فراتر از دو راهی سیاست و جامعه

□ نامیرا. ق. دانشکاو

مقدمه:

نوشتن درباره فیلم بسیار تحسین‌شده‌ای چون گاو، فیلمی که طی نزدیک به چهار دهه از ساخت آن می‌گذرد و کماکان (دست‌کم در میان منتقدین و صاحب‌نظران) در زمره محبوب‌ترین آثار تاریخ سینمای ایران است به هیچ وجه کار آسانی نیست. این موضوع از آن رو مشکل‌تر می‌شود که قرار باشد فیلم را بدون در نظر گرفتن جایگاه کنونی‌اش در تاریخ سینمای ایران و صرفاً از منظر ارزشهای سینمایی آن مورد بررسی قرار دهیم. بدون شک بخشی از محبوبیت گاو را باید به حساب رویکرد نو و اندیشمندانه‌ترش نسبت به اغلب فیلمهای سطحی سینمای پیش از انقلاب گذاشت. فیلمهایی که یا مستقیماً از دل جریان رایج سینما، یعنی همان کارخانه فیلمفارسی‌سازی، بیرون می‌آمدند یا این که از بطن جریانهای حاشیه‌ای‌تری، که به‌رغم تجاری بودن از جنس سینمای مبتذل فارسی نبودند، به پرده‌های نقره‌ای راه می‌یافتند. شاید موفق‌ترین نمونه فیلمسازان متعلق به جریان فوق، ساموئل خاچیکیان باشد که اگرچه فیلمهایش در ردیف آثار اندیشمندانه قرار نمی‌گرفتند و در مواردی مروج نوعی دیگر از ابتذال نیز بودند، اما به هر حال گرفتار ابتذال از نوع فیلمفارسی نبودند. البته تا آن زمان فیلمهایی متعلق به سینمای «متفاوت» ساخته شده بودند، اما تکلف حاکم بر فضای اکثر آن فیلمها، نامعلوم بودن لحن فیلم و فقدان خلاقیت تکنیکی، این آثار را از حد تجربه‌هایی نه‌چندان موفق فراتر نمی‌برد.

در چنین شرایطی فیلمی با مشخصات گاو به همراه دو فیلم دیگر، قیصر و آرامش در حضور دیگران[1] موجب دگرگونی فضای سینمای آن سالها در سطح مضامین شدند. فیلمهایی که به شکل‌گیری یک جریان مستقل سینمایی مشهور به «موج نو» منجر شدند. از میان این سه اثر، قیصر فیلم خوبی نبود اما از آنجا که موفقیت موج نو را در سطح مخاطبان عام رقم زد و با فروش خود، جایگاه سینماگران جوان و اندیشمند را محکم‌تر کرد، اثری ماندگار به شمار می‌آید. گاو در مقیاسی جهانی و در مقایسه با آثار خوب جهان اثری معمولی‌ست، اما در مقیاسهای دیروز و حتی امروز سینمای ایران جزو معدود آثار قابل تأمل به شمار آمده و می‌آید و از آنجا که در عین جدی و اندیشمندانه بودن در مسیر اشتباه قرار نگرفت و اسیر وسوسه صدور بیانیه‌های متعهدانه نشد، غنیمتی ارزنده بود[2]. چنانکه همه می‌دانند فیلم را مهرجویی براساس یکی از داستانهای کوتاه غلامحسین ساعدی جلوی دوربین برد، نویسنده مشهوری که به گواهی بسیاری از آثارش پیوند انکارناپذیری با ادبیات و به‌طور کلی هنر متعهد داشته، هرچند که این پیوند در همه آثارش به یک اندازه پررنگ نبود. همین ویژگی و البته مشارکت خود ساعدی در نگارش فیلمنامه بر شبهات دامن زد و بسیاری را به این نتیجه رساند که با اثری در گونه اجتماعی ـ معترضانه روبرو هستند، برداشتی که نسلی از سینماروها، نه‌فقط به خاطر روح معترض زمانه، بلکه تا حدودی هم به خاطر ابهامهای فیلم با آن همراه شد اما در ادامه راه و با گذشت سالها، بیش از پیش کهنه به نظر رسید. تا جایی که دیدن فیلم در سال ۸۰، برای نسلی که آن را فقط روی نوارهای ویدئو دیده بود، به تجربه‌ای کاملاً متفاوت از آنچه خود را در ذهن برایش آماده کرده بودند،

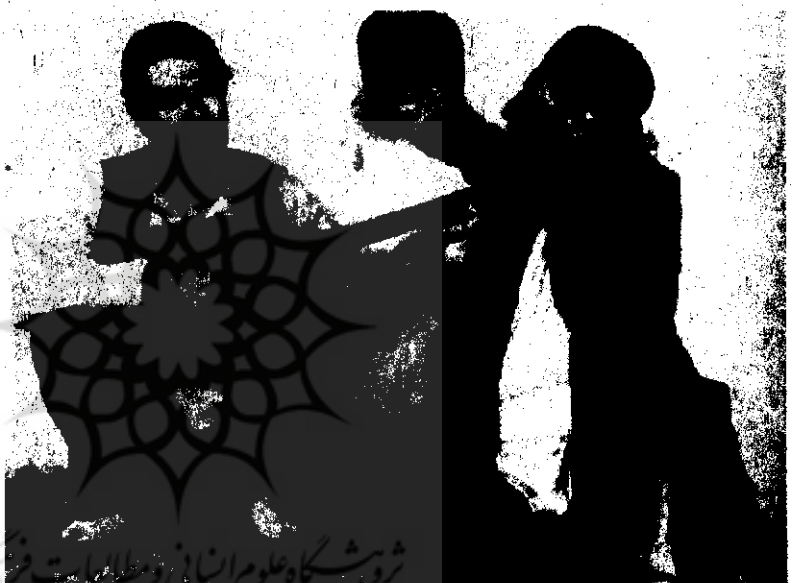
انجامید. با دیدن فیلم بر پرده، کلیه تصوراتی که با خواندن مطالب آرشیو شده سالهای گذشته در وجودمان رسوخ کرده بود فرو ریخت؛ فیلم آن شاهکاری که انتظار می‌رفت نبود، با این حال «چیزی» در آن بود که تماشای اثر را (برای مخاطبان جدی، به‌ویژه آنها که داستان ساعدی را خوانده بودند و احیاناً چیزی از مقوله اقتباس شنیده بودند) به تجربه‌ای لذتبخش تبدیل می‌کرد، آن چیز رویکرد ویژه مهرجویی در روایت، پیشبرد و به تصویر کشیدن داستان بود.

رویکرد (فراتر از دوراهی سیاست و جامعه)

حتی اگر داستان مکتوب «ساعدی» را شرح نمادین‌شده وضعیتی منتهی به سیاست و جامعه (ساخته و پرداخته مناسبات سیاسی ـ اجتماعی و همچنین به‌تصویرکشندهٔ آنها) بدانیم، روایت تصویری مهرجویی را به‌سادگی نمی‌توان با چنین انگاره‌هایی سنجید یا احیاناً در چنین قالبهایی محدود کرد، فیلم به شکل فوق‌العاده‌ای انعطاف‌پذیر است و همین ویژگی آن را در چندین سطح معنایی قابل تفسیر می‌کند، تراژدی انسان آخر دنیانشینی که با از دست دادن یگانه ثروت و تعلق خاطر معنوی و مادی‌اش هویت انسانی خود را به‌تدریج می‌بازد، به چند سازه عمده تقسیم می‌شود که تمرکز و تأکید بر هر یک از آنها می‌تواند تا اندازه‌ای «موضع» اثر را بر ما آشکار کند (منظور از «موضع» الگوی کارگردان در به تصویر کشیدن تم‌ها، مضامین و روابط برجسته اثر است. مهرجویی دغدغه‌های فیلم خود را در قالب چند تصویر کلیدی به نمایش می‌گذارد، تصاویری که به اعتبار تأکیدی که بر آنها صورت می‌گیرد موجودیتی نشانه‌شناختی یافته و بخشی از موضع فیلم را هم باز می‌تابانند: اشباح مرموزی که، در نماهای ضد نور، همچون نیروهایی تهدیدگر ظاهر می‌شوند، پیرزنی که مرتب از نازل شدن بلایی مهیب خبر می‌دهد و همچنین فصل تأثیرگذار دفن گاو توسط اهالی روستا، همگی در فیلم حکم نشانه‌هایی را یافته‌اند که در کنار یکدیگر تم مرگ را گسترش می‌دهند. مرگی که از طرفی (و به هر حال) محتوم به نظر می‌رسد و شاید چگونگی رقم خوردن آن یکی از کلیدهای آشنایی با دنیای فیلمهای مهرجویی باشد. مش حسن از همان دم که به «واقعیت» و «دنیای واقعی» پشت می‌کند و ترجیح می‌دهد خود را در «شاه وابستگی»اش مستحیل کند (و به این ترتیب مظهر «استحاله در دیگری» باشد)، از مرز یک «بحران روانی» (به معنای روانشناسانه آن) عبور کرده و قدم به وادی برگشت‌ناپذیر «جنونی» ـ شاید متعالی ـ (از نوع فلسفی ـ عرفانی آن) می‌گذارد. به این ترتیب، با گوشه چشمی به سینمای مهرجویی، درمی‌یابیم که در کنار مرگ ـ که یکی از مؤلفه‌های محوری مجموعه آثار اوست ـ عنصر مهم دیگری که همان «دید و بینش فلسفی» باشد بر بسیاری از فیلمهایش، صرفنظر از اینکه به چه ژانری تعلق دارند و چه‌قدر از نظر داستانی و تماتیک به یکدیگر شباهت دارند، سایه انداخته است.

واقعیت آن است که در سینمای مهرجویی، کمتر موقعیت دراماتیک واقعاً کلیدی را می‌توان پیدا کرد که فاقد ابعاد پررنگ فلسفی باشد، درواقع هیچ فیلمساز ایرانی دیگری به اندازه او در مقابل موقعیتها رویکرد فلسفی نداشته است، یا لااقل به اندازه او در این راه متبحر نبوده است. در طول ۳۲ سال فیلمسازی که از گاو آغاز و فعلاً به بمانی ختم شده (البته بدون احتساب الماس ۳۳)، و طبعاً در این فاصله به خلق آثار متعددی منجر شده، یک چیز در سینمای مهرجویی کمترین تغییر را داشته و آن جنس دغدغه‌های قهرمانان اوست که (به عنوان مثال در هامون، سارا، پری، لیلا، درخت گلابی و تاحدودی در میکس) همواره آنان را در چالش با مقوله‌هایی همچون مفهوم زندگی، هویت هستی و مرگ قرار داده است[۳]. اگرچه همه آنها به سرنوشت تراژیک مش حسن دچار نشدند، اما اکثراً همچون او ـ در سکانس ماندگار طویله ـ خود را در بن‌بست یافتند و اگر اغراق نباشد تعدادی از آنها (چون او در انتهای فیلم) مسیر طویله تا مسلخ را طی کردند. هرچند که تنها مش حسن آنقدر جسارت یافت که خود را پرت کند، در حالی که دیگران درست در لب پرتگاه خود را عقب کشیدند (پایان‌بندی فیلمهای هامون و پری بیش از فیلمهای دیگر چنین احساسی را القا می‌کنند)؛ البته در هامون قهرمان فیلم خود را در پرتگاه هم می‌اندازد (هامون خود را به امواج دریا می‌سپارد)، اما نهایتاً عمل او بی‌نتیجه می‌ماند، این پایان‌بندی که گویا باب طبع مهرجویی نبوده اتفاقاً فیلم را به مسیر دیگری برده و مفهوم «رستگاری» را در پایان وارد می‌کند (ر.ک به مقاله مجید اسلامی درباره هامون، ماهنامه فیلم، ش ۲۴۵). پری هم در سکانس ماقبل آخر فیلم درحالی که روی تختی دراز کشیده که پیش از این برادرش روی آن دست به خودکشی زده بود، از برداشتن گام آخر خودداری می‌کند. در گاو نیز تأثیرگذارترین و فراموش‌نشدنی‌ترین تصویر فیلم بیش از هر چیز روایتگر به بن‌بست رسیدن قهرمان آن است. آنجا که عزت‌الله انتظامی طول طویله را با نعره‌های گاوی طی می‌کند و با هر فریاد او بیش از پیش ماهیت این بن‌بست را درمی‌یابیم؛ این سکانس علاوه بر به تصویر کشیدن درماندگی مطلق مش حسن در مقابل سرنوشت، کیفیت سینمایی فیلم

را نیز به بهترین شکل به نمایش می‌گذارد. بازی ماندگار انتظامی یکی از همان چیزهاییست که این اثر را به عنوان یک اقتباس موفق و کاملاً سینمایی‌شده تثبیت می‌کند. دیدن انتظامی مستأصل بر پرده سینما به مراتب تأثیرگذارتر از روایت کتاب از کار درآمده است، درواقع مهرجویی و انتظامی با ابعادی که به روایت و نقش بخشیده‌اند اثری پربارتر و ارزشمندتر از منبع مکتوب آن خلق کردند و البته این توفیق بیش از هر چیز ریشه در رویکرد «ویژه» مهرجویی (حالا به جای «ویژه» می‌توانید هر چیز دیگری که می‌خواهید بگذارید: فلسفی، درونگاوانه و...) در به تصویر کشیدن وقایع دارد و گاو را به روایتی «مهرجویی‌وار» از زندگی اهالی یک دهکده دورافتاده تبدیل می‌کند، روایتی که اگر آن را فارغ از پیش‌داوریهای تاریخ مصرف‌دار اجتماعی ـ معترضانه دنبال کنیم تصاویر مجاب‌کننده و دلنشین بسیاری را می‌توانیم از آن استخراج کنیم، تصاویری که بعضاً حتی به شکلی



نمادین چشم‌اندازی از ناب‌ترین جلوه‌های سینمایی مهرجویی را، به عنوان یک فیلمساز مؤلف ـ حتی در اشکال متحول‌شده‌اش ـ پیشگویی می‌کنند.

پرداخت

تکنیکهای استفاده‌شده در گاو به اندازهٔ ایده‌های فیلم درخشان نیستند و فیلم در کنار تمام امتیازاتش از این ناحیه دچار کاستیهای آشکار است. مهمترین علت این وضعیت هم صرفه‌جویی کارگردان در استفاده بهینه‌تر از ظرفیتهای فنی سینماست (این مسأله می‌تواند عللی مستقل از تمایل یا تواناییهای کارگردان داشته باشد، مسائلی از قبیل سرمایه، امکانات و...) میزانسنها فقیرند، فیلمبرداری مطلوب نیست، افکت صوتی پایان فیلم هم بیش از آنکه در خدمت فضاسازی باشد تداعی‌گر لحظات اوج فیلمهای اکشن بود. بخش عمده‌ای از بار فضاسازی فیلم بر دوش موسیقی آن است که البته در غیاب اعجاز نور فاقد تأثیرگذاری لازم به نظر می‌رسد (تجربه نشان داده که در فیلمهایی که مضامین زوال و استحاله را دستمایه قرار داده‌اند، استفاده درست و بجا از کنتراست و سایه‌روشن، به‌ویژه در فیلمهای سیاه و سفید معجزه می‌کند). به این ترتیب در گاو (برخلاف فیلمی مثل درخت گلابی) جذابیتهای داستانی و تماتیک بر جنبه‌های فنی و تکنیکی آن می‌چربند و در طول فیلم هم تنها به‌واسطه رویکرد هوشمندانه کارگردان در روایت داستان و تزریق میتکرانه[۴] مایه‌های فلسفی ـ عرفانی است که بسیاری از کاستیهای اثر کم‌رنگ‌تر شده و کلیت اثر راضی‌کننده می‌ماند. اما آنچه واقعاً به این فیلم، روحی سینمایی داد بازی روان بازیگران آن بود، از بازی درخشان و تکرارنشدنی انتظامی گرفته تا بازیهای مسلط نقش‌آفرینان نقشهای مکمل (نصیریان، فنی‌زاده، مشایخی و...) که به‌خوبی ویژگیهای تیپیک روستانشینان را منتقل کردند. در همین رابطه بهزاد عشقی در شماره ۲۵۰ مجله سینمایی فیلم نوشت: «در سال ۱۳۴۸ فیلم گاو اثر مهرجویی را در یکی از سینماهای رشت می‌دیدم، بازیگران این فیلم [...] اگرچه از حرفه‌ای‌های تئاتر تهران بودند اما برای تماشاگران شهرستان چهره‌های ناشناخته‌ای داشتند به همین دلیل این زمزمه در میان تماشاگران پیچید که: این آدمها بازیگرند یا روستائیان واقعی». شخصاً فکر نمی‌کنم که ناشناختگی بازیگران تنها دلیل به اشتباه افتادن تماشاگران بوده، مسلماً تسلط بازیگران در اجرای نقش‌شان در بروز چنین واکنشی بی‌تأثیر نبوده است هرچند که فقدان شخصیت‌پردازی در مورد بازیگران نقشهای مکمل برخی سلایق را راضی نکرده باشد. با این حال، و به‌رغم برخی کاستیها، می‌توان گفت برآیند مجموع عوامل، کلیتی قابل قبول به اثر بخشیده است. قابل قبول و تا حدودی (برای ما) ناامیدکننده، چرا که اثری که از کودکی یاد گرفتیم «ندیده» به عنوان شاهکار مسلم سینمای ایران تحسین کنیم، می‌توانست در صورت پرداختی دقیق‌تر چیزی بیشتر از یک اثر قابل قبول از کار درآید و حرفهای بیشتری برای گفتن داشته باشد، درست مانند فیلم درخت گلابی که با موضوعی شاید به‌مراتب متعارف‌تر و تکراری‌تر (ایدهٔ چند بار آزموده‌شده یک روشنفکر آرمان‌باخته که فرصت می‌یابد دنیای جادویی دوران کودکی خود را مرور و از نو کشف کند) تنها به سبب چیره‌دستی مهرجویی در به‌کارگیری ترفندهای ریز و درشت سینما به یکی از به‌یادماندنی‌ترین فیلمهای او و نهایتاً سینمای ایران تبدیل شد. فیلمی که از نظر گرامر سینمایی و استفاده هوشمندانه از ترفندهای سینمایی در ایران کم‌نظیر است. از بازیهای سنجیده، فضاسازی رویایی، فیلمبرداری خیره‌کننده، ضرباهنگ متین، فیدهای یگانه، موسیقی و دیگر ظرافتهای فیلم نمی‌توان به‌سادگی گذشت. اما حالا که از درخت گلابی گفتم حیفم می‌آید به یکی از چندین و چند صحنهٔ تأثیرگذارش اشاره نکنم. منظورم سکانسی است که در آن قهرمان (؟!) فیلم که در حال مرور خاطرات گذشته‌اش است، شاهد چیده شدن موهای دختر مورد علاقه‌اش (از پشت شیشه در همان اتاق) است و در همان حین دخترک با چشمانی مغموم و با موهای نیم ریخته سر را به سمت او برمی‌گرداند. همین صحنه کوتاه، و روی کاغذ پیش و پا افتاده، چنان بار حسی‌ای دارد که هیچ بیننده‌ای آن را از یاد نمی‌برد، در ادامه همان صحنه یکی از زنها موهای دختر را جارو و در سطل زباله می‌اندازد، پسر بی آنکه کسی متوجه باشد شاخه‌ای از موهای «میم» را برمی‌دارد، بعدها می‌فهمیم که این تنها سهم او از عشق و درحقیقت تنها چیزی بوده که توانسته از محبوبه‌اش نزد خود حفظ کند. اهمیت این صحنه زمانی بر ما آشکار می‌شود که درمی‌یابیم این عشق هرگز به وصال نخواهد رسید [درباره این صحنه و صحنه‌های مشابهی که کم هم نیستند حرفهای بیشتری برای گفتن هست که باید در یک بررسی جداگانه به آنها پرداخت]. به این ترتیب گاو ما را در حسرت پرداختی درخشان می‌گذارد بی آنکه دلسردمان کند. به هر حال چه بخواهیم یا نه در طول این ۳۲ سال گاو جایگاه خود را در میان ده فیلم برتر تاریخ سینمای ایران حفظ کرده است. واقعاً در طی این سه دهه چند فیلم بهتر از گاو ساخته شدند؟ البته ممکن است بسیاری با این عقیده مخالف باشند، اما هنوز از میان فیلمهای ایرانی که دیده‌ام تعداد انگشت‌شماری را توانسته‌ام به گاو ترجیح دهم.

خارج از کادر

گذشته از همه اینها شاید پرداختن به حواشی فیلم این نکته را به ما بفهماند که چرا فیلم تا این حد (و تا امروز هم) منشأ سوءتفاهمهای گوناگون بوده است. همانطور که در مقدمه هم اشاره شد همکاری دو روشنفکر، مهرجویی و ساعدی، به خودی خود، و شاید هم به‌درستی، کافی بود تا نسبت به اثر با پیشداوری برخورد شود. اما این دریافت به زعم من، سوءتفاهم‌آمیزانه از فیلم حتی امروز هم با دیدن فیلم، به علت همان ابهامها و انعطاف‌پذیری که پیشتر به آن اشاره شد، کاملاً رفع نمی‌شود. به‌طوری که گاو کماکان برای عده‌ای اثری‌ست که باید از دریچه مناسبات اجتماعی ـ سیاسی (طبعاً با کاربرد و تأکید بر واژه شیرین و راهگشای «الیناسیون») مورد تأویل قرار گیرد.

چنین دیدگاهی نتیجه مستقیم کندوکاو در ادبیاتی بود که اصول متدلوژیک خود را با الهام از گزاره‌های پسامارکسیستی مدون کرده و با استفاده (یا بهتر بگوییم مصرف) واژه‌هایی چون «ایلیناسیون»، «بورژوازی» یا «استثمار طبقاتی» در جستجوی کشف خاستگاه و گفتمان طبقاتی در آثار هنری (و غیر هنری) بود. گرچه استفاده از الگوی فوق برای تحلیل و بررسی آثار در مواردی نتایج جالب توجهی دربر داشته (که یکی از نمونه‌های آن «درجه صفر نوشتار» است) اما در اکثر موارد به علت نگرش محدود (اگر نگوییم ایدئولوژی‌پسند) به مقوله آفرینش و درنتیجه تحریم تعدادی از مؤلفه‌های «بورژوامدارانه» (یا به قول آنها در خدمت ایدئولوژی و ارزشهای منحط بورژوازی) عملاً تعداد قابل توجهی از آثار فاقد صلاحیت بررسی تشخیص داده می‌شدند (آن هم چه آثاری از شاهکار بی‌بدیل مارسل پروست «در جستجوی زمان ازدست‌رفته» و مجموعه اشعار و نمایشنامه‌های پل کلودل گرفته تا آثار جان اشتین بک یا ارنست یونگر)۶ بنابراین آنچه از گاو به عنوان اثری روشنفکرانه با درونمایه‌ای معترضانه یا به عنوان شرحی نمادین‌شده توسط تعداد زیادی از روشنفکران (که لزوماً در حوزه سینما هم فعالیت نمی‌کردند) ارائه شد، تصویری تقلیل‌یافته و ناکامل بود که در حین تماشای فیلم چندان قابل اعتماد به نظر نمی‌رسید. تنوع قرائتها جای خود، اما گاو هرچه که بود از دید نگارنده نه یک شرح نمادین شده بود و نه بیانیه‌ای معترضانه ولو اینکه در طول فیلم نگاه تعبیرتراشانهٔ خود را بارها متوجه روابط شخصیتها و وقایع کرده باشیم تا بلکه بتوانیم مفهومی «قطعی» در این راستا کشف کنیم. البته این نکته را هم نباید از یاد برد که حضور مایه اعتراض در هر اثری، اعم از سینمایی و غیر آن، که قرار است تصویرگر ناخوشایندیها و ناکامیها باشد به هر حال اجتناب‌ناپذیر است؛ فیلم مهرجویی هم از این قاعده مستثنی نبوده و مانند بسیار دیگری از فیلمها، گذشته از موضوع و کیفیت‌شان، در لایه‌های زیرین خود بازتاب‌دهنده گونه‌ای اعتراض به وضع موجود است، اما این «وضع موجود» همانقدر می‌تواند ابعاد متافیزیکی پیدا کند که ابعاد سیاسی ـ اجتماعی، به هر حال از آنجا که در فیلم بر این مؤلفه تأکید نمی‌شود اشاره به آن نیز فقط به عنوان یک مؤلفه غیرفعال موضوعیت می‌یابد. فیلم دیدن البته تجربه‌ای شخصی است، اما در پاره‌ای موارد بی‌واسطگی این تجربه، به‌ویژه در مورد فیلمهای کلاسیک و تثبیت‌شده، محل تردید بوده، به همین خاطر هم در ابتدای این نوشته گفتم که نوشتن درباره گاو کار آسانی نیست، خودم هم سعی کردم مرعوب چیزهایی که درباره فیلم خوانده یا شنیده بودم (مثبت یا منفی) نشوم و فقط در پی برداشتی اصیل و شخصی از فیلم باشم، هرچند که ممکن است درنهایت چیز تازه‌ای هم گیرم نیامده باشد. گاو به‌رغم برخی کاستیهایش برای من فیلمی دوست‌داشتنی بود ـ محصول یک نوع نگاه و تلقی از سینما و فیلمسازی که جایش واقعاً در آثار امروزی خالی است ـ به‌ویژه آنکه به یک اعتبار کلید ورود به یکی از جذاب‌ترین عوالم سینمایی، یعنی دنیای فیلمهای مهرجویی، در مقام یک کارگردان مؤلف، به شمار می‌آید. در این نوشته کوتاه هم سعی کردم به شکلی واقع‌بینانه و به دور از شیفتگیهای رایج درباره فیلم اظهارنظر کنم و احیاناً بخشی از جذابیتهای آن را هم از دید خود به مخاطبان معرفی کنم.

مؤخره

راستی آیا شما هم از خود پرسیده‌اید که چرا برای خلق آثار ماندگار در ایران قرن بیستم (و شاید هم بیست‌ویکم) همه راهها به مرگ، زوال یا هویت‌باختگی ختم می‌شوند؟ البته قبول دارم که این مضامین در همه جای دنیا جانمایه بسیاری از آثار برجسته هستند به‌ویژه در قرن پیشین که انسان چندشقه‌شده مدرن در جریان آن هم زلزلهٔ اجتماعی ـ تاریخی ـ ارزشی و در هراس مداوم از نابودی ناگهانی، بیش از هر دورهٔ دیگری مرگ را به خود نزدیک‌تر دید و دلهره‌ها و نگرانیهای هستی‌شناسانه‌اش را بیش از هر زمان دیگری جدی گرفت و به تصویر کشید؛ اما نباید از یاد برد

که در کنار تصاویر تیره آثار ارول، بکت، کافکا و حتی کاموی پیش از «طاعون» از «پوچی وضعیت بشر»، روایتهای جویس، پروست و سنت اگزوپری هم بودند که با نگاه ملایم‌تر و به همان میزان شوخ‌طبعانه‌تر خود به زندگی و وضعیت بشر راه را برای تجربه‌های پسامدرن دهه‌های بعد هموار کردند۷.

اما در کشور ما تقریباً همه آثاری که به عنوان قله می‌شناسیم، زاییده همان ذهنیت تلخ‌اندیش هستند (بوف کور، شازده احتجاب، دل دلدادگی، نمایشنامه مرگ یزدگرد، آرامش در حضور دیگران، گاو، گوزنها و...) البته سؤال هم اینجاست چرا نبوغ ما در به تصویر کشیدن مضامین فوق تا این اندازه عظیم است اما چرا هنوز (در سینما، ادبیات، تئاتر) صاحب یک کمدی درجه یک یا یک اثر حماسی برجسته (به سبک آثار آندره مالروی کبیر) نشده‌ایم؟ چرا حتی من نوعی هم، زمانی که به فکر یک فیلمنامه هستم به کمدی (غیر سیاه) اصلاً هم نمی‌توانم فکر کنم؟ اصلاً چرا هیچ رنگی اصالت، ژرفا، عمق، غمباری و قدرت رنگ سیاه را ندارد؟

۱. نام بردن از این سه فیلم براساس تقسیم‌بندی سنتی تاریخ موج نو است. بسیاری از متون مرجع هم به این تقسیم‌بندی، که از سوی عده‌ای رد شده، استناد می‌کنند. من هم به این تقسیم‌بندی استناد کردم.

۲. ویژگیهایی که به هر حال از بدو تولد به این فیلم نسبت داده شد.

۳. از هامون به آن سو همه فیلمهای مهرجویی به شکل کمابیش مستقیم به این دغدغه‌ها می‌پرداختند؛ فیلمهای پیش از انقلاب او هم همین‌طور (البته آقای هالو و الماس ۳۳ را هنوز ندیدم) اما به نظر می‌رسد که دههٔ ۶۰ فصلی کاملاً متفاوت در سینمای مهرجویی بوده است، به نام این فیلمها دقت کنید: سفر به سرزمین آرتور رمبو (مستند)، مدرسه‌ای که می‌رفتیم، اجاره‌نشینها، شیرک. اگر از هامون (که آن هم فیلمی دهه شصتی است) اسمی نبردم به این دلیل است که مهرجویی یا به تصویر کشیدن برزخ حمید هامون به وضعیت برزخ‌گون فیلمسازی‌اش در دهه ۶۰ پایان داد.

۴. تأکید می‌کنم «مبتکرانه» چرا که حضور این مایه‌ها به خودی خود امتیاز محسوب نمی‌شوند و پرداخت ناشیانه آنها می‌تواند ویرانگر باشد.

۵. نامه‌هایی که سالها بعد از «میم» دریافت می‌کند ناخوانده باقی می‌مانند و به هر حال مربوط به دوره سیاه و سفید بیساست می‌شوند، حالا دیگر «میم» در قالبی بزرگتر گم شده است.

۶. جالب اینجاست که پیش از آنکه این کتاب ـ مجموعه در شوروی تکفیر شود اولین دست‌نوشته‌های «در جستجوی زمان ازدست‌رفته» از سوی نویسنده مطرح دیگری، آندره ژید که آن زمان در NRF بود تکفیر و با چاپ آن مخالفت شد، ژید البته سالها بعد از موضع خود ابراز پشیمانی کرد، اما بد نیست بدانیم که او هم در آن زمان کتاب پروست را اثری مرتجعانه نامید، ظاهرآفضای توصیف‌شده و حضور شخصیتهای آریستوکرات، پرنسسها، کنتسها و...، در این داوری اولیه او بی‌تأثیر نبوده است، سورئالیستها درباره کلودل می‌گفتند: نمی‌توان در آن واحد هم شاعر بود و هم سفیر فرانسه. آثار ارنست یونگر هم متأثر از فاشیسم خوانده شدند.

۷. البته تبارشناسی پست‌مدرنیسم فراتر از این نامهاست، اما از میان این سه نویسنده تنها به تأثیر جویس و این اواخر پروست اشاره می‌شود، اما آیا نمی‌توان شاهکاری همچون «شهریار کوچک» اگزوپری را، از حیث فضا و تاحدودی لحن حاکم بر اثر و حتی سادگی نثر، مشابه تجربیات پست‌مدرنها دانست؟ ■