کارنامه سینمایی یک شاعر

فروغ فرخزاد و سینما/ غلام حیدری

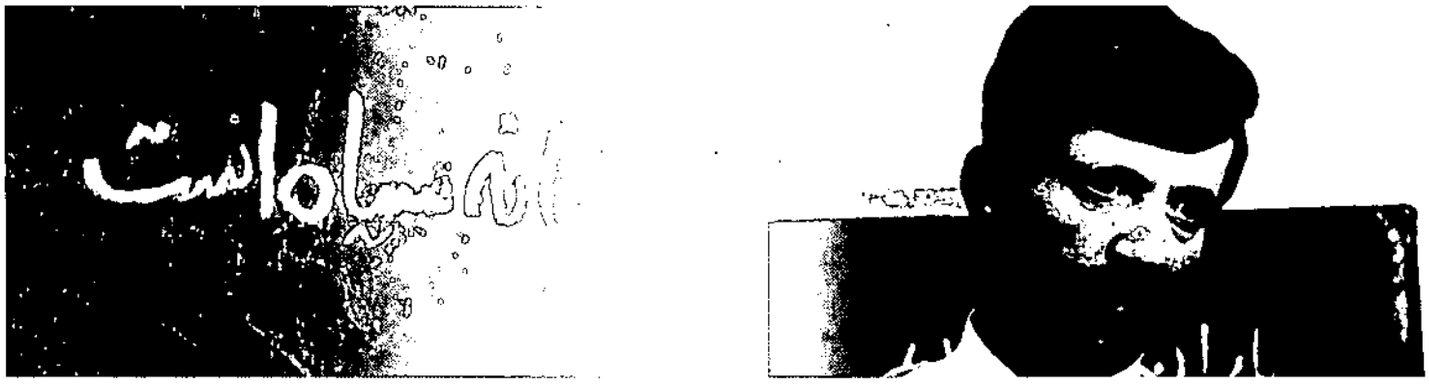
■ نشر علم، چاپ اول
■ تیراژ ۴۴۰۰ نسخه
■ ۱۶۵۰ تومان

● پرویز جاهد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بسیاری از اهل قلم و اهل سینما فیلم خانه سیاه است را تنها فعالیت سینمایی فروغ فرخزاد، می‌دانند. اما کتاب فروغ فرخزاد و سینما تألیف و گردآوری غلام حیدری، چهرهٔ دیگری از فروغ شاعر را برای ما ترسیم می‌کند. چهرهٔ سینماگری فعال و خوش قریحه را. فروغی که به تدوین فیلم می‌پردازد، فیلم‌برداری می‌کند و در تمام مراحل تولید فیلم‌های مستند استودیو گلستان (سازمان فیلم گلستان) همراه و همکار ابراهیم گلستان، محمود هنگوال و سلیمان میناسیان است. کتاب شامل مجموعه‌ای از مقالات است که به شیوهٔ کتاب‌های دیگر حیدری در زمینهٔ نقد و معرفی آثار یک سینماگر تنظیم شده است. کتاب‌هایی چون: معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی، معرفی و نقد فیلم‌های امیر نادری، معرفی و نقد فیلم‌های محسن مخملباف و معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی.

طولانی‌ترین مقالهٔ کتاب با نام «عصیان در سرزمین مرگ» نوشتهٔ خود حیدری است که بررسی کارنامهٔ سینمایی فروغ در طول ۷ سال همکاری با سازمان سینمایی گلستان است. حیدری در مقدمهٔ کتاب کوشیده تفاوت این کتاب را با کتاب‌های گوناگونی که دربارهٔ فروغ منتشر شده‌اند، بیان نماید. با این همه، او حتی ارزش‌های کتاب کم‌حجم عبدالحمید شعاعی تهرانی با عنوان نام‌آوران سینما در ایران: فروغ فرخزاد که در ۱۳۵۶ منتشر شده را نیز انکار نمی‌کند. حیدری با علم به این‌که انتشار زندگی‌نامه‌های شاعران، نویسندگان و هنرمندان به فعالیتی رقابت‌آمیز، واگیردار و اشتهاراور تبدیل شده است، دست به انتشار این کتاب زده است. حال باید دید خود وی تا چه اندازه از این آفت در امان مانده است. سال‌شمار زندگی فروغ فرخزاد پس از مقدمه، اولین بخش کتاب است. تفاوت این شیوهٔ تنظیم سال‌شمار با نمونه‌های مشابه در این است که حیدری برای توضیح مهم‌ترین رویدادها و مقاطع زندگی فروغ از سخنان خود فروغ بهره گرفته است. سال‌شماری کوتاه برای عمری کوتاه. «عصیان در سرزمین مرگ» به قلم غلام حیدری، اولین مقالهٔ کتاب است. بخش مهمی از مقاله به تشریح فعالیت‌های سازمان فیلم گلستان به مدیریت ابراهیم گلستان و نحوهٔ همکاری فروغ با این سازمان اختصاص یافته است. چنین می‌نماید حیدری در این بخش با نگاهی دقیق و موشکافانه و براساس اسناد و مدارک موجود زمینه‌های شکل‌گیری سازمان فیلم گلستان، ارتباط فروغ با ابراهیم گلستان و گروه فیلمسازی او و روند تدریجی فیلمساز شدن فروغ شاعر را پی گرفته است. این بخش از نظر تاریخ‌نگاری سینمای مستند ایران و ریشه‌یابی سینمای روشنفکری و غیرمتعارف ایران،



اهمیت بسیاری دارد. دستاورد همکاری فروغ و گروه سینمایی گلستان در این دوره تولید فیلم‌های مستند مهم و قابل‌توجهی همچون یک آتش، چشم‌انداز آب و آتش، چشم‌انداز: گردش چرخ و فیلم‌های دیگر است که به اعتبار نقل‌قول‌های بهرام بیضایی، نجف دریابندری و دکتر هوشنگ کاووسی، دارای ارزش‌های سینمایی در حد شاهکار هستند. به اعتقاد حیدری، تولید این فیلم‌ها گام‌های بلندی است که به پرورش ذوق سینمایی فروغ و ساخته شدن خانه سیاه است منجر می‌شود. پس از آن، حیدری افزون بر تشریح چگونگی ساخته شدن فیلم خانه سیاه است، به تحلیل محتوی و ساختار آن می‌پردازد که این تحلیلِ جانبدارانه و همراه با شیفتگی، نویسنده و محقق راکم و بیش از وظیفه اصلی‌اش یعنی تحقیق دور ساخته و به ورطهٔ تحلیل می‌کشاند. به نظر می‌رسد حیدری مقالهٔ خود را پس از دریافت مقاله‌های نویسندگان دیگر و خواندن آن‌ها نگاشته است، چرا که تلاش او در این قسمت بر این است که پاسخگوی تمام ابهامات، ایرادها و انتقادات آن‌ها بر درونمایه و ساختمان فیلم فروغ باشد.

وی می‌نویسد: «خانه سیاه است سینمایی است که شعر می‌شود یا سینمایی است که از شعر مایه می‌گیرد. درواقع قریحهٔ شاعرانهٔ فروغ است که به او در انتخاب تصاویر هشدار می‌دهد.» حال آن‌که کمی پیش‌تر نوشته است: «در این فیلم، فروغ هم شاعر است و هم سینماگر و این کیفیت از آن رو نیست که فیلم را یک شاعر ساخته است، یا هر فیلم ساخته شده توسط یک شاعر، لزوماً باید دارای جنبه یا نگاه شاعرانه باشد.» یا در جای دیگر می‌کوشد با بررسی جلوه‌های تصویری شعر «آیه‌های زمینی» و «آن روزها» در خانه سیاه است، بینش تراژیک و گرایش فروغ به مفهوم زوال و تباهی را اثبات نماید. اما بعد می‌نویسد: «با توجه به مفهوم زشتی و نومیدی ازنظر فروغ، شاید بتوان خانه سیاه است را اثری امیدوارانه تعبیر کرد. آدم‌های جذامی فیلم، در عین حال که از یک زندگی طبیعی محرومند، برای ادامهٔ آن، برای بقای خود، تلاش می‌کنند، گیرم این بقا با درد و تلخکامی همراه باشد.»

حیدری حتی برای جبران عدم توجه منتقدان روزگار فروغ به صناعت فیلم خانه سیاه است و چگونگی تدوین آن و بررسی ارزش‌های سینمایی فیلم، به تحلیل تدوین فیلم پرداخته است. بررسی زمان‌بندی نماهای فیلم و ریتم آن در مقالهٔ غلام حیدری، هر چند کوتاه و شتابزده اما با دقت و مهارت صورت گرفته است: «نکته مهمی که در تدوین خانه سیاه است وجود دارد، کوتاه بودن طول نماهاست و به جز یک مورد - نمای شانزدهم فیلم، صحنه‌ای که مردی جذامی با پاهای برهنه در حاشیهٔ دیوار قدم می‌زند - زمان همهٔ نماها کم‌تر از یک دقیقه و بخش اعظم آن‌ها کمتر از پنج ثانیه است و ...»

و نیز: «او براساس آموخته‌هایش و به تبع فضای فیلم خود، زمان مردهٔ ابتدای و انتهای هر نما، در حد چند فریم را دور ریخته است تا حرکت و ریتم پرتنشی در فیلم ایجاد کند.»

و این همان خواست مورد نظر فروغ است که در مصاحبه‌اش با فرج‌الله صبا بر آن صحه گذارده است: «می‌بایستی برای این که فیلم ریتم کندی پیدا نکند، از تکنیک مونتاژ تند استفاده کنیم.» حیدری در پایان مقالهٔ مفصل خود به بررسی گوشه‌های دیگری از کارنامهٔ سینمایی فروغ ازجمله نوشتن فیلم‌نامه‌ای به نام «زندگی حقیقی زن ایرانی» که تاکنون منتشر نشده، می‌پردازد. فیلمنامه‌ای که گویا فروغ قصد ساختن آن را در سازمان فیلم گلستان داشت.

متن فیلمنامهٔ خانه سیاه است، بخش دیگر کتاب را دربر می‌گیرد. چنان که غلام حیدری در مقدمهٔ آن می‌نویسد، فروغ برای ساختن فیلم خود هیچ متن یا طرح یا فیلمنامهٔ دکوپاژ شده‌ای از پیش نداشته است و صرفاً بداهه‌سازی کرده است. غلام حیدری متن فیلمنامه را از روی نسخهٔ پزیتیو فیلم پیاده کرده و آن را با تمام جزییات فنی و تصویری و زمان‌بندی نماها منتشر ساخته است. اگر چه خواندن فیلمنامهٔ فیلمی هرگز نمی‌تواند جای تماشای فیلم را بگیرد، انتشار آن قطعاً برای درک مقالات کتاب برای خوانندگانی که فیلم را ندیده‌اند، بسیار مفید است. با این همه، برخلاف نظر غلام حیدری در مقدمه فیلمنامه، اصلاً نمی‌توان به این متن همچون سند هنریِ کم‌یاب یا منظومهٔ ادبی که بتوان آن را با صدای بلند خواند، نگاه کرد. گفتگوی فرج‌الله صبا با فروغ فرخزاد و ابراهیم گلستان از بخش‌های دیگر کتاب است. این گفتگو که برگرفته از مجلهٔ روشنفکر، شماره اسفند ۱۳۴۲ است، دربردارندهٔ دیدگاه‌های اساسی فروغ دربارهٔ فیلم خانه سیاه است، بیماری جذام و جذامیان، بیهودگی، ناامیدی، مرگ و زندگی است. فروغ در این گفتگو به بیان دیدگاه جبرگرایانه خود دربارهٔ زندگی که درونمایهٔ اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد، می‌پردازد. وی در این‌باره می‌گوید: «زندگی یک چیز جبری است. زندگی است که این انسان جذامی را اداره می‌کند، نه او زندگی را ... او مثل یک ذره است از زندگی.» این گفتگو می‌تواند روشنگر بسیاری از ابهاماتی باشد که بر فیلم فروغ سایه افکنده است.

«تنگنای احساس و افکار» گفتاری است دربارهٔ سینما از فروغ فرخزاد که برای اولین بار در مجلهٔ زن روز، بهمن ماه ۱۳۴۴ منتشر شد. فروغ در این مقاله نظرات خود را به روشنی دربارهٔ سینما بیان می‌دارد و در پایان به بررسی فیلم خشت و آیینه ساخته ابراهیم گلستان می‌پردازد. پس از این مقاله، گفتگوی کوتاه برناردو برتولوچی سینماگر برجستهٔ سینمای ایتالیا با فروغ فرخزاد آمده است. غلام حیدری در مقدمهٔ این گفتگو می‌نویسد: «فروغ فرخزاد اگر زنده بود ... شاید آوازه‌اش از او (یعنی برناردو برتولوچی) بلندتر بود ...» چگونه می‌توان چنین حکمی صادر کرد؟ چه نشانه‌هایی از این پیش‌گویی در دست است؟ برتولوچی می‌پرسد: چه رابطه‌ای میان روشنفکران ایرانی با مکتب‌های ادبی و همچنین با مردم‌شان وجود دارد؟ به نظر می‌رسد پرسش برتولوچی بسیار بی‌راه است. چگونه می‌توان رابطهٔ روشنفکران با مکتب‌های ادبی و در عین حال با مردم را یک‌جا مطرح کرد؟ نتیجه این می‌شود که فروغ، بخش اول پرسش (یعنی مکتب‌های ادبی) را نشنیده می‌گیرد و به بخش دوم نیز جوابی نه چندان ژرف و تا اندازه‌ای عامیانه می‌دهد. در مورد دیدار برتولوچی با فروغ و ساختن فیلمی دربارهٔ زندگی او توسط برتولوچی، افسانه‌ها ساخته و پرداخته شده است. این گفتگوی کوتاه که حاصل آن دیدار است، هیچ نشانی از آن افسانه‌ها ندارد و بسیار ساده‌تر، پیش‌پاافتاده‌تر و معمولی‌تر از آن حرف‌هاست.

امیر کرّاری از اعضای سازمان فیلم گلستان و همکار فروغ در فیلم خانه سیاه است در بخش دیگری از کتاب به شرح خاطرات خود از فروغ و فیلم یاد شده پرداخته است. خاطرات کراری نکته بسیار مهمی را دربردارد. درواقع کراری با قاطعیت ادعای کسانی را که منکر نقش سازندهٔ فروغ در این فیلم شده‌اند و ساخت آن را به ابراهیم گلستان نسبت می‌دهند، رد کرده و شهادت می‌دهد که فروغ خود کارگردان و تدوین‌گر فیلم بوده و ابراهیم گلستان نقشی در آن نداشته است.

پرویز بهرام، بازیگر، گوینده و دوبلور سینما در نوشته‌ای با عنوان «خاطرات من از فروغ» به بازگویی

◄ کتاب با علم به این که انتشار زندگی‌نامه‌های شاعران، نویسندگان و هنرمندان به فعالیتی رقابت‌آمیز، واگیردار و اشتهاآور تبدیل شده، منتشر گردیده است.

خاطرات خود از دوبلهٔ فیلم مُهر هفتم برگمن – فروغ در این فیلم به جای همسر دلقک سخن گفته است – و فیلم ناتمام دریا که در آن با فروغ همبازی بوده است، می‌پردازد. محمد حقوقی در مقالهٔ خود با نام «تا پرندگان و هجوم کلمات» با گشودن بحث عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی در شعر معاصر فارسی، می‌کوشد جنبه‌های تصویری و نمایشی در شعرهای «عین‌گرایانه» اخوان، نیما، شاملو و آتشی را آشکار سازد. درواقع حقوقی با انکار امکانات بیانی سینما در به تصویر کشیدن مفاهیم ذهنی، قدرت سینما را تنها محدود به تصویر کردن مفاهیم و واقعیت‌های عینی می‌داند. وی با پیشرفته خواندن بیان شعر و عقب‌مانده خواندن بیان سینمایی، درحقیقت هرگونه تجلی مفاهیم ذهنی در سینما و تلاش سینماگرانی همچون برگمن، تارکوفسکی، بونوئل، کوکتو و ژرژفرانژو را انکار کرده است.

هر چند در بخش پایانی مقالهٔ خود می‌کوشد با اطلاق واژهٔ شاعرانه به سینمای تارکوفسکی، بونوئل، برگمن، فلینی و هیچکاک، دیدگاه مطلق‌گرای خود را تصحیح نماید.

مقالهٔ حقوقی می‌تواند گشایندهٔ بحثی ژرف و جدی در زمینهٔ مقایسهٔ زبانِ شعر و زبانِ سینما باشد که جای آن در متون سینمایی و ادبی ما بسیار خالی است. اما قطعاً جای آن در این کتاب نیست، چراکه ربطی به فعالیت‌های سینمایی فروغ و فیلم خانه سیاه است ندارد و گنجاندن آن در کتابی با این نام پرسش برانگیز است. مقالهٔ بعدی نوشتهٔ م. آزاد شاعر نوپرداز معاصر است با عنوان «شعر سینمایی». م. آزاد در مقالهٔ کوتاه خود به جنبه‌های بصری «شعر دیدار شب» فروغ فرخزاد پرداخته و با مقایسهٔ این شعر و سکانسی از فیلم اُدیسهٔ فضایی ـ ۲۰۰۱ استانلی کوبریک، می‌کوشد نگاه سینمایی فروغ را در اشعارش عیان سازد. مقالهٔ ضیاء موحد با عنوان «فروغ فرخزاد در رفتار با تصویر» یکی از جذاب‌ترین و اندیشمندانه‌ترین مقاله‌های کتاب است. موحد هدف مقالهٔ خود را بررسی رفتار فروغ فرخزاد با تصاویر در شعر و فیلم مستند خانه سیاه است می‌داند.

وی با اصالت بخشیدن به نظریهٔ مونتاژ در سینما، بدون بهره‌گیری از نظریات نظریه‌پردازانی چون آیزنشتین، کوله‌شف و بلابالاش در زمینهٔ مونتاژ، موفق می‌شود قانونمندی ترکیب تصاویر در شعرهای فروغ و نظام آرایش خطی آن‌ها را کشف کند و به دنبال آن به جستجوی این رابطه و نظام آرایش خطی میان تصاویر فیلم خانه سیاه است برسد.

موحد می‌نویسد: «به اشیایی که یک مجموعهٔ هنری را می‌سازند، مثلاً اشیاء زینتی یک اتاق به دو اعتبار می‌توان ارزش داد: یکی به اعتبار ارزشی که خاص یک تابلو، یک مجسمه و یک قطعه فرش است. دیگر به اعتبار رابطهٔ آن در این مجموعه با اشیای دیگر، اگر در چیدن و آویختن آن‌ها هنری به کار رفته باشد. این ارزش، ارزشی ترکیبی است، مجموعهٔ تمام ارزش‌های منفرد و برتر از همهٔ آن‌ها. در چنین مجموعه‌ای، اشیا هویت تازه‌ای می‌یابند و از حد خود فراتر می‌روند. این مجموعه به هر کدام از عناصر خود بیش از آن می‌دهد که از هر کدام دریافت کرده است و هر کدام از عناصر در این مجموعه چیزی می‌یابند که جز در این مجموعه نمی‌توانستند بیابند.» حال این گفته را مقایسه کنید با نظریهٔ لف‌کوله‌شف در زمینه مونتاژ:

«در ترکیب اجزا و پیوندشان (نماهای فیلم) کیفیتی بروز می‌کند که این کیفیت در تک تک آن‌ها نیست. در سینما یک نما به خودی خود خنثی و فاقد مفهوم است و زمانی معنا می‌یابد که در کنار نمای دیگر قرار گیرد. در نتیجه پیوند این دو نما، تصویری ذهنی به نام مفهوم یا معنا در ذهن شکل می‌گیرد. هدف از مونتاژ رسیدن به این مفهوم تصویری است.» یا تعریف بلابالاش از مونتاژ که می‌گوید: «مونتاژ هنر تداعی معانی است که از طریق بصری مجسم می‌شود و به هر یک از نماهای جداگانه حداکثر معنی را عرضه می‌کند.»

موحد دو نوع آرایش – یا رابطه – تصویری را در اشعار شاعران معاصر ایران می‌بیند: یکی رابطه یا آرایش خطی تصاویر و دیگری رابطه یا آرایش دایره‌ای و معتقد است شعر فروغ شعر آئینه‌هایی است که آرایش خطی دارند. در شعر فروغ جای تصاویر را می‌توان با هم عوض کرد بی‌آن‌که رابطه‌ای به هم بریزد. دراین‌جاست که نتیجه‌گیری موحد با تعریف نظریه‌پردازان مونتاژ در سینما تعارض پیدا می‌کند. نزد آیزنشتین یا کوله‌شف پیوند میان تصاویر، پیوندی دیالکتیکی است که جابه‌جایی هر نما در ترکیب ارگانیک تصاویر منجر به ایجاد رابطه‌ای جدید و خلق مفهومی جدید می‌گردد. اگر باور داشته باشیم که زایش مفهوم در شعر فروغ نتیجه منطقی ترکیب اجزاء و تصاویر پراکنده است که براساس آرایشی خطی منظم شده‌اند، دیگر نمی‌توان به سادگی و با جابه‌جایی تصاویر این رابطه را برهم زد، بدون این‌که به تغییر مفهوم بینجامد. بر همین اساس، موحد به تحلیل تدوین خانه سیاه است می‌پردازد. وی در فیلم فروغ نیز همین آرایش خطی تصاویر را دنبال می‌کند. پس از آن به مقایسهٔ ساختار شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» و فیلم یاد شده می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد: «شباهت فیلم و شعر در تدوین تصاویر تصادفی نیست: آن فیلم را باید همان کسی ساخته باشد که این شعر را سروده است.» موحد به‌درستی درونمایه اصلی فیلم را بیهودگی و بطالت زندگی می‌داند نه تجلیل از حسن زندگی و حیاتی که در آن‌ها می‌جوشد.

«تو به خفتگان لبخند حقیقت فردی» نوشتهٔ پری صابری، یکی دیگر از مقالات کتاب است. نوشتهٔ صابری با لحنی اندوهناک و تلخ در حقیقت شکوائیه‌ای است علیه تمام کسانی که موجودیت فروغ را چون شاعری خلاق و نوپرداز و فیلمسازی جسور انکار کرده‌اند.

مقالهٔ دکتر هوشنگ کاووسی با نام «خانه سیاه است: یک فیلم کوتاه عجیب» ستایشی است از فیلم فروغ و ارزش‌های سینمایی نهفته در آن. دکتر کاووسی ضمن برشمردن نقاط قوت فیلم، به انتقاد از تمایلات فرمالیستی فروغ در این فیلم می‌پردازد و می‌نویسد: «مقداری تمایلات فُرمی در این فیلم هست که افه‌های قشنگ و خوب سینمایی دارد، ولی با این سوژه نمی‌آید.

به یاد می‌آوریم هوردها (زمین بی نان)ی بونوئل و شب و مه آلن رنه را که فیلم‌هایی است موفق و بدون افه از این قبیل و بسیار مؤثر و نفرت‌انگیز، آن‌چنان که سازندگان خواسته‌اند مجسم کنند.» یا می‌نویسد: «اگر فروغ به جای دنبال کردن فرم دکوپاژ و مونتاژش در بعضی صحنه‌ها و به دست آوردن افه‌های بصری، به جستجوی این خاصیت خوره‌ای‌ها می‌رفت، این فیلم شاهکاری بین‌المللی می‌گردید.»

«مختصری دربارهٔ فیلم کوتاه خانه سیاه است» شرح گفتگوی پرویز نوری منتقد سینماست با مجلهٔ ستاره سینما که در اسفند ۱۳۴۱ انجام شده است. چنین می‌نماید پرویز نوری بیش از آن‌که حرفی جدی و اساسی دربارهٔ فیلم فروغ داشته باشد، متأثر از فضای منفی و بدبینانه‌ای که دربارهٔ این فیلم در آن زمان بوجود آمده، به انتقاد از فیلم نشسته است. نوری می‌گوید: «کارگردان باید سوژه را به نحوی پرداخت و عرضه نماید که عکس‌العمل کلیهٔ تماشاچیان نسبت به سوژه نشان داده شده، ناشی از احساس و تأثیری اصیل و مهذب باشد.» منظور از تأثیر اصیل و مهذب چیست؟ آیا اگر فیلم به احساسات آقای نوری پاسخ می‌گفت، اصیل و مهذب بود؟ «عکس‌العمل من در مورد تأثیری که نحوهٔ پرداخت خانم فرخزاد در من به جای گذارده، یک احساس تهوع و کراهت است. ... آیا خواسته‌اند یک احساس عمیق همدردی در تماشاچی ایجاد کنند یا احساس کراهت و تهوع (در مورد من)، یا احساسات سانتی مانتال سطحی ...» آیا هر فیلمی که اقدام به نمایش زشتی‌ها نماید موجب برانگیختن احساس تهوع و کراهت می‌شود؟ یا روحیهٔ «سانتی مانتال» برخی آدم‌ها تاب تماشای پدیده‌های زشت را نمی‌آورد. نوری در ادامه می‌گوید «بزرگترین نقص فیلم به عقیدهٔ من در همین جاست که اصولاً این اثر فاقد هرگونه سبک و استیل «شخصی» است.» و نمی‌گوید چرا؟ و تنها به این بسنده می‌کند که چون فیلم می‌بایستی از قوانین و مقررات استیل «اوبژکتیو» تبعیت و پیروی می‌کرد و نکرده، پس فاقد سبک و استیل «مشخص» است. آیا سبک فیلمی تنها در زاویهٔ دید آن خلاصه می‌شود؟ نوری در پایان سخنان خود به انتقاد از شیوهٔ کارگردانی و تدوین فروغ می‌پردازد که این انتقادها فاقد پشتوانه علمی و معرفتی بوده و بیشتر سلیقه‌ای هستند.

ایرج صابری نیز در یادداشت خود متأثر از جو منفی زمانه و فضایی است که علیه فروغ ساخته شده است. وی حتی آثار فروغ را «احیاناً خوب یا بد و اغلب منحرف» می‌خواند. صابری می‌نویسد: «انگیزهٔ اصلی ساختن یک فیلم مثل هر هنر دیگر باید در درجهٔ اول یک احتیاج خاموش نشدنی درونی باشد نه یک وظیفه یا یک احتیاج نامشروع مادی»!!! پرسش این است که آیا واقعاً فروغ فیلم را براساس احتیاج نامشروع مادی ساخته است؟

ایرج صابری حتی کارگردانی فروغ را باور ندارد و می‌نویسد: «خیلی لازم بود اگر می‌دانستیم که خانم فرخزاد تحت نام «کارگردان» برای این فیلم چه کرده است.»

منوچهر کیارش نیز یکی دیگر از مخالفان فیلم فرخزاد است. وی در مقاله‌ای با عنوان «خانه سیاه است و اندیشه‌های کور» موفقیت‌های فیلم را «سر و صدا» می‌داند و ارزش‌های آن را «کاذب» قلمداد می‌کند. او نیز همانند دیگر مخالفان فروغ، فیلم را ساختهٔ ابراهیم گلستان می‌داند و معتقد است: «این کار بیشتر از هر چیز به کارهای گلستان شباهت دارد تا به این‌که بگوئیم خانم فروغ فرخزاد کار تازه‌ای ارائه داده است. خانه سیاه است، فیلمی است که نه در کار سینما چیز تازه‌ای به حساب می‌آید و نه می‌توان روی آن حسابی کرد.» او با لحنی عصبی و کینه توزانه می‌نویسد:

«شاعرهٔ نام‌دار شهر ما که مدتی است چنته مبارک‌شان از اشعار ته کشیده است و به بچه‌بازی و علی و حوضش افتاده است، به سوی سینما روی آورده و نمی‌دانیم به چه حسابی مؤسسه مسؤول بی‌آن‌که کاری از کارگردان دیده باشد، کار را به او واگذار کرده است. خوب خود این هم از آن چیزهایی است که آدم شاخ در می‌آورد ... خوب در مملکتی که صاحب جوجه کبابی، کارگردان باشد از این جور اتفاق‌ها هم زیاد می‌افتد ...»

درواقع کیارش به جای نقدی سالم، به فحاشی و توهین روی می‌آورد و در آخر می‌نویسد: «من که از بازگوکردن این همه نقص چه از نظر کارگردانی و چه از نظر بیان کردن و رسانیدن مطلب، که مسئله مهم همین است، خسته شده‌ام.» و یادش رفته که به جای بازگو کردن «این همه نقص» به فحاشی مشغول بوده است. اما مهمترین، مشهورترین و شدیداللحن‌ترین نوشتهٔ جناح مخالف فیلم مربوط به شمیم بهار، مشهورترین منتقد سینمایی آن روزگار است که در شماره مهر ماه ۱۳۴۲ مجله اندیشه و هنر به چاپ رسیده است.

شمیم بهار در مقالهٔ سراسر عتاب‌آلود خود خانه سیاه است و سازندگان آن را به باد انتقاد شدید و بی‌رحمانه گرفته است. او نه تنها منکر ارزش‌های سینمایی، جامعه‌شناختی یا استنادی فیلم شده، بلکه حتی آن را به عنوان فیلمی از فروغ فرخزاد اثری دروغین خوانده است. وی حتی مستند بودن فیلم را نیز انکار می‌کند، چرا که بساور دارد فیلم هیچ اطلاعاتی در مورد موقعیت جغرافیائی و مکانی جذام خانه به بیننده ارائه نمی‌دهد. این‌که: «جذام خانه در چند کیلومتری کجا است، چند اتاق دارد، چند مریض، چند دکتر، در چه سالی ساخته شده، چه طور جایی است. بزرگ است یا کوچک؟ نو است یا کهنه؟ چطور ساخته شده؟ ... آدم‌هایش چه می‌کنند؟ کجا می‌خوابند؟ با هم چه می‌گویند؟ چه فکر می‌کنند؟ شادند؟ غمناکند؟ از این جا خارج می‌شوند؟ ...» درواقع انتظار وی از فیلم فروغ، انتظار بجایی نیست. چرا که هر اثر سینمایی انتظارات خاص خود را نزد مخاطب می‌آفریند. طبیعی است که فیلم مستند فروغ با ساختار ویژهٔ خود نتواند پاسخگوی انتظارات آقای بهار باشد. این توقع را از یک فیلم مستند صرفاً گزارشی می‌توان داشت که به ارائه اطلاعاتی از این دست بپردازد. حال آن‌که وجه گزارشی، کم‌رنگ‌ترین وجه فیلم فروغ است و اساساً خانه سیاه است، بر آن نیست گزارشی صرفاً تصویری و آماری از جذام خانهٔ «باباداغی» تبریز به بیننده دهد. هر چند فیلم «سفارشی» باشد یا حتی سازندگان آن هدف از ساختن فیلم را چنین عنوان کرده باشند اثر مستقلی که از مؤلف آن در دست است، چنین انتظاری را پاسخگو نیست.

شمیم بهار گفتار متن فیلم را که همخوانی و پیوندی دقیق و ارگانیک با نماهای فیلم دارد، ادبیات رقیقه می‌خواند که بیشتر به کار نوحه‌سرایی می‌آید. در حالی که فروغ فرخزاد در خانه سیاه است برای توصیف یک بیماری کهن – جذام – از متنی عتیق و کهن – تورات – بهره گرفته است. بهار می‌نویسد: «ما را اما نیاز به کمی صمیمیت بوده، و فیلم دروغین است: هیچ صحنهٔ فیلم باورکردنی نیست ... محیطی که فیلم بنا می‌کند، محیطی است دروغین، تقلبی و پر از بیهوده‌گویی.» ما را اما نیاز به کمی صداقت است تا فضاها و آدم‌ها و دنیای فیلم را باور کنیم و فراموش نکنیم خانه سیاه است، مستندی بازسازی شده است که با بهره بردن از عناصر و مصالح واقعی و حقیقی ساخته شده است.

آقای بهار اولین اشکال تدوین فیلم را در «تکرار» می‌داند، حال آن‌که تکرار یکی از مؤلفه‌های اصلی و شکل‌گرایانه ساختمان فیلم است.

وی دومین اشکال تدوین فیلم را بیگانه بودن کارگردان با اصول تداوم سینمایی می‌داند. و روشن نمی‌کند منظورش از تداوم سینمایی دراین‌جا کدام نوع تداوم است: تداوم داستانی یا تداوم فیزیکی؟ اگر منظور تداوم داستانی است که اصلاً داستانی در کار نیست و اگر منظور تداوم فیزیکی یا تصویری است که برای ایجاد نرمش بصری در فیلمی انجام می‌گیرد، چنین تدوینی با ساختار خانه سیاه است و هدف سازندهٔ آن همخوانی ندارد و همان‌گونه که ضیاء موحد در مقاله‌اش نوشته است، فیلم فروغ مجموعه‌ای از تصاویر و ایده‌های پراکنده است که براساس میلی درونی و ترکیبی به صورت خطی به دنبال هم قرار گرفته‌اند و در پی اثبات و القای تم مورد نظر کارگردان عمل می‌کنند. مطالعهٔ چنین نقد غرض‌آلود و شتابزده از منتقدی نام‌آور برای نگارنده تجربه‌ای تلخ و یاس‌آور بود.

یادداشت رضا سهرابی با این‌که در ستایش فیلم است، اما وی کارگردان بودن فروغ را باور ندارد و مصرّانه بر آن است ابراهیم گلستان را در ساختن فیلم دخیل بداند.

محمدرضا شریفی در مقالهٔ «نگاه خردمندانه و ایرانی به زندگی، رنج و شادی» که به شکل نامه‌ای خطاب به غلام حیدری نوشته شده است، می‌کوشد نگاهی تازه‌تر از نگاه‌های رایج حرفه‌ای و کلیشه‌ای به فیلم فروغ بیفکند. شریفی در بخش اول مقالهٔ خود به ستایش از عملکرد «سازمان فیلم گلستان» و کارنامهٔ هنری ابراهیم گلستان می‌پردازد و جایگاه او را در سینما و ادبیات ایران آن‌قدر مهم می‌شمارد که عنوان «مکتب گلستان» را برای معرفی و شناسایی نوع نگاه او در سینما و ادبیات پیشنهاد می‌کند و خانه سیاه است را نمونه‌ای برجسته از کوشش‌های به ثمر رسیدهٔ این مکتب می‌داند.

وی نخستین و اصلی‌ترین برجستگی خانه سیاه است را در نگاه خردمندانه و به شدت ایرانی سازندهٔ آن به زندگی، رنج و شادی می‌داند و پس از برشمردن

تفاوت‌های بینش تراژیک ایرانی و یونانی، فیلم را محصول بینش تراژیک خانم فرخزاد می‌خواند که بیشتر ایرانی است تا یونانی.

مقالهٔ «پیوند خاص به عام در نماهای بسته» نوشتهٔ محمد تهامی نژاد که خود از محققان بنام سینمای ایران است، کوششی است برای تشریح لایه‌های گوناگون فیلم. این لایه‌ها عبارتند از: گزارشی، نمادین و گفتمان یأس و خشم در بافتی شاعرانه. تهامی نژاد در بحث از لایهٔ گزارشی فیلم، خانه سیاه است را گزارشی با تصاویر بسته از یک وضعیت و بیماری می‌داند. گزارشی که چندان بر تحقیق اتکا ندارد و در آن کوشش برای ضبط احساس و رفتار آدمیان، تا حدودی جای تحقیق اجتماعی و آماری را می‌گیرد. وی انتخاب گوینده مرد – ابراهیم گلستان – برای بیان اطلاعات علمی و گزارشی فیلم دربارهٔ بیماری جذام را اقدامی برای ساختاردهی به فیلم می‌داند. لایه‌ای که شاید توقع سفارش‌دهندگان فیلم – انجمن حمایت از جذامیان – را کم و بیش برآورده ساخته است. در بخش لایهٔ نمادین، تهامی نژاد بر کیفیت نمادین برخی نماهای فیلم انگشت می‌گذارد. نماهایی که از لایهٔ گزارشی خود جدا شده و مفهومی استعاری می‌یابند.

نویسنده در بخش گفتمان یاس و خشم می‌نویسد: «جذام خانهٔ باباداغی تبریز، این فرصت را دراختیار فیلمساز قرار می‌دهد تا گفتمان تازه‌ای را دربارهٔ شرّ و سرنوشت بشر در قالب همان آیه‌ها – آیه‌های کتاب مقدس – پی بگیرد.» وی با اشاره به تأثیر فروغ از کتاب مقدس – بخش مربوط به ایوب پیغمبر – لحن نومیدانه و خشمگین گوینده زن – فروغ – را مناسب دانسته که در تضاد با لحن امیدوارانه و نویددهندهٔ گوینده مرد که بیماری جذام را بیماری لاعلاجی نمی‌داند، قرار می‌گیرد.

در بخش گفتار خانه سیاه است، تهامی نژاد به مقایسهٔ گفتار متن فیلم با کتاب مقدس – عهد عتیق – می‌پردازد و سرمنشأ کلام فروغ را در تورات می‌جوید. بهزاد عشقی در مقالهٔ خود با نام «تجربهٔ عارفانهٔ خانم فرخزاد»، نگاه فروغ به جذامیان را به عنوان نفرین‌شدگان خاک، نگاهی مذهبی و عارفانه می‌داند که متأثر از عرفان مسیحیت و غم‌خواری با جذامیان در فرهنگ مسیحیت است.

نزد عشقی، فروغ فرخزاد بیماری جذام را به منشا باستانی آن پیوند داد و با نوعی تلقی مذهبی زندگی جذامیان را تجسم می‌بخشد. این حرف عشقی اگر چه چندان تازه نیست و کمی پیش‌تر به گونه‌ای متفاوت از زبان شریفی و تهامی نژاد شنیده شده است، شکل طرح آن و شیوهٔ تحلیل، نویسنده آن را با دیگران متمایز می‌سازد. نکته مهم دیگر مقالهٔ عشقی توجه به زیبائی‌شناسی تصویری و صوتی فیلم است. وی «ارزش ماندگار خانه سیاه است را تنها در ثبت مکانیکی زیست اسفبار جذامیان» نمی‌داند، بلکه در دیدگاه آفرینش‌گرایانهٔ فروغ فرخزاد می‌داند که به کمک فرم‌های خلاقانه‌ای که به کار می‌گیرد، از یک رویداد گزارشی به فراسوی آن رسوخ می‌کند و اثر چند لایه‌ای در مورد کل انسان‌های دردمند می‌آفریند.

وی در مورد نشانه‌های صوتی و کلامی فیلم می‌نویسد: «اصواتی که فیلمساز در خانه سیاه است به کار می‌بندد، به نحو هراس‌آوری سکوت سیاه زندگی جذامیان را مؤکد می‌سازد، آدم‌های فیلم کم‌تر با هم مکالمه می‌کنند و بیش‌تر در سکوت و تنهایی دیده می‌شوند. صدای ناهنجار فرغون، آوازخوانی نازیبای مرد جذامی، صدای غم‌انگیز کلاغ‌ها و ... از معدود صداهای این مجموعه است.» نثر عشقی، شفاف، روان، پالوده و تأثیرگذار است. در مقابل محمد سعید محصصی در مقالهٔ «خانه سیاه است، یک شعر بلند سینمایی و شهادتی بر ستم بی‌کرانه به انسان است» با لحنی الکن و نثری آشفته و متشتت به بررسی! فیلم پرداخته است. وی در آغاز مقالهٔ خود می‌نویسد: «فروغ فرخزاد را همواره و تنها شاعر بزرگ دورهٔ معاصر به شمار آورده‌اند.» جدا از ایراد نگارشی که در ساختمان جمله وجود دارد، این پرسش مطرح می‌شود که چه کسانی فروغ را تنها شاعر بزرگ دورهٔ معاصر به شمار آورده‌اند؟ و بعد در جای دیگر می‌نویسد: «می‌دانیم که فروغ فرخزاد یکی از پنج پایه یا ستون بنای رفیع شعر نوی معاصر ایران است.» بالاخره فروغ «تنها شاعر بزرگ دورهٔ معاصر» است یا یکی از «پنج پایه رفیع» آن؟ نویسنده در بحث مربوط به نشانه‌شناسی می‌خواهد فیلم را از منظرها و جنبه‌های گوناگون به نقد کشد. «نخستین آن‌ها رنگ و نشانهٔ سیاه است.» می‌نویسد: «رنگ غالب در اغلب صحنه‌ها رنگ سیاه است. نورپردازی بسیاری از صحنه‌های داخلی سایهٔ تاریک است و رنگ سیاه در آن‌ها غلبه دارد.» منظور از نورپردازی سایهٔ تاریک چیست؟ آیا همان نورپردازی «های کنتراست» است؟

وی در ادامهٔ بحث خود، جملهٔ «و اینک ظلمت است» را که از زبان گوینده فیلم بیان می‌شد به نمایشنامهٔ هملت نسبت می‌دهد و می‌نویسد: «مرگ هملت نیز براثر نبود عدالت اتفاق افتاد و درواقع او برای عدالت مُرد. آری!» در حالی‌که می‌دانیم هملت قربانی نقطهٔ ضعف تراژیک خود – تردید – می‌شود نه فقدان عدالت. وی همچنان بحث نشانه‌شناسی خود را ادامه داده و به جایی می‌رسد که نگاه زن جذامی در آینه را نشانه‌ای سوررئالیستی می‌داند.!!

نویسنده در بحث خود درباب ساختار اثر می‌نویسد: «اما تدوین این فیلم بی‌شباهت به ساختار شعر آزاد نیست.» و بدون هیچ‌گونه مقایسه‌ای با ساختار شعر آزاد یا ذکر نمونه‌ای، نتیجه می‌گیرد که «این ساختار پیچیده (ولی به ظاهر ساده) همانند است با ساختار شعرهای سپید و البته ساختاری بی‌هدف و غیرتعقلی به نظر می‌رسد.» یا «شاید این ساختار غیرتعقلی ناشی از همان رسالت هملت‌گونهٔ فیلم باشد در برابر ستمی که بر نوع فیلم می‌رود.» در انتها نیز می‌نویسد: «بحث

ساختاری فیلم را نمی‌توان پایان داد، اگر از تأثیرهای متقابل گفتار متن فیلم و تصاویر آن سخنی به میان نیاوریم، از این رو بحث کمی فنی‌تر و پیچیده‌تر می‌شود.» این‌جاست که خواننده منتظر ارائه بحثی فنی‌تر و پیچیده‌تر در مورد ساختار فیلم می‌شود، اما جز نقل گفتار متن فیلم و ذکر چند نما از سکانس «دختر بچه سوار قرغون» که او را «بی‌درنگ به یاد آزمایش‌های مونتاژی معروف کولیشف و مونتاژ آیزنشتین» می‌اندازد، از بحث فنی و پیچیده خبری نیست. پایان مقاله نیز «ملاحظاتی است دربارهٔ دیدگاه‌های فروغ در این فیلم و دیگر آثار او».

نویسنده در این بخش «با توجه به معناهای متفاوت هر ایماژ هنری» بر آن است که «معناهای کلمهٔ خداوند را در این اثر ثابت» نینگارد و مدعی می‌شود که اشارهٔ فروغ خطاب به خداوند در گفتار: «به یادآور که زندگی من باد است / و ایام بطالت را نصیب من کرده‌ای» اشاره به خداوند مملکت - یعنی شاه - است و نتیجه می‌گیرد: «بنابراین، فروغ با این خطاب کردن به خداوند (خداوند باری و خداوند مملکت) هم مستقیماً جامعه را و صاحبان اختیار در جامعه را به چالش خواند و هم برخوردی هستی‌شناسی با قضیه کرده ...» در پایان می‌نویسد: «اشارات فروغ به خداوند و چنین خطاب قراردادن خداوند، درواقع بُعد اسطوره‌ای بخشیدن به مسئله‌ای است که دیگر مسئله یک عده بیمار و افلیج نیست، بلکه مسئله همه است، اگر درست در آن بنگریم.» تاکنون فکر می‌کردیم فیلم فروغ دربارهٔ جذامی‌هاست، اما اکنون معلوم شده که فیلم دربارهٔ یک عده بیمار و افلیج است.

سراسر مقاله پر است از جمله‌ها و عبارت‌های گنگ و نامفهوم. دقت کنید: «اما اگر فروغ الان زنده بود، آیا نمی‌گفت که در هنگام ساخت فیلم هرگز به این فکر نکرده که سیاه، رنگ پیراهن‌های عزا به تن عزاداران امام حسین (ع) نیز هست، و به نوعی مذهبی فیلم را می‌توانسته عیان کند.» یا «این تضاد میان فضای کلاس با آنچه چند لحظه پیش در سکوت آن زن جذامی در برابر آئینه شاهد آن بودیم، درواقع می‌تواند این طور قلمداد شود: نگاه پرسشگر زن جذامی و طرح سؤال: ما کیستیم؟ و پاسخ: ما آدم‌هایی هستیم و خدا را شکر می‌کنیم (کلاس درس) و پرسش دیگر (در هاویه کیست که تو را حمد می‌گوید ای خداوند؟ و پاسخ دیگر «پیرمرد ژنده‌پوش آوازه‌خوان که برای «بیل بیل» (بلبل) می‌خواند و ... قس علیهذا. هر پاسخی تضادی را طرح می‌کند و سؤال دیگر تضاد تازه‌ای را.» یا «این نماد از آن رو هم عجیب است که درواقع یک نما نیست، که چند نما است با یک ساختار که با جامپ‌کات به هم متصل شده‌اند.» یا «این ایهام درواقع را، می‌دهد به آن کلی منحصر به فرد یا منحصر به فرد کلی که ویژگی و خاصهٔ همه آثار برتر است.» و در جای دیگر: «مونتاژ این نماها وترتیب نماها تقریباً حالتی بی‌منطق و جنون‌آمیز دارد، که نمایانگر همان بطالت و بی‌هودگی است.» یا «این‌گونه مونتاژهای کلاسیک برای القا مفهوم‌های سوم و القای زندگی‌ای که اصلاً در شأن انسان نیست، به عنوان زندگی روزمرهٔ بسیاری از انسان‌ها در فیلم فراوان است.»

یادداشت محمد علی سجادی نویسنده و فیلمساز با نام «مقهور نام» نیز از همان زاویه‌ای به انتقاد از فیلم می‌پردازد که پیش از او شمیم بهار پرداخته بود، سجادی همان ایراداتی را به فیلم می‌گیرد که پیشتر بهار گرفته است. ایراد به ساختار فیلم که چرا از پیش اندیشیده نیست. ایراد به مقولهٔ تکرار نماها که ما را به سردرگمی می‌رساند. ایراد به عکس‌ها و ایده‌های مجرد که ارتباط چندانی با هم ندارند. ایراد به تدوین فیلم که فیلم متکی به آن است. صحنه‌هایی مجرد و بی‌ارتباط ارگانیک با یکدیگر که با هم می‌آیند و می‌روند به گونه‌ای که می‌توان جایشان را با هم تعویض کرد. نکته‌ای را که موحد نیز در مقالهٔ خود مطرح کرده بود. و در انتها باز همان ایراد مکرر که «جغرافیای جذام خانه، روابط و چگونگی آن زندگی مبهم است.»

«نغمه‌ای با عود ده‌تار» به قلم سعید عقیقی، منتقد سینما و جوان‌ترین نویسنده کتاب حاضر است. عقیقی در نوشتهٔ خود بدنبال آن است که چه چیز فروغ را در میانه جوانی به جذام خانه انداخت و دستاورد او از طبع‌آزمایی با سینما چه بود و جذام خانه به او چه داد، او به سینما چه داد و بیننده در این کشاکش برای خود چه نگه داشته و با خود به امروز کشانده است. عقیقی در بررسی وجه سفارشی فیلم، آن را با زمین بی‌نان لوئیس بونوئل مقایسه می‌کند که با بیان طنزآمیزش، پلیدی شرم‌آور هستی را به رخ کشیده و وجه سفارشی فیلم‌هایی از این دست را به تمسخر می‌گیرد. نویسنده مقاله برخلاف همهٔ کسانی که گفتار مردانهٔ فیلم - صدای ابراهیم گلستان - را تنها پوششی برای وجه سفارشی فیلم دانسته‌اند، آن را حاوی بُعدی تمثیلی و کنایی می‌داند که به گونه‌ای هوشمندانه از قالب تحمیلی آثار مشابه بیرون آمده و جلوه‌ای کاربردی می‌یابد. او برای روایت فیلم، ساختار دوگانه‌ای قائل است. «راوی مرد از درد می‌گوید و راوی زن در جستجوی مرهم است ... روایت مردانه در عین کنایی بودن وجه درونی‌اش، ساده و واقعی است و از دریچهٔ جهان مادی و به گونه‌ای عادی به جذام می‌نگرد، اما روایت زنانه اصلاً دربارهٔ جذام نیست. بیشتر شکوایه‌ای بشری دربارهٔ تنهایی است و ستایشی از آفرینش‌گر دنیایی نازیبا که خواهان زیبائی است.» عقیقی در پاسخ به پرسش «چه چیز شاعرهٔ گناه را در دورهٔ اوج زبان شاعرانه‌اش به جذام‌خانه کشانده است؟» که در آغاز مقاله‌اش آن را مطرح کرده است می‌نویسد: «ساختن فیلم سفارشی؟ به نظر نمی‌رسد که بیماری جذام محمل مناسبی برای ساختن فیلم سفارشی باشد، چون اگر قصد فقط همین بوده است، عرصه‌هایی به مراتب کم‌دردسرتر و کم‌خطرتر و قطعاً زیباتر وجود داشته است تا فیلمساز بتواند سفارش خود را به انجام برساند.» پس حقیقتاً قصد فروغ از ساختن این فیلم چه بود؟

نصیب نصیبی، از بنیان‌گذاران سینمای آزاد ایران در مقالهٔ «پرنده پرواز کرد، گریخت و رفت»، با فیلم فروغ برخوردی کاملاً احساسی دارد. ظاهراً نصیبی در تماشای بار اول فیلم به شدت تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد اما بعد نظر خود را در مورد فیلم تغییر می‌دهد. می‌نویسد: «بسیار مایل بودم که در عمق فیلم فروغ فرخزاد شعری جریان داشته باشد ولی متأسفانه این چنین نبود و فقط گفتاری زیبا و شاعرانه فیلم را همراهی می‌کرد.» او خانه سیاه است را فیلمی سفارشی می‌داند که می‌بایست تنها سفارش‌دهندگان فیلم را راضی می‌کرد.

مقالهٔ ابراهیم مختاری با نام «کوتاه، اما ماندگار» به بررسی مضمون و فرم اثر فروغ اختصاص دارد. او بدون هیچ مقدمه‌ای وارد جهان اثر می‌شود و سعی می‌کند از منظری دیگر به جلوه‌های مرگ، زندگی و ایمان در فیلم فروغ بپردازد. وی می‌نویسد: «خانه سیاه است حاصل سفری با آغاز وحشتناک و رسیدن به انجامی انسانی است.» او ضمن ستایش از شگردهای فروغ در تدوین فیلم و استفاده از عنصر صدا، به انتقاد از برخی جنبه‌های فیلم نیز می‌پردازد. به نظر مختاری شکستن تداوم صحنهٔ نمازخانه با آوردن نماهای درمانگاه، نشانهٔ عدم همراهی و تجانس سینماگر با اشخاص صحنه (جذامیان) به لحاظ فکری و اعتقادی است. نزد او، فروغ با وارد کردن نماهای دلخواه، مفهوم شخصی خود را القا کرده و می‌کوشد مانع ارتباط آزاد تماشاگر با رویدادی که وجودی مستقل در اثر دارد، شود. به اعتباری فروغ در این صحنه بسیار مستبدانه علیه اثر خود عمل می‌کند. اشکال دیگر مختاری به سکانس پایانی فیلم است که به اعتقاد او با سبک اثر همخوانی ندارد. وی می‌نویسد: «برای رسیدن به نام اثر (در تیتراژ) نمایی از خاطرهٔ دانش‌آموز جذامی که قصد خروج جذامیان را به یاد می‌آورد، استفاده می‌شود تا روشن شود که مقصود از خانه، همان جذام‌خانه است که سیاه است. در این صحنه، نمایی ذهنی وارد مجموعهٔ نماهای عینی اثر می‌شود این نما به درون اثر، یعنی به کارکرد ذهن یک جذامی نسبت داده می‌شود که دست‌یابی به آن در اثری که اساس هستی خود را بر واقعیت استوار کرده است، امکان‌پذیر نیست.»

«سال فروغ فرخزاد» نوشتهٔ کریس مارکر، مستندساز برجستهٔ فرانسوی و «انتخاب منتقد» نوشتهٔ جاناتان روزنبام، منتقد بلندآوازهٔ مجلهٔ سایت اندساوند آخرین مقاله‌های کتاب را تشکیل می‌دهند. کریس مارکر فیلم فروغ را که در اروپا ناشناخته مانده، در حد شاهکار دانسته و آن را همطراز فیلم زمین بی‌نان بونوئل می‌خواند.

جاناتان روزنبام نیز در یادداشت کوتاه خود فیلم فروغ را قوی‌ترین فیلمی که تاکنون دیده است می‌داند. به نظر او خانه سیاه است تکنیک‌های شعری را آزادانه در قاب‌بندی، تدوین، صدا و روایت به کار برده است.

بخش آخر کتاب شرح تصاویر و گفتار متن فیلم فروغ فرخزاد ۱۳۴۵ - ۱۳۱۳، ساختهٔ ناصر تقوایی است. فیلمی که به نظر غلام حیدری جامع‌ترین و مهم‌ترین فیلمی است که دربارهٔ زندگی و مرگ فروغ ساخته شده است. فیلم با تصویری از سنگ سپید قبر فروغ آغاز می‌شود و با همین تصویر پایان می‌گیرد و صدای فروغ که شعر «آیه‌های زمینی» را می‌خواند، تصاویر را همراهی می‌کند. کتاب فروغ فرخزاد و سینما با مقاله‌شناسی فیلم خانه سیاه است پایان می‌گیرد. □