



## نگاه هولوگرافیک به «جدایی نادر از سیمین»

### نادر و آب و خاکش

جهانبخش توراوی

۱۱ شازده سالگی که نخستین نقد خود را در مهر همان در یک روزنامه محلی درباره فیلم **دیروز، امروز، فردا** می‌نوشتیم، یوتیوب‌دیسکانوشتم، رفته‌رفته دل‌سنگی همچنان آمیزی به یافتن جهان‌های ناپیدا در ورای جهان ظاهری فیلم پیدا کردم که تا امروز ادامه دارد همیشه احساس کردم اجزای فیلم نهنها با پیوندی که به هم دارند یک کل یگانه را می‌سازند، بلکه دل‌سنگ ارتباط و پیوستگی از روی پرده است. ارتباط و پیوستگی فقط در جهان روی پرده و در متن نیست، بلکه دل‌سنگ ارتباط و پیوستگی از روی پرده به جهان تماشاگر نیز کشیده شده و به او استحقاق شده است. در نهایت، کلی که به پدید می‌آید از مجموع اجزای روی پرده و تماشاگری تشکیل می‌شود که هر مان با درک فیلم و غرق شدن در آن، خود را درک می‌کند و در خود و در جهان غرق می‌شود. به نحوی که درک ما

از فیلم همزمان با درک فیلم از مای تماشاگر است و، یا بهتر بگویم، در یک زمان توأمان و بی‌هیچ فاصلگی، آن دو یکدیگر را فراتر می‌کنند و بر هم می‌افزایند و یکی می‌شوند. این یگانگی درک کننده و درک شونده، این تداخل و هم‌بستگی نگرنده و نگریسته شده، این جمع تفویض‌ها و حتی اصدا، این حل شدن و فنا و زایش ناهوشیار، این لامکانی و بی‌زمانی، کم‌پیش آن چیزی است که از چند سال پیش دریافتیم: تصویر هولوگرافیک هستی نام دارد و خواندن کتاب **جهان هولوگرافیک** مایکل تالوت، به ترجمه داریوش مهرجویی، و نوشته‌های دیگر، بر آگاهی من افزود و با این که اندیشه‌های طرح‌شده در آن‌ها ربط چندانی به هنر و سینما ندارند، اما از جهتی برای آن‌چه که تا کنون درباره فیلم‌ها نوشته‌ام پشوانه و چارچوب تئوریک به وجود آورد.

فیلم‌سازی به من گفته‌اند که پس از خواندن مطلبی که درباره فیلم‌شان نوشته بودم، به نکته‌ها و برداشت‌هایی در نوشته‌ام بر خورده‌اند که بهمی‌چیزه قصد آن را نکرده بودند، اما این نکته‌ها برای‌شان تازه‌گی داشته و به نظر می‌رسد نمی‌رسند. بیضایی یک بار به من گفت بهترین تفسیر از **باشو، غریبه کوچک** را در یک مهمانی شنیده که یکی داشت به دیگری می‌گفت این فیلم او را به یاد بیته‌های آغازین مثنوی می‌اندازد به ناله‌ی نورافشاده از نیتان خود بیضایی در هنگام ساختن فیلم از این شباهت بی‌اطلاع بود اما در جهان هولوگرافیک، درد فرقی و دور افتادن از اصل و ریشه، از مادر هستی، بیضایی و مولوی را هبسو و هوسکل می‌کند و فاصله تاریخی میان آن دو را از میان برمی‌دارد.

نقدهای من، جذا از خوش آمد و بدآمد خواننده، همواره با معنایی و معناسازی همراه بوده است. خواننده یکی از سایت‌های سینمایی نوشته بود که نقد پر از جزئیات من بر **رفتگان** اسکورسیزی را خوانده بود، اما ای کاش نمی‌خواند که لذت دیدن فیلم را از دست نمی‌داد. حرف درستی زده است، توصیه من به سینمادوستان این است که هیچ نقد فیلمی - از جمله نقدهای مرا - پیش از دیدن فیلم نخوانند، تا از پیش‌داوری و یک‌جانبی‌ی در امان بمانند. فیلم را ببینند، برداشت و تأویل خود را بکنند و پس از آن نقدها را بخوانند و از برداشت‌های مختلف آگاه شوند جهان هولوگرافیک مانند شکل‌ها و نقش‌های متعدد روی هم تلنبار و سوپراپمیوز شده و هر تصویر و لایه، درجه وضوح متفاوتی دارد. هر تماشاگر می‌تواند با نگاه کردن و خیره شدن به این هولوگرام، تصویر مطلوب خود را پیدا کند یا بسازد. در فرایند درک فیلم، کشف و آفرینش دو روی یک سکه‌اند. فیلم با به نمایش در آمدن، از مالکیت فکری سازنده می‌گریزد و تبدیل به دستمایه ترمز‌بندری برای برداشت‌های متفاوت تماشاگران می‌شود. از همین رو نقد فیلم به اعتقاد من بیش‌تر تماشاگر‌مدار است تا فیلم‌مدار. حسن‌وحال و ذهنیت درک کننده و شرایطی که در آن به دیدن فیلم می‌رود، باعث می‌شود که با یکی شدن او با فیلم، بی‌نیابت تفسیر از فیلم بدوید آید و همه آن تفسیرها در ارتباط با هر تماشاگر و هر منتقد به نوبه خود اصالت دارند. اگر نقدی برجسته‌تر و گیراتر از بقیه تفسیرها و تأویلهای به نظر می‌رسد، از این رو نیست که «هرست» تر است و حقیقت یگانه و منحصر‌بفردی را کشف کرده است. از این روست که به برکت نوع استلال و نگاه و زبان ارتباطی‌اش، تأثیر عمیق‌تری بر خواننده و شنونده و بیننده می‌گذارد و افراد بیش‌تری را که از برخی جهتها عوالم مشترکی با منتقد دارند و رنگ و لحن و فکر او را می‌پسندند، به خود جلب می‌کند. این که تماشاگر فیلم در چه موقعیتی فیلم را می‌بیند می‌تواند باعث شود که در شرایط زمانی و مکانی و فردی و اجتماعی مختلف برداشت‌ها و نظرهای متفاوت و حتی متضادی به یک فیلم واحد پیدا کند. یک فیلم را می‌شود مانند توالی عشق و نفرت در میان داد‌گازان، یک روز دوست داشت و ستود و در شرایط و زمانی دیگر آن را کمتر دوست داشت یا حتی تحقیرش کرد، و خدا نصیب هیچ‌کس نکند، به چهره‌اش اسید پاشند.

احمد طایب‌نژاد در گفت‌وگویی با مسعود کیمیایی در مجله «هاف» می‌گوید: «زمانی فکر می‌کردم دنلان مار بهترین فیلم بعد از انقلاب شمس‌ت ولی، حالا فکر می‌کنم

سرب کامل‌ترین فیلم مسعود کیمیایی طی سه دهه گذشته است.» بهزاد عشقی (مجله «فیلم»، آذر ۱۳۸۹) این تعبیر فکس و گردش نگاه را بلشی از انصاف منتقد می‌داند. انصاف به کنار، من آن را بر خورد هولوگرافیک با فیلم می‌دانم. برخوردی که امکان نگاه کردن از سویی دیگر و در لحظه‌ای دیگر به هولوگرام فیلم را ممکن ساخته و نتیجه متفاوتی را پدید آورده است. چند سال پیش، نقدی در ستایش فیلم **زیر درختان زیتون** کیارستمی نوشتیم و جواد طوسی نقدی در رد آن، هر دو نقد از دیدگاه هولوگرافیک توجیه‌کنندگی بود. آن‌چه آن دو نقد را از هم جدا و متمایز می‌کرد تنها این بود که قدرت تأثیر گذاری کدام‌یک از آن‌ها بر خواننده بیش‌تر است. دوست دلیندی یک بار در یادداشتی که برای من فرستاد از این که راه ییلماز گونی و شاید **وقتی دیگر** بیضایی را به یکسان دوست داشته و ستوده بودم تعجب کرده بود. جوابی نوشتم که نشد برایش بفرستم، اما خلاص‌شان این بود که من مانند مالمصرالدین معتقد نیستم که هر جا شیخ طویل‌هلم را فرو کنیم، می‌توانیم مدعی شوم که آن‌ها هرگز زمین نمانند. فیلم‌های به‌ظاهر متفاوت را در شرایط و با ذهنیت متفاوت می‌توان به یکسان دوست داشت یا از آن‌ها بیزار شد. مهم این است که در لحظه ادراک، دانش و سلیقه و احساس‌های فردی، فرهنگی و اجتماعی ما در چه وضعی است. حتی سزوسال و گرما و سرما و بول‌داری و بی‌پولی هم می‌تواند بر دریافت ما و آن‌چه از فیلم می‌گیریم و معنایی که می‌سازیم تأثیر بگذارد. من فیلم **مهرم** علی‌رضاداونژاد را در شرایطی دیدم که تصادفاً مادر گل‌رزان که در فیلم بازی می‌کند، کنارم نشسته بود. در لحظه‌هایی که او و نوه‌اش روی پرده در کشاکش و یگوگمو بودند احساس می‌کردم این خاتم کهن‌سال فرورفته در صندلی کنار من، دارد آرام گریه می‌کند. هوای سانس نمایش در همان حال برای من که سرمارا در پیش‌ترت دارم باعث غم و کلافه‌کننده بود و خیس عرق شده بودم. آیا تأثیری که از فیلم گرفتم و معنایی که از **مهرم** ساختم، بدون اشک‌های مادر داونژاد و گرمای توان فرسا می‌توانست در شرایط دیگر همان کیفیت را داشته باشد؟ نمی‌خواهم در این مورد اغراق کنم و آدمیان را بنده و بردهٔ آسوها بدانم، اما شک نیست شرایط محیط و چیزهایی که با ما در ارتباطند، بی‌تردید در برداشت‌ها و رفتار و قضاوت‌های‌مان تأثیری می‌گذارند. ما در محاصره و غرقه در اشیا هستیم. موسرویی **بیگانه** آلبر کامو اگر آدم می‌کشد به خاطر این است که گرمای کلافه‌کنندهٔ آفتاب دارد. ادیتش می‌کند؛ اگر در سایه بود شاید به مرد عرب مهاجم حمله نمی‌کرد. اسق آفتاب را هم در محاکمه موسرو پیدا به عنوان میاشتر با معنوی جرم در جایگاه متهمان می‌نشانند. همان طور که اهمیت و نقش اشیا، مثلا در و دستگیره، در فیلم‌های برسوسن و بیروان او کم‌تر از چهره انسان نیست، در عالم واقع نیز اشیا همین‌ها و هنجس‌ها ما هستند و اندیشه و رفتار و داری‌های ما جدا از آن‌ها نیست. در دیدن فیلم و درک آن نمی‌توان نقش اشیا را روی پرده و فراسوی آن نادیده گرفت. در همین فیلم **مهرم** ارش و تأثیر گذاری، نمای آخر فیلم، علاوه بر ارتس‌ان با این صحنه‌های قبل، واپس از میخنتی نبود و چراغ و خیابان و باستانه فیلم.

جزیرهٔ شاتر اسکورسیزی یک هولوگرام است. معلوم نیست کدام‌یک از شکل‌های روایت را به عنوان واقعیت

بپذیریم. بستگی دارد چه‌گونه و از کجا و در چه شرایطی به فیلم نزدیک می‌شویم؛ مانند نگاه کردن به سیمای دیگری است اگر به صورت کسی از جهت‌های مختلف و در نورهای مختلف و در زمینه و پس‌زمینه متفاوت نگاه کنیم، در سیمای او شاید بتوانیم چندین شکل ببینیم؛ زشت و زیبا، جوان و پیر، خونسرد و باحساس... این را عکس‌های حرفه‌ای هنرمند خوب می‌فهمند و می‌دانند از کدام سو به چهره نزدیک شوند. البته عده‌ای هم دوست دارند فقط از یک زاویه به سوزه نگاه کنند اما هیچ چهره‌ای در همه حال به یک شکل نیست. در دنیای بازیگری هم هیچ بازیگری در همه حال همان نیست که بوده یا هر فیلمش و یا هر نقش و هر نگاه ما در حالت‌ها و شرایط مختلف، چهره‌اش می‌تواند تغییر کند. تماشاگر هم مدام در حال تغییر است. هم خودش است، هم خودش نیست. حالت همواره یکسانی ندارد. تمامی وجود او به عنوان انسان چیزی نیست جز مجموعهٔ بی‌شماری از من‌های گوناگون متفاوت و متضاد که روی هم فشرده شده و هر یک از آن‌ها در آب‌وهوای مناسب سر بلند می‌کند و خود را نشان می‌دهد. هزیستی و جنگ و دعوی این من‌های چندگانه است که هویت انسان را تشکیل می‌دهند و هر بار که یکی از این‌ها در شرایط مساعد یک‌هتا زب شود، تماشاگر فیلم و هر اثر هنری دیگر را به شکل متفاوتی می‌بیند. خود متن هم قابلیت این چندگانگی را دارد. عده‌ای گوستاو فلوبر را مطلقاً رئالیست می‌دانند اما به گفته مارو بارگاس یوسا، «گوستاو فلوبر در **مادام بوواری** هم رئالیست است هم رئالیست. هم روایت کلاسیک را به کار می‌گیرد و هم بیان‌گذار روایت نو است» از هر منظر که نگاه کنیم چیز متفاوتی در این کتاب می‌بینیم. جهان کتاب پر از دو فلوها و هم‌رادهاست. فیلم **کیی برابری اصل** کیارستمی چندلایگی واقعیت و همسانی راست و دروغ دارد. این نگاه راسومون‌گونه به واقعیت را در **مهرگ یزدگرد** هم می‌بینیم. حقیقت وجود آدمی یگانه نیست کسی که تخنیر شده، هیولایی باشد اما همین شکنجه‌گر در نگاه نوبه کوچولو نازنینش قرشته است. دیو و دابلیو یا همانند و جنا نیستند دست‌های می‌توانند هم زیبایی بیافرینند و هم آدم بکشند. آب، هم تجات می‌دهد هم خفه می‌کند. وجود یکی مدیون دیگری نیست. مرگ و حیات در هم تنیده‌اند و یکم و مظلوم گاهی پیکرمای واحندن بارش برف در خیابان برای شاعر نعمت و برای شهرداری مصیبت است. ویروس برای بیمار خطرناک و برای پزشک درامزاست. این‌ها جهان‌هایی متفاوت و متضادند که به هم گره خورده و کلیت یگانه‌ای را ساختند. در **درخت گلایی**، تمام آن غم زلال، بر گرد خاطره عشق از کفرفته بر می‌زند. شاید آن دوره‌ای که راوی عشق را فرو می‌دهد و سیاست خشک می‌جاسل را انتخاب می‌کند و مهرجویی آن را به صورت سیاسی‌مفهم نشان می‌دهد، قسمت منفی فیلم باشد. اما نقد هولوگرافیک، بسته به نوع نگاه منتقد، این امکان را می‌دهد که آن دوره خشک بی‌حاصل را بهتر از عظمت آن عشق از کفرفته بدانیم، چرا که از آن تفکیک‌پذیری نیست اگر آن دوره، نبود و عشق حسرت‌بار امکان جلاوگری می‌یافت، نه گلی ترقی **درخت گلایی** را می‌نوشت و نه مهرجویی فیلم را می‌ساخت.