مسعود فراستی

■ نقد و بررسی «هامون»

● «روشنفکر»م، پس هستم

«من برآنم که اگر ساز من آواز ناهنجار بدهد و اگر بیشتر مردمان روی زمین با من بستیزند، بهتر از آن است که من خود با خویشتن همداستان نباشم.»

سقراط ـ رسالهٔ گورگیاس

«هامون»، در نگاه اول و در چند دقیقهٔ نخست، جدّی می‌نماید و متفکّر. سینمایش نیز با آن ظاهر خوش‌آب و رنگ و ضرباهنگ سریع، مدرن جلوه می‌کند و می‌فریبد. با پیچیده‌نمایی و ادا، عدّه‌ای را هم مرعوب می‌کند. امّا نه جدّی است و نه متفکّر.

هامون، بسیار پرمدّعا است و داعیهٔ ارائهٔ مفاهیم عمیقهٔ بسیاری دارد: عشق زمینی، عشق و ایمان الهی، عرفان، تحوّل انسان و سلوکش، «فرهنگ علی‌خواهی»، مسائل روشنفکر حیران و «آویخته»، روشنفکر «تحوّل» یافته، هویت انسان ایرانی، ناخودآگاه جمعی و مفاهیمی از این دست. از نظر سینمایی هم ادای سینمای مدرن، سینمای شخصی و سوبژکتیو را درمی‌آورد، با «زیبایی‌شناسی» خاصّ خود.

امّا در پس هیاهوی بسیار هامون، تفکّری پنهان نیست؛ تنها دو چیز نهفته است: اغتشاش و فریب. اغتشاش در تفکّر و اغتشاش در بیان. و فریب و فریب در تصویر.

طرح مسائل علمی یا فلسفی یا عرفانی در قالب سینما، از کسی برمی‌آید که فکری توانا و دستی ماهر داشته باشد و مهمتر، اهل مسئله باشد، آن را چشیده و تجربه کرده باشد.

عشق در سینما، وقتی رخ می‌نمایاند که از وجودی عاشق و پُردرد برخیزد. عرفان هم زمانی ظاهر می‌شود که در پشت آن، عارفی نشسته باشد، وگرنه عشق و عرفان بازی مُد روز است و بس.

پردهٔ سینما ـ چه بخواهیم و چه نخواهیم ـ آینه است و هرراست و دروغی را منعکس می‌کند ـ حتّی پشت صحنه را.

اگر هنرمند، و در اینجا صاحب اثر سینمایی، عاشق و شیدا نباشد، اثرش نمی‌تواند عشق و شوریدگی را منتقل سازد. هرچند مرتّب فریاد برآورد که «آی عشق، آی عشق». و اگر هزار بار جلد کتابهای فلسفی، عرفانی، روانشناسی، مذهبی و... را که دیده یا احیاناً بخشی از آنها را خوانده، به زبانهای فارسی و انگلیسی، با نماهای درشت از زوایای مختلف، حتّی با حرکت آهسته، به روی پردهٔ سینما بیندازد، امّا اهل کتاب نباشد، مسئله و دغدغه‌اش اندیشیدن و اندیشه‌ورزی و مسئولیت نباشد، «روشنفکر» نمی‌شود. حداکثر روشنفکرنماست و نماهایش به درد تبلیغ صنعت چاپ یا هنر گرافیک می‌خورد یا به درد دکوراسیون.

حال باید دید هامون، چگونه موجودی است و اهل کدام ناکجاآباد است؟ حرف حسابش چیست؟ آیا عشق و عرفان و تفکّر، مسئله‌اش برای بودن و شدن است یا فقط دستاویز و ادایش برای شبیه بودن؟ آیا مسئلهٔ مرکزی این موجود «اپی‌مته»‌ای، صرفاً زنده ماندن و مطرح بودن نیست؟ و برای این نوع بودن، احتیاج به کسب هویت دارد و برای آن نیز جز این اداها و فریبها، حرفه‌ای نمی‌داند.

برای یافتن جواب تمامی پرسشها، بناچار می‌بایست چراغ برداشت و به صورت هامون انداخت ـ که نامش هم معانی وسیع و متضادی دارد: اززمین هموار و دشت تا آسمان و دریا و تا صحرای قیامت ـ تا چهرهٔ واقعی‌اش از پس هوچیگری بسیار، در پرتو نور هویدا شود. پس از آن باید ردّپای شخصیت او را در آثار دیگر سازنده‌اش جستجو کرد و به جمع‌بندی رسید.

انگیزهٔ این نوشته، تاثیرات سوء فرهنگی و اجتماعی فیلم است و نه ارزش یا اهمیت آن، که به فقدان آن در پس ظاهر غلطانداز و مرعوب‌کننده‌اش خواهیم پرداخت. ابتدا از شخصیت هامون آغاز می‌کنیم و به کالبدشکافی آن می‌پردازیم.

● عشق انسانی، عشق و ایمان الهی

فیلم، با یک عنوانبندی ساده و کلاسیک، با نوای موسیقی «باخ» ـ به سبک آثار «برگمان»ـ آغاز و سریعاً با رؤیای هامون باز می‌شود. در این رؤیا، یا دقیقتر کابوس «فلینی»وار، محوز زنی است در لباس سفید عروسی که شیطانی شاخدار او را فریفته و با خود می‌برد و سه کوتوله نیز به همراهش. مرد بلند قدی در شمایل انسانهای اولیه با گرز به هامون حمله می‌برد. افراد بسیاری با

لباسهای عجیب و غریب قرن شانزدهمی اروپا نظاره‌گر ماجرایند و هامون را به سخره می‌گیرند. فردی، کتاب ترس و لرز «کی‌یر ککارد» یا (کی‌یرکه‌گور) را در دست دارد. پردهٔ نمایشی بالای تپه قرار گرفته که زن و شیطان به آن داخل می‌شوند. همهٔ افراد بر پرده خیره شده و لحظه‌ای بعد به تقلید از فیلمهای هنری فرنگی عکس یادگاری می‌گیرند که یعنی همه بازیگریم و می‌خواهیم نقش بازی کنیم، که در واقع این فیلمساز ماست که چنین خواستی دارد: هرروز به نقشی و این بار هامون.

این کابوس در آغاز فیلم، قرار است چیزی را به ما القا کند که به دلیل بیگانه بودن تمامی شخصیتها با ما و زود هنگام بودن صحنه، تفسیر و توضیحش می‌ماند برای بعد. اگر فلینی در «۸/۵»، رؤیاهایی ظاهراً مشابه برای شخصیت اولش می‌سازد، آنها را در جا و زمان خودشان ارائه می‌دهد، در لحظاتی که عوامل و شخصیتهای رؤیا برما بیگانه نیستند. این صحنه اگر فرم‌گرایی و متفکّرنمایی، مسئلهٔ مرکزی وجودی‌اش نبود، منطقاً ـ با منطق نمایش ـ باید دیرتر به وقوع می‌پیوست تا توضیحی باشد بر هامون و مسائل روانی‌اش؛ که نیست. بعداً با کمک دیالوگها و رجعت به گذشته‌های بسیار درمی‌یابیم که زن سفیدپوش، «مهشید»، همسر هامون است و با او اختلاف دارد، شخص گرز به دست هم دکتر روانشناس او. دلیل این میزان کینه به دکتر روانشناس تا آخر کار هم معلوم نمی‌شود، بخصوص اینکه دکتر بیچاره جز در یک صحنهٔ یادآوری هامون، حضوری نداشته و گناهی هم بجز شنیدن خاطرات و درد دل‌های مهشید مرتکب نشده. پس این نفرت ناخودآگاه هامون از او، جز اعلام موضع فیلمساز علیه روانشناسان ـ که معمولاً اندیشه‌ای در پشت عملشان مستتر است ـ تعبیر دیگری ندارد، حال آنکه فیلمساز ما به ظاهر علاقهٔ شدید دیرینه‌ای به روانشناسی فردی دارد. یادمان نرود از دیرباز با یکی دو روانشناس، دوستی داشته.

بقیهٔ افراد شرکت‌کننده در این کابوس نیز هرکدام ارتباطی خانوادگی یا شغلی با هامون دارند بجز سه کوتوله که هم فرشته‌اند و هم همدست شیطان و با وجود تکرارشان در تمامی کابوسها، تا آخر در پردهٔ ابهام می‌مانند. شاید کوتوله‌های «سفید برفی» مورد نظرند یا کوتوله‌های فلینی یا ملغمه‌ای از همه، امّا هرچه باشند موجوداتی فاقد اراده‌اند و احتمالاً علّت وجودیشان در رؤیاهای هامون، شباهت کارکردی آنها با خود هامون است که آنها را به سهولت می‌پذیرد.

ورود تماشاگران صحنه بر پردهٔ نمایش و تبدیل آنها به «بازیگر» هم گوشهٔ چشمی سطحی است به بحث «تماشاگر و بازیگر» در فلسفهٔ کی‌یرکگارد[1] که ظاهراً مورد نظر فیلم است که جز شکل‌گرایی، ادا درآوردن و اظهار وجود کودکانه چیزی نیست و به «مفهومی» نیز تبدیل نمی‌شود. اصولاً فیلم، در مفهوم‌سازی بسیار ناتوان است.

این کابوس به شکلی دیگر، با همان فضا و همان شخصیتها، با کمی تغییر، در آخر فیلم آورده شده تا به ما تفهیم شود که با یک اثر بسیار «هنری» سر و کار داریم زیرا که فیلم با دو رؤیا باز و بسته شده، گرچه قبل از آن متوجّه شده‌ایم که هامون، رؤیا بین حرفه‌ای است. رؤیای آخر، زمانی «وجود» می‌یابد که هامون ظاهراً در دریا غرق شده ـ و این رؤیا را در زیر آب در حال مرگ می‌بیند ـ و لحظه‌ای پس از رؤیا، «نجات» می‌یابد. محور این رؤیا و یک رؤیای اواسط فیلم، نه بر «عشق و ایمان نزد ابراهیم» ـ که ظاهراً بحث اصلی فیلم است ـ که بر مهشید استوار است و بر جدایی آنها و نفرت مهشید دلالت دارد. مهشید در هرسه رؤیا، یا با شیطان می‌رود یا با «دستهای آلوده» به خون، نقش دستیار جرّاحی را بازی می‌کند که دل و روده‌های هامون را بیرون می‌ریزد. در رؤیای نهایی نیز مهشید به گونه‌ای طنّاز، رقص‌کنان با موسیقی ریتمیک دایره و دمبک، او را فریب می‌دهد و با شیطان که همان مهندس عظیمی، رقیب خیالی یا واقعی هامون است و سه کوتوله همیشگی دور می‌شود و هامون «فریب‌خورده و رهاشده» جز نظاره کاری نمی‌کند. هامون در هیچ کدام از رؤیاها هیچ فعلی انجام نمی‌دهد، بلکه فعل براو واقع می‌شود، گویی سترون است.

می‌دانیم و فیلمساز ما هم که به روانشناسی، بخصوص به «یونگ» و «گورجیف» علاقه دارد، باید بداند که به قول یونگ:

«رؤیاها، امور اتّفاقی نیستند بلکه با افکار و مسائل خودآگاهانه ارتباط دارند... اصل کلّی این است که جنبهٔ ناخودآگاه هر رویدادی در رؤیاها برما آشکار می‌شود»، آن هم به شکلی سمبولیک.

رؤیاها، وجودی مستقل دارند و تحت نفوذ و کنترل خودآگاه قرار نمی‌گیرند؛ بخشی از وجود انسانند که از سلامت روان محافظت می‌کنند، واکنشهای بسیار پیچیده دارند که یکی از آنها دادن هشدارهای نمادین به خودآگاه است. رؤیاها، از این جهت راستگوترین بخش وجودی انسانند. در رؤیاهای هامون که منطقاً تجلّی ناخودآگاه اوست، جز نفرت و فریب همسر چیزی وجود ندارد، حال آنکه در بیداری، هامون ظاهراً عاشق همسرش است و مهشید نیز زمانی او را دوست داشته ـ و فیلمساز چنان با خودآگاه هامون توافق دارد که ناچار شک می‌کنیم اینها رؤیا هستند یا خیالات واهی و هذیان ـ جنس این دوست داشتن‌ها و «عشقها»، از جنس عشقهای فیلمفارسی است: فرضی و تحمیلی فقط در کلام.

در باب «عشق» هامون و مهشید، در هیچ لحظه‌ای از فیلم، چیزی نمی‌بینیم. نه از نحوهٔ آشنایی و شروع و نطفه بستن آن خبری داریم و نه از خصوصیات این عشق. فیلمساز سعی

می‌کند در یکی دو صحنه، به نوعی آن را به ما تحمیل کند. امّا مگر می‌شود؟ مگر عشق ـ حتّی زمینی‌اش ـ هم جلد کتاب است که با نماهای درشت و با تاکید بسیار نشانش دهیم؟ صحنه را به یاد بیاورید ـ این صحنه از نظر هامون، خوشایندترین صحنهٔ خانوادگی سه نفره است ـ: هامون و مهشید و علی، پسرشان، در اتومبیل نشسته‌اند و احتمالاً راهی سفرند. هامون یك لطیفهٔ روشنفکرانهٔ کاریکلماتوری می‌گوید و با مهشید خنده سر می‌دهد (این، یعنی عشق؟) جلوتر برویم: مهشید مشغول گاز زدن به سیبی است. پس از لحظه‌ای به همراه علی که در بغلش است به خواب می‌رود. از آنجا که فیلم داعیهٔ سمبُلیك بودن دارد و هرچیز و هرکس، نماد یا سمبل چیزی دیگر، این سیب، سمبل چیست؟ سمبل عشق؟ اشاره‌ای است به داستان «آدم و حوا»؟ آیا در اینجا مهشید، نقش «حوا» را بازی می‌کند؟ روایت هم دستکاری شده؛ در نسخهٔ اصلی آن آدم به وسیلهٔ «میوهٔ ممنوعه» فریب می‌خورد. در نسخهٔ بدلی، هامون که سیب را نخورده. چرا مهشید بعد از خوردن سیب، با فرزندش به خواب می‌روند؟ لابد بعد از خوردن سیب همگی به زمین «هبوط» کرده‌اند! چرا مهشید سیب را در این «یا می‌خورد و آیا اینجا نماد بهشت است؟ اگر عشق، آنها زمین را بهشت کرده، چرا ردپای این بهشت در رؤیاهای هامون به جهنّم شبیه است؟ شاید این سیب همان سیبی باشد که از پله‌های «اودسا»ی خانه از دست خدمتکار لغزید و به زمین افتاد؟ یا همان سیبی است که نیوتون را به قانون جاذبهٔ زمین راهبری کرد؟ یا احتمالاً این سیب همان سیب تبلیغاتی است که در فیلم کوتاه «سیب» ساختهٔ داریوش مهرجویی، بازی می‌کرد و پر از ویتامین بود و آب آن هم به «پاکدیس» تبدیل می‌شد؟ بماند که سمبل سیب در فرهنگ غربی است و نه فرهنگ ما.

صحنهٔ دیگری که قرار است بویی از عشق بدهد ـ که نمی‌دهد ـ یادآوری دیگر هامون است در مطب دکتر روانشناس: مهشید در کتابفروشی بسیار لوکس «کتابسرا» منتظر هامون است (کتابفروشی هم مثل خانه و مثل محل کار و مثل همه جا باید بسیار شیك باشد و خوش آب و رنگ؛ کسی که «شوریده» است و «می‌سوزد» و اهل عشق و تفکّر، در کتابفروشی معمولیتر نمی‌تواند کتاب رد و بدل کند و برای رد و بدل کردن کتاب هم حتماً باید به کتابفروشی رفت؟). باز جلد کتابها با نمای درشت در معرض دید ما قرار می‌گیرد به همراه کلمات قصار هامون در توصیف کتابها که «اگر می‌خواهی بسوزی، این را بخوان: «ابراهیم در آتش». اگر می‌خواهی بفهمی، این را بخوان: «آسیا در برابر غرب» داریوش شایگان. اگر دنبال عشق و درد و... هستی، این: «فرانی و زویی» از «سالینجر» و اگر...» و بالاخره کتاب «پنج داستان» از حمید هامون که احتمالاً از روی دست «جلال» یا ساعدی تقلّب کرده (نام نویسنده هم، حمید هامون، به نظر آشنا می‌آید؛ شبیه نامهای مستعار نویسندگان و شعرای در تبعید خودساختهٔ بعد از انقلاب نیست؟). در این یادآوری، در لحظاتی هم هامون و عیال آینده به تقلید از دختران و پسران تین‌ایجر با ریخت و لباس مد روز در خیابان و پارك می‌دوند و زنجیر و انار خشکیده مبادله می‌کنند ـ خدا کند که مقصود، انار معروف «عرفانی» نباشد که دیگر حوصله‌مان را سر برده.

تا اینجا که از «عشق» چیزی نفهمیدیم. از روشنفکربازی کودکانه برای جلب نظر، چرا. می‌ماند آخرین لحظات مثلاً عاشقانهٔ این دو در بازارچهٔ شاه عبدالعظیم که به ناگه لباسهای آخرین مد مهشید خانم به چادر مشکی تبدیل می‌شود و آن دو به سیاق توریستهای خارجی راهی زیارت. البتّه نباید پرسید زیارت چرا؟ مگر این دو اهل این حرفهایند؟ نکند اندرخاصیت زیارت، کباب کوبیده خوردن است و آن هم به سبك «علی حاتمی» در قهومخانه‌ای سنّتی به پیروی از اسلاف فیلمفارسی. و از آنجا که فیلم به هربهانه باید تاکید کند که این دو «عاشق و معشوق» بسیار «روشنفکر» تشریف دارند و حتماً هم شرقی‌اند و ضدّ غرب و ضدّ تکنولوژی، آن شوخی «بامزّه» صادر می‌شود در باب چگونگی طبخ کتاب در ۲۰۰۰ سال آینده تا به سیاق ناصرالدین شاه قاجار «از خودشان خوششان بیاید». کجای این لحظه‌ها، بیانگر عشق است؟ بیشتر شبیه «نان و عشق و تصادف» فیلمفارسیها نیست که خودش هم دست دهم کمدیهای سخیف ایتالیایی بود؟ راستی این دو بازیگر با این سن و سال و دك و پز، برای این ادا اطوارهای جوانانه حداقل یکی دو دهه پیر نیستند؟ خُب، گویا دیر ازدواج کرده‌اند و فرصت این بازیها را نداشته‌اند!

این صحنهٔ یادآوری هامون که به بهانهٔ درد دل مهشید برای روانشناس به ظهور می‌رسد، حالتی از هامون ارائه می‌دهد بیشتر شبیه دختران شانزده ساله دم بخت و نه یك مرد چهل ساله. و شاید این نشان «روان زنانه» حادّ هامون است و اختلاف شخصیتی‌اش که بعدها نیز شاهد آنیم. امّا در توضیح عشق هامون به مهشید، دیالوگ او و وکیلش گویاتر از همه است. «دبیری» به او می‌گوید که به خاطر پول مهشید، خود را به بورژوازی فروخته است و هامون در دفاع از خود پاسخ می‌دهد: «۹۰ درصدش به خاطر عشق بود». لابد لااقل ۱۰ درصد حق با دبیری است.

براستی علّت این «عشق» چیست؟ پول مهشید یا خوش‌آب و رنگ بودن و خواستگاران بسیار داشتن او یا هردو، و یا چیزی دیگر؟ هامون، در مرز ناتوانی جنسی است و این مسئله در صحبت دبیری با او آشکار می‌شود ـ آزمایش «عنین بودن» هامون ـ و هامون نیز پاسخی نمی‌دهد. تاکید هامون در دادگاه که «این زن حق منه، سهم منه» به نوعی گویای این عقدهٔ ناتوانی است. هامون قصد ندارد مهشید را از دست بدهد؛ حتّی به قیمت بی‌آبرویی و بی‌غیرتی، وجود «عظیمی» را می‌پذیرد و در مقابل در رؤیاهایش از او انتقام می‌گیرد و او را به شکل شیطان درمی‌آورد. داشتن مهشید و پسرش، دلیل ظاهری این امر است که او با وجود «روان زنانه» حادش و مرعوب بودنش در مقابل زن، همچنان مرد است. «پستچی» هم از همین عقده رنج می‌برد و مرتّب شادونه می‌خورد و بی‌غیرت بود. «هالو» هم به نوعی دیگر. اکثر شخصیتهای آثار مهرجویی هم، همین مشکل را دارند. با وجود علاقهٔ فیلمساز به یونگ، شخصیتهایش بیشتر فرویدی نیستند تا یونگی؟

به هرصورت، عشق هامون و مهشید آن‌قدر جدّی است و راست که با یك سیلی به جدایی می‌کشد.

«عشق» دیگر هامون، مهر پدر و فرزندی است که از جنس همان عشق اولی، دروغین است و جز فریب من و شما، چیز دیگری نیست؛ بهانه و دستاویزی است برای «عشق و ایمان نزد ابراهیم» که توسّط فیلمساز تراشیده شده تا قرابتی ـ هرچند ظاهری ـ به داستان حضرت ابراهیم و اسماعیل پیدا شود. فیلمساز ما به همین منظور دستور خلق پسر بچه‌ای را برای هامون و مهشید صادر می‌کند. کودکی که هیچ نقشی در فیلم ندارد وجز یکی دو صحنه ظاهر نمی‌شود به موقع هم غیب می‌شود. به این دلیل

■ هامون چگونه موجودی است و اهل کدام ناکجاآباد است؟ حرف حسابش چیست؟ آیا عشق و عرفان و تفکّر، مسئله‌اش برای بودن و شدن است یا فقط دستاویز و ادایش برای شبیه بودن؟

■ پردهٔ سینما ـ چه بخواهیم و چه نخواهیم ـ آینه است و هر راست و دروغی را منعکس می‌کند ـ حتّی پشت صحنه را. ■ عشق در سینما، وقتی رخ می‌نمایاند که از وجودی عاشق و پردرد برخیزد. عرفان هم زمانی ظاهر می‌شود که در پشت آن، عارفی نشسته باشد.

که موضوع زندگی خانوادگی رها می‌شود و موضوعی دیگر ظهور می‌کند. اولین بار، کودک بعد از دعوای هامون و مهشید ظاهر می‌شود، بعد از ریختن و پاشیدن مواد غذایی ـ به شیوهٔ «اجاره‌نشینها» ـ به در و دیوار: لابد هرکدام از این مواد هم دارای معانی عمیقه‌ای هستند: مثلاً ماست به جای شیر در آثار «برگمان» و «بونوئل»: دو ماهی، نماد مهشید و هامون، هندوانهٔ سرخ به جای انار سرخ «عرفانی» که زیاد دستکاری شده و سرانجام سیب، این «میوهٔ ممنوعهٔ» پرویتامین.

علی در لحظهٔ قهر کردن پدر و رفتن او از خانه، در پایین پله‌ها با دوچرخهٔ خرابش دیده می‌شود، هامون او را می‌بوسد و می‌رود و قرار می‌گذارد دوچرخه را تعمیر کند. کودک البتّه قول پدر را جدّی نمی‌گیرد، حق هم با کودک است زیرا که در صحنهٔ جلوی مهد کودک دوچرخه همچنان خراب است، هیچ وقت هم درست نمی‌شود. چون هامون به این کودک علاقه‌ای ندارد و ارتباطش با او همچون دیگر ارتباطهای انسانی فیلم، عقیم است: دستاویز است و بس. واقعیت احساسات هامون نسبت به پسرش ـ که به دلیل «علاقهٔ» هامون به «فرهنگ علی‌خواهی» هم اسم مراد اوست ـ در خانهٔ وکیل لو می‌رود: هامون در جواب «دبیری» که از بی‌گناهی کودک حرف می‌زند و می‌گوید: «از کجا معلوم که نگاه این بچه، کمتر از مال ما نباشد؟» (از «ادب» لُمپنی هامون و دیگر شخصیتهای فیلم می‌گذریم). چگونه هامون با چنین نگاه بی‌عطوفتی نسبت به فرزند، بر سر مسئلهٔ قربانی کردن اسماعیل توسّط ابراهیم شک می‌کند؟ منطقاً، اگر هامون به جای ابراهیم بود، آخرین فرمان خدا را نادیده می‌گرفت و چاقو را در گلوی فرزند جای می‌داد: البته نه به دلیل عشق یا «جنون الهی»، چرا که عشقی که تعهّد ایجاد کند برای او جایی ندارد. چنین موجود ضدّ بشری، طالب و در جستجوی «عشق الهی» است و پیرو «فرهنگ علی‌خواهی»؟ شوخی نمی‌کنید؟

نگاه هامون نسبت به مادرش نیز از همین نوع است: هامون در زیر زمین خانهٔ مادر بزرگ، در ابتدا برای لحظاتی کوتاه، از مادر با مهر و نوستالژی یاد می‌کند، امّا در رؤیای واپسین، چهرهٔ مادر از دید او روشن می‌شود که شماتت‌وار و سرد به او می‌گوید: «دلیل‌مرده، این کارها چیه می‌کنی؟» این جمله شبیه جملهٔ مادر بزرگ هامون است زمانی که هامون خردسال برای بازی و شوخی به حوض پرید. در خودکشی‌اش هم همان بازی دوران کودکی را تکرار می‌کند.

هامون نسبت به مادر بزرگش هم احساس مشابهی دارد. به‌این دلیل به خانهٔ او می‌رود که در جستجوی تفنگ است ـ تفنگی فرسوده که به درد گنجشک زدن هم نمی‌خورد ـ برای کشتن همسرش، و وقتی هم به دیدار مادر بزرگ می‌رود که ناچار شده. آن‌قدر هم برای او ارزش قائل است که در جواب سؤال «زندگیت رو براهه؟»، می‌گوید: «نه». این، «تسلّی» و همدردی هامون است برای پیرزنی در حال موت. موقع خداحافظی هم برای فریب تماشاگران، قطره اشکی نثار می‌کند.

طبیعی است که با چنین نگاه بی‌مهری نسبت به نزدیکان و با چنین عشقهای دروغینی، «عشق و ایمان» و عرفانش هم از همین جنس باشد. عشق و ایمانی که نه از سر نیاز بلکه از بی‌نیازی است: صرفاً برای زُست از لابلای کتاب یا جلد کتاب برخاسته و آن هم از ترس و لرز.

در اولین لحظه بیداری هامون پس از دوش گرفتن، سخنرانی او آغاز می‌شود در باب «مسئله»ای که ظاهراً تمام فکر و ذهن او را «درگیر» کرده ـ مسئله‌ای که آنقدر واقعی است و راست که اصلاً در ناخودآگاه او اثری نگذاشته و حضورش در هیچ کدام از رؤیاهای او جایی ندارد و همین‌طور در زندگیش ـ «عشق و ایمان در نزد ابراهیم» که پایان‌نامهٔ اوست. از این لحظه به بعد تا آخر فیلم، بمباران کلمات قصار روشنفکرمآبانه باریدن می‌گیرد، به همراه نمایش جلد کتابها، به ترتیب یا بدون ترتیب اجرای نقش: «ترس ولرز» از کی‌یرکگارد، «تذکرة‌الاولیاء»، «قصص قرآن»، «داستان پیامبران در دیوان شمس»، «کامو»، «یونگ»، «هسه»، «ذن و هنر نگهداری از موتور سیکلت» و باز هم «ترس و لرز». و باد می‌آید ـ زیرا که «باد هرکجا بخواهد می‌وزد» ـ و تل برگهای تز که در ایوان خانه در معرض باد است، برباد می‌رود و برای تنوّع صحنه، لیوانی می‌افتد و می‌شکند ـ به سبک غیر «آندره‌ی تارکوفسکی».

«مسئلهٔ» هامون در سرتاسر فیلم و در تمام رؤیاها و بیداریها، مسئلهٔ همسرش و طلاق اوست، حال آنکه در سخنرانیها و شعارهایش، «مسئله» عشق و ایمان به‌طور عام و ابراهیم و اسماعیل به‌طور خاص مطرح می‌شود ـ امّا در واقع هامون نه این مسئله را دارد و نه آن مسئله را ـ و آن هم در پرتو کتاب کی‌یرکگارد اگزیستانسیالیست. کتابی که در دست خیلیها دیده می‌شود: گویا اول بار، «علی عابدینی» که «به همه چیز رسیده»، به «حلاج»، به «بودا»، به «حافظ»، به «عرفان»، به «ذن و هنر نگهداری از موتور سیکلت» و به «سه‌تار»، «ترس و لرزش» را به او داده و بعداً در دست رئیس هامون نیز که مدیر یك شرکت بزرگ مختلط ایرانی ـ خارجی است، دیده می‌شود. و بحث کی‌یرکگارد، «بحث» هامون می‌شود، آن هم به سطحی‌ترین و تحریف‌شده‌ترین شکلش: قربانی کردن اسماعیل به‌دست ابراهیم‌خلیل‌الله و مسئلهٔ ایمان. و هامون به تقلید از این بحث و به تقلید از زندگی کی‌یرکگارد، دست به کار می‌شود. از آنجا که کی‌یرکگارد فیلسوف (چه موافق و چه مخالف نظرات او و دنباله‌روانش باشیم) با مسائل فکری و فلسفی درگیر می‌شد و در قبال آنها موضع نظاره‌گری منفعل نداشت، یا به قول خودش «تماشاگر» نبود و «بازیگر» بود، هامون هم ادای «بازیگر» بودن را درمی‌آورد. رؤیای اول هامون را در شروع فیلم به‌یاد بیاورید و پیوستن به پردهٔ نمایش و تبدیل شدن همه به «بازیگر». و از آنجا که کی‌یرکگارد به‌طور طبیعی و واقعی در کودکی تحت تاثیر پدر و فضای مذهبی خانه بوده، هامون هم به‌طور مصنوعی تحت تاثیر مادر، در کودکی نماز می‌خواند: کی‌یرکگارد از بیماریْ ارثی مالیخولیا رنج می‌برده، هامون هم خود را به خُلی می‌زند. بعداً کی‌یرکگارد بی‌دین می‌شود و در آخر، پس از طی مراحلی به مذهب مسیحیت و ایمان روی می‌آورد[۲] ـ که البتّه به «فرهنگ علی‌خواهی» و عرفان شرقی ربطی ندارد ـ هامون هم به پیروی از او در آخر کار، پس از خودکشی، به «عرفان» می‌رسد ـ کی‌یرکگارد هم قبل از رسیدن به ایمان سودای خودکشی داشته.

این تقلید کاریکاتوری از کی‌یرکگارد، به تقلید کودکانی مانَد که فیلمهای پرماجرا می‌بینند و پس از اتمام فیلم، ادای آرتیستها را درمی‌آورند. دقّت کنید، هامون پس از شنیدن خبر ساختگی یا واقعی خیانت همسر، شتابزده به خانه می‌آید و کارد سبزی خُردکنی برایش چاقوی ابراهیم می‌شود ـ چاقویی که برای کشتن نفس است نه انتقام ـ و زنش را با بچه‌اش اشتباه می‌گیرد و به جای اسماعیل می‌نشاند و خودش هم نقش ابراهیم را برعهده می‌گیرد. و از آنجا که ابراهیم، پسرش اسماعیل را بسیار دوست می‌داشته، هامون هم به تقلید از او، ادای دوست داشتن

زنش را درمی‌آورد (وقتی مهشید به جای اسماعیل نشسته و هامون «عشق» را به واسطهٔ او «تجربه» کرده، وجود بچه چه دلیلی دارد؟ اعلام موضع است یا فاصله‌گیری با «اتللو» و «دزدمونا») و در لحظهٔ سوء قصد که همچون دزدان و قاتلان شبانه برای قتل رفته، به همسرش می‌گوید: «اگر بدونی هنوز هم چقدر دوستت دارم». فیلمساز ما، سایکوپات بودن و بزهکاری را با عشق و ایمان الهی عوضی گرفته. مهشید هم در لحظهٔ سوء قصد، به سیاق فیلم «فریاد نیمه‌شب»، فریاد می‌زند: «قاتل، قاتل»، و این به جای کلام اسماعیل است در لحظهٔ قربانی شدن که: پدر، بکش به فرمان خدا.

این‌چنین است مسئلهٔ ابراهیم و اسماعیل در نزد هامون و هامونیان.

● عرفان پانکی و مخدّر

حال ببینیم «مراد» هامون کیست؟ علی عابدینی، نامش که بسیار «سمبلیک» است: هم علی است و هم برای اینکه خدای ناکرده‌ممتوجّه نشویم، «عابد» است. معلوم نیست چرا «عابد» از سلیمان» والاتر است و او «استاد و مراد» است و نه «امیرسلیمان». نام همسر هامون، «مهشید امیرسلیمانی» ـ نه مثلاً «مهشید امیرشاهی» ـ است. شاید «بلقیس» یا «صبا سلیمانی» مناسبتر بود، بخصوص اینکه فیلمساز ما خیلی به سمبلها و نمادها علاقه دارد و به درک تماشاگرش هم خیلی مطمئن است! ـ به‌یاد بیاورید این سمبلیسم پیش پاافتاده و ارزان فیلمفارسی را در اسامی شخصیتهای «مدرسه‌ای که می‌رفتیم».

این درویش عارف‌نما تنها زندگی می‌کند، زن و بچه‌اش به طرز مرموزی غیب شده‌اند ـ این هم از کرامات» شیخ ماست که مانند پدر «رئوس» زن و بچه را خورده ـ در کلبهٔ جنگلی‌اش سه‌تار می‌زند و در خلسه می‌رود. احیاناً کتاب می‌خواند، نیمرو می‌خورد، «عرفان» یا تصوّف را «تجربه» می‌کند. کدام عرفان؟ عرفان مُد روز روشنفکران خودباختهٔ سکم‌سیر همچون هامون.

عرفان این جناب، ملغمه‌ای است از عرفان سرخپوستی «دون‌خوان» کاستاندا، بودیسم، هندوئیسم و «ذن و هنر نگهداری از موتور سیکلت» که سفری «ایزی رایدر»ی است به دور آمریکا و به قول علی جونی، برای مزاج هامون خوب است! به اضافهٔ جلد قصص قرآن و تذکرةالاولیاء. عجب معجونی! فقط L.S.D. کم دارد.

شغل این جناب «عابد» که عبادتش، فرار از مراسم عزاداری در روز عاشورا و رفتن به کوچه‌ها (دقّت کنید، افکت مراسم عزاداری هم قطع می‌شود) به بهانهٔ شمع روشن کردن است، چیست؟ مهندس بساز و بفروش است و عرفان باز حرفه‌ای. این جناب «درویش» لابد به زعم فیلمساز چاره‌ای ندارد جز همشهری شدن با سهراب سپهری؛ در کاشان خانه دارد امّا در کنار دریا برای اشراف «عارف» خانه می‌سازد و آن‌قدر والا مقام است که در طبقات بسیار بالای برجکهای آپارتمانی مشغول کار است ـ به قول هامون: «کار برای کار»ـ وقت هم ندارد به دوست «سرکشته»اش که در به‌در در جستجوی اوست و آمادهٔ فیض بردن، التفاتی بکند و رُخی بنماید. هیچ وقت هم در خانه‌اش نیست؛ گرفتار است و باید زندگی بکند. اشکالی دارد؟ و هامون بیچاره را که گدای محبّت اوست و برایش به تقلید از شعر «پریا» شعر می‌سراید، قال می‌گذارد. به این می‌گویند «عارف» و «مرد ماورایی» و «مراد»؟

صحنهٔ اتومبیلرانی هامون را به خاطر آورید: مثل همیشه هامون که از خانه قهر کرده و «تنها» در حال شنیدن موسیقی باخ در خیابانهای الهیه و پل رومی با اتومبیل در گردش است، به ناگه اتومبیل خارجی سبزرنگ جناب عابدینی، رفیق و هم محلّی چندین و چند ساله که در رؤیای کودکی هامون به همین شکل و شمایل و سن و سال است ـ یعنی «جاودانی و ماورایی»! است؟ـ حاضر می‌شود و هرچه هامون فغان می‌کند و به دنبالش می‌رود، توجّهی به او نمی‌کند و روی برنمی‌گرداند و سریعاً غیب می‌شود. شاید او چندان مقصّر نیست و جناب فیلمساز که اتومبیل علی آقا را هدایت می‌کند، مانع این دیدار است. آخر عنان این «مرد ماورایی»[3] (ببخشید، مرد ماورایی یا «ابرمرد»؟) دست فیلمساز ماست؛ ظاهراً اوست که می‌راند و نه «علی جونی». احتمالاً علی آقا در «خلسه» است. شاید بحث کی‌یرکگارد، درک این لحظهٔ «پیچیده» را آسان نماید: کی‌یرکگارد برای روشن کردن درک خویش از مفهوم «هستی داری (اگزیستانس)» این تمثیل را می‌آورد ـ که ظاهراً شبیه صحنهٔ یادشده از فیلم است:

«کسی در یک گاری نشسته است و عنان اسب را به دست دارد، امّا اسب به راهی می‌رود که با آن آشناست. بی‌آنکه راننده هیچ کوششی کند و چه بسا در خواب باشد. امّا کسی دیگر اسب خود را با جدّیت راهبری می‌کند. به یک معنا می‌توان گفت که هر دو رانده‌اند. امّا به معنایی دیگر، تنها دومین را می‌توان گفت که رانندگی می‌کند.»[4]

بالاخره فیلمساز، می‌راند یا عابدینی؟ و کجا می‌روند؟ به سر شغل پرمنفعتشان برای گذران زندگی؟

این دنبال «مراد» دویدن هامون، شوخی‌ای بیش نیست؛ او در واقع دنبال قیّم و پدر می‌گردد؛ گفتهٔ دبیری را در اوایل فیلم به یاد بیاورید: «تو هم مثل بابات صغیری، قیّم می‌خواهی». هامون در همانندسازی با پدرش، دچار وقفه شده و «علی جونی» را به جای او می‌نشاند. و فیلمساز ما برای پوشاندن این ضعف شخصیتی فیلمش، عارفی مُد روز خلق می‌کند. «عارفی» که می‌رود تا همچون «فرشتهٔ دوزخ» ـ در فرهنگ مسیحیت و نه اسلامی ـ منتظر مرگ شود و در آخر کار، هامون را از آب بیرون بکشد. هر بچه دبستانی هم می‌داند که آب سمبل تطهیر شدن است. البتّه فیلمساز، فراموش کرده که نماد داستان ابراهیم، آتش است نه آب.

این درویش عارف‌نمای بساز و بفروش چه ربطی به «مرد ماورایی» دارد و به «فرهنگ علی‌خواهی»؟ زندگی این «علی» به پیک‌نیک شبیه است. بیشتر اهل منقل است و سه‌تار و اهل چک و سفته. بیشتر اهل حرف است و ادا. آیا مولا علی می‌گذاشت انسانها خودکشی کنند و مثلاً با آب تطهیر شوند تا بعد با بچه‌ها به نجاتشان برود و با «دَم مسیحایی» زنده‌شان کند؟ براستی برای فیلمساز ما، این عارف قلّابی، به‌نوعی نمادی از مولا علی است که:

«عارف این فیلم می‌تواند به‌نوعی همان مرد ماورایی باشد که در ناآگاه جمعی ما ایرانیها و بخصوص در فرهنگ شیعی هست... نوعی مرد ایده‌آلی است که در فرهنگ و ذهن همهٔ ما هست. مردی که باید از همهٔ اینها فراتر گذاشته باشد، فرا رفته باشد. آدمی که به خودش رسیده باشد و در نتیجه به خدا رسیده باشد. این به‌نوعی همان مفهوم علی‌خواهی است که در فرهنگ ما هست... البتّه ما در این دو سه دههٔ اخیر نمونه‌های بسیار از این شخصیت عارف فیلم داشته‌ایم که پاک‌باخته سر به صحرا گذاشته‌اند و همه چیز را ترک کرده‌اند و به انزوا رفته‌اند. سیدارتاوار به دنبال آرامش رفته‌اند. عارف فیلم «علی جونی» خودش هامونی بوده و دورانی مشابه را گذرانده؛ معلّق بوده و حالا به آرامش و ثبات رسیده. کلیشه‌ای از یک مُد مرسوم این روزها به عنوان نمونه‌ای از یک عرفان‌زدهٔ جدید نیست.»[5]

صد رحمت به عرفان‌زده‌های جدید از قبیل «برهوت»، «جستجوگر» و... که علی‌رغم عرفان‌زدگی مد روز، ادّعاهای آنچنانی هامونساز را ندارند. این «عرفان» اگر مد روز و مخدّر نیست، پس چیست؟ آنچه از او به تصویر کشیده شده، غیر از این است؟ «سر به صحرا گذاشتن» او، رفتن به بالای برجهای آپارتمانی در شمال کشور است؟ «آرامش و انزوایش»، جز سه‌تار زدن و نیمرو خوردن و با اشعار فرنگی به خلسه رفتن دیگر چیست؟ فیلمساز ماخودبه‌این «عارف» باور دارد؟ این معجون عرفان پانکی را به عنوان «عارف»، «مرد ماورایی و نجات‌بخش» به مفهوم «فرهنگ علی‌خواهی» (این اصطلاح من‌درآوردی «فرهنگ علی‌خواهی» دیگر چه صیغه‌ای است؟) به ما قالب می‌کند و بابتش هم نان می‌خورد. دست مریزاد!

این، چیزی است که در «ناآگاه جمعی» ما ایرانیها (یعنی آن قسمت از روان ما که میراث فرهنگی و روانی مشترک ما را حفظ و منتقل

می‌کند) هست و تا به امروز خبر نداشتیم و نه تنها او که مریدش هم که هنوز به مقام والای او نرسیده، در این «ناآگاه» وجود دارد و در حال گذر است:

«...ناآگاه جمعی است در حال گذر از این مرحله به مرحله‌ای دیگر و در گذر از این بحران، در حقیقت نوعی کشش هست بسوی علی.»(۶)

پس از آنجا که «علی عابدینی»، خود هامونی بوده، هم او و هم هامون در ناآگاه جمعی (یا ناخودآگاه جمعی) همهٔ ما ایرانیها هست. می‌شود هرچیز دیگری هم گفت ـ مالیات که ندارد ـ؛ مثلاً: هامون «کهکشان» است، یا علی عابدینی، «ستارهٔ دنباله‌دار» است در حال گذر. یا هامون، ایران است، دشت و کوه و دریا و آسمان و صحراست. یا همهٔ ما هامونیم! ـ که همهٔ شخصیتهای فیلم، تکه‌هایی از هامونند ـ و... امّا باید پای این ادا و ادّعاها ایستاد، کمی بیشتر از دو روز.

«ناآگاه جمعی در حال گذر، از این مرحله به مرحله‌ای دیگر» یعنی چه؟ این هامون‌زدگی و این فاضل‌منشی از کجا می‌آید؟ گذر ناخودآگاه جمعی را کی تعیین می‌کند؟ مگر این گذر و مراحلش مثل فیلمسازی بدون دکوپاژ فیلمساز ماست؟ مگر مراحل این گذر، مراحل «گذر» یکی دو روزهٔ برخی انسانهاست؟ مگر اصلاً «ناخودآگاه جمعی» تعیّن زمانی دارد؟ بالاخره این را هم نفهمیدیم که «علی» در این ناخودآگاه هست یا نیست که باید به سویش رفت. اگر هست پس به سویش رفتن دیگر چیست؟ این، «ناخودآگاه جمعی» ما ایرانیهاست یا ناآگاه فردی شخص فیلمساز؟

این حرفها را جدّی نگیریم بهتر است، وگرنه به هذیانهای آدمی مانند که به «مکالومانیا» دچار است و بس، و بدتر از آن، که نگوییم صواب است.

● کالبدشکافی یك شخصیت

براستی این هامون کیست که قصّه‌اش، حدیث نفس فیلمساز ما نیست و هست؟

«قصّهٔ حمید هامون، حدیث نفس نیست و هست... مردی را که می‌شود به عنوان یك نمونه از موقعیت انسان ایرانی فرض کرد. در بحران، بحرانی که عاطفی است، ذهنی است، عقیدتی است، عشقی و ایمانی است. مردی گرفتار که جایگاه ذهنی و عینی خود را نمی‌داند. نه در جامعه و نه در مغز و ذهن خود. امّا در عین حال[!] در حال گذر است. در حال مبارزه است. با خواستن و تخواستن. هامون را می‌توان به یك اعتبار مرد روشنفکر ایرانی دانست، امّا نه روشنفکر به مفهوم خاصّش. درگیر مدرنیسم متجدّدی که از بیرون آمده و مال او نیست و درگیر با مسایل ذهنی خاصّ فرهنگ خودش، و البتّه درگیر مسایل مادی و مادی بسیار و در مبارزه برای از دست ندادن عشق زندگیش، همسرش که نقاش آبستره است، یعنی نمونه‌ای از همان تجدّدی که مال او نیست و از فرهنگ او برنیامده است. ودرگیر باجامعه‌ای که‌می‌خواهند مهمترین چیزهایش را از او بدزدند... و چیزی که او را در آخرین لحظات نجات می‌دهد عرفان به مفهوم عامش نیست.»(۷)

بسیار خوب، این ادّعاها را یك به‌یك بررسی می‌کنیم:

انسان ایرانی، روشنفکر ایرانی:

این ادّعا را ندیده باید پذیرفت، چرا؟ به این دلیل که اگر هامون، ایرانی و «روشنفکر» نیست. پس چیست؟ اگر هامون، روشنفکر نیست، این همه کتاب را چرا کلکسیون کرده؟ نکند از آنجا که تبلیغاتچی و ویزیتور است کتابها را جمع کرده که بعداً گرانتر بفروشد (توجّه کنید به قبض جریمهٔ رانندگی‌اش). این همه جلد کتاب چرا نشانمان می‌دهد؟ عرض کردم که ویزیتور است، اشانتیون جمع می‌کند. پایان‌نامه‌اش چرا در باب «عشق و ایمان نزد ابراهیم» است؟ این دلایل برای روشنفکر بودن کافی نیست؟ بسیار خوب، همسرش هم که نقاش «آبستره» است. ببخشید نقاشی آبستره، یعنی با آفتابه رنگ ریختن روی بوم؟ نقاشی برای او حتی به اندازهٔ برخی پیروان دادائیستها که رنگ می‌خوردند و روی بوم استفراغ می‌کردند هم جدّی نیست؛ از سر هوس و «تجربه» است، از سر ژست و پز ـ همچون روشنفکری همسرش. همین جا بگویم که فیلم هامون، بسیار شبیه رنگ پاشیدن مهشید با آفتابه است روی بوم.

هامون، «روشنفکر» ـ آن هم به مفهوم «عامش» ـ است به این دلیل که از «عدم قطعیت» می‌گوید و از عدم قطعیت فلسفی، عدم اصولیت فردی می‌فهمد. پس همه چیز برایش مجاز است و این هم از «اصول» روشنفکرنمایی است. روشنفکر است، به این دلیل ساده که بی‌هدف اتومبیلرانی می‌کند (پول بنزین هم می‌رسد) و خود را به خُل‌بازی می‌زند و ادا درمی‌آورد و SHIT می‌گوید، پس بنابراین به قول خودش: VERY INTERESTING !

و «ایرانی» است، زیرا که به زبان سلیس فارسی سخنرانی می‌کند، فحش می‌دهد، یك بار هم روزنامهٔ بعد از انقلاب در دستش دیده شده. ظاهراً در تهران بسیار لوکس هم زندگی می‌کند و در یکی از معدود آسمان‌خراش‌های اروپایی تهران کار می‌کند. قبلاً معلّم زبان و مترجم بوده و حالا «مدیر نمایش تبلیغاتی» است. فرهنگ پنج جلدی آریانپور روی میزش است؛ حتماً هنوز هم ترجمه می‌کند. ظهر به سر کار می‌رود تا رؤیا ببیند یا به مرادش تلفن کند. خانه‌اش هم در یك آپارتمان بزرگ لوکس در شمال شهر است و بعد از قهر کردن از همسرش هم هیچ مشکل مسکن ندارد و در خانهٔ بسیار لوکس وکیل بسر می‌برد. راستی چند تا «روشنفکر» ایرانی، این شکلی با این امکانات در ایران سراغ دارید؟ که علی‌رغم نالیدن از چك و سفته، در واقع هیچ «مسئلهٔ» مالی نداشته باشند و از زور بی‌مسئله بودن، مرتب بخوابند و رؤیا ببینند؟

بله، به چنین دنیای جعلی غیر واقعی به مانند

دنیا و واقعیتهای دروغین فیلمفارسی، حتماً می‌گویند: «زیبایی‌شناسی واقعیت»! که تازه آنهم برگردان از زبانی دیگر است و مقدّمه‌اش هم اندیشیدن با مغز دیگران.

ادّعای ایرانی بودنش هم در رؤیاهای بیداری هامون در فتر کار رئیس شرکت خارجی، کاملاً به اثبات می‌رسد. دقّت کنید چگونه: هامون در دفتر رئیسش که «سمبل» غرب و غربزدگی است و عامل استعمار، و بی‌محابا از تکنولوژی غرب حمایت می‌کند و قطعاً کتاب «آسیا در برابر غرب» داریوش شایگان را هم نخوانده که «بفهمد»، رؤیایی در بیداری می‌بیند: رؤیایی که در واقع رؤیای روز (DAYDREAM) است و حاکی از آرزوی کودکانهٔ اوست که بلند بر زبان می‌آورد. رئیس پس از ذکر اسامی چند شرکت چندملّیتی ژاپنی، به ناگه در شکل و شمایل جنگجویان ژاپنی و سامورائیها ظاهر می‌شود و با عربی ـ همکار هامون ـ درلباس مشکی و اسکیت به پا (اسکیت که عربی نیست، غربی است) به شمشیربازی می‌پردازد و عرب با یك ضربهٔ نمایشی، سر او را از بدن جدامی‌کند. سر روی میز در کنار مجله‌های «تایم» و «نوول ابزرواتور» و کتاب «زندگی و مرگ هیتلر» می‌افتد (تعداد سمبلها آنقدر زیاد و از حدّ و هنجار خارج است که نمی‌شود تفسیرشان کرد. مهم هم نیست، چرا که از هرگونه مفهوم‌سازی عاجزند). سر، به گونه‌ای مظلومانه، همچون سر بریدهٔ یحیی تعمیددهنده است و نه سر یك اجنبی غربزده. جالبتر از آن، جملاتی است که از دهان او به ژاپنی خارج می‌شود (با زیرنویس): «... زندگی رؤیاست، وهم است.» این جمله که شبیه نظرات فیلسوفانی چون «شوپنهاور» و «برگسون» است و در فیلمهای «کوروساوا» و «برگمان» هم آمده، چه ربطی به این موجود که نمایندهٔ دنیای غرب است، دارد؟ نکند برگسون و کوروساوا هم از نظر فیلمساز ما از قماش رئیس‌هامونند یا اینکه رئیس ـ همچون هامون ـ در لحظهٔ مرگ دچار «تحوّل» شده است؟ چرا سامورایی نمایندهٔ فرهنگ استعماری غرب است؟ مگر سامورائیها متعلّق به دوران قبل از سرمایه‌داری ژاپن نیستند و نمایندهٔ فرهنگ بومی و اصیل ژاپنی؟ اگر سامورایی، مظهر فرهنگ غرب است، کی‌یرکگارد، کوروساوا و دیگران چرا نه؟ چرا نمایندهٔ غرب وحشی، یك کابوی امریکایی نیست؟ چرا عرب، نمایندهٔ شرق است و نه یك ایرانی؟ و چرا هامون، نقش مرد عرب را بازی نمی‌کند؟ شاید به شخصیت سترون او نمی‌خورد! چگونه در رؤیای بیداری یك «ایرانی روشنفکر»، سامورایی و عرب ظاهر می‌شوند؟ این است ایرانی بودن و «روشنفکر ایرانی»؟

این رؤیا، مانند این است که وقتی از ویرانی و خرابی حرف می‌زنیم، به جای یادآوری دزفول و خرمشهر ـ که هامون نمی‌داند در کجای این جهانند ـ یا حداقل موشکباران تهران یا حتّی خیلی دورترها، تخت جمشید، به یاد «اکروپلیس» بیفتیم. این فقط نشان التقاط فرهنگی و بی‌هویتی است و بس. آیا اینچنین موجود بی‌ریشه و بی‌هویتی، روشنفکر ایرانی است و نمایندهٔ آن؟ و در «ناخودآگاه جمعی» ما ایرانیهاست؟ (راستی مردی که‌به‌قول خالقش، «جایگاه ذهنی و عینی» خود را نمی‌داند، چگونه نمایندهٔ روشنفکران است؟). از بحث روانشناسانهٔ این رؤیای بیداری بگذریم که به جای «یونگ»، دوباره «فروید» ظاهر می‌شود و ناخودآگاه به سطح خود آگاه می‌آید و با آن هم نظر می‌شود ـ کتابهای روانشناسی هم مثل فلسفه خوب خوانده نشده‌اند. شاید به جلد آنها قناعت شده؟

این پرسش هم هست که جناب هامون «ضد غرب»، چرا در این شرکت غربی کار می‌کند؟ برای گذران زندگی یا برای «مبارزه»؟ شاید جواب این است که فیلمساز می‌خواسته با این رؤیا، غربزدگی و سترون بودن روشنفکر ایرانی را به ما القا کند که در این زمینه همان‌قدر موفّق است که در استعمارگر جلوه دادن سامورایی.

ادّعای دیگر فیلمساز را «مبنی بر اینکه هامون درگیر مسایل خاصّ فرهنگ خودش» است و این «فرهنگ اصیل را تجربه کرده»، بررسی کنیم. رؤیای دیگر هامون: برای فروش دستگاه مینی لابراتوار مدرن غربی، هامون «مجبور» است چند قطره‌ای از خون خود را بگیرد و این خون گرفتن مثل همیشه بهانه‌ای می‌شود برای رفتن به سرزمین رؤیاها. خون دادن هامون، بُرش می‌خورد به مراسم عزاداری روز عاشورا که عزاداران حسینی براثر قمه ـ که آن را نمی‌بینیم و باید حدس بزنیم ـ خونین شده‌اند (دوربین مهرجویی از زیر پای عزاداران، صحنه را می‌گیرد که به جای جدّی بودن مراسم، حالت کاریکاتور و مسخره به آن می‌دهد ـ و مردم در سالن سینما به آن می‌خندند ـ به این می‌گویند دکوپاژ سینمایی!). در جلوی پای عزاداران، گوسفندی قربانی شده؛ نه به جای اسماعیل و در مراسم حج، که برای خرج دادن. غافل از اینکه این دو قربانی، دو مفهوم متفاوت دارد. باز مثل همیشه مسائل قاطی شده‌اند. آیا این صحنه مبّین «تجربهٔ فرهنگ اصیل» خودی است؟ به نظرم تاکید صحنه بر دو چیز است: بر خون و قربانی و برغذای رنگین مفصّل ـ این تاکید بر اغذیه در جاهای دیگر فیلم مثل رؤیای آخر بدجوری تو چشم می‌زند ـ و نه بر عزاداری و تکیه بر سنّتها و آیین مذهبی.

راستی در صحنهٔ قبل از این یادآوری، «دکتر سروش» کیست؟ نکند فیلمساز، دکتر سروش را سوار صندلی چرخدار معلولین انقلاب می‌کند که دست بیندازد؟ بعید نیست، لابد دکتر سروش برایش سمبل روشنفکر دینی و انقلاب است.

هر چه گشتم، صحنه‌ای یا لحظه‌ای دیگر برای این بحث نیافتم، جز یك صحنهٔ کوتاه نماز خواندن هامون در دوران کودکی که پرداخت صحنه، زورکی نماز خواندن را القا می‌کند. باز نکند به همین دلیل است که حمید هامون به مانند کی‌یر کگارد از نوجوانی بی‌دین شده؟

این نکته را نیز در باب این رؤیا یا یادآوری بگویم که در آن حال و وضع خون دادن برای فروش کالا و یاد عاشورا کردن، به تاثیرات مواد مخدّر و نشئگی آن بیشتر ماند. این را هم متوجّه نشدم که این آدم محافظه‌کار حسابگر که حواسش خیلی جمع است و مسائل دنیوی را خوب می‌فهمد و حساب مهریه و نفقه و خانه و چگونگی نپرداختن قبض جریمهٔ اتومبیلش را دارد، چگونه به جای چند قطره خون، این همه خون از خودش می‌گیرد؟ شاید مازوخیست است؟ یا برای جلب توجّه چنین می‌کند؟

ادّعای دیگر سازندهٔ هامون، «درگیر مسئله» و بحران بودن اوست: «بحران عاطفی، ذهنی، عقیدتی، عشقی، ایمانی» [پلیسی، جنایی، کمدی و...!]. درگیر مسئله بودن که شوخی و بازی نیست. لازمه‌اش زیستن است و زحمت کشیدن، رنج بردن، سوختن و مسئولیت داشتن و نه ادای آن را درآوردن و مسئله تراشیدن.

درد و رنج هامون چیست و مشکلات او کدامند؟ مشکل فقر، بیماری، مسکن دارد یا مشکل عاطفی یا معنوی، یا هیچ کدام؟ هامون، یك بار هم که شده سوار تاکسی یا اتوبوس نمی‌شود؛ یك بار به اتومبیلش بنزین نمی‌زند؛ یك بار خریدی نمی‌کند و پولی خرج نمی‌کند. تا وقتی که با همسرش بسر می‌برد که خدمتکار دارد و پس از آن نیز، کنسروهای غذایش را وکیلش می‌خرد. حتّی شك دارم که در کنسرو را خودش باز کند. فکر می‌کنم قبل از ازدواج هم چنین بوده. همیشه، همه چیز برایش مهیّا بوده. نه فقر را چشیده، نه جنگ را دیده، نه موشکباران را تجربه کرده، نه مریض شده و نه حتّی یك بار در صف نان و گوشت و اتوبوس ایستاده (شاید اصلاً اینجا نبوده). بابت هیچ چیزی هم زحمتی نکشیده؛ نه بابت «عشق» و زندگی خانوادگی، نه زن و فرزند و نه برای تزش؛ تز، حاضر و آماده است و اگر زحمتی برای آن کشیده شده بود این‌طور نمایشی در معرض باد قرارش نمی‌داد. شاید آن‌را هم دیگران برایش آماده کرده‌اند که چندان نگران نمی‌شود.

چنین موجود بی‌درد و بی‌مسئولیتی نمی‌تواند و نیاز ندارد که درگیر مسئله‌ای شود. مسائل، حلقه‌های یك زنجیرند و مسائل کوچك، بازتاب مسائل بزرگتر. «مسئله» سراغ کسی می‌رود که اهلش باشد؛ اهل دغدغهٔ آن، وسواس آن و سرانجام حلّ آن.

هامون، تنها «مسئله» یا مسئولیتی که دارد، زن و فرزندش است که آرزویش، خلاصی از «شرّ» آنهاست. زیرا که الگویش، مردی است که برای عرفان‌بازی از دست زن و بچه خلاص شده و

این‌گونه در «تنهایی» به «خود رسیده»! زن و فرزند برای هامون، دردسرند، با وجود اینکه حاضر به طلاق مهشید نیست ـ مادر مهشید بدجوری پولدار است. به تیزر تلویزیونی فیلم توجّه کنید: هامون به تقلید از اسلافش ـ فیلمفارسی ـ فریاد برمی‌آورد که: «این زن حقّ منه، سهم منه، عشق منه» اما ناخودآگاهش یا آرزوی درونی‌اش از زبان گویندهٔ تیزر به گوش می‌رسد: «هامون، به جای همسر، دردسر دارد». و برای رهایی از این دردسر و دیگر دردسرها ـ ظهر رفتن سرکار و رؤیا دیدن ـ است که مرتّب خسته است و همچون «ابلوموف» آرزوی خوابیدن دارد و برای گریز از واقعیتهاست که خود را به خُلی می‌زند. امّا در واقع او نه «سایکوتیک» است، نه «نوروتیک». نه دیوانه است نه در مرز دیوانگی. چرا که انسانهای اهل درد، دیوانه می‌شوند. انسانهای واقعی از فشار زندگی دیوانه می‌شوند نه انسانهای جعلی بی‌درد. هامون، آنچنان فشار زندگیش کم است که برای خود فشار و مسئلهٔ کاذب ایجاد می‌کند که تعادل برقرار شود.

هامون، فقط دلال‌منش و مفت‌خور است و ۵۰۰ دستگاه مینی‌لابراتوار را یکهو می‌فروشد تا پورسانت بگیرد. رؤیای آخر فیلم را به یاد بیاورید: هامون، پس از «نجات» یافتن، اولین صحبت و شادی‌اش دربارهٔ فروش دستگاههاست.

● «تحوّل» هامون و مراحل آن

«البتّه هامون، روشنفکر به مفهوم غرب‌زدهٔ آل احمدی نیست، بلکه همان است که تحوّل پیدا کرده... و از یك حادثهٔ عظیم هم گذشته است. البتّه دیگر سیاست‌زده نیست، از این مرحله هم گذشته است. فرهنگ اصیل خویش را تجربه کرده است و حالا در گذری است که همهٔ ما در آنیم».(۸)

به این «تحوّل» کمی دقیق شویم، ببینیم چگونه حادث شده، آن هم در ظرف ۲۴ ساعت:

«فیلم در واقع توصیفی است از ۲۴ ساعت از زندگی بحرانی یك آدم...»(۹)

البتّه بماند که ۲۴ ساعت هم نیست. هامون، صبح با رؤیا از خواب برمی‌خیزد و دم غروب خودکشی می‌کند و به «ایمان یا عرفان» می‌رسد. اینکه حداکثر ۱۲ ساعت است. تازه در این ۱۲ ساعت، بخش وسیعش را یا در رؤیاست و یا در یادآوری خاطرات. در این چند ساعت باقی‌مانده، چگونه هامون از مرحله بحرانی «سرگشتگی و آویختگی» به «شهود» می‌رسد؟ چه عاملی باعث این «رسیدن» می‌شود؟ رفتن به کاشان و ندیدن «مراد»؟ سرزدن به دادگستری و پلیس قضایی یا به خانهٔ مادر همسر رفتن یا به نزد وکیل شتافتن و به مهد کودك رفتن، یا تعقیب و گریز با اتومبیل عابدینی ـ مهرجویی یا سوء قصد به همسر و سرانجام خودکشی؟ـ این، مجموعهٔ اعمال جناب هامون است در طول فیلم یا به قولی ۲۴ ساعت. «تحوّل» هامون می‌بایست در یکی از این صحنه‌ها باشد که در هیچ کدام از آنها نیست، مگر در صحنهٔ آخر. مهرجویی هم می‌گوید:

«چیزی که او را در آخرین لحظات نجات می‌دهد، عرفان...»(۱۰)

خود هامون هم در صحنهٔ آخر در اتومبیل در جادهٔ چالوس از خداوند می‌خواهد، مثل ابراهیم، معجزه‌ای برایش بفرستد. یعنی تا قبل از این، به مرحله‌ای جدید از شناخت حسّی یا عقلایی نرسیده. حتّی تا لحظاتی قبل با بی‌دینی و «شك فلسفی» مادر بزرگش همنوایی کرده. در این فاصلهٔ کوتاه این «تحوّل عظیم» چگونه و در کجا روی می‌دهد؟ بعد از این هم خودکشی می‌کند. لحظاتی قبل از خودکشی نمایشی به سراغ مراد و استادش می‌رود و او را در بالای یك ساختمان بلند مشغول به کار می‌یابد. روشن است که یك لحظه لانگ‌شات «علی جونی» کافی نیست برای «تحوّل». هامون هم که اهل بالا رفتن از این همه طبقه نیست برای دیدار «استاد و مراد».

چقدر جدّی است این هامون و چقدر مصرّ است در جستجوی حقیقت! خودکشی‌اش هم آن‌قدر واقعی است که ابتدا جلوی همه به‌طور نمایشی گور می‌کند (به یاد صادق هدایت) بعد پشیمان می‌شود و به سوی دریا می‌دود برای غرق شدن. امّا خودکشی هم بلد نیست؛ کسی که می‌خواهد خود را بکشد، جلوی دیگران که به آب نمی‌زند. چرا که به احتمال زیاد نجاتش می‌دهند. هامون، فیلمساز و ما می‌دانیم که قضیه جدّی نیست؛ حتّی مرد شمالی در کنار آب هم این را می‌داند و به کمکش نمی‌شتابد. علی جونی هم آن بالا «مواظب» است و نمی‌گذارد همین‌طوری خشك و خالی، هامون تلف شود. پس تنها جا و لحظات باقی مانده برای تحوّل، یا در زیر آب دریاست یا چند ثانیه بعد از «نجات یافتن». «حادثهٔ عظیم» ادّعایی (به تقلید از کی‌یر کگارد) نیز همین خودکشی است. هامون، «هفت شهر عشق» را و همهٔ مراحل جوانی و پختگی یعنی «استتیك، اخلاقی و جهش ایمانی»(۱۱) کی‌یر کگارد را در زیر آب طی می‌کند و به ساحل نجات می‌رسد. علی جونی که هیچ وقت در خانه نبوده و یك بار هم با اتومبیل هامون را قال گذاشته، مثل «فرشتهٔ نجات» به همراه چند کودك، در قایقی به یاری هامون می‌شتابد. دست «نجات‌بخش» ایشان با نمای درشت پنج انگشت باز شده هامون را که همچون غریقی روی آب افتاده می‌گیرد، به ساحل می‌آورد و تنفّس مصنوعی می‌دهد. چند قطره آب بیشتر در ریهٔ هامون نیست. آبی نخورده که غرق شده باشد. (بخصوص که در یادآوری دوران کودکی‌اش، می‌دانیم که هامون شنا بلد است، امّا از همان موقع میل شدیدی به آب داشته؛ آب= تطهیر= خودکشی= بازی). هامون تا سر استخر رفته و چون پایش گرفته، یکی دو قلوپ آب بیشتر نوش جان نکرده. پس «دَم مسیحایی» برای چیست؟ برای یك کلوزآپ آخر و افکت نفس کشیدن که یعنی: «هستی»؟ این است «تحوّل» فرضی و ذهنی جناب هامون.

به نظر می‌رسد «تحوّل» علی عابدینی ـ مراد و استاد هامون هم که قبلاً هامونی بوده، از همین جنس باشد و این‌گونه هم حادث شده. انشاءالله در فیلم بعدی مهرجویی «هامون متحوّل» را خواهیم دید.

امّا تحوّل و تغییر یك انسان، اصلاً فرضی و چند ثانیه‌ای نیست؛ سیرّی دارد و سلوکی و لیاقت می‌خواهد. می‌شود این سلوك را با چند نما در سینما نشان داد. فقط دو شرط دارد: شرط اولش این است که اهل این سلوك باشیم و آن را به نوعی تجربه کرده باشیم و شرط دومش این است که مدیوم سینما را بشناسیم تا بتوانیم آن را به روی پرده بیاوریم. به یاد بیاورید دست «میشل»، شخصیت اول فیلم «برسون» را در «جیب‌بر» که با یکی دو نمای درشت از دست او در اتوبوس، تحوّلش را می‌بینیم. یا نگاه مهربان «دکتر بورگ» را در «توت‌فرنگیهای وحشی» برگمان درآخر فیلم که بایك نمای درشت ازصورت او، همهٔ حرف برگمان در این اثر به یاد ماندنی جمع بسته می‌شود. به نظر می‌رسد این دو هنرمند، بخشی از وجودشان را در این دو اثر جا گذاشته‌اند، همچنان که میکل‌آنژ در پشت چشم مجسّمهٔ سنگی «موسی»، چشمش را جا گذاشته است.

● سینمای ترس و لرز

هامون، حدیث نفس فیلمساز است ـ چه بخواهد و چه نخواهد. امّا حدیث نفس راستینی نیست. اصولاً مهرجویی به‌طور عادتی نمی‌تواند پشت سر شخصیتها و قهرمانانش بایستد. اهل همداستانی و همدردی با آنان نیست، زیرا که نمی‌تواند از پشت چشم آدمهایش به جهان بنگرد. «قهرمان» را در دنیای پرتلاطم و مغشوش و اغلب بی‌رحم، رها می‌سازد، به سرنوشت او بی‌اعتناست، دلش شور او را نمی‌زند و تشویشی برای او ندارد. مهرجویی با شخصیتهایش اینهمانی واقعی نمی‌کند، از آنها فاصله می‌گیرد، آنها را دوست نمی‌دارد، حتّی باورشان هم ندارد. هامون هم از این قاعده مستثنی نیست. مهرجویی او را مثل موش آبکشیده در تور ماهیگیری می‌اندازد.

از همین روست که ما هم دلمان برای قهرمانان او شور نمی‌زند، نگرانشان نیستیم، چرا که خالقشان به آنها وفادار نیست. وفاداری صاحب اثر به اثر و بخصوص به شخصیتها از اساس هنر است. بعضی از هنرمندان بزرگ با مرگ قهرمانشان، به‌نوعی می‌میرند یا همهٔ عمر افسرده

می‌شوند. چرا که این آدمها، بخشی از وجود آنها هستند، بخشی از قلب و روح آنها.

مهرجویی فاقد چنین وفاداری نسبت به آدمهایش است. طوری آنها را «خلق» می‌کند که گویی جعلی‌اند؛ طبیعی است که انسان جعلی، قابل همدردی و وفاداری نیست. آدمهایش ـ بویژه هامون ـ به عروسک خیمه‌شب بازی بیشتر شبیهند تا به انسان واقعی که گوشت و خون، رگ و پی دارد. بی‌ریشه‌اند و دارای یك ذائقه و هویت فرهنگی و یك بوی منحصر به فرد انسانی نیستند. از هر دو بُعد واقعیت و فراواقعیت تهی‌اند. این آدمها در بهترین حالت، کاریکاتوری از آدمهای «بکتی» هستند، خلق‌الساعه‌اند و تصادفی. نمی‌توانند یك‌جا جمع شوند. درگیر گذشته نیستند، درگیر حال هم نیستند، آینده که جای خود دارد.

شخصیتهای مهرجویی اغلب اهل ترس و لرزند ـ چه قبل و چه بعد از انقلاب ـ و ترس و لرز این آدمها، نه کی‌یرکگاردی، که بیشتر به «ترس و لرز» ساعدی مانَد؛ ترس و لرزی که برای فیلمساز ما به ارث رسیده است.

و سینمای مهرجویی سینمای ترس و لرز است. و این، فقط به شخصیت‌پردازی مهرجویی منحصر نمی‌شود و به تمام اجزای اثر سرایت می‌کند، هم در مفهوم‌سازی و هم در فرم و ساختمان اثر.

«در هرکدام از فیلمهای من، معنا و مفهوم تعیین‌کنندهٔ فرم و ساختمان کار است... هرداستانی، هرشخصیتی و هرمضمونی، چهارچوب خاصّ خود را دارد.»[۱۲]

این ادّعاها را مختصری بررسی می‌کنیم:

الف ـ مفهوم‌سازی:

مشخصهٔ اصلی هامون هم در معنا و مفهوم و هم در فرم و ساختمان، اغتشاش است. این اغتشاش، از تفکّر فیلمساز در مفهوم‌سازی آغاز و به اغتشاش در ساختمان اثر و تمام اجزاء آن نفوذ می‌یابد، به‌گونه‌ای که اثر، از حداقل انسجام و وحدت در حرف و پیام و فرم و بیان بی‌بهره می‌شود.

هامون، در ظاهر، نامحدود می‌نماید، هیچ حدّ و مرزی نمی‌پذیرد و هیچ منطقی. این «عدم محدودیت»، نشان دانش نیست؛ از التقاط و بی‌نظم بودن تفکّر ناشی می‌شود.

هامون، قبل از تبدیل شدن به «اثر»، از شدّت پراکنده‌گویی و تعدّد سوژه و بی‌نظمی بسیار، در حال انفجار و فروپاشی است. به هرمسئله‌ای، نوك زده شده بدون آنکه حتّی یکی از آنها از سطح فراتر برود و به عمق نزدیك شود؛ بدون آنکه «مفاهیم»، رویدادها سرجای خود نشسته، در چهارچوب و قالب خودشان ارائه شوند. این شبه مفاهیم و ایده‌ها، نه هویت معیّن دارند نه تعلّق خاصّی به فرهنگی خاص. حاصل صحنه‌های بی‌ارتباط، شبه مفاهیم بی‌ارتباط، رویدادهای بی‌ارتباط، ساخته نشدن و شکل نگرفتن اثر است.

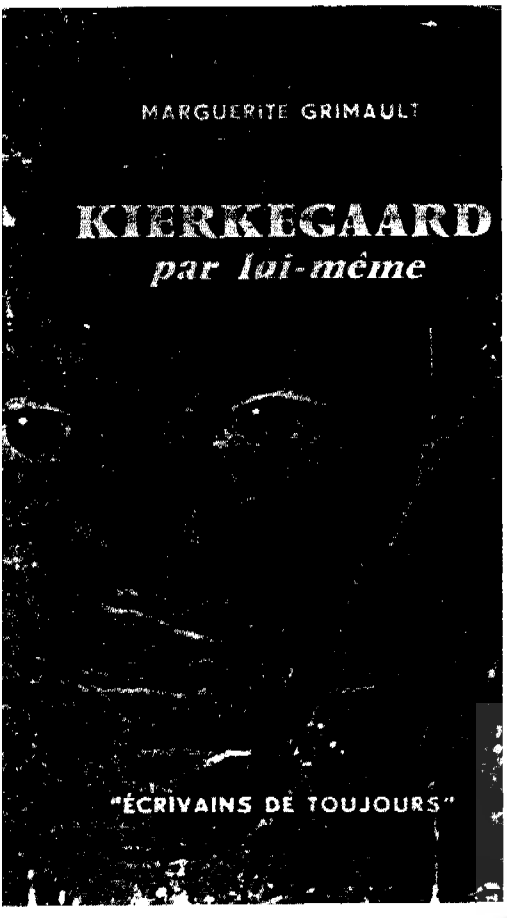
صحنه‌ها و فصلها، چه خاطرات و رؤیاها و چه بیداریها، پشت سر هم، بدون نظم و منطق سریعاً در پی می‌آیند و می‌روند و چون زنجیره‌ای را نمی‌سازند، پس مفهومی را نمی‌سازند. مفهوم از اجزاء تفکّر است و اساس تفکّر در نظامدار بودن آن است. «اینشتاین» در تعریف تفکّر و مفهوم، می‌گوید:

«تفکّر به معنی دقیق چیست؟ پدیدار شدن تصویرهای حافظه در پی دریافت تأثرات حسّی، تفکّر نیست. اگر این تصویرها زنجیره‌ای را بسازند که هرجزء آن جزء دیگری را به یاد آورد، باز هم تفکّر نیست؛ ولی وقتی که تصویر معیّنی در بسیاری از این قبیل زنجیره‌ها پدیدار شود، با این تکرار شدن، جزئی نظم‌دهنده از این زنجیره‌ها می‌شود. یعنی زنجیره‌هایی را که به خودی خود نامتّصلند به یکدیگر پیوند می‌دهد. چنین جزئی، یك وسیله، یك مفهوم می‌شود.»

در هامون، این تصویر معیّن نظم‌دهنده از سلسله رویدادها غایب است، مانند حلقهٔ گمشدهٔ داروین.

هامون فاقد شناخت‌شناسی لازمهٔ اثر هنری است؛ شناخت‌شناسی که متدولوژی از آن نشات می‌گیرد و اساس ساختمان اثر است؛ جایگزین کردن ایده‌ها، تصوّرات، رؤیاها به هم و به جای هم، از اهمّ اصول این شناخت‌شناسی است. این جایگزینی در هنر، بویژه در نوع سوررئال آن، مسئله‌ای اساسی است. عدّه‌ای معتقدند که این امر تحت تاثیر ناخودآگاه انجام می‌گیرد. اساس این مسئله این است که هیچ مفهومی، هیچ ایده‌ای از بین نمی‌رود بلکه تبدیل می‌شود. در تفکّر هم چنین فرآیندی موجود است. از یك عکس به تداعی واقعه یا خاطره‌ای می‌رسیم و از آن به... (به یاد بیاورید فیلم «هیروشیما، عشق من» اثر «آلن رنه» را که گویا مورد علاقه و استناد فیلمساز ما نیز هست، که در آن، ۲۴ ساعت از زندگی مشترك زن و مردی به تصویر کشیده شده. گردش آنها در شهر و یادآوری خاطرات آنها که با خاطرات جنگ در هم می‌آمیزد و هرواقعه و یادآوری با منطق خاصّ خودش، جایگزین چیزی دیگر می‌شود ـ فلاش‌بکها نیز هم با معنی‌اند و هم بجا ـ و مفهوم می‌سازد و در نتیجه حسّ، القا می‌شود).

در هامون، هرچیزی، هررویدادی، هررجعت به گذشته‌ای، بی‌منطق است و تهی از بُعد مفهوم‌سازی. هرصحنه را می‌شود حذف کرد یا جایش را تغییر داد. هیچ دلیل موجّهی برای رؤیاها و حتّی خاطرات وجود ندارد. هامون، در دفتر کار نشسته، بی‌جهت، یاد خوابش می‌افتد. در مطب دکتر روانشناس ـ که به همه چیز مانَد به جز مطب ـ به بهانهٔ صحبتهای مهشید، چند خاطره به شکلی بی‌ارتباط به یادش می‌آید و... گویی همه چیز بهانه است و هیچ صحنه‌ای ـ به



خصوص لحظه‌های قبل از رجعت به گذشته‌ها ـ طبیعی و واقعی نیست و بوی زندگی نمی‌دهد.

تمام فنومنها، چه تصویری، چه کلامی، چه رؤیا، چه رویداد واقعی، می‌تواند حذف یا به جای دیگری از اثر منتقل شود. پایان فیلم می‌تواند اول آن یا اواسط آن باشد و آغاز فیلم...

رؤیاها، از حداقل منطق رؤیا تهی‌اند. معلوم نیست چرا «سه کوتوله» تکرارشونده، در آخر همچنان مثل اول هستند و دچار تغییری نمی‌شوند. اگر سه کوتوله، نماندند، که در رؤیای نهایی می‌بایست تغییر کنند؛ مثل خود رؤیا. مثلاً اگر شخصی، شیطان را در خواب ببیند یا «شمشیر داموکلس» را، تا زمانی که اندیشه و احساسش دچار تغییر و تحوّلی نشده، ممکن است این شمشیر به همان شکل تکرار شود؛ امّا اگر «تحوّلی» در فرد رُخ بدهد، ناخودآگاه شخص، زودتر از خود او می‌فهمد و از قبل نوید این تغییر را می‌دهد، که مثلاً سه کوتوله رفتند، شیطان باید شکست بخورد و از این قبیل.

رؤیای آخر هامون، می‌بایست نوید جدایی از گذشته را می‌داد که نمی‌دهد، چرا که این ناخودآگاه است که الهام می‌پذیرد ـ شهود و... ـ و نه در ابتدای امر، خودآگاه. جایگزینی هامون در تمامی رؤیاها و حتّی یادآوری‌های غلط است و فاقد حداقل منطق روانشناسانه و شناخت‌شناسانه.

در هامون، همه چیز خلق‌الساعه‌اند، دستاویزند، علّت وجودی ندارند؛ محلّ قرار گرفتن آنها، بی‌دلیل است و ریشهٔ ایده‌ها و مفاهیم مُعلوم نیست از کجاست. از رؤیا استفاده می‌شود امّا بی‌هدف؛ می‌توان تمامی رؤیاها را حذف کرد. از رجعت به گذشته و خاطرات استفاده می‌شود، امّا نه از سر توانایی که به دلیل ضعف در ارائه.

شناخت‌شناسی فیلمساز با چنین آشفتگی و بی‌نظمی، فاقد «شناخت» می‌شود و متدولوژی او نیز به همین شکل. جای رویداد یا واقعه‌ای با رخدادی دیگر به‌طور طبیعی و منطقی پُر نمی‌شود. به همین دلیل است که برای وصل کردن دو صحنه، فیلمساز مرتّب ناچار است هامون را در اتومبیل بنشاند و نشانش دهد، چرا که اگر یک واقعه یا یادآوری دیگری برآن حمل می‌کرد، اثر بکل از هم می‌پاشید. به ناچار و با کمک تدوین، غریزی سرهم‌بندی کرده و نه آگاهانه. چهارچوب مفاهیم و وقایع بسیار ناقص است و شکسته؛ همچون دایره‌ای است که از دهها نقطه گسسته شده و هرگز بسته نمی‌شود. بازی با رؤیاها، خاطره‌ها، رویدادها، حتّی با کلمات، آنچنان بی‌قرار و باز است که همه چیز در آن چهارچوب می‌رود و همه چیز از آن خارج می‌شود.

«ساختمان» فیلم، از مکعبهای کوچک تشکیل نشده که در کنار هم متصّل شده تبدیل به ساختمان شوند. این «ساختمان» معیوب، همچون شخصیت هامون، از تعداد بسیاری کره تشکیل شده که قابل اتّصال به هم نیستند (در یک ساختمان، کره هم استفاده می‌شود اما نه همه‌اش) لذا انسجامی و وحدتی ندارند، فقط می‌شود آنها را در کیسه‌ای یا سبدی ریخت و رهایشان کرد. هرکار دیگری با آنها غیرممکن است چرا که جمع اضدادند و وحدتشان غیرممکن.

شخصیت حمید هامون که «مثل همه کس است»، مخلوطی است ـ فرنگی و وطنی ـ از شخصیتهای فیلمهای مختلف و متفاوت: «آلن دلون» در «کسوف»، «مارچلو ماسترویانی» در «شب» و «۸/۵»، «داستین هافمن» در «سگهای پوشالی»، «شون کانری» با حولهٔ «جیمز باندی»، «بهروز وثوقی» در «رضا موتوری» و بالاخره «فردین» در فیلمفارسی‌هایش.

دیگر شخصیتهای فیلم هم دارای چنین ترکیبهای متضادی هستند و همگی، حتّی مهشید (از نگاه ضدزن فیلم هم می‌گذریم)، دنبالچه‌ای از شخصیت حمید هامونند و حتّی تکه‌هایی از او؛ بعضی هم زائدند، مثل «دبیری» که فقط ما را به یاد قهومچی «هالو» می‌اندازد که این بار بی‌جهت می‌لنگد. یا دوست هامون، دکتر مثلاً روانشناس، یا «حسین سرشار» یا کودک فیلم و...

کلیهٔ ارتباطهای انسانی فیلم نیز از وسط شروع می‌شوند و حتّی با زور دیالوگ هم شکل نمی‌گیرند؛ بکل عقیمند.

ب ـ فرم:

هامون، خوش‌آب و رنگ است و از عوامل بسیاری در جذب تماشاگران متفاوت استفاده کرده است: از لوکیشنهای لوکس و خوشایند، از لباسهای رنگارنگ و خوش‌مدل، از ریتم سریع و سرحال، از سکانسهای کوتاه، از فیلمبرداری نسبتاً خوب و رنگهای زنده و واضح، از موسیقی کلاسیک و مدرن، از دیالوگهای غیر متعارف و از بازی «شکیبایی». امّا هامون، همچون دیگر آثار مهرجویی، نه شخصیتهای ایرانی دارد و نه فضای ایرانی. و اگر ظاهراً لوکیشنها در ایران است ـ تهران و کاشان ـ نگاه، توریستی است. لوکیشنها نیز بسیار شیکند و متنوّع (و این از عناصر «جذّابیت» فیلم است به اضافهٔ لباسها) امّا بی‌منطق و خالی از بُعد فضاسازی. فقط معابد بمبئی و برج ایفل و ابوالهول در آن کم است.

میزانسنها، اغلب لقند؛ (برای مثال: خانه مادر مهشید یا مطب دکتر یا رئیس هامون) آدمها در صحنه در هرجایی می‌توانند باشند. اشیاء، هیچ مفهومی نمی‌سازند وارتباطی با آدمها ندارند، مگر جلد کتابها!

میزانسن صحنه‌های رؤیای اول و پایان فیلم بدون پس زمینه است و آدمها در خلأ سیر می‌کنند و در صحنه‌های بیداری هم اتومبیل در صحنه‌های خارجی و میز در صحنه‌های داخلی نقش جادویی دارد. فیلم در مجموع از میزانسن رهاست.

دوربین فیلمساز، دوربین متحرّک است با حرکتهای بی‌شمار و اغلب بی‌مورد. از حرکت پن استفادهٔ بسیار شده بدون کمک به میزانسن و به مفهوم‌سازی و بدون بار نمایشی. اکثر این حرکتها نیز از وسط برش می‌خورند (مثلاً خانهٔ مادر بزرگ). گویی خود فیلمساز به بیهوده بودن حرکتها واقف است. زومها، غالباً زیادی‌اند و از نوع فیلمفارسی. دوربین، اکثراً تو چشم می‌زند. بسیاری از برشها نیز بی‌هدفند؛ گاهی با چند زاویهٔ مختلف (اولین صحنهٔ بیداری فیلم برای مثال) که هیچ چیز جدیدی نمی‌گویند و حتّی دلیلی هم ندارند (صحنهٔ خانهٔ مادر مهشید یا مطب دکتر).

راوی فیلم، حمید هامون است اما برخی از صحنه‌ها از نگاه فیلمساز است و نه هامون.

هامون، فیلم نمای درشت و نمای متوسّط درشت است به قصد مثلاً روانکاوی فردی به پیروی از برگمان و دیگران امّا اکثر نماهای درشت، دستاویزند برای گیشه و نه نزدیکی به شخصیت و روان او. گذار از نمای متوسّط به نمای درشت و به نمای دور و بالعکس بی‌هدف و سکته‌دار است بدون آنکه مثلاً تاکیدی باشد بر منش شخصیت.

تدوین، ریتمی تند و پرتحرک ایجاد کرده که با دوربین متحرّک در مجموع مانع خسته شدن تماشاگر از یک سو و از سوی دیگر مانع تفکّر و تمرکز لازم او می‌شود. در ضمن با وجود زحمت بسیار تدوینگر ـ که فیلم موجود بسیار به او مدیون است ـ برشهای غلط فراوانی را شاهدیم و حتّی کادرهای خالی. گویی چاره‌ای نبوده و نماها به هم نمی‌چسبیده‌اند.

فیلم دارای صحنه‌های زائدی است که به راحتی می‌شود حذفشان کرد؛ برای مثال رؤیای اوّل یا صحنه خیلی بد نمایش مد لباس و نقش مهشید و دیگران در آن.

از دکوپاژ فیلم که مانند تمام فیلمهای مهرجویی، بی‌دقّت و سرسری است، می‌گذریم. اینکه دکوپاژ را در سینما جدّی نگیریم و به روش فیلمفارسی سرصحنه سرهم‌بندی کنیم، واقعاً افتخاری ندارد. «کدار» اگر سرصحنه دکوپاژ می‌کند و بدیهه‌سازی، هم دکوپاژ بلد است و هم سینما را می‌شناسد. به ما ربطی ندارد.

■ هامون، در ظاهر، نامحدود می‌نماید، هیچ حد و مرزی نمی‌پذیرد و هیچ منطقی. این «عدم محدودیت» نشان دانش نیست؛ از التقاط و بی‌نظم بودن تفکر ناشی می‌شود.

براستی به چنین سینمای دست دوم و راحت‌طلبی می‌گویند «سینمای ذهنی‌تر، سوبژکتیو، سینمای شخصی»[۱۳]؟ کدام سینمای شخصی؟ سینمای «الماس ۳۳» یا «گاو» یا «اجارمنشین‌ها»؟

مهرجویی، در ظرف بیست سال فیلمسازی، برمبنای مقتضیات روز، سینمای متفاوتی را ارائه داده است. چرا که او نه فیلمساز زمانه، که فیلمساز روز است. از یک سینمای روز گیشه‌پسند جیمز باندی ـ «الماس ۳۳»ـ و در اواخر دههٔ ۴۰ آغاز کرد. با همکاری و کمک بسیار ساعدی و جوّ روشنفکری روز، بهترین کارش ـ «گاو»ـ را ساخت.

با تغییر نسبی جوّ، آنتراکت داده و «هالو» را به صحنه آورد. پس از آن در سال ۵۱، «پستچی» را عرضه کرد که به‌نوعی پس گرفتن «گاو» بود. با تغییر جدّی اوضاع در نزدیکیهای انقلاب، باز به ساعدی برگشته و فیلم تند اجتماعی «دایره مینا» را اکران کرد. دو سه سال پس از انقلاب، تحت تاثیر شلوغیهای آن روز، فیلم بد «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» را ساخت. و بعد به فرنگ رفت و در آنجا فیلم ضعیف شبه عرفانی «سفر به سرزمین رمبو» را ساخت. بعد خسته از «ایسمها» به وطن بازگشت. و سال ۶۵، «اجاره‌نشین‌ها»ی روز و پرفروش را به نمایش گذاشت. پس از آن «شیرک» را با مشارکت «مسعود کیمیایی» ساخت که چون فیلم روز نبود و بازگشت به گذشته‌ها بود، کار نکرد. و سرانجام مهرجویی، با کمی تاخیر، دوباره «روز» را دریافت و «هامون» را در ادامهٔ «اجاره‌نشین‌ها» خلق کرد ـ و گذشته‌ها را پس گرفت ـ امّا به شکل و شمایل ظاهراً جدّی و روشنفکرانه و نه کمدی.

بله، فیلمساز ما شامّهٔ تیزی دارد و باهوش است و «مسائل روز» را خوب می‌فهمد و خوب هم بهره می‌برد. عادتش هم این است که پشت دیگران پنهان شود و تواناییها و موفّقیتهای نسبی آنان را به اسم خود جا بزند. در گذشته، «ساعدی» بود و «وویچك» و «نصیریان» و «انتظامی»؛ امروز کی‌یر کگارد است و عرفان‌بازی و بازی خوب «شکیبایی» ـ هرچند که ظاهر او در فیلم به «روشنفکر شوریده و آویخته» نمی‌خورد ـ که عامل اصلی جذابیت فیلم است و بدون او، هامون غیر قابل تحمل می‌شد.

● مخاطب هامون کیست؟

هامون، فیلمی است برای «همه»: روشنفکران خسته و دلشکسته، روشنفکران غربزده و آویخته، روشنفکرنمایان وطنی در گوشه و کنار ایران ـ چه «متحوّل» شده و چه پوسیده ـ روشنفکران در تبعید خودساخته، روشنفکران امروزی، حتّی بعضاً روشنفکران مسلمان، تماشاگران متجدّد فیلمفارسی، طرفداران سریالهای ملودرام خانوادگی تلویزیونی، علاقه‌مندان به فلسفه و عرفان مد روز، به یوگا، به ذن، به «مدیتیشن» و «موتور سیکلت» و «ایزی رایدر»، دوستداران موسیقی کلیسایی، موسیقی کلاسیك و مدرن، موسیقی ایرانی، علاقه‌مندان به هنر مدرن و به معماری سنّتی و مدرن، علاقه‌مندان به نوستالژی، به سه‌تار، به اغذیه ایرانی، به جلد کتاب، به لباسهای آخرین مد، به سیامبازی و...

هامون ـ مهرجویی ۸/۵ـ فیلمی است برای کلیهٔ جشنواره‌ای داخلی و احیاناً خارجی. «هنر اسپرانتو»یی است:

«دلم می‌خواهد کارهایم برای هرکسی و در هرکجای دنیا بامعنا باشد و با او ارتباط برقرار کند.»[۱۲]

امّا نمی‌شود برای همه فیلم ساخت تا هرکسی از ظنّ خود شود یارش، آن وقت برای هیچ کسی نیست. جشنواره‌ای خارجی هم، اغلب دارای هیئت داورانی هستند که برخلاف هامون غربزده، شرق‌زده‌اند و فقرزده. این اداطوارهای غربی را هم در تفکّر و هم در سینما، خیلی وقت است کهنه کرده‌اند.

به نظرم درد اصلی و دغدغهٔ مرکزی هامون، مطرح شدن است. هامون، جایزه می‌خواهد: WANTED. و اگر گرفت، بازمی‌گردد: «هامون ۲»، «پسر هامون»، «بانو هامون» (مثلاً) و...

●

● جمع‌بندی

فیلم هامون و شخص حمید هامون، هردو فاقد شخصیت و هویّت معیّن هستند. شخص هامون نه در عالم واقعیت و نه فرا واقعیت وجود ندارد؛ از این روست که دقایقی پس از حضور بر پردهٔ سینما، فردیت و عینیت خود را از دست می‌دهد.

فیلمساز گویا قصد داشته هامون را «ناخودآگاه جمعی» جامعه‌ای معرّفی کند که در آن زیست می‌کند. امّا در این میان در گذر و اتّصال عام و خاص، کل و جزء، قاعده و استثناء، دچار اغتشاش و سردرگمی شده. او همچون کودکی است که با دیدن عدد پنج یا شش یا هفت سیب گمان می‌کند این اعداد، جزئی از خصلتهای هرسیب خاصّی است و از درك ماهیت تجریدی این اعداد و اصولاً مفهوم عدد ناتوان می‌ماند. زیرا متوجّه نیست که در یك سیب معیّن، مثلاً عدد هفت کجا قرار گرفته است.

فیلمساز به همین سیاق، داشتن کتابهای مجلدتر و تمیز یا عینك زدن یا لباس شیك فرنگی پوشیدن را خصلتی از خصلتهای «روشنفکر» یا روشنفکر غربزده تصوّر می‌کند و غافل است از اینکه کتابهای لوکس در کتاب‌فروشیها بیشتر یافت می‌شوند. هرکسی هم می‌تواند عینك بزند؛ عیناً هم سواد نمی‌آورد: لباس فرنگی هم می‌تواند به تن هرکسی باشد. از این رو نمی‌تواند به عنوان خصلت اساسی فردی یا اجتماعی یا روانشناسانه یا فلسفی، به هیچ جامعه‌ای یا حتّی قشری از یك جامعهٔ فرضی بچسبد؛ فقط می‌تواند در افراد خاص ـ و نه حتّی تیپ خاص ـ که نمایندهٔ چیزی جز «فردیت» خود نیستند، ظهور بیابد، آن هم صرفنظر از شغل یا جایگاه اجتماعی، صرفنظر از روشنفکر بودن یا نبودن، غربزده بودن یا نبودن.

فیلمساز ما با نفرت خاصّی تصوّر می‌کند خصوصیتهایی چون ترس، شك، تلوّن مزاج، بی‌تصمیمی، بی‌حمیتی و... در ناخودآگاه جمعی جامعهٔ ما وجود دارد و این پندار واهی مانع آن

می‌شود که خصلتها را در این کل پیوستهٔ هستی‌دار بیابد. او جامعه را به عنوان یک «هستی» با ناخودآگاه جامعه به عنوان هستی دیگری که به آن پیوسته است، امّا در حقیقت یک مفهوم مجرّد نیز هست، اشتباه می‌گیرد. از این روست که ناچار می‌شود تمامی آن خصلتهایی را که به ناخودآگاه جمعی ما نسبت می‌دهد، در رفتارهای خودآگاه یا ناخودآگاه فردی شخصیتهایش نمایش دهد. بدین‌ترتیب جامعه و یک قشر خاصّ آن، خودآگاه و ناخودآگاه جمعی و فردی را، همه را از هویت تهی می‌سازد.

فیلم هامون، ظاهراً انتقادی است بر گذشته برخی از روشنفکران بی‌هویت دیروز، اما انتقادی است بسیار سطحی و حتی دروغین.

شخص هامون، نمایندهٔ ناخودآگاه جمعی یا نمایندهٔ جامعه که سهل است، نمایندهٔ عدّه‌ای از افراد خاص ـ یاحتّی‌نمایندهٔ SELF خودش ـ هم نیست. هامون قرار بوده که یک روشنفکر سردرگم و آشفته باشد که «تحوّل» بیابد، امّا مادربزرگش فقط در یک سکانس از فیلم دست او را در زمینهٔ این ادّعا، از پشت می‌بندد. اعمال حمید هامون همچون خصلتهای گوناگون او همه هم ـ ارزند و به همین جهت هامون، تحقّق پیدا نمی‌کند. فیلمساز نتوانسته یک شخصیت معیّن در سینما خلق کند یا یک منش معیّن به او نسبت بدهد. مثلاً هامون در واقع می‌تواند دست به قتل بزند، امّا وسیلهٔ مناسب آن را نمی‌شناسد؛ یعنی فی‌نفسه جانی است امّا در عمل نیست. رانندگی بلد است امّا فقط در «خیابان آرام» و بدون ترافیک شمال شهر وگرنه سر پیچ که برسد، خود مهرجویی از او سبقت می‌گیرد، یا حتّی یک ژیان قراضه مانعش می‌شود. خیلی دوست دارد یک «روشنفکر آویخته» یا غربزده باشد امّا بدجوری عقب افتاده است. گویی ده پانزده سال است که خوابیده و تازه از خواب برخاسته: نه چیزی دیده، نه کتابی خوانده و همچنان کتاب شایگان «آسیا در برابر غرب» برایش مهمترین کتاب سیاسی ـ اجتماعی است (البتّه شک دارم آن را هم خوانده باشد همچنان‌که‌ترس‌ولرز کی‌یرکگاردرا)؛ همان‌کتابی که در اوایل دههٔ پنجاه، ساعدی به دستش داده به همراه ترس و لرزش. علی‌رغم ادعای «شوریدگی»، بسیار هم دربند ظاهر است؛ موهایش همیشه شانه کرده است و سر و وضعش هم به رنگ کتاب شعر همان دوره‌هاست: پیراهن آبی، کت خاکستری و شلوار سفید که روی هم می‌دهد: «آبی، خاکستری، سفید».

در این سالهای در خواب، گویا فیلمی هم ندیده و محفوظاتش متعلّق به آن زمانی است که حافظهٔ خوبی داشته و زیاد رؤیا نمی‌دیده. و بجز اینها چیزی در چنته ندارد.

از این روست که از مادربزرگ هم مانند آن تفنگ فرسوده شکست می‌خورد. نکند مادربزرگ، مثلاً کتابی داشته با عنوان «چگونه می‌توان یک روشنفکر غربزدهٔ حسابی بود» و به نوهٔ سرگشته‌اش نداده تا بخواند و مثل مادربزرگ «شک فلسفی» کند و سری بین سرها دربیاورد.

هامون، در رانندگی، در ارتکاب به قتل، در روشنفکر بودن، همسر بودن، پدر بودن، شاغل بودن و حتّی خودکشی کردن، در همه چیز شکست می‌خورد و این از ادب و نزاکت تماشاگر ایرانی است که به او می‌گوید: «روشنفکر» یا روشنفکر غربزده یا متحوّل یا رانندهٔ روشنفکر یا تاکسی درایور، و نه بزهکار و شارلاتان.

امّا هامون، انصافاً غیر از روش فرار از پرداخت قبض جریمهٔ رانندگی، در یک زمینه مهارت قابل توجّهی دارد. آن هم در شناگری است که هم در کودکی و هم در بزرگسالی از پس این مهم بخوبی برمی‌آید و اگر آب‌گیرش بیابد، واقعاً شناگر قابلی است. و همین مهارت و تردستی او یا خالقش بود که توانست فیلمی را موقتاً پایان بدهد که می‌شد با همین انواع اختلاط مفاهیم و اغتشاش فکری تا ابد ادامه یابد.

●

نمی‌دانم چرا هامون، مرا به یاد داستان آن «مورچه» انداخت که:

آورده‌اند که روزی، آدمی از جایی رد می‌شد. دید عدّه‌ای از حیوانات درشت هیکل از جمله فیل، شیر، پلنگ، اسب و یابو به دریف ایستاده‌اند و یک پایشان بالاست. پرس و جو کرد، فهمید آنها می‌خواهند پایشان را نعل کنند. رسید به ته صف، دید مورچه‌ای هم با ژست مخصوصی پایش را بالا گرفته. گفت تو برای چه اینجا ایستاده‌ای؟ مورچه پاسخ داد: می‌خواهم پایم را نعل کنم!

بله، مورچهٔ بیچاره عقدهٔ خودبزرگ‌بینی حادی داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● **پانویسها:**

۱/۲/۱۱. KIERKEGAARD par Lui-meme, Marguerite Grimault

وکتاب: تاریخ فلسفه ـ از فیشته تا نیچه ـ فردریک کاپلستون، ترجمهٔ داریوش آشوری و کتاب: فلسفهٔ معاصر، کاپلستون، ترجمهٔ دکتر علی اصغر حلبی.

۳/۵/۶/۷/۸/۱۰/۱۳، نشریهٔ روزانه هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر، شمارهٔ ۱۰، بهمن ۶۸.

۴. تاریخ فلسفه ـ از فیشته تا نیچه ـ کاپلستون.

۹/۱۲/۱۴. ماهنامهٔ سینمایی فیلم، شمارهٔ ۸۶، ۶۷، ۵۹

■ گزارش

■ سعید نژادسلیمانی

طرح و پیشنهاد اختصاص جشنواره‌ای به فیلمهای کوتاه از همان روزهای نخست باعث دلگرمی و خرسندی فیلمسازان و دست‌اندرکاران سینما شد. هرچند همه ساله در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر، بخشی از جشنواره به مسابقهٔ فیلمهای کوتاه می‌پرداخت، امّا عواملی چند موجب می‌شد تا نه فقط فیلم کوتاه جایگاه واقعی خود را در عرصهٔ سینمای کشور پیدا نکند، بلکه حتّی از ارزش و اعتبار آن کاسته شود و به مرحله‌ای مقدّماتی در مسیر ساختن فیلمهای بلند بدل گردد. حال می‌شود این امید را داشت که با تداوم برگزاری جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه، سینمای کوتاه قدر و مقام واقعی خود را باز یابد و با فراهم آمدن زمینه‌ای سالم برای رقابت و ارزیابی آثار هنرمندان، پیشرفت و ارتقاء کمّی و کیفی فیلمهای کوتاه را شاهد باشیم.

نخستین جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه از بیستم تا بیست و پنجم تیرماه، به همت مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، با همکاری بنیاد سینمایی فارابی، شهرداری تهران، شرکت شیلات ایران و... در مجتمع فرهنگی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان برگزار شد. جشنواره از دو بخش مسابقه و ویژه تشکیل شده بود و فیلمهای ایرانی و خارجی متعدّدی در این دو بخش به نمایش درآمدند.

در بخش مسابقه، ۴۹ فیلم، شامل ۲۹ فیلم شانزده میلیمتری، ۱۲ فیلم سی و پنج میلیمتری مستند و داستانی و ۸ فیلم انیمیشن شرکت داشتند. این فیلمها با توجّه به کیفیت تکنیکی و بیانی و نیز محتوای فرهنگی آنها، از بین ۱۸۱ فیلم کوتاه داستانی، مستند و