواهد فقط پولدار باشد. اما حمید هامون همچنان دیوانه‌وار عاشق مهشید است. هامون تحت تأثیر رساله‌ی دو هزار صفحه‌ای خود، تصمیم به قربانی کردن مهشید نمی‌گیرد تا شاید مانند اسماعیل در آخرین لحظات به هامون برگردد. اما توهمات او در عمل منجر به شکست می‌شود. آقای هالو (۱۳۴۹) مرد ساده‌ایست که زُستهای روشنفکرانه می‌گیرد. مثلاً لفظ قلم حرف می‌زند و ذوق شاعرانه‌ی خود را در برخورد با افراد معمولی جامعه مثل راننده‌ی تاکسی به رخ می‌کشد. اما آقای هالو هم تحقیر می‌شود و اعتبارات کاذب و جعلیش رو می‌شود. در پستی آدم از هر چه روشنفکر است چندش می‌شود. دو روشنفکر که یکی دامپزشک و دیگری مهندس است زندگی تقی پستی را به کثافت محض می‌کشند. دامپزشک جایگاه انسانی تقی را در حد یک موش آزمایشگاهی پایین می‌آورد و مهندس هم که اتفاقاً اهل شعر و ادب است با استفاده از همین مؤلفه و خلق فضایی عاشقانه همسر تقی را به بیراهه می‌کشاند و کلیه حقوق عاطفی و انسانی تقی از طرف این دو روشنفکر مورد هجوم واقع می‌شوند. روشنفکر دایره‌ی مینا دائم غرولند می‌کند و خود را یک روشنفکر معترض و جسور نشان می‌دهد. اما اعتراض او فقط و فقط در حد یک آروغ است. زیرا نه تنها هیچ بازتاب اجتماعی ندارد بلکه کم‌کم به تیک‌های عصبی بدل شده و فیلم را بسوی یک اثر کمدی پیش می‌برد. روشنفکر اجاره‌نشینها دیگر اسباب‌مضحک‌های خاص و عام است. یک خواننده‌ی اپرا که در حصار مالیخولیایی خویش دست و پا می‌زند و کاملاً فاقد اعتبارات اجتماعی است. چنان که حضور او در فیلم برای بسیاری گنگ و ناشناخته باقی می‌ماند. پایان سخن آن که روشنفکران فیلمهای مهرجویی چه از نوع خطرناکش یا دوست‌داشتنی‌اش موجوداتی قابل‌ترحم می‌باشند و دیگر آنکه اگر چشمانمان را خوب باز کنیم مشهد اسلام در بیشتر فیلمهای مهرجویی، هم چنان حضور مستمر و تأثیرگذار خود را حفظ کرده است.

۱- قبل از دهه هفتاد

روشنفکران فیلم‌های مهرجویی، معمولاً دچار گونه‌ای بحران هویت بوده بومی‌شوند و اعتبارات اجتماعی آنان در جامعه‌ی ایران در فرآیند فیلم و البته به تدریج و با ظرافت و وسواس خاص مهرجویی زیر سؤال می‌رود. بسیاری معتقدند حمید هامون، نخستین روشنفکر فیلم‌های مهرجویی است. چرا که از نظر گاه عوام و حتی برخی خواص، روشنفکر دانشگاه‌رفته و فرنگ‌رفته است. در زندگی خصوصی و اجتماعی‌اش، از خوراک و پوشاک گرفته تا تفکرات و حتی کاربرد واژگان و بزه در دیالوگ‌هایش دچار نوعی سانتی‌مانتالیسم و تصنع می‌باشد و خلاصه نافته‌ی جنا بافته‌ایست که همیشه بین او و اتحاد جامعه‌ی سنتی ایران غرابت و بیگانگی بوده و بس. اما روشنفکر فیلم گاو (۱۳۴۸) هیچ یک از این ویژگی‌ها را ندارد. با این حال سرانجام مشهد اسلام و حمید هامون مشترک است. هر دو ویرانگر می‌شوند و اعتبارات خود را از دست می‌دهند. مشهد اسلام در مقابل مرگ گاو و دیوانگی مشهد حسن، موجودی عاجز و حقیر جلوه می‌کند. او سالها نقش مغز متفکر آبادی را بازی کرده است. اما با تدبیر احمقانه‌اش مرگ مشهد حسن را رقم می‌زند و کلیه جایگاههای اجتماعی و روشنفکری خود را از نظرگاه مخاطب از دست می‌دهد. گاو گرچه دارای فضایی کاملاً متفاوت با آثار مهرجویی است اما به لحاظ زیرساخت‌اندیشگی و دغدغه‌های فیلمسازانه تنها متفاوت نیست بلکه حتی نخستین مانیفست رسمی مهرجویی در عرصه‌ی فعالیتهای وی می‌باشد. حیرانی و سرگشتگی روشنفکر معاصر و انسان امروز، شکی فلسفی یا فلسفه‌ی اگرستانسالیسم، مرزبندی بین روشنفکری و روشنفکر‌نمایی و قسرار دادن نوع دوم در کنار هوچی‌گری و لات‌بازی از ویژگی‌های محسوس بسیاری از آثار مهرجوییست. جسارت و رک‌گویی مهرجویی در هامون کاملاً مشهود است. روشنفکر فیلم هامون مصداق عینی حیرانی است. او بیش از دو هزار صفحه زیر عنوان عشق در ادیان ابراهیمی نوشته است. او عشق را در ژرف‌ترین شکل ماهوی خود مورد بررسی قرار داده و در کمال تعجب به تردید، سرگشتگی و اگر بخوایم خیالمان را راحت کنیم به هیچ رسیده است. حمید هامون موجودیست آرمال و نامتعادل که خطرناک نیز جلوه می‌کند. همسرش زاده و پرورده‌ی خانواده‌ای بورژوا و ثروتمند است. هامون صبح در روابط بین‌الملل دارایی و عصر در شرکت فروش تجهیزات پزشکی کار