



دیالکتیک نور و ظلمت - بیست و چهار فریم در ثانیه

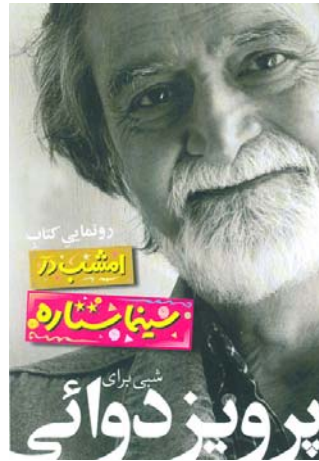
نوشته‌ی عبدی کلانتری

توضیح - نویسنده‌ی این مقاله به خاطر دوری جغرافیایی و دسترسی نداشتن به منابع، در اشاراتش به نوشته‌ها، وقایع، و آدمها، به ناچار منحصرأ به حافظه رجوع کرده است، به خاطراتی در حال محوشدن از سالهای دبیرستان! اگر در این اشارات به کم دقتی‌هایی برخوردید، بر او ببخشاید! ع.ک.

با اشتیاق بلیطی می خریم و قدم به درون سالن تاریک می گذاریم. نور بر پرده می تابد. این جا کجاست، دالان نسیان یا خانه‌ی آگاهی؟ دقایقی دیگر، آیا جهان واقعیت را به دست فراموشی خواهیم سپرد یا نسبت به واقعیت جهان شاعرتر و واقف تر خواهیم گشت؟ گشاده دیدگانی فروبسته، یا روزنی به روشنایی و روشنگری؟

گشاده چشمانِ فروبسته - از عنوان زیبا، غنایی، هراس آور، و تفکرانگیز آخرین اثر «کودک وحشتناک» هالیوود یاری می گیرم؛ کسی که سی چهل سال پیش جزو محبوب ترین سینماگران در جمع کوچک منتقدان و فیلمسازان ما بود. کسی که هم درون «سیستم» کار می کرد و هم ضدسیستم بود. یک عکاس حرفه ای که فعالیت سینمایی اش را با چند ساخته‌ی سیاه و سفید، در ژانر «نوآر» آغاز کرد و در اوج خلاقیت خود، افسانه- علمی اودیسه‌ی دوهزار و یک (راز کیهان) را ساخت که در نخستین نماهای فراموش نشدنی اش، به نحو نمادین گذر انسان را از بدویت و بهیمیت به آخرین منزل‌های مدرنیت ترسیم می کند.

«نوآر» (سیاه) را می توان استعاره ای گرفت برای تاریکی (نادانی، سردرگمی، فراموشی) و «مدرن» را معادلی برای روشنگری (فرهنگ، تجدد، تمدن)؛ اما البته همه می دانیم که داستان به این سادگی ها نیست. در دل هریک از این دو قطب، به نحوی جدایی ناپذیر، جنبه هایی از آن دیگری خانه کرده؛ همانطور که مثلاً «پرتقال کوکی»، «استرنج لاو»، یا سکانس نهایی «راز کیهان» ما را نسبت به توحش مدرن هشدار داده بودند.



سینما! جعبه ی جادو یا آینه ی واقعیت؟ خواب یا بیداری؟ در آن سالهای دور، کدام رویازدهی رویاپرور این رمانس جادویی بود که می توانست هفته ای از پس هفته ی دیگر، سالهای سال، دست ما خوابدیدگان را بگیرد و در سالن های تاریک به عشق و شعور بسپارد - «پیام» نور در تاریکی، هوشیاری زیبا، سپید در سیاه؟

خواب طولانی

«ظلمت» به معنی چیزی بیشتر از تاریکی، مضمون همه ی «فیلم نوآر» های هالیوود است، و یکی از این «بیشتر» ها البته سیاست است. «سیاست» نه به معنی رایج، بلکه به معنی روابط تیره ی قدرت، نفوذ پول، سویه ی تاریک رویای آمریکایی، جایی که ایده آله و عشق قربانی طمع و یافتن مکانی در آفتاب می شوند. فریبندگی داشتن و کابوس نداشتن را در «فیلم نوآر» بهتر شاهد هستیم تا در ملودرامهای هالیوود. تراژدی در اعماق بودن، پشت درهای بسته ماندن، آرزو پروراندن، رشک، نیاز، تنهایی، و سرانجام ریسک مرگ را به ناچار وثیقه ی رهایی کردن.

دیالکتیک «نوآر»، جابه جا کردن سپید و سیاه است. این سینمای ضدسیستم است، هالیوود «برانداز»! دیالکتیک آن در برانگیختن سؤظن و بدبینی است؛ بیداری نسبت به «پایان خوش» خواب آور و شیرین

کارخانه‌ی رویاسازی. به این تعبیر این یک سینمای سیاسی است؛ مضافاً اگر ریشه‌های آنرا هم در اکسپرسیونیسم جمهوری وایمار قبل از روی کار آمدن نازی‌ها به خاطر داشته باشیم و نقش فیلمسازان مهاجر گریخته از فاشیسم که زیباشناسی نوآر در هالیوود را، بازی‌های نور و سایه و معماری روانی / بصری این نوع فیلم را، پروراندند.

ظلمت به معنی «فراموشی» نیز یکی دیگر از بازمایه‌های «نوآر» است. کم نیستند ضدقهرمانهای نوآر و شخصیت‌های فیلم‌های جنایی ارزان هالیوود (بی-مویی) که دچار نوعی «یاد زدودگی» (ام نی ژیا) شده اند، یعنی از دست دادن بخشی از حافظه (واقعی یا نمادین)، سردرگم در معماهایی که شاید حتا در آخر قصه هم حل نشده باقی بمانند. خروج از تاریکی می تواند دردناک یا شیرین باشد. به یاد آوردن به شکل «نوستالژی»، خصلتی رمانتیک دارد، یاد روزهای خوش رفته و رومانتیزه کردن گذشته است. به نحوی دیالکتیکی، این نوع «بیاد آوردن» خواب آور هم هست. پافشاری در نوستالژیا، نوعی گریز در رویا و تداوم تخیل‌کننده‌ی طفولیت است. خوابی است دائمی.

بیرون آمدن از تاریکی به معنی پرتوافکندن به «ناخودآگاه» ذهن، به تعبیر فرویدی آن، اگر نه التیام، دست کم شناخت نسبت به ریشه‌های درد جانکاه را همراه دارد. سینما به این مضمون نیز زیاد پرداخته است. این روشنگری به معنی بیداری است.

پس چگونه است که واپس‌زنی تاریخ و سیاست، نسیان نسبت به آگاهی اجتماعی، از چهل سال پیش تا همین امروز، بارزترین ویژگی سینمایی نویس‌های ایران بوده است؟ پیشکسوتان در این زمینه چه نقشی داشتند؟ شاید استعاره ای بهتر از عنوان کتاب ریموند چاندلر، و فیلم هاوکز، آن سردرگمی‌های روشنفکری و فرهنگی دوران را - که بخشی هم در تاریکی سالنهای سینما می گذشت - برنتابد.

مؤلف - مؤلف

نقد فیلم در ایران زمانی به بلوغ و اثرگذاری رسید که جنگ سرد میان دو ابرقدرت (آمریکا - شوروی) و جنگ طولانی و نواستعماری ویتنام در اوج خود بود؛ همان زمان که دو جنگ سرنوشت‌ساز اعراب و اسرائیل (در سالهای ۱۹۶۷ و ۱۹۷۴) معادلات سیاسی خاورمیانه را برای همیشه عوض کردند. آن سالها، از ماه مه ۶۸ تا بمباران قالیچه وار کامبوج و آبرویزی واترگیت؛ از جنبش حقوق مدنی سیاهان آمریکا تا جنبش‌های دانشجویی اروپا و آمریکا، همه بر رویهم، نسل جوان را نسبت به جامعه، تاریخ، فرهنگ، و

سیاست، آگاه و پرسشگر کرده بود. هیچ چیز میرا از «سیاست» نبود و این تحولات، مستقیم و غیرمستقیم در سینمای جهان، از جمله سینمای هالیوود، انعکاس پیدا می کرد.

اما کهکشان رویایی ای که سینمایی نویسان ما راههای پرواز در آن را به ما آموختند – ما بچه محصل های دوره ی هویدا، دوره ی سینمای آزاد هشت میلی متری، کانون پرورش، جشن هنر شیراز، کانون فیلم بهارستان، فستیوال فیلم تهران، انجمن ایران و آمریکا، مدرسه ی عالی تلویزیون – فضایی غیرسیاسی بود. پیشکسوتان به ما می گفتند «محتوا» و «پیام اجتماعی» فیلم حائز اهمیت نیست زیرا سینما چیز دیگری است. سینما هنر تصویر است. سینماگر خوب و بد را با فورم بصری می توان تشخیص داد نه با نیت انسان دوستانه ی نویسنده و قصه ی ظاهری فیلم.

و البته درست می گفتند؛ اما تا کجا؟ آن سالها، شناخت دقیق هنر فیلم برای ما با «تئوری مؤلف» شروع می شد و با همان تئوری خاتمه پیدا می کرد. طبق این تئوری، آنچه به کار یک فیلمساز ارزش و اعتبار می بخشید فیلمنامه یا محتوای ظاهری فیلم و پیامهای احتمالی آن نبود، بلکه جهان بینی یا نگاه یگانه و متمایز فیلمسازی بود که تنها با زبان تصویر و سبک فردی خودش در میزانش، در مجموعه ی آثارش، آنرا به نمایش می گذاشت. طبق این نظریه، نامهایی چون جان فورد، آلفرد هیچکاک، هاوارد هاگز، نیکلاس ری، اورسون ولز، همچون یک «امضا» عمل می کردند. هر یک در مقام مؤلف، یک «جهان یگانه» می آفرید که بی شباهت به جهان غولهای ادبی نبود. هیچکاک، به مثابه «مؤلف» می توانست همان تشخیصی را داشته باشد که داستایوسکی یا کافکا داشت. تئوری مؤلف از طریق نوشته های کوتاه و امپرسیونیستی نویسنده های «کایه دوسینما» در فرانسه، ژورنال «مووی» و نوشته های طولانی و تحلیلی رابین وود در انگلستان، و نقدهای ژورنالیستی آندرو ساریس در آمریکا، در جهان گسترش یافت و راهنمای کار منتقدان فیلم شد.

درس واقعی در شناخت سینما را درست همان کسی به ما می داد که برای سیاست و انواع ایدئولوژیها پیشیزی قابل نبود. تحلیل های خیره کننده ی او از میزانش فیلم – مثلاً در کارهای آخر هیچکاک، بونوئل، یا ویسکونتی – و پیاده و سوار کردن آنالیتیک اجزای فیلم، فریم پشت فریم، مؤثرتر از کلاس هر مدرسه ی سینمایی عمل می کرد. یاد می گرفتیم در ارزیابی فیلم حتا یک جمله ی انشاوار «خارجی» نیاید، بلکه نقد منحصر شود به توضیح عناصر یک فریم، ارتباط بصری یا نمادین این عناصر با وضعیت مشخص (روانی، عاطفی) شخصیت ماجرا، چرایی زاویه ی دید دوربین و مسیر حرکت آن، رابطه ی پیشزمینه و پسزمینه ی نما، اهمیت رنگهای به کار گرفته شده، معنی هر تقطیع، نحوه ی زمانبندی و تداوم صحنه ها در ارتباط با

کل سکانس، نحوه‌ی شکل‌گیری فضا و جغرافیای ماجرا، و چیزهای دیگری که در مجموع «میزانسن» را شکل می‌دادند. اما این اشتباه است اگر تصور کنیم آنچه هر هفته در صفحه‌ی پایانی «سپید و سیاه» چاپ می‌شد فقط «نقد فیلم» بود. از آن نوشته‌ها می‌شد به بصیرتی رسید، هم در جهان بینی و رویکرد به تجربه‌ی زیسته، و هم دقت تحلیلی در بازکردن مفاهیم و تفکر استدلالی، و کسب سرخ‌ها و سفارش‌ها و منابع، که خواننده‌ی هشیار می‌توانست آنرا در نقد ادبیات، تئاتر، یا به طور کلی نقد فرهنگی (آنطور که من به تجربه دریافتم) به کار بگیرد.

تصویر منتقد همچون مرد جوان رمانتیک

اما برای ما که هر هفته بی‌صبرانه منتظر از راه رسیدن «سپید و سیاه» بودیم تا دست کم با وساطت نقد به جهان رویایی فیلمهای مورد علاقه مان پا بگذاریم، هرگز کاملاً روشن نمی‌شد آنچه را که با این اشتیاق می‌خوانیم، حتا گاه بدون دیدن فیلمی که موضوع نوشته بود، آیا شرح «جهان» سینماگر مؤلف است یا جنبه‌هایی از شخصیت منتقد که به فیلم و فیلمساز سرایت داده می‌شد. تردیدی نبود که نوشتن آن نقدها از بسیاری جهات برای نویسنده اش امری «شخصی» به شمار می‌آمد. آن نوشته‌ها دربرگیرنده‌ی بهترین نوع تحلیل سینمایی بود اما همزمان به نظر می‌رسید نوعی حدیث نفس و اعتراف خصوصی هم بود. از خلال آنها نه تنها به دنیای سخت و بی‌اعتبار دان سیگل، سام فولر، امیرناردی، زکریا هاشمی، و مسعود کیمیایی راه می‌بردیم، بلکه از روحیه‌ی شاعر مسلک منتقد، از رومانتیسیسم او، دوری‌ی درویش‌وارش از هیاهوی شهر شلوغ و فرهنگ کاسبکار و بساز و بفروشی که می‌رفت تا روح روزگار شود هم چیزهای زیادی دستگیرمان می‌شد.

با خواندن مرتب آن ستون هفتگی پرترفدار، به تدریج نوعی ادراک حسی از زندگی و جهان برما آشکار می‌شد که بیشتر به ناقد تعلق داشت تا موضوع نقد؛ حسی از «فقدان»، از رویدادهای تکرار نشدنی، عزیزهای رفته، یادها و مکانها و دنیاهایی که هرگز باز نخواهند گشت؛ یا ارزش‌هایی که هر تلاشی برای بازیافتن آنها پیشاپیش محکوم به شکست بود. گاه این احساس از دست دادگی چنان عمیق می‌نمود که گویی آن عزیز از ابتدا و همیشه دست در دست نیمه‌ی دیگری گام برداشته است که خود مرگ باشد. با همین روحیه، او برای آدم‌های زنده مرثیه می‌نوشت؛ زیرا «سادگی، خلوص، و صمیمیت» کسی مثل جان فورد برای او چیزی بود که داشت به تدریج در برابر پیشرفتهای تکنولوژیک فیلمسازی و تظاهرات شبه فلسفی در سینمای روشنفکرانه، رنگ می‌باخت.

این حس تراژیک عمیق نسبت به ناپایداری هستی، دست کم برای من، چیزی بود که غالب اوقات زیرجملات و عبارات آن نقدها در جریان بود. این حس، دوست داشتنی ترین جنبه‌ی آن نجابت و انسانی‌بود که انگار از همان جوانی «آواز قو» ی خود را آرام آرام زیر لب زمزمه می کرد و به راه خودش می رفت و همین احساس را نیز می توانست گهگاه به دنیای سینمایی ای که ناقد آن بود سرایت دهد - به نگاه مرگ آشنا و لبریز از تمنا و ترس جیمی ستیوارت در فیلمی از هیچکاک؛ به وضعیت معلمی گوشه‌گیر و عاشق در شهرک ساحلی ریمینی در فیلمی از والریو زورلینی؛ به دنیای دوستی‌های مصیبت‌بار گانگسترهای ژان پیرملویل و نگاههای تلخ و خالی از حماسه‌ی شکارچیان آنها در پایان قصه؛ به خودفریبی بی سرانجام آشنباخ در «مرگ در ونیز» ویسکونتی؛ به جهان‌های شوم ادگار آلن پو در «بی-مووی»های راجر کورمن، پلیس‌ها و دزدهای خرده‌پای دان سیگل، و البته تک سوارهای خسته و خاک گرفته‌ی برگشته از جنگ داخلی، در متن چشم انداز بی انتهای «مانیمنت والی»، در شاهکارهای جان فورد.

یکی دیگر از سویه‌های این روحیه، خضوع و کم‌ادعایی بود. یاد می آید توضیح مترجم بر مطلبی از اینگمار برگمان این طور شروع می شد، «عرض شود که:»! همین «عرض شود که» به من یک دنیا چیز می آموخت. می آموخت که فروتن باشم، که زیاد خودم را جدی نگیرم، خود را «استاد» نپندارم و حرفهای گنده نزنم، که شنوا و انتقاد پذیر باشم؛ که اگر بشود مطالب جدی را با زبان ساده گفت باید همین کار را کرد. این را مقایسه کنید با پیشگفتارهای بعضی از نویسندگان غیب گرفته‌ی ما که استاد همه چیز، از هرمنوتیکز تا ساختارشکنی، از هایدگر تا دریدا هستند: «جستار حاضر در پی آن است تا با شالوده‌شکنی از گفتمان فلان به واکاوی بهمان بنشیند و . . .» مطمئن باشید یک منتقد با فرهنگ، کسی مثل محمد قانده، آیدین آغداشلو، محمدرضا نیکفر، شمیم بهار، باقر پرهام، محمدرضا باطنی، یا داریوش آشوری، هرگز اینطور نمی نویسد.

استالیست‌های ما (متوجهید که در نام‌پرانی به عمد رعایت «تخصص» را نمی کنم چون به آن اعتقادی ندارم) آنهایی هستند که در کارشان بهترین ترکیب زبان زنده‌ی گفتار و زبان ادبی‌ی سالم و موجز را شاهد می شویم. چیزی که ما نمونه‌های متنوع و خوب اش را از جمله در نثر نجف دریابندری، محمد قاضی، و محمدحسن لطفی یافته‌ایم و نمونه‌ی بدش را در جلال آل احمد و مقلدان بی شمار او (فونکسیون طعنه‌زن، اشرافی ستیز، و «خاکی» نثر در این آخری فقط لاپوشانی کم سواد و نسق‌گیری‌ی جاهل‌منشانه بود). البته منتقد خوب ما هم یک بار نوشته بود می خواهد به سیاق آل احمد «نقاره کوب افتضاحات» باشد. لابد فروتنی اجازه نمی داند بیفزاید که شخصیت، سواد، و دید فرهنگی‌ی او فرسنگها از دنیای مؤلف

«غریزدگی» - که بتازگی حقیقت مذهب و رسالت روحانیت را هم کشف کرده بود - پیشرفته تر است. به واقع، ضد الیتیسیم صمیمی «پیام» زمین تا آسمان با درویش بازی ناصادقانه، خشن، و خرقة بخشنده‌ی آل احمد فاصله داشت.

هوشی خان از فرنگ برگشته و سینمای خاک و کوچه

«ضد الیتیسیم» روشنفکرانه در کشور ما شکل‌های متعددی به خود می‌گرفت. در پهنه‌ی عام فرهنگ و سیاست به شکل پوپولیسم و خلق‌گرایی، روستایی‌منشی، و ضدیت با نفوذ غرب (غریزدگی)؛ و در سینمای ایران، همین‌گرایش به شکل زعامت از سینمای آدم‌های خودساخته پایین شهر، به ویژه در «رنسانس» سینمای جاهلی.

نزاع تاریخی بر سر فیلم «قیصر» را همه‌ی روشنفکران آن سالها به خاطر دارند. اما دعوا فراتر از یک فیلم می‌رفت و به دسته‌بندی وسیع‌تری اشاره داشت که یک سوی آن درس خوانده‌های اروپا بودند، نشسته پشت میز مقام‌های رسمی فرهنگ و هنر و نزدیک به حلقه‌ی هویدا؛ کسانی که فارسی را با ته لهجی فرانسوی حرف می‌زدند و نسبت به فرهنگ بومی، دیدی توریستی داشتند که در فیلم‌ها و نوشته‌هاشان منعکس می‌شد. طرف مقابل، سینمایی نویس‌های جوان و خودآموخته‌ای بودند که در مدارس دولتی و کوچه پس کوچه‌های خاکی پایین شهر بارآمده بودند، همه‌ی فیلمهای هالیوود را در سالنهای درب و داغان بومی دیده بودند نه در تالارهای مجلل فستیوالهای خارجی، با مکافات به خودشان زبان انگلیسی شکسته‌بسته یاد داده بودند، و فقط عشق سینما بود که آنها را عملی‌مجلات سینمایی و استودیوهای تولید فیلم فارسی می‌کرد، نه وعده‌ی پست‌های اداری و مقامات بوروکراتیک. بی‌خود نبود که فرهنگ عمومی لیبرال و دموکراتیک کسانی چون فریدون هویدا، ایرج زهری، آربی آوانسیان، فرخ غفاری، فیروز شیروانلو، محمود خوشنام (برای نمونه) به مراتب بیشتر بود از بچه‌محل‌های «ستاره‌ی سینما»، «فیلم و هنر» و «فردوسی».

دعوا ظاهراً طبقاتی بود. از دید بالایی‌ها، رنسانس سینمای ایران چندسال پیش تر با کارهای فرخ غفاری، فریدون رهنما، و ابراهیم گلستان آغاز شده بود و دلیلی وجود نداشت که قمه‌کشی‌های چندلوتی ناموس پرست، یا طغیان معتادهای جنوب شهر علیه ویلانشین‌ها و رستوران بروهای شیک و ادوکلن زده، شروع تازه‌ای در سینما به حساب بیاید. «لومپن» یا ضدقهرمان تراژیک؟ بومی‌گرایی غرب ستیز و ضدتجدد، یا مبارزه علیه امتیازات نواستعماری طبقات وابسته؟

غیرت رومانیتیک قیصر، رضاموتوری، و داش آکل به سرشناس‌ترین حامی آنها نیز سرایت می‌کرد و با طنز تیزی که مختص قلم او بود، «سینیاست‌های صاحب کولتور» به باد تمسخر گرفته می‌شدند. دکتر هوشی که گفته بود قیصر را «فضولات مافیای روزنامه نویس» سرزبانها انداخته؛ و مهندس هوشی که شاکی بود قیصر «ارتجاعی‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران» است، دراز می‌شدند و حال‌شان به خوبی گرفته می‌شد - «کولتور» این دومی همان «کود» رشته‌اش کشاورزی بود. (کمی بی‌انصافی در حق مرحوم هوشنگ طاهری البته!) در یک نزاع قلمی دیگر بر سرفیلمی جاهلی بر اساس کاراکترهای شاهنامه، نام سازنده‌ی فیلم، باز هم با همان طنز یگانه، به شکلی مبتکرانه به آلودگی کشانده می‌شد (کمی بی‌انصافی در حق شاعر و منتقد اسماعیل نوری علا). تعصب و رفیق‌بازی به حوزه‌ی موسیقی فیلم هم کشیده می‌شد. یک شرح مختصر فکاهی، مرتضی‌حنانه را دست می‌انداخت که دارد در خیابان مجنون وار و آواره می‌گردد و مدام زیر لب غرمی زند که، «جایزه‌ی سپاس حق من بود، نه منفردزاده!» (کمی بی‌انصافی در حق آهنگ ساز با فرهنگی که موسیقی خوبی برای «فرار از تله»ی جلال مقدم، یکی از بهترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران، ساخت و بالاخره اسکار ایرانی اش را هم گرفت.) تردیدی وجود ندارد که هنرمندانی چون مسعود کیمیایی، امیرنادری، علی حاتمی، اسفندیار منفردزاده، و چندتن دیگر، برای شناخت آثارشان، دینی بزرگ به این پشتیبان و مشوق فرهیخته‌تر از خود دارند.

و هنگامی که صحبت از تعصبات و تعارفات باشد، البته وصف آلفرد هیچکاک جای خاصی را اشغال می‌کند. اینکه چه کسی مذهب هیچکاک پرستی را در ایران برای نخستین بار به راه انداخت بر من دانسته نیست (کیومرث وجدانی؟ شمیم بهار؟ بهرام بیضایی؟)، اما کاهن اصلی این پرستشگاه کسی جز آموزگار ما نبود. در پاسخ به اعتراض انسان فهمیده‌ای چون فریدون معزی مقدم که آقا، این «پرده‌ی پاره» و «توپاز» شما براساس رمان نویسنده‌ی صهیونیست لئون یوریس، از محصولات آشکار جنگ سرد است، دست راستی است، ساده لوحانه و پروپاگاندا‌ی محض است، و به راستی این آقای هیچکاک، اگر منصف باشیم، مردی بود که زیاد نمی‌دانست، در پاسخ به این اعتراض مؤدبانه، باز هم با همان قلم تیز و طنز آمیز، پاسخی دندان‌شکن می‌رسید و همه ماست‌ها را کیسه می‌کردند.

این هم روی دیگر سکه‌ی تئوری مؤلف و رمانتیسیم آن بود. این رمانتیسیم البته به کلی عاری از سیاست نبود، اما سیاستی به ظاهر غیرایدئولوژیک که قرار بود عمیق‌تر و فلسفی‌تر باشد و به سرنوشت «انسان معاصر» مربوط شود نه شهروندان این بلوک و آن اردوگاه و فلان مستعمره، با ریشه‌هاشان در فاشیسم، لیبرالیسم، کمونیسم، یا سوسیال دموکراسی. در فضای فرهنگی آن سالها، کلیشه‌ها و شعارهای نیندیشندگی

آسان یاب بودند: نه شرقی نه غربی، بلکه انسانی! («انسانی» در فرهنگ ما یعنی عرفان شرقی عطار و مولوی یا عرفان بازی آلاسپهری؛ نه اومانیسیم سکولار غربی که روشنفکری دموکراسی طلب ما حتا ده درصدش را هم نتوانسته است شارح باشد. بسیاری از روشنفکران ما از مفهوم «روشنگری» یا Enlightenment هنوز همان تعبیر پیشامدرن عارفانه را درک می کنند، یعنی اشراق، اشراف به «حقیقت وجود»، یا کشف خدا از طریق آفریده هایش – بیشتر اوقات این مکاشفات از طریق باغچه، جوی آب، حوض و دولا ب و جانماز مادر بزرگ صورت می گرفت).

چشمانی که به روی هنر سینمای مؤلف باز می شد، به روی آثار خوب دیگر بسته می ماند. فیلمسازان جدی ای چون ایلیا کازان، فرد زینه مان، استانی کریمر، سیدنی لومت، مارتین ریت، ویلیام وایلر، جان هیوستون، برای نمونه، از ورود به کلوب مؤلف ها منع شده بودند و آثارشان فاقد اهمیت قلمداد می شد. چرا؟ چون آثاری با «محتوای اجتماعی یا سیاسی» می ساختند! فیلمی با ذکاوت و شعور «دادگاه نورنبرگ» که فهم دوراهه های فکری آن درباره ی مسئولیت اخلاقی و معنای عدالت و قضاوت، مستلزم دانش وسیعی است در حد نوشته های هانا آرت در همین خصوص، یا درک فیلمی چون «جولیا» (زینه من، بر اساس خاطرات لیلیان هلمن) درباره ی تعهد، دوستی، و فاشیسم، بدون شک، نیاز به فرهنگ سیاسی بالایی داشت. بسیاری از فیلمهای رئالیسم اجتماعی هالیوود، فیلمهایی که به مسایل جدی جامعه ی آمریکا می پرداختند (نژاد، سکس، جنسیت، جنگ، بیگانگی طبقه ی متوسط، انتخابات، مبارزات زنان و کارگران، یهودی ستیزی)، و بسیاری را هنرمندانی نوشته و ساخته بودند که نام شان در فهرست ممنوع القلمها و ممنوع الحرفه های دوران مک کارتی بود، همه مغضوب نزدیک بینی تئوری مؤلف می شدند. درک پیچیدگی های این آثار به دانشی بالای خدمتوسط از تاریخ اجتماعی ایالات متحده نیاز داشت. کایه ئی ها در فرانسه، جری لوئیس و وینست مینلی را هنرمندتر از لومت و زینه مان می شناختند!

همین نزدیک بینی به نقد سینما نیز اشاعه یافته بود. منتقد بی همتا و تأثیرگذاری چون پالین کیل، که در میان زنان روشنفکر آمریکایی مقامی در حد سوزان سانتاگ دارد، مورد بی اعتنایی واقع می شد. انسان های فهمیده و منصفی چون وینست کنبی منتقد نیویورک تایمز، یا جان سایمون منتقد نشنال ریویو، تحت الشعاع متوسط الحالهایی چون آندروساریس – که هنوز در هشتادسالگی در «نیویورک آبزور» انشا می نویسد – قرار می گرفتند. دست کم رابین وود، یکی از جدی ترین و تأثیرگذارترین منتقدان تئوری مؤلف و استاد تحلیل های فورمال، پس از مهاجرت به کانادا (و «کشف» گرایش جنسی تازه اش)، این صداقت را داشت که در زمان ریاست جمهوری رانالد ریگان بنویسد، «آنچه در سینما می گذرد بی شک بستگی به آن

چیزهایی دارد که در جامعه و سیاست آمریکا روی می دهد. [هرچند] من هرگز علاقه‌ی زیادی به رویکرد صرفاً جامعه‌شناختی به سینما نداشته ام، [اما] به طور روزافزونی به اهمیت این حقیقت پی برده ام که باید آثار سینمایی را در زمینه و بستر فرهنگ زمانه‌ی خود بررسی کرد و آنها را به صورت مجموعه‌هایی ایدئولوژیک [اجتماعی - سیاسی] نگاه کرد و نه مثل یک نمایشگاه رسمی که انگار در یک خلاء بی زمان و مکان، درون سالن یک موزه‌ی نامرئی، در فضا شناورند.»

عشق و جنون و ظلمت

ظلمت فرهنگ و سیاست تنها به معنی شب طولانی دیکتاتورها نیست، بلکه همچنین و بیشتر از آن به معنی تجددستیزی و فرهنگ ماقبل روشنگری است. سینما مدیومی مدرن است و به خودی خود روشنگر؛ تا آن اندازه که دیده ایم حتا در نظامهای مقدس طی سالهای اخیر، جاندارهای غارنشین هم از آن سود برده اند تا به هیئت «مؤلف» درآیند! منتقدان سینما هم قاعدتاً می باید، در میان روشنفکران، در زمره‌ی «روشنگران» باشند.

امروزه، که سی سال از بهمن پنجاه و هفت می گذرد، هرآنچه راجع به «آن سالها» بگویم و بنویسم، بی گمان نمی تواند بی گزند از تجربه‌ی وقایعی باشد که در این سه دهه بر ما گذشته است. نمی تواند بی آلایش، چند و چون رومانس‌های روشنفکری سالهای چهل و پنجاه شمسی را فقط «به یاد بیاورد». به یاد آوردن همچون یک فیلم فلینی که تلخ و شیرین ایام نوجوانی را در شهرک ساحلی ریمینی - با عشق‌ها و وسوسه‌ها و هراس‌های دوران بی گناهی، با یکه سوارهای ششلول به دست در صلات ظهر، «آرتیسته» های شاپوبه سر در خیابانهای بارانزده‌ی شب، و «فم فاتال»های خرامان بلوند در بولوار دل‌های شکسته - با طنز یا شورمندی، از دفتر خاطرات ذهن بیرون کشد و پیش چشم ما بگذارد.

برای روشنفکران ایرانی، این تبعیدی‌های درون و بیرون، مانده‌ها و رفته‌ها، «نوستالژیا» اکنون باید معنای دیگری داشته باشد. غربت و دوری هست اما برکشیدن بی گناهی و پاکی‌ی جوانی نباید باشد. آن «بی گناهی»ها برای همیشه از دست رفته اند. «عاشقی»ها با خون و مرگ و تبه کاری، با جهادهای مقدس و بسیج و ارشاد و ایثار و استشهاد، عجین شده اند - به دست همان «بی گناهان» - و در میان این همه عاشقی و جنون، «عشق» به سینما نیز استثنا نمی تواند باشد.

این جهان دیگر آن دنیای ساده‌ی روستایی و ارنیست که شما سوار بر موتورسیکلتی در حاشیه‌ی شهر، مردی از دهات را بر ترک خود سوار کنید و او با پیشکش محصول باغچه اش، ساده لوحانه همه‌ی معنی زندگی را در مزه‌ی یک گیلای برای شما خلاصه کند. این اداهای شبه روشنفکری جهان سومی، فقط خبر از عقب ماندگی فرهنگی می دهد نه روشنگری در سالن تاریک سینما.

هیچ کس بی گناه نیست (هیچکاک این را خوب می دانست!). شهادت رضاموتوری و نقش خون او بر پرده‌ی سفید سینما، پرخاش قیصر برای از دست رفتن «ارزش‌ها» و پایان شاهنامه‌ای که خان دائی می بست، و طغیان «ضداستکباری - ضد استعماری»ی قهرمانهای «خاک»، «بلوچ»، «کندو»، «زیر پوست شب» و دهها فیلم شبیه به آنها، حالا باید برای همه‌ی ما معنی دیگری داشته باشد. دیدیم آن «ارزش‌ها»ی بومی چه به روز روشنگری و روشنفکران آورد. از سوی دیگر، در این دیالکتیک نور و ظلمت، قطعیت‌های روشنفکرانه و جهت گیری‌های اجتماعی نیز بحران زده اند. نسلی که من به آن تعلق دارم بر زمین استواری نایستاده، پرگارش را از دست داده، شمال و جنوب، شرق و غرب اش را گم کرده، آواره و تبعیدی است حتا در سرزمین «اجدادی» اش. در این شرایط، آن پرگار را، قطب‌نمای انسانیت مان را، شاید بتوانیم گاهی اوقات در همان صمیمیت هوشیار و فرهیخته‌ای بجویم که به طور غریزی در سینما و ادبیات (و خود زندگی)، دوستی و عشق و ارتباط چند انسان کوچک را بر «انسانیت»های پرطمطراق جهان بینی‌ها و جمعیت‌ها و مذاهب ارجح می شمرد.

حدود ده سال پیش در نیویورک، در یک مهمانی مجبور شدم فیلمساز سرشناس کشورمان امیرنادری را به دختری جوان «معرفی» کنم، چرا که شناخت نسل جدید از حد فیلم‌های فستیوالی پس از انقلاب فراتر نمی رود. بعد سر صحبت با آقای نادری باز شد. باید روایت اودیسه‌ی زمینی سفر او را در جوانی به اروپا برای دیدار از استانی کوبریک از زبان خود امیر نادری بشنوید، کسی که درست مثل کوبریک از عکاسی شروع کرد و نخستین فیلم سیاه و سفیدش را، نوعی «نوآر» ایرانی، مثل کوبریک در بیست و چندسالگی ساخت، با همان دوربین چریکی و حس و حالی که در «بوسه‌ی قاتل» کوبریک جوان می بینیم. در میان صحبت‌های پر حرارت و تئاتریک آقای نادری درباره «آن سالها»، او چندبار با عزت و احترامی غیرتیبیک نام «آقای دوایی» را ذکر کرد و بعد یک باره وسط صحبت - کات! - گویی که مطمئن نباشد سن و سال من به آن سالها قد بدهد پرسید، «اصلاً شما پرویز دوایی را می شناسید؟» . . . می دانستم که «البته» همان اسم

رمزی بود که یخ فورمالیته را می شکست و بسیاری از شرح و تفصیلات اضافی را غیرضروری می کرد اما بی اختیار اعترافی بر زبانم آمد که فقط کسانی چون همصحبت آن شب من درک می کردند، «من هرچه یاد گرفته‌ام از آقای دوائی است.» //

برای دانلود متن کامل کتاب اینجا کلیک کنید:

http://abdeekalantari.lunarpages.com/archive/abdeekalantari/pdfs/Abdee_Kalantari_Book_Darkness_and_Light.pdf

