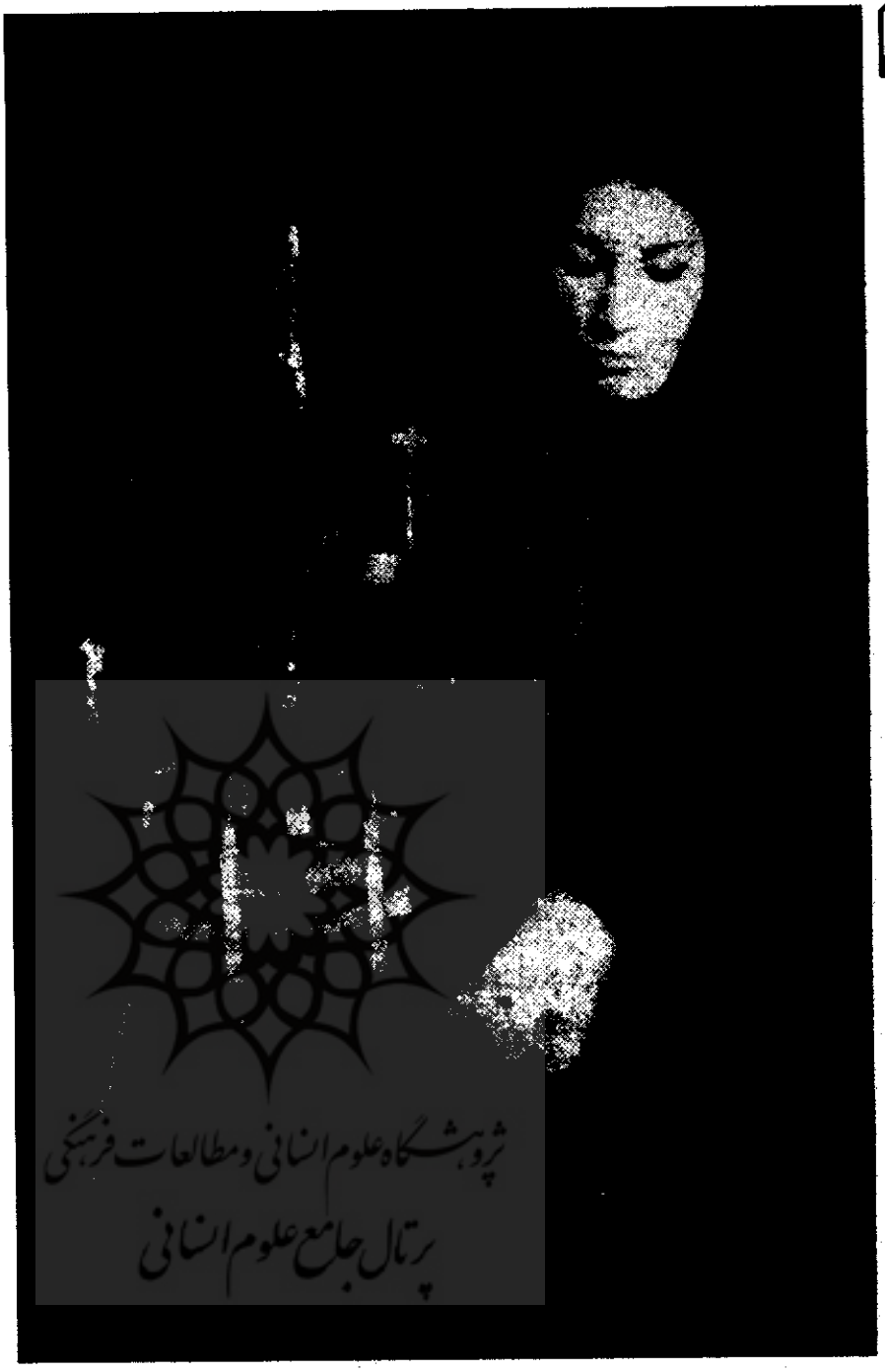
فتاح محمدی

زیبایی‌شناسی زشتی
خانه سیاه است



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«دنیا زشتی کم ندارد. زشتی‌های دنیـ
بیش‌تر بود اگر آدمی بر آنها دیده بسته بود ..
بر این پرده اکنون نقشی از یک زشتی، دیدی
از یک درد خواهد آمد که دیده بر آن بستن
دور است از مروت آدمی.» خانه سیاه است
با این جمله‌ها (با صدای ابراهیم گلستان)
آغاز می‌شود. سپس آینه‌ای بخش‌های باقی
مانده از چهره‌ی یک زنِ جذام‌زده را قاب
می‌گیرد. نمای بعد با صدای پسر بچه‌ای
شروع می‌شود: «خدایا تو را شکر می‌گویم
...» بعد، تصویر پسرک را می‌بینم. جذام آثار
جوانی و زیبایی را - اگر بوده - به تاراج برده
است. جمله‌ی پیش ادامه می‌یابد «که مرـ
آفریدی. تو را شکر می‌گویم که مادر دلسوز
و پدر مهربان مرا آفریدی». صداها و
چهره‌های دیگر قرائت او از کتاب درس را
پی می‌گیرند و ادامه می‌دهند تا ما به صدای
فیلمساز (فروغ فرخزاد) برسیم: «در هاویه
کیست که تو را حمد می‌گوید ای خداوند؟
در هاویه کیست؟» فیلم را با صدای ابراهیم
گلستان بر روی چهره‌ی زن جذام زده در قاب
آینه آغاز کرده بودیم. اکنون صدای فروغ را
بر روی صورت‌های به همان اندازه مسخ
شده می‌شنویم: دایره‌ی اول فیلم کامل و
بسته می‌شود. حتا اگر از علاقه و دلبستگی
مستقابل خانم فرخزاد و گلستان - که
مسئله‌ای فرامتنی است - بی‌خبر باشیم، یا
با خبر باشیم و از بابت دیدن فیلم و احیاناً
لذت بردن از آن، اهمیتی برایمان نداشته
باشیم، این تمهید دست کم این کارکرد را
دارد که سازندگان فیلم را درون متن فیلم
ادغام می‌کند، به اصطلاح آنها را به فیلم

بخیه می‌زند (Suture). چهره‌ی درون آینه در نخستین نما می‌توانست از آن صاحب صدای آن نما (گلستان) باشد و به جای هر یک از این چهره‌های این نما می‌توانست چهره‌ی فروغ قرار بگیرد. بدین ترتیب، سازندگان فیلم از درون متن به صدا در می‌آیند؛ در دنیای متن مستقر می‌شوند و چنانکه خواهیم دید پس از پایان نوار سلولوئید نیز در آن دنیا می‌مانند. آنها خود را نه در مقام شوره‌های اندیشنده‌ای که از بیرون ابژه‌های خود را مطالعه یا گزارش می‌کنند یا به تصویر می‌کشند، بلکه به مثابه یکی از مؤلفه‌های درونیِ سازنده‌ی جهان فیلم مستقر می‌سازند.

چهره‌ها، اندام‌ها و مناظری راکه در فیلم می‌بینیم، اگر در زندگی واقعی می‌دیدیم، بی‌شک به تندی و بلافاصله از آنها روی برمی‌گرداندیم و دیده بر «زشتی‌ها» می‌بستیم. اما به هنگام مواجهه با دنیای این خانه‌ی سیاه و ساکنان آن، به پای آن می‌نشینیم و چشم از «زشتی‌ها» برنمی‌داریم؛ نمی‌توانیم دیده برداریم، حتی اگر آن صدا نگفته باشد که «دیده بر آن بستن دور است از مروت آدمی». در این فاصله چه اتفاقی افتاده است، در فاصله‌ی خیابان تا پرده‌ی سینما یا صفحه‌ی تلویزیون، فاصله‌ی واقعیت روزانه تا واقعیت فیلمیک؟، در فاصله‌ی حاصل از حرکت از واقعیت موجود در جذام خانه‌ی باباداغیِ تبریز به واقعیت ساخته شده در روی نوار سلولوئید. هربرت مارکوزه گفته است هنر در فاصله‌ی حرکت از محتوا به سوی فرم ساخته می‌شود[1]. درست گفته است، محتوای خام و بی‌شکلِ جذام، از خلال نبوغ شاعرانه‌ی فروغ فرخزاد، به مرتبتی رسیده است که نقشی کاملاً فرمال به عهده گرفته است، دنیایی که در برابر ما قد برمی‌افرازد دیگر نه شباهتی به دنیای ملال زده و از ریخت افتاده‌ی جذام‌خانه‌ی باباداغی دارد و نه نسبتی با آن؛ اگر نسبتی بتوان بین آنها یافت از نوع نسبت کیمیا با خاک است. ملال آن نه از نوع ملال خراب‌آبادی پرت و فراموش شده و واپس‌زده شده، که ملالی زیبایی‌شناختی است، بطوری که بیننده ضمن تجربه‌ی ملال، خود دچار ملال نمی‌شود.

فروغ فرخزاد خانه سیاه است را به «سفارش» انجمن کمک به جذامیان ساخت. اما آیا فیلم یک اثر سفارشی به مفهوم رایج آن است؟ در تعریف سینما می‌گوید «سینما در یک تعریف ساده و کلی یعنی فکر کردن و حرف زدن به وسیله‌ی تصاویر. برای آنکه بتوانیم حرفی را به تصویر بیان کنیم در مرحله‌ی اول باید آن حرف را داشته باشیم و آن حرف از ارزش نسبی برخوردار باشد. حرف راکه داشتیم آن وقت باید با فن به تصویر در آوردن خوب آشنا باشیم.» فروغ فرخزاد به این فیلم به چشم یک «شعر سینمایی» نگاه کرده است. اگر تعریف و تلقی او را از شعر به یاد بیاوریم[2]، به این نتیجه‌گیری نزدیک‌تر خواهیم شد که تنها سفارش دهنده‌ی خانه سیاه است حس شاعرانه‌ی فروغ است. پیشنهاد یا سفارش انجمن کمک به جذامیان برای آدمی چون فروغ تنها بهانه‌ای بوده است برای اینکه فیلم خود را بسازد (بخوانید شعر تصویری خود را بسراید). اما سینما و بطریق اولی شعر سینمایی چنانکه خود او نیز گفته است، افزون بر قریحه و همت و کاغذ و قلم، تسلط بر ابزار فنیِ ساخت فیلم را نیز می‌طلبد. زنده‌یاد فروغ دوبار از سوی «سازمان فیلم گلستان» به منظور آموزش مراحل فنی فیلمسازی و تدوین به انگلستان رفت و در دوره‌های کوتاه مدتِ فشرده شرکت کرد؛ یک بار در سال ۱۳۳۸ و بار دوم در ۱۳۴۰. افزون بر اینها او پیش از اقدام به ساخت خانه سیاه است، در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۷ تا سال ۱۳۴۱ (و بعدتر) همکاری فعال با «سازمان فیلم گلستان» داشته و در ساخت تعدادی از فیلم‌های محصول این سازمان در سطوح مختلف از تدوین گرفته تا بازیگری تا کارگردانی دست در کار بوده است. بنابراین به هنگام کارگردانی خانه سیاه است از تجربه و تسلط و دانش کافی برخوردار بوده است که بتواند این اثر را به سامانی در خور یک فیلم قابل اعتنا برساند.

اما با همه‌ی اینها که گفته شد، ما تنها با خود فیلم سرو کار داریم، هر چند رهایی از حوزه‌ی نفوذ نام و اعتبار فروغ که حاصل حیطه‌ی دیگر یعنی شعر است، کار ساده‌ای نیست. و مهم تأثیری است که از رو در رویی با فیلم برجای می‌ماند و مهم‌تر ماندگاری و شاید فزونی یافتن شدت این تأثیر بعد از ۳۸ سالی است که از خلق آن می‌گذرد و از آن مهم‌تر تأثیربخشی این نسخه‌ی ویدئویی نه چندان مطلوب است و همه‌ی اینها البته در گرو این است که رابطه‌ای بلاواسطه با خود اثر ـ و نه از طریق واسطه‌ای بسیار پرجذبه به نام فروغ فرخزاد ـ برقرار کنیم، جذبه‌ای که چنانکه گفتیم به سادگی دست از سر دست‌کم ما ایرانی‌ها برنمی‌دارد. تأثیر فرامتنی فروغ در دیدن فیلم و به تبع آن در نقد این فیلم به دو شکل شیفتگی مطلق و نفی مطلق (بیشتر در گذشته) بروز یافته است. اما امروز نزدیک به سی و پنج سال پس از مرگ فروغ شاید بتوان با اطمینان بالنسبه بیشتری تأثیر فرامتنی او راکم فروغ‌تر از آن سال‌ها ارزیابی کرد. در آن سالها در صف مقابل شیفتگان هنر او، صف شاید طویل‌تری تشکیل شده بود از منتقدان ادبی‌ای که با تکیه بر آموزه‌های کتاب ۵ استاد به دنبال یافتن غلط‌های املایی در شعرهای فروغ بودند و منتقدان سینمایی که چراغ «چگونه کارگردانی کنیم» به دست، به جستجوی غلط‌های تدوینی و سینمایی خانه سیاه است برآمده بودند، هر چند جرئت نمی‌کردند مثلاً اوزو را به دلیل بی‌توجهی به «خط فرضی» یا برسون را به دلیل استفاده‌ی نامألوف از روایتگری (در یک محکوم به مرگ می‌گریزد) محکوم کنند، اما تمامی آموخته‌های مکتب خانه‌ای خود

خانه سیاه است

را به خدمت گرفته بودند که بگویند اینجا تداوم نیست، این برش غلط است، این تکرارها بی‌جا هستند، این زاویه و حرکت دوربین نباید می‌بود و به جای آنها فلان زاویه و بهمان حرکت باید باشد.

چیزی که مورد غفلت آنها بود همانا حس شاعرانه‌ی مستتر در بافت فیلم بود. تکیه بر پیش‌فرض‌های از پیش موجود آنها را از برقراری دیالوگ با فیلم، با دنیایی که فیلمساز با قوانین خاص خود آن دنیا را آفریده بود یا سعی کرده بود بیافریند، باز می‌داشت. درست است این فیلم واجد تداوم مورد نظر اساتید نیست، به رغم خواست و اراده‌ی کارگردان و تهیه کننده و سفارش دهنده‌ی آن حتا، فیلمی مستند به مفهوم ثبت واقعگرایانه‌ی واقعیت نیست؛ و با همه‌ی اینها تأثیر زیبایی‌شناختی بر مخاطب می‌گذارد، که بسیار متفاوت است از تأثیر سانتیمانتالیستی که به شکل اشک‌ها و آه‌های زودگذر بروز می‌یابد و پس از خشک شدن اشک‌ها و متصاعد شدن آه‌ها به همان سرعتی که پدید شده بود، ناپدید می‌شود. درست است، صحنه‌ی کلاس درس در پایان فیلم کاملاً ساخته شده یا به قول آنها «تصنعی» است. کارگردان وقت زیادی برای صغری کبری چیدن و پروراندن صحنه نداشته است. کل زمان فیلم حدود بیست دقیقه است و او می‌بایست در ۲، ۳ دقیقه اثر را به اوج مورد نظر خود می‌رساند. اما مهم این است که ما از همه‌ی این «نقص»ها و «غلط»ها و «گسست»ها به یمن جاذبه‌ای که فیلمساز آفریده عبور می‌کنیم تا خود را به دایره‌ی دوم و بزرگ‌تر فیلم برسانیم؛ دایره‌ای که از کلاس درس دقایق اول فیلم تا این صحنه تشکیل شده است، و تأکید دیگری است بر دور باطلی که زندگی و مرگ در خانه سیاه را به تبعیت بی‌پایان از خود محکوم کرده است.

درهای جذام‌خانه پیش از نمای پایانی بسته می‌شود، اما سازندگان فیلم همراه با همه‌ی محکومان به ملال و تکرار و زوال هنوز آنجا هستند، آنجا پشت آن درها و دیوارهای عبورناپذیر.

---

۱ - هربرت مارکوزه، بعد زیبایی شناختی، ترجمه‌ی داریوش مهرجویی، انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸ (نقل به مضمون)

۲ - «شما در شعرهای من دنبال یک خط خیلی‌روشن و فکری می‌گردید، من که فیلسوف نیستم، و هیچ فلسفه‌ی خاصی را هم در شعرهایم دنبال نمی‌کنم. من فقط شاید بتوان گفت که یک جور دیدی دارم نسبت به قضایای مختلف. منطق این دید یک منطق حسی است.» از گفت‌وگوی سیروس طاهباز و غلامحسین ساعدی با فروغ فرخزاد، چاپ شده در شماره‌ی ۱۳ آرش، اسفند ۱۳۴۵

- نقل از فروغ فرخزاد و سینما، نوشته‌ی غلام حیدری (در جاهای دیگر این نوشته نیز از کتاب یاد شده استفاده کرده‌ام).