نگاهی به کارنامهٔ مهرجویی و ویژگی آثارش

عمیق به اندازهٔ یک بند انگشت!

□ محمدرضا باباگلی

داریوش مهرجویی، در فاصلهٔ سال ۱۳۴۶ که الماس۳۳را ساخت تا کارگردانی **درخت‌گلابی** در سال ۱۳۷۶، پانزده فیلم ساخته است. کارگردانی پانزده فیلم طی دوره‌ای سی‌ساله، چندان زیاد نیست. گر چه بخشی از این گزیده کارکردن به دلیل شرایط خاص فیلم‌سازی در ایران و مسائل تولید بوده است، اما از سوی دیگر نباید فراموش کرد که مهرجویی کارگردانی نیست که هر داستانی را در هر شرایطی - به قصد تداوم فعالیت - به فیلم تبدیل کند. بنابراین واضح است که حق انتخاب او را در گزینش موضوعی خاص - و نه موضوعی دیگر - نباید فراموش کرد. در نتیجه با چنین رویکردی باید به فیلم‌ها و مسیر فیلم‌سازی مهرجویی پرداخت.

اینک، پس از سی و دو سال فعالیت حرفه‌ای، مهرجویی در اذهان عده‌ای بی‌شمار، یکی از نمونه‌های «هنرمند روشنفکر» یا «روشنفکر هنرمند» محسوب می‌شود. هنرمندی که به دلیل دیدگاه‌های روشنفکرانه‌اش، به مسائل عمیق و مفاهیم گسترده‌ای می‌پردازد. و یا روشنفکری که به دلیل نگرش خاص خود، مسائل عمیق و مفاهیم گسترده را به کمک امکانات هنری - و در این جا سینما - مطرح می‌کند. اما واقعیت این است که بدون تقسیم بندی کارنامهٔ مهرجویی به دوران «پیش از انقلاب» و «پس از انقلاب»، به نتیجهٔ روشنی دست نخواهیم یافت. چرا که آثار پس از انقلاب این سینماگر، همواره از سوی عده‌ای از منتقدان و تماشاگران فیلم‌های او، به گونه‌ای ارزیابی شده‌اند که انگار این مهرجویی نیست که تغییر کرده، بلکه دگرگونی شرایط باعث شده است تا او مضامین پیشین خود را در موضوع‌ها و قالب‌های تازه‌ای جست‌و جو کند. و از همین رو باید توجه داشت - و در عین حال نگران این نکته بود - که چقدر از واژهٔ «روشنفکر»ی که به مهرجویی نسبت داده می‌شود، انتصابی و چه مقدار از آن اکتسابی است؟ این‌جاست که تقسیم بندی کارنامهٔ فیلم‌ساز به دو دورهٔ مشخص مورد اشاره، تا حدودی راه‌گشا خواهد بود.

□ مهرجویی و فیلم‌های پیش از انقلاب او

به زعم نگارنده، اولین ساختهٔ یک کارگردان، نقشی تعیین کننده در بازیابی خط‌مشی فکری آن فیلم‌ساز دارد. گر چه پیش از این اشاره شد که نباید شرایط فیلم‌سازی در ایران را در حین تولید یک فیلم فراموش کرد، اما اضافه کردیم که نقش اصلی را در انتخاب موضوع، سازندهٔ اثر برعهده دارد. چگونه ممکن است یک فیلمساز، تولید فیلمی را شروع کند که کوچک‌ترین مشغلهٔ ذهنی اوست و کم‌ترین علاقه را به موضوع مورد نظر دارد؟ قطعاً این گرایش یا عدم گرایش به یک موضوع، می‌تواند با تعدیل همراه باشد، اما هرگز نمی‌توان کارگردانی را وادار به ساخت فیلمی کرد که هیچ علاقه‌ای به موضوع آن ندارد. این موضوع در مورد داریوش مهرجویی نیز مصداق دارد. و حتی با نگاهی به آثار بعدی او می‌توان به صراحت

عنوان کرد که هیچ کدام از فیلم‌هایش را از روی ناچاری - به مفهوم خاص و دقیق آن - نساخته است؛ حداکثر این که می‌توان گفت شرایط بر انتخاب او تأثیر گذاشته است و نه بیشتر. به این ترتیب، **الماس۳۳**توسط کارگردانی ساخته می‌شود که اولین فیلمش نشان می‌دهد نه دغدغه‌های ذهنیِ خاص، بلکه دل شورهٔ تثبیت شدن در سینمای ایران را دارد. و یا اگر چنین دغدغه‌هایی را با خود دارد، حاضر است آن‌ها را به نفع استفاده از شرایط کنار بگذارد و یا در نیمهٔ تاریک ذهن خود پنهان کند تا بلکه در موقعیت دیگری، آن‌ها را با شرایط تازه همساز کند. عملکرد مهرجویی در کارگردانی **الماس ۳۳**بسیار شبیه به موقعیت و عکس‌العمل کارگردان‌های سال‌های اخیر سینمای ایران است، تثبیت موقعیت خود از طریق ساختن یک فیلم تجاری اکشن به قصد فروش و رضایت تهیه کننده.

اما مهرجویی در توجیه کارگردانی این فیلم و در پاسخ به این پرسش که: «فیلم‌سازی که می‌تواند **گاو** بسازد، چرا با **الماس۳۳** شروع می‌کند؟» گفته بود: «برای خود من هم این سؤال مطرح بود. منتهی چنین توجیه می‌کردم که به هر حال در حرفهٔ من درها آن چنان باز نیست. و کارِ فیلم ساختن، مثل کارِ نقاشی کردن و نوشتن نیست؛ با سرمایه سر و کار دارد...» (سینما ۵۷، شمارهٔ ۳۴، اسفند ۱۳۵۶)

دومین فیلم مهرجویی نشان می‌دهد او کوشید تا پیش از درغلتیدن به ورطه‌ای که هم‌چون مرداب، هر کسی را که به آن نزدیک شود به سرعت می‌بلعد، خود را از آن دور کند. از این رو، آشنایی و دوستی‌اش با غلامحسین ساعدی زمینهٔ مناسب برای قدم‌زدن در فضایی تازه را فراهم آورد. **گاو** همه را غافلگیر کرد و حتی منتقد سخت‌گیری هم‌چون دکتر کاووسی اشاره کرد: «گاو فیلمی است در یک قدمی یک اثر فوق‌العاده ...» (کیهان، ۲۹ بهمن ۱۳۴۸).

اما همه چیز از همین تحسین‌ها شروع شد! گر چه عدهٔ بسیاری معتقدند که نقدهای مثبت و منفیِ منتقدان بر کارگردان‌ها تأثیر نمی‌گذارد، ولی در عالم واقع، وقتی که حجم تحسین‌ها و تمجیدها - به خصوص در مورد کارگردان‌های جوان و کم‌تجربه‌تر - از حد متعارف فرا می‌رود، طبیعی است که فیلمساز احساس کند مسیرش را درست انتخاب کرده است. این نکته، در مورد مهرجویی هم مصداق یافت و در ترکیب با شرایط اجتماعی خاص ایران در دههٔ چهل، نوعی دیدگاه و ادامهٔ مسیر را به او پیشنهاد کرد. اشاره به این نکته، به هیچ عنوان نقض ارزش‌های فیلمی هم‌چون **گاو**نیست که تاریخ سینمای ایران دربارهٔ این فیلم «ماندگار» قضاوت خود را انجام داده است.

آن‌چه نگارنده قصد اشاره به آن را دارد، این نکته است که کسی به این اصل بسیار مهم توجهی نکرد. «**گاو** فیلم فیلم‌ساز نیست، بلکه فیلم نویسنده است.» مهرجویی در همان اولین کارش نشان‌داد که با قواعد و دستور زبان سینمایی تا حدودی آشناست و در جریان تجربیات بعدی سینمایی‌اش خواهد توانست بر این دانش بیفزاید و از آن به نحو درستی سود ببرد. این رویکرد در **گاو**قابل ردیابی است. اما محور اصلی فیلم **گاو**تأکید بر فضایی چند وجهی، شامل فضای جغرافیایی و حسی فیلم است که در ارتباط مادی و روحی شخصیت‌ها با یکدیگر - و با اشیا- کامل می‌شود. این هستهٔ مرکزی فیلم، از داستان می‌آید و زاییدهٔ نگرش ساعدی است.

ساعدی با آشنایی و تسلط بر روان شناسی آدم‌ها و استفاده از بیان مناسب، همه چیز را شرح می‌دهد. و حتی در نقاطی که داستان با سکوت نویسنده در تشریح صحنه‌ها همراه است، می‌توان همه چیز را به وضوح دید. چرا که هر کدام از داستان‌های مستقل «عزاداران بَیَل» بخشی از موقعیت، فضا و روابط روستا را شرح می‌دهند. از طرفی نباید فراموش کرد که ساعدی به عنوان فیلم‌نامه نویس نیز هم‌چنان در کنار مهرجویی حضور دارد. که اگر کارگردان شخصاً" فیلم‌نامه را می‌نوشت، شاید نتیجهٔ دیگری حاصل می‌شد؛ تصوری که چندان هم بی‌راه نیست. به هر تقدیر، روح و نگرش داستان غلامحسین ساعدی بر سراسر فیلم **گاو** حاکم است. اما قدرت تصویر - و در این‌جا سینما- به گونه‌ای است که انگار مهرجویی این داستان را شخصاً" آفریده است. در حالی که این تصور زمانی می‌تواند حقیقت داشته باشد که کارگردان به بازآفرینی مجدد داستان دست بزند و اجزای آن را متناسب با سلیقه و دیدگاه خود دوباره ترکیب کند. اما در فیلم گاو ترکیب مجدد اجزای داستان، تنها به منظور رعایت ساختارهای سینمایی صورت گرفته است و نه به این قصد که کارگردان بینش و نگرش و دریافت خود را از مسأله به درام وارد کند. بنابراین، فیلم **گاو** مطلقاً" حاصل نگاه روشنفکرانهٔ مهرجویی نیست و وامدار ساعدی است. حداکثر این‌که گزینش و انتخاب این داستان از سوی مهرجویی را می‌توان تنها رویکرد روشنفکرانهٔ کارگردان دانست.

داریوش مهرجویی در دیگر آثاری که تا سال ۵۷ ساخت، کم و بیش همین مسیر را رو به جلو طی کرد و طبعاً" تجربیات فیلم‌سازی او در هر کار تازه‌ای مورد استفاده قرار گرفت. ویژگی عمدهٔ این آثار، استفاده از همکاری نویسندگان دیگر در نوشتن فیلمنامه است.

توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که حضور دیگران در این نوشتن مشترک فیلم‌نامه، هیچ‌گاه بر اساس ایده یا داستانی اصیل (اریژینال) نبوده است. فیلم‌نامهٔ همهٔ فیلم‌های پیش از انقلاب مهرجویی به نوعی «اقتباس» هستند. **آقای هالو** (۱۳۴۹) بر اساس نمایشنامه‌ای به همین نام از علی‌نصیریان ساخته شد و البته نصیریان به همکاری دعوت شد تا - به زعم نگارنده - روح و کلیت اثر اصلی در فیلمنامه نیز جاری شود. چرا که چنین کاری به تنهایی از مهرجویی ساخته نیست و البته این روش را باید یکی از نکات مثبت کارنامهٔ فعالیت مهرجویی و ناشی از هوش فوق‌العادهٔ او دانست. در فیلم بعدی با نام **پستچی** (۱۳۵۱) نیز مهرجویی نمایشنامهٔ «وویچک» نوشتهٔ نویسندهٔ آلمانی گئورگ بوخنر را مورد اقتباس قرار داد. در فیلم **دایرهٔ مینا** (۱۳۵۴) نیز که به دلیل مضمون عمیقاً انتقادی‌اش، مدت‌ها توقیف بود و سرانجام در سال ۵۷ به نمایش درآمد، یک بار دیگر مهرجویی داستانی از غلامحسین ساعدی را دست مایهٔ فیلمش قرار داد. در تبدیل داستان «آشغالدونی»، بار دیگر نویسندهٔ اثر اصلی در کنار کارگردان حضور یافت و او را در نوشتن فیلم‌نامه یاری کرد.

کارنامهٔ فیلم‌سازی داریوش مهرجویی تا سال ۵۷ شامل همین فیلم‌های مورد اشاره است. با نگاهی دوباره به موارد ذکر شده، در می‌یابیم که مهرجویی تنها در اولین تجربه‌اش یعنی **الماس ۳۳** موضوعی غیراقتباسی را نوشته و به تصویر کشیده است. که اتفاقاً بی‌ربط‌ترین فیلم او از نظر موضوع و ساختار است و پستچی‌نیز تنها تجربهٔ فردی او در فیلمنامه نویسی است. در سایر موارد، صاحبان آثار اصلی در کنار مهرجویی بوده‌اند و بی‌هیچ تردیدی بخشی از جهان‌بینی و نگرش خود را - که در متن اصلی وجود داشته - دوباره سازمان‌دهی کرده‌اند و در قالب تصویرهای فیلم‌نامه وارد کرده‌اند. از این رو، در فیلم‌های پیش از انقلاب، «مهرجویی فاقد اندیشهٔ اصیل است و آن‌چه مطرح می‌کند نه متعلق به اندیشه‌های فردی و تحلیل‌های درونی او، بلکه ناشی از بازخوردهای وی نسبت به اندیشه‌های دیگران است». به همین دلیل، بی‌جهت نیست که شاید بتوان بهترین آثار مهرجویی در آن دوران را دو فیلم **گاو** و **دایرهٔ مینا** دانست. این برتری نیز ناشی از نگرشی است که می‌کوشد توجهی گسترده‌تر به موقعیت‌ها داشته باشد و برای تحقق این دیدگاه، روابط و روحیات افراد را بر زمینه‌های جغرافیایی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ترسیم می‌کند. چنین نگرشی، متعلق به نویسندهٔ داستان‌ها یعنی ساعدی است و نه مهرجویی. و از آنجایی که با قوت و استحکام نوشته شده‌اند، در نتیجه فیلم‌های اقتباس شده از این آثار نیز واجد ویژگی‌هایی هستند که ضمن پرداختن به افرادی خاص - که تیپ نیستند - قابلیت تعمیم یا بندگی نیز پیدا می‌کنند و از همین منظر، ضمن تعلق به زمان تولیدشان،آثاری فرازمانی‌تر محسوب می‌شوند.

□ مهرجویی و فیلم‌های پس از انقلاب او

مهرجوئی در گذر از آخرین ماههای پیش از انقلاب، فیلم بلندی را با نام **الموت**در کارنامهٔ فیلم‌سازی‌اش ثبت کرده است که متأسفانه آن را ندیده‌ام. اما اینکه فیلم دربارهٔ حسن صباح و قلعهٔ محل استقرار فرقهٔ اسماعیلیه یعنی قلعهٔ‌الموت است، بر کسی پوشیده نیست. بنابراین، حداقل ویژگی این اثر که قرار بود به شکل مجموعه‌ای چند قسمتی نیز پخش شود، پرداختن به شخصیتی با ویژگی یک انقلابی و مخالف با جریان قدرت است. متوقف ماندن و عدم نمایش آن هم طبعاً باید به عدم انطباق دیدگاه‌های نویسنده و کارگردان با معیارهای جمهوری اسلامی مربوط باشد. گر چه نمی‌توان بیش از این به **الموت**پرداخت، اما مهرجویی با کارگردانی فیلم **حیاط پشتی مدرسهٔ عدل آفاق**در سال ۵۹ به موضوع روز یعنی «اتحاد و انقلاب» می‌پردازد. نامشخص بودن زمان فیلم و معانی دوگانهٔ آن باعث شد تا فیلم اجازهٔ نمایش نیابد و ده سال بعد با حذف برخی صحنه‌ها و با نام **مدرسه‌ای که می‌رفتیم**به نمایش درآمد. این اختلاف سلیقه میان مهرجویی و سیاستگزاران، زنگ خطری بود که نشان می‌داد مهرجویی باید نگاه دوباره‌ای به کارنامه‌اش بیندازد. بنابراین، او راهی فرانسه شد و دوره‌ای را طی کرد تا به نتایج تازه‌ای برسد. سال ۱۹۸۳ میلادی فیلم **سفر به سرزمین رمبو**را ساخت که اثری مستند دربارهٔ آرتو رمبو شاعر فرانسوی است.

پس از بازگشت به ایران، **اجاره‌نشین‌ها** (۱۳۶۵) را به عنوان نقطه عطف دوران فیلم‌سازی‌اش در سال‌های پس از انقلاب، کارگردانی کرد. **اجاره‌نشین‌ها**اولین فیلم مهرجویی است که فیلمنامهٔ آن را شخصاً و بر اساس ایده‌ای از خودش نوشته است. این نقطه عطف نشان می‌دهد موضوعی که مهرجویی انتخاب کرده است، هیچ شباهتی به آثار پیشین او ندارد. مگر چه اتفاقی افتاده بود؟ خسرو دهقان با صراحت مثال‌زدنی‌اش از مهرجویی می‌پرسد: «آیا این فیلم نتیجهٔ خستگیِ شما نبود آقای مهرجویی؟ یعنی این‌که به هر حال، این همه جدی گرفتن مسائل در این سال‌های اخیر و بعد سرخوردگی و تحلیل‌ها و حرف‌ها و صحبت‌ها و جزوه‌ها و

کتاب‌های جلد سفید و ...از این جور چیزها؟ حالتی که ولش کنیم بابا... واقعاً" خسته‌ایم دیگر... اینکه هزار و یک رشته، هزار و یک گروه، هزار و یک سازمان، هر سازمانی با ۲۵ نفر عضو، و بعد باز هم تقسیمات بیش‌تر و ... با توجه به دید سیاسی - اجتماعی‌ای که شما داشتید [...] آیا برای شما یک نوع سرخوردگی، نوعی خسته شدن وجود نداشته؟ آیا این‌ها ته ذهن شما نبوده؟» و مهرجویی گرچه ابتدا با نوعی امتناع پاسخ می‌دهد: «نه آن طور که شما می‌گویید. چیز خاصی نبوده ...» اما در جواب به این توضیح مجدد خسرو دهقان که

«به هر حال، کمدی **اجاره‌نشین‌ها**با کمدی **آقای‌هالوخیلی** تفاوت دارد»، آن‌چه را در ذهن دارد، بیرون می‌ریزد: «جالب است که ببینیم این تفاوت‌ها چیست ولی به هرحال، از نظر احساس اولیه، باید بگویم که بله، نوعی سرخوردگی از ایسم‌ها و رسیدن به این‌که دیگر دوران ایسم‌ها به سرآمده و دیگر آن ژست خیلی جدی را گرفتن که آدم تمام مسائل را بخواهد حل کند...» (ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۵۹ - نیمهٔ دوم دی‌ماه ۶۶)

به این ترتیب، تمام آن‌چه که تا آن زمان اتفاق افتاده بود، تنها یک ژست خیلی جدی محسوب می‌شد! و به هر حال، همیشه انسان می‌تواند به خویشتن خویش باز گردد! **اجاره‌نشین‌ها**صریح‌ترین پاسخ مهرجویی به درون خود و شرایط بیرون بود. ارزش هنری فیلمی هم‌چون **اجاره‌نشین‌ها**هم‌چنان به جای خود محفوظ است که می‌توان آن را بهترین کمدی پس از انقلاب - و حتی سینمای ایران - دانست. بحث، تنها بر سر تفکر مهرجویی است که به زعم عده‌ای قرار است - یا قرار بوده - مفاهیم عمیق و روشنفکرانه را با ابزار سینما مطرح کند. از آن‌جایی که این تفکر عمیق هرگز وجود نداشته، و آن خرده شراره‌ها نیز متعلق به منشاء دیگری بوده است، با تغییر شرایط و قطع شدن این منابع ارتباطی و حسی برای تغذیهٔ فکری، فرد احساس خلاء و یأس می‌کند؛ بنابراین باید به ماهیت ساده و انسانی خود پناه ببرد. **شیرک**(۱۳۶۶) نیز پاسخی به این نیاز ساده است که در شرایط جدید و با نگرش مجدد، به چه موضوعاتی می‌توان پرداخت؟ موضوعی ساده و بی‌خطر دربارهٔ یک نوجوان که فیلمنامه را شخص دیگری نوشته است و فیلم‌ساز، چندان کاری با موقعیت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی نوجوان فیلم ندارد. و از میان مایه‌های فیلم، وجوهی اهمیت می‌یابند که کم‌ترین شباهت را با آثار پیشین فیلمساز دارند: «... می‌شود گفت که این فیلم با دیگر کارهایم متفاوت است. علتش هم شاید این باشد که برای اولین بار از شکل حماسه برای بیان داستان استفاده کرده‌ام. عامل اصلی جذب من به این داستان هم، «تازگی شکل» بود [...] جذابیت دیگر داستان، مسألهٔ رشد این نوجوان بود. این‌که چگونه می‌توان فرایند رشد نوجوانی را از طریق وحدت فکر و عمل نشان داد. در روانشناسی اعماق راجع به این فرآیند زیاد صحبت می‌کنند. اینکه برای دست‌یابی به خود، به پیدا کردن فردیت خود، انسان ناگزیر مسیری را طی می‌کند که در آن، رفته رفته، از طریق تجربه، به بلوغ و پختگی می‌رسد. فرایندی که غایت ندارد...» (ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۶۷، شهریور ۱۳۶۷).

نقل کامل این قطعه از نقل قول از این رو ضروری بود که هستهٔ اصلی تفکر و نگاه مهرجویی در آثار بعدی‌اش را می‌توان در آن باز یافت. آن‌چه مهرجویی بدان اشاره می‌کند، یعنی «طی کردن مسیر توسط فرد برای دستیابی به خود از طریق کنکاش و تجربه» تقریباً" مایهٔ اصلی آثار بعدی او را تشکیل می‌دهد. اکنون که، نمی‌توان به رابطهٔ فرد با محیط پرداخت ، می‌توان به روی دیگر سکه پرداخت؛ رابطهٔ فرد با خود و یا بازیابی خود از طریق کنش و واکنش با دیگران. در **هامون**(۱۳۶۸)، **بانو**(۱۳۷۰)، **سارا** (۱۳۷۱)، **پری**(۱۳۷۳)، **لیلا**(۱۳۷۵ و **درخت‌گلابی**(۱۳۷۶) به وضوح می‌توان این رویکرد را دید. حتی انتخاب اسامی خاص و فردی برای نام فیلم‌ها در چنین مسیری معنا می‌یابد. همهٔ قهرمان‌های این آثار در جست‌وجوی خودند. در میان این آثار، اگر **هامون**فیلم مهم‌تری محسوب می‌شود، و اگر بحث و جدل‌های بیش‌تری را برانگیخت، بخش عمدهٔ آن ناشی از یک اصل مهم است. فیلم، اثری چند وجهی از کار درآمده است که گر چه حمید هامون محور رویدادها و شخصیت اصلی داستان است، اما او به عنوان یک انسان در جامعهٔ امروزی، متأثر از مجموعهٔ شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، قابل لمس است. خواسته یا ناخواسته، زمینه‌های تاریخی و حتی سیاسی در اثر حضور دارند. و فیلم را به نوعی می‌توان حدیث نفس داریوش مهرجویی نیز دانست. و یا او آن قدر با موقعیتی نظیر موقعیت قهرمانش رو به رو بوده است که فیلمش به تصویری تخیلی و مقوایی مبدل نشود. اما از آن‌جایی که در آثار بعدی، مهرجویی زمینه‌های مشخص داستان را که به تقویم و تاریخ و دوره مربوط می‌شود، از اثرش حذف می‌کند، آدم‌ها فاقد هویت مشخص و قابل باورند. از این رو، مطلقاً" به آن دیدگاهش که می‌کوشد فیلمی «فرازمانی» بسازد، دست نمی‌یابد. آنچه فیلم را فرا زمانی می‌کند، نه وجود نشانه‌های تقویمی و عددی، بلکه نحوهٔ پرداخت روابط وملموس بودن آن بر زمینه‌ای واقعی است .

در **بانو پری‌مطلقاً** این اتفاق نمی‌افتد. «پری» و «مریم بانو» انگار که ورای خلاء به زمان حال پا گذاشته‌اند و کنش باورپذیری از خود بروز نمی‌دهند. در سارامی‌توان رگه‌های اندکی از ویژگی‌های پیش گفته را ملاحظه کرد؛ که آن هم به واسطهٔ بستر اجتماعی، اقتصادی، جغرافیایی و فرهنگی حضور شخصیت‌هاست که آنان را باور پذیر می‌کند. اما نویسندهٔ فیلم **درخت‌گلابی** انگار که از میان ابرها پا به باغ موروثی‌اش می‌گذارد. حتی اندک لحظاتی که داستان به کمک تصاویر می‌کوشد تا تصویری روشن از یک دورهٔ خاص تاریخی و پیشینهٔ شخصیت نویسنده ارائه دهد، موفق نیست. چرا که هیچ چیز در بستر طبیعی خود اتفاق نمی‌افتد و مثل شیوهٔ «فتو مونتاژ» در عکاسی می‌ماند که تصویر نویسنده را روی تصویر دیگری چاپ کرده باشند.

آثار مهرجویی در سال‌های اخیر، همواره جزو فیلم‌های پر فروش بالای جدول فروش سالانه بوده‌اند. این ویژگی، نشان دهندهٔ شم مهرجویی در شناخت مخاطب است. رویکردی که از **اجاره‌نشین‌ها**آغاز شد و پس از وقفه‌ای که **شیرک**به وجود آورد، ادامه یافته است. مهرجویی از نظر تکنیک کارگردانی، قدرت اداره کردن صحنه، تسلط بر جزئیات بصری و کار با بازیگران، به پختگی درخوری رسیده است. اما از نظر موضوعی، فیلم‌های متأخر او نکته و مسألهٔ برجسته‌ای برای مطرح کردن نداشته‌اند. در واقع، خلاء مضمونی آثار او به کمک هوش سرشار و تکنیک قابل اشارهٔ وی جبران شده‌اند. برخلاف عده‌ای که متعجبند چگونه آثار متأخر مهرجویی با وجود پیچیدگی ساختاری مورد توجه مخاطبان گسترده‌ای قرار گرفته‌اند، این نکته اصلاً جای تعجب ندارد. این عده غافلند که ارتباط مخاطبان عام با فیلم، نه از طریق تکنیک‌های بصری و ساختاری فیلم، بلکه فقط و فقط به کمک داستان فیلم صورت می‌گیرد. و چنان‌چه ساختار سینمایی فیلم بر هم زنندهٔ این ارتباط نباشد، مشکلی پیش نخواهد آورد. در واقع، سادگی داستان و قابل فهم بودن موضوع - و در واقع عامیانه بودن آن - سرفصل این ارتباط است . تنها ویژگی ساختاری آثار مهرجویی در این است که این موضوعات ساده را از ابتذال دور نگه می‌دارد و در عین حال به عنوان ترفندی برای جذب مخاطبان حرفه‌ای فیلم و سینما عمل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کند. چرا که این نوع مخاطب، انتظاری بیش از گوش سپردن به یک داستان ساده دارد. و ساختار آثار مهرجویی ، چنین انتظاری را تا حد زیادی برآورده می‌کند.

در انتهای این مطلب، لازم می‌دانم که اشاره‌ای هم به رویکرد مضامین فیلم‌های متأخر مهرجویی داشته باشم تا مسألهٔ ساده بودن - و یا ساده‌سازی - داستان این فیلم‌ها کامل توضیح داده شده باشد. عده‌ای با توجه به تحصیل مهرجویی در رشتهٔ فلسفه، و با توجه به برخی خطوط فرعی فیلم‌ها، در پی کشف مفاهیم فلسفی در آثار این فیلم‌ساز هستند. و گاه و بی‌گاه نیز نه تنها این ویژگی را مطرح می‌کنند، بلکه حتی آن را به عنوان یک اصل به کلیت آثار وی تعمیم می‌دهند. متأسفانه - یا خوشبختانه - برخلاف نظر این عده، معتقدم که هیچ کدام از آثار پیشین یا فعلی مهرجویی، فلسفی به مفهوم خاص آن نیستند. در هیچ کدام از این فیلم‌ها، بار فلسفی داستان، محور روایت نیست. فلسفه، به پرسش‌های اساسی انسان دربارهٔ هستی و حیات پاسخ می‌گوید یا آن را طرح می‌کند. در حالی که فیلم‌های مهرجویی از چنین مضامین کلانی کاملاً تهی است. اما از آن‌جایی که همواره یک سوی پرسش‌ها و پاسخ‌های فلسفی ، انسانی - به عنوان موجود متفکر - است، بنابراین هر فیلمی که به موقعیت‌های اساسی انسان می‌پردازد، می‌تواند بار فلسفی داشته باشد. این وجه خود به خودیِ موضوع است و نه اینکه آگاهانه یک فیلم چنین نگاهی را برگزیده باشد. تنها هنگامی به یک عنصر آگاهانه مبدل می‌شود که مسألهٔ شخصیت یا شخصیت‌های فیلم، پاسخ به این پرسش‌ها و یا حتی طرح این پرسش‌ها باشد. به گونه‌ای که فیلم بر اساس این پرسش و پاسخ‌ها پیش رود. و گر نه این پرسشی که «من از کجا آمده‌ام؟» در حالی که قهرمان فیلم و داستان، به دنبال پیگیری ماجراهای روزمرهٔ خود هستند، فیلم را فلسفی نمی‌کند. هم‌چنان که پرسش شخصیت نویسندهٔ **درخت‌گلابی**که «چرا نمی‌توانم بنویسم؟!» اساساً فلسفی نیست. بنابراین، نگارنده اعتقاد دارد که آثار متأخر مهرجویی فاقد هر گونه عمق وسیع و قابل تأملی است. تنها ملودرام‌هایی هستند که با استادی و کاردانی یک فیلم‌ساز صاحب سلیقه پرداخت شده‌اند. و بنابراین ظرایف آن‌ها، سلیقه‌های مختلف را به دنبال خود می‌کشد.■