طاووس و آینه

جهانبخش نورایی

■■ کبوتر

سالهاست که پرندگان هنرمندان را یاری داده‌اند و در این میان، کبوتران ــ خاصه کبوتران سفید ــ حق بیشتری به گردن آنان دارند. در آینه‌ی تارکوفسکی پرنده‌ای روی سر پسرکی می‌نشیند تا فیلمساز نشان دهد که سرشت پاک او نکه‌ای از طبیعت بی‌آلایش است. در همین فیلم، پرنده‌ای چون نشانه‌ای از روح بیقرار، از دست مردی بیمار بدسوی رهائی پر میکشد. و هنگامی که پنجه‌های جذامی‌ها، در *خانه سیاه است* (فروغ فرخزاد / ابراهیم گلستان) یاری حقیرانه‌ای را شروع می‌کنند، دسته‌ای کبوتر سفید درآسمان می‌آسیا به پرواز درمی‌آیند و صدای اندوهناک فروغ، این مقایسه بیرحمانه‌ی اسارت و آزادی را با کلامی گلایه‌آمیز همراهی می‌کند:

آه، ای خداوند! جان ساخته‌ خود را
به جانور وحشی مسپار
بگذار آورگه زندگی من باد است
و ایام بطالت را نصیب من گرده‌ای...

کبوتران و سایر پرندگان البته همیشه با این ظرافت در فیلمها مصرف نمی‌شوند. در زمانه‌ی ما، کبوتر براحتی یک ساندویچ در دسترس بیشتر فیلمسازان است و به همان نسبت از کیفیت و طعم و بوی آن کاسته شده، در و دیوار و مجلات پر از طرحها و پوسترهایی‌ست که کبوتر مایه و تصویر اصلی آنها را می‌سازد (آخرین نمونه: پوستر فیلم *شناسایی*). ترکیب‌هایی مانند "کبوتر خونین بال" و "کبوتران حرم عشق" در روزنامه‌ها و کلام سخنوران به امید رسیدن به یک فصاحت واهی، غلغل می‌زند. و این کبوتر بدفرجام، که به قول خودش "شکسته‌بال‌تر از من میان مرغان نیست"، حالا بصورت متاع کهنه و بی‌جلوه و ناقابلی درآمده که جز ایجاد سیری کاذب در آسان‌پسندها، هنر دیگری ندارد. البته، اینهمه فیلمساز که تاکم می‌آورند برای بیان معصومیت و مرگ و رهایی ... ساندویچ کبوتر سفارش می‌دهند، درواقع میراث‌بر فکر و خیال پارزش‌اند که در هنرهای تصویری و سمبولیسم مذهبی سنگین و پرمعنا بوده، اما از فرط تقلید و تکرار بی‌کم‌وکاست، تبدیل به کلیشه‌ای بی‌خاصیت شده. لازم است بگویم من هم مانند بیشتر مردم کبوتر را دوست دارم و عوعوی آن برایم خاطره‌انگیز و آرام‌بخش است. اما شروع کرده‌ام که در حد یک تماد رو به زوال، با نظر نامساعدی به آن نگاه کنم.

کبوتر، معانی و صفات مختلفی دارد. در هنر روشنفکرانه و عامیانه، هر دو، بعنوان مظهر صلح و پاکی و بیگناهی شناخته شده. مرغانی نیز داریم بنام کبوتر یاهو و کبوتر یاکریم که به اعتقاد قدیمی‌ها دمی از ذکر خدا غافل نیستند و هرکس سنگپاره‌ای به آنها بزند نفرین خواهد شد. معمولا در فیلمها وقتی "مرغ روح پر می‌کشد" یا "مرغ جان از قفس تن رها می‌شود" کبوتری یا یک قوچ کبوتر به پرواز درمی‌آیند. به این ترتیب، کبوتر، بخصوص نوع سفید آن (و سایر مرغان کبوتر آسا)، جلوه‌ای از معصومیت یا تقدس کسی می‌شوند که مرده است (کمتر دیده شده که در فیلمی با مرگ یک آدم بدجنس کبوتری پا به صحنه بگذارد). کبوتر در چنین وضعیتی، حامل نوعی روحانیت است و به‌مثابه‌ٔ تشبیهی برای بیان یک اندیشه‌ٔ انتزاعی، عروج روح را می‌رساند و بار مذهبی دارد. عطار می‌گوید وقتی شیخ‌المشایخ عالم تصوف، جنید بغدادی جان به جان‌آفرین تسلیم کرد، کبوتری سفید بر گوشه‌ٔ جنازه‌ٔ او نشست و هرچه او را می‌راندند دل از پیکر آن مرد پاک نمی‌کند. در *هملت* کوزینتسف هنگامی که اوفلیای دلشکسته خود را غرق می‌کند، روح رنجیده‌اش به شکل پرنده‌ای از فراز دریاها می‌گذرد و به‌سوی معشوق جفاکار پر می‌کشد. فراموش نکنیم که کبوتر یک *سمبول جهانی* ست، نظیر آب که *تماد* پاکی و زایندگی و زندگی‌ست. در شریعت حضرت موسی در شمار مرغان پاک است و روح‌القدس به هیئت کبوتری بر مسیح نازل شد. حضرت عیسی به شاگردانش می‌گوید: "من شما را مانند گوسفندان در میان گرگان می‌فرستم. پس مثل مارها هوشیار و چون کبوتران ساده باشید." در کهکشان فرهنگ‌ها، کمتر آسمانی‌ست که از پرواز کبوتر تهی باشد و گاه شباهت‌های عجیبی دیده می‌شود. پانچو در *سرود سرخ* و *الکترا*، زن و کبوتر را با رشته‌ٔ معصومیت و شکسته‌بالی، به هم پیوند می‌دهد. و این طرف عالم، در کتاب "تعبیر خواب ابن‌سیرین و دانیال پیغمبر" کبوتر و زن وجود یگانه پیدا می‌کنند. ابن‌سیرین می‌گوید دیدن کبوتر در خواب، به مفهوم زن است: "اگر ببیند کبوتری بگرفت یا کسی به وی داد، دلیل اینست که زن خواهد. اگر ببیند کبوتری را بزد و بیفکند، دلیل آنست که زن را رها کند." و بهترین کبوتر در خواب، سفید و سبز است." ظاهرا آنطور که در یکی از شماره‌های مجله

لحظه‌ای پس از مرگ پدر "آیو" در فیلم *آیاراجیتو*. کبوترها به پرواز درمی‌آیند تا مفهوم دوگانه‌ای را به تماشاگر انتقال دهند.

آمده، آقای ابوالحسن داوودی هم در فیلم *سفر عشق* کبوتر سفید شکسته‌بالی را آشیانه‌ٔ حال و روز زنی دردمند کرده است. حالا ببینیم کبوتری با این صفات را کدام فیلمساز می‌تواند بهتر بیراند، یا اصلا از خبر معلق زدن آن در آسمان تخیل هنری‌اش بگذرد و وسیله‌ٔ دیگری برای بیان اندیشه‌اش دست و پا کند. سینماگری مانند ساتیاجیت رای، در سطحی دوگانه کبوتر را بکار می‌گیرد. در *آپاراجیتو*، به‌هنگام مرگ پدر آپو، دسته‌ای کبوتر به‌هوا برمی‌خیزند. یک منتقد هندی آنرا "نشانه پرواز روح از بدن" دانسته. اما رابین وود می‌گوید تصویر کبوتر تنها در این حد باقی نمی‌ماند، زیرا، همزمان، احساس تحرک و آزادی را بعنوان نقطه‌ٔ مقابل زندگی ساکن و بسته‌ٔ پدر آپو القاء می‌کند. در عین حال که بمانگر مرگ است در تضاد با آن نیز قرار دارد و شروع تکاپوی تازه‌ای را در زندگی آپو نشان می‌دهد (اینرا مقایسه کنیم، مثلا، با مرثیه‌ٔ امیر نادری که وقتی نعرالله خبر مرگ مادرش را می‌شنود کبوتر سفیدی به هوا می‌پرد و قدرت تخیل فیلمساز از این فراتر نمی‌رود. اما در قوزنهای کیمیایی، برخورد با کبوتر تا اندازه‌ای ظریف و فکر شده است. فیلمساز ابتدا در فصل کلانتری، مفهوم رهایی را ــ هرچند به قیمت انحراف از خط داستانی ــ با پرواز کبوترهایی که پسرکی در قفس آنها را می‌گشاید، می‌سازد. و در پایان فیلم، وقتی سید سرانجام تصمیم می‌گیرد به قدرت ملحق شود، و به یک معنا با مردن در کنار او از قفس زندگی نکبت‌بارش رهایی یابد، کبوتر سفیدی وارد کادر می‌شود در پشت سر او می‌نشیند) کار "رای" یکی از نمونه‌های موفق برخورد زیبایی‌شناسانه با کبوتر است. مثال، البته، فراوان است. در فیلم *در بارانداز الیا کازان*، کبوتر نه‌تنها به‌مثابه‌ٔ یکی از اجزاء و لوازم داستان عمل می‌کند (اولین جنایت به کمک آن اتفاق می‌افتد) بلکه وسیله‌ای می‌شود برای تاکید بر پاکی ذاتی مارلون براندو و مرگ کبوترانش انگیزه‌ٔ شورش و سرکشی را در او دامن می‌زند. و یا در فیلم *راه* یلماز گونی، با اینکه پرواز کبوترها به‌هنگام نشان دادن جنازه‌ٔ برادر "عمر" یک فکر محافظه‌کارانه و تقلیدی‌ست، اما از آنجا که برای تحرک بعدی عمر (گرسختن به کوهستان و پیوستن به مبارزان) زمینه‌ای تصویری می‌چیند، در ساختمان فیلم جا می‌افتد و مفهوم پرواز / آزادی را انتقال می‌دهد. در اینجا، صحنه‌ٔ گیرایی از *دوستان من جرمی* / مونیچللی میادم می‌آید. اگونوتیانسی اشراف‌زاده‌ٔ ورشکسته و بینوای فیلم، پای گچ گرفته‌ٔ بیمه شده‌اش را در میان انبوه کبوتران (نمادهای عشق معصومیت و بیگانگی با دنیای مادی) با یک نزولخوار معامله می‌کند و تعداد قشنگ و پرمعنایی بوجود می‌آورد... حالا اگر این چند نمونه را (که البته نظیر آنها پا بهتر از آنها در سینما کم نیست) در کنار استفاده‌ٔ ساده‌گیرانه و خالی از ابتکار سینمای فارسی و غیرفارسی قرار دهیم، ظلمی که به کبوتر شده، برجستگی بیشتری پیدا می‌کند و تفاوت‌ها روشن‌تر می‌شود. (سابقه‌ٔ فقدان خلاقیت در برخورد با کبوتر به قبل از *طوقی* می‌رسد. قدیمی‌ترها احتمالا یادشان می‌آید که چگونه از مرگ ظاهرا سوزناک کبوتری در فیلم *انسانها* برای بیان نازکدلی فردین و مجید محسنی و آرمان استفاده شد).

کبوتری که با برگ زیتون در منقار، ساحل نجات را به نوح پیغمبر نشان داد و دیگر پیش او برنگشت، درحقیقت پروازش را تا *فلمرو سمبولیسم هنری* / دینی ادامه داد و بصورت نماد عالمگیر صلح و رستگاری درآمد. اما بنظر می‌رسد که این سمبل جهانی، عملا در بسیاری موارد بوسیله‌ای برای عقیم ماندن نیروی آفرینشگری فیلمسازان تبدیل شده. آیا سهل ــ الوصولی وسوسه‌انگیز آن آدم تن آسان را به فکر نمی‌اندازد که عرق ریختن روح برای خلق تصویرها و اندیشه‌های نو، به‌سختی‌اش نمی‌ارزد؟ فکر می‌کنم زمان آن رسیده که اگر نمی‌توانیم به شکل تازه‌ای از کبوتر استفاده کنیم، دنبال جانشین دیگری بگردیم. برای ــ فرضا ــ نشان دادن و تغسیر مرگ، بهترین چاره‌ٔ کار همیشه بال کشودن یک کبوتر نیست. گمان می‌کنم اگر بجای فرانسیس فورد کاپولا، یکی از دوستداران کبوتر *پدرخوانده* را جلو دوربین می‌برد، احتمالا سر و ته مرگ دون کورلئونه را به کمک این مرغان بی‌آزار هم می‌آورد. اما کاپولا، با تازه‌جویی و خلاقیت بیشتری به موضوع نگاه می‌کند. هنگامی که دون کورلئونه (مارلون براندو) ضمن بازی با نوه‌اش در باغ مرتل سکته می‌کند و به زمین می‌افتد، پسرک فکر می‌کند شوخی‌ست. تصویر به نمای دوری قطع می‌شود. وسط پرده، در روی بند، ملافه‌ٔ سفیدی‌ست که کمی در باد می‌جنبد. پسربچه به سمت چپ می‌دود و از کادر خارج می‌شود. دوربین کمی مکث می‌کند. ملافه‌ٔ سفید همچنان به‌آرامی تکان می‌خورد. صدای ناقوس شنیده می‌شود. کاپولا، با این نوع برخورد، احساس جدایی و حذف شدن پدرخوانده را از دنیای ما با نمای دور (که تقریبا فاقد بار عاطفی‌ست) می‌رساند. ملافه‌ٔ سفید طعم مرگ دارد، و صدای ناقوس نه‌تنها رابط انتقال به صحنه‌ٔ سوگواری می‌شود، بلکه بر قطعیت جان سپردن دون کورلئونه تاکید می‌ورزد. یا برگردیم به خیلی پیشتر، به فیلم *زندانی جزیره‌ٔ کومه‌ها* که جان فورد آنرا در سال ۱۹۳۶ ساخته. شیوه‌ای که فورد برای نشان دادن ترور آبراهام لینکلن بکار می‌زند، فوق‌العاده است. لینکلن در تماشاخانه روی صندلی نشسته و دارد نمایش را نگاه می‌کند. تصویر او را از دید قاتل داریم. وقتی تیر می‌خورد، به‌آرامی می‌میرد و از حرکت بازمی‌ماند. جان فورد، به خلاف عرف رایج، به چهره‌ٔ لینکلن نزدیک نمی‌شود و در همان نمای متوسط قبلی، حرف خود را با خلق یک ترکیب‌بندی دلپذیر می‌زند: پرده‌های توری سفید در دو سوی کادر قرار گرفته و در وسط آن لینکلن و اطرافیانش دیده می‌شوند. اطرافیان نیز آرام می‌گیرند و سکون برقرار می‌شود. احساس فراگیر مرگ به تماشاگر انتقال می‌یابد و تصویر، حال و هوای یک تابلو را پیدا می‌کند. در اینجا فورد، با یک تغییر جای دوربین، چهره‌ٔ لینکلن را در پس پرده‌ٔ توری که دقیقا حالت یک شمایل را پیدا کرده به ما نشان می‌دهد ــ شمایل تاریخی برای ملت آمریکا و برای جان فورد. می‌بینیم که فورد با این نوع نمایندی و کمپوزیسیون، هم مرگ لینکلن را می‌رساند و هم به ستایش شخصیت تاریخی او برمی‌خیزد. بویژه اینکه چشم تیزبین فورد پرده‌ٔ توری را بعنوان یک عنصر مهم و موثر بیانی در این تصویرسازی بکار می‌برد. او و کاپولا راه دور نمی‌روند و بجای تکیه دادن به کبوتر و سایر مرغان دوست‌داشتنی از آنچه دم‌دست دارند به طرز خلاقانه‌ای استفاده می‌کنند. در کارگاه ذهن هنرمند، همیشه ابزار و مصالح پرقدرت‌تری برای غنی‌تر کردن زبانبی‌شناسی فیلم بافت می‌شود. کبوتر، حرف آخر نیست. به قول خواجه‌ٔ شیراز:

در هوا چند معلق‌زنی و جلوه کنی
ای کبوتر، نگران باش که شاهین آمد!

سرنوشت کبوتر نگونبخت را پیداکند. پیترگرین، منتقد انگلیسی، می‌گوید ویم وندرس در فیلم *بالهای آرزو* (بهشت برفراز برلین / زیر آسمان برلین) این فکر بدیع تارکوفسکی را با نشان دادن تکدرختی که اطرافش را آب پوشانده، وام گرفته است. البته تا این حد عیبی ندارد؛ حتما نوعی عرض ارادت و ستایش از استاد است و ویم وندرس اصولا عادت به چنین کاری دارد. خطر ادامه‌ٔ وامگیری بدست سهل‌پسندان کم‌مایه است که می‌تواند این درخت مرموز مقدس را به یک قطعه چوب زمخت و بی‌مصرف تبدیل کند. بیم دارم نخیلی اینچنین زیبا، زرف و تکان ــ دهنده که تمثیلی از امید به شکوفایی روح عظیم آدمی‌ست، دست بدست بگردد و بتدریج لهیده و پوچ و دل‌آزار بشود. درخت تارکوفسکی را می‌توان همان درخت انجیری دانست که آنرا مسیح در فیلم *انجیل به روایت متای* پازولینی بجرم بیحاصلی و بی‌ثمری نفرین می‌کند و خشک می‌گرداند. و حالا، این درخت به نیروی ایمان آدمیان می‌خواهد از خشکی برهد و برگ برآورد، اما آفت تقلید و شبیه‌سازی جاهلانه دور و برش پرسه می‌زند. البته نمی‌خواهم درخت تارکوفسکی را تا حد یک *اسطوره*‌ٔ بی‌همتا بالا ببرم و او را در این میدان بی‌رقیب بدانم. خود او نیز در آفرینش این تصویر شگرف، به پیشینیان تکیه داده؛ اما، آگاهانه و با قریحه‌ای سرشار از نوگرایی. اندیشه‌ٔ رستگاری مسیحیت و تابلو "ستایش شاهان مجوس" لئوناردو داوینچی *الهام‌بخش* تمثیل عمیق او بوده. با اینهمه، درخت دیگری نیز وجود دارد، که شاید تارکوفسکی از آن اطلاع نداشت. درخت بادامی که در قلب زمستان به نیروی ایمان، معجزه‌آسا، شکوفه کرد و نشان داد امید و تمنای تارکوفسکی

ویم وندرس در فیلم *بهشت برفراز برلین*، تکدرخت خشک تارکوفسکی را وام گرفته است.

■■ درخت تارکوفسکی

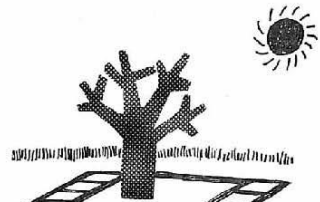
نخستین بار که کسی در عالم هنر، کبوتر را بعنوان نشانه‌ٔ پاکی و قداست و تجلی روح بکار گرفت، استعاره‌ٔ دلپسندش نو و متکرانه بود. اما تقلید و تکرار خشک و ملال‌آور، کار را به *خرابی* کشید. می‌ترسم درخت خشکی که در فیلم *ایثار* تارکوفسکی از روی ایمان آب داده می‌شود تا به سرسبزی و باردهی بنشیند، رفته‌رفته بیهوده نیست. معجزه‌ای که "نیکوس کازانتزاکیس" در *گزارش به خاک یونان* (به ترجمه‌ٔ شیوای دکتر صالح حسینی) از آن خبر می‌دهد:

"مدت چهل روز در "کوه مقدس" گشته بودیم. عاقبت، هنگامیکه شب سال نو به قصد عزیمت به "دافنه" برگشتیم، معجزه‌ای غیرمنتظره در انتظارمان بود. در قلب زمستان، در باغی کوچک و محقر، درخت بادامی به شکوفه نشسته بود. بازوی دوستم را گرفتم و به درخت بادام

اشاره کردم ، گفتم : "آنجلوس، در طول زیارت، دلهایمان را پرستش‌های طریف آزار داده است . و حالا جواب را بنگر." دوستم دیده به درخت بادام پرشکوفه گردانید و علامت طلیب کشید . گویی در برابر تمثالی معجزنما نیایش می‌کند . لحظه‌ای دراز، بی‌آنکه کلامی بر زبان آورد، بر جای ماند . سپس، درحالیکه به آهستگی حرف می‌زد، گفت : "بر لبانم شعری جاری می‌شود ، شعرکی ."

دوباره به درخت بادام نگریست .

به درخت بادام گفتم
"خواهر ، با من از خدا بگو"
و درخت بادام شکوفه داد .



■■ معمای رنگ

مولانا می‌گوید خلق را تقلید شان بر باد داد! در کار هنر، اطاعت کورکورانه از "اصول" و "قواعد" ، اغلب اوقات خانه خرابی می‌آورد . مطلبی در شماره‌ٔ ۷۱ مجله دربارهٔ مفهوم رنگ در **شاید وقتی دیگر** چاپ شده که بخاطر اصول‌ـ گرایی افراطی به نتیجه‌گیریهای غلط می‌رسد . نویسنده به استناد کتاب رنگ (تالیف جوهانزـ ایتن) سعی کرده ارزش عاطفی و مفهومی رنگهای **شاید وقتی دیگر** را با تعریف آقای ایتن از "معانی" هر رنگ سنجد و هرجا کاربرد رنگ را در فیلم بیضایی مطابق قواعد و موازین "کتاب رنگ" ندانسته جلو آن علامت سئوال گذاشته و محترمانه خرده گرفته است . این نوع قاعده‌مردگی و دل سپردن به اصول، تناقض‌ها و محدودیتهایی پدید می‌آورد که مستقیم‌ترین اثر آن سترونی فکر و خلاقیت هنرمند است . نویسنده، به نقل از کتاب ایتن دربارهٔ رنگ زرد ، می‌گوید : "... زرد تراکمی است از سفیدی... رنگ زرد نشان روشنی نور است... از لحاظ سمبلیک با فهم و دانایی ارتباط دارد و نشان دانش و معرفت است ... رنگ زرد تیره، دارای مفاهیم دروغین ، خیانت و حسد ، اشتباه، بی‌اعتمادی و شک است ..." بعد درمورد فلسفهٔ عبور کیان از طرح طنزآمیز زرد و سیاه کف خیابان و هجوم رنگ زرد در **شاید وقتی دیگر** می‌پرسد : "برای القای کدام مفهوم بصری این رنگ زرد در تصویر انتخاب شده است؟ اگر بقول آقای ایتن ، نویسندهٔ کتاب رنگ ، نشان **خیانت** و حسد و بی‌اعتمادی و شک است که می‌بایست آقای مدیر را می‌دیدم که از آن عبور می‌کرد ، و اگر نشان روشنی نور و دانش و معرفت است که فضا این همه ترسناک و مهاجم نمی‌باید جلوه‌گر می‌شد ." بعد هم ایراد گرفته که من چرا در نقدی که بر این فیلم نوشته‌ام گفته‌ام رنگ زرد، درشاید ... رنگ هشدار و خطر و تنگنا و سرگردانی است ، حال آنکه بعرعم ایشان "نشان خطر و هشدار معمولا رنگ قرمز و منی تنگنا را هم در رنگهای تیره می‌توان برشمرد ."

مطالبی که نقل کردم ، شناخت قالبی و بسته‌بندی شدهٔ نویسنده را از کاربردهای متفاوت رنگ در فیلم نشان می‌دهد . تعریف آقای ایتن از مفاهیم رنگها ، کم و بیش صحیح است ، اما حکم و آیهٔ تخطی‌ناپذیر نیست . **ارزش و معنی رنگ در هر فیلم ، بستگی تام به زمینهٔ فیلم و اجزاء و عناصر دگرآن دارد .** درنتیجه، رنگ قرمز که به قول نویسنده، رنگ خطر است در یک فیلم می‌تواند رنگ صلح و آرامش و امنیت باشد و دقیقاً مفهومی مغایر پیدا کند . همچنین یک رنگ دیگر می‌تواند جانشین قرمز، یعنوان نشانهٔ خطر، بشود و همان تاثیر را بگذارد . چند نمونه می‌آورم . در **افسانهٔ ناراماي کینوشینا** ، رنگ سرخ در صحنه‌های خشم و خشونت تمام پرده را می‌پوشاند و در **هیولای درون** سینایی و **خط قرمز** کیمیایی رنگ سرخ اشیاء بازتاب خون و جنایت است . در **مارنی** رنگ سرخ، خاطره، یک جنایت آزاردهنده را القاء می‌کند ، تا اینجا کاربرد رنگ قرمز مطابق تعریف آقای ایتن است . اما در **راهی** جان آوبلدس ، تنها رنگ گرم زندگی تیره و کم نور و خفقان زدهٔ قهرمان فیلم ، رنگ قرمز آبازور اتاق و کلاه سرخ دوست دخترش‌آدریان است که بعنوان یک تکیه‌گاه عاطفی و مایهٔ آرامش و امید عمل می‌کند . یا کسی که **آماركورد** فلینی را دیده باشد می‌تواند سرخی لباس گرادیسکای شیرین و طناز و سرزنده را به معنای خطر و جنایت و خشونت بگیرد؟ رنگ قرمز در اینجا ، رنگ زندگی و خونگرمی و نشاط بی‌غل و غشی است که شهری را اسیر خود کرده . همانطور که گفتم گاه می‌شود یک رنگ از نظر مفهومی جانشین مفهوم رایج رنگ دیگری بشود . مسلماً آقای ایتن رنگ آبی روشن را هم معنا با رنگ قرمز نمی‌داند . اما در فیلم **آوارهها** رنگ سرد آبی ، نقش و مفهومی پیدا می‌کند که بطور سنتی به رنگ گرم قرمز تعلق دارد . رنگ آبی در این فیلم ، رنگ دریا و مألا بسملت جا دادن کوسه در خود ، رنگ خطر و هشدار و تحذیر است . سیلبرگ خطر کوسهٔ دریا و کوسهٔ خشکی ـ شهردار جزیره ـ را به کمک رنگ آبی می‌رساند . وقتی نخستین بار شهردار را می‌بینیم ، کتی آبی با نقش و نگار کوسه شکل به تن دارد و سایر همکاران او نیز آبی‌پوشاند ـ رنگی که با آب دریا (=کوسه) سازگار و همجنس است . در برابر این رنگ آبی ، می‌بینیم قهرمان فیلم ، مارتین برادی ، لباس خاکی رنگی پوشیده که سازگار با خشکی‌ست و بعداً با آشکارشدن ترس‌او/ترآب ، معنای روشن‌تری می‌یابد . **زمینه** در این فیلم ، کوسه است که هرجا باشد کانون خطر می‌سازد و دریا (و رنگ آبی آن) را تبدیل به پدیده‌ای مخوف و ناامن می‌کند . با این توضیحات اگر کسی در نظرهای آقای ایتن روری دست برد و مدعی شد رنگ آبی هم می‌تواند نشانهٔ **خطر** باشد ، نباید تعجب کرد . ایزنشتاین زمانی به کولشوف نوشت طرز نگاه کردن و تلقی ما از اشیاء است که رنگ و مفهوم آنها را می‌سازد . بر این پایه، رنگ امری اعتباری و ثبات‌ناپذیر و قابل تفسیر است و تاثیر و معنای آن بستگی تام به درک‌کننده دارد (داس و چکش و پرچم سرخ برای مارکسیست‌ها نشانهٔ سعادت و آرامش و رحمت است و برای مخالفان آنها علامت خشونت و بیرحمی و مرگ) مفهوم رنگ را اساساً باید در خود فیلم و در رابطه با اجزاء دیگر و شخصیت‌ها و داستان و وکل میزانسن جستجو و دریافت کرد، نه در کتابهای راهنما و آئین‌نامه‌ها . و اما ، رنگ زرد . تعریفی که آقای ایتن از رنگ زرد کرده، به گمان من ، در فیلم بیضایی مصداق ندارد ؛ در خیلی جاهای دیگر هم مصداق ندارد . در **تماس** برگمان رنگ زرد ، که بیشترین رنگ موجود در فیلم است ، و تحلی اصلی‌اش را در گلهای زرد می‌بینیم ، رنگ مرگ و نومیدی و تلخکامی‌ست (می‌بینیم که در تعریف ایتن چنین معنایی قید نشده) ولی در فیلم **راه** همین رنگ زرد ، که بصورت دشتی از گلهای زرد جلوه می‌کند ، نشانهٔ امید و زندگی‌ست . و یا رنگ زرد در **تریستانا** ، فساد و زوال و تباهی را می‌رساند . من گفته‌ام رنگ زرد در فیلم بیضایی نشانهٔ هشدار و خطر و تنگنا و سرگردانی است ، زیرا هرجا کیان را در تنگنای عاطفی و درحالت سرگشتگی و جستجوی بی‌ثمر می‌بینیم ، رنگ زرد به‌همراه سایر اجزاء و عناصر ، به او و تماشاگر هجوم می‌آورد . بنابراین من از روی کتاب ایتن ، برداشت و تفسیرم از رنگ را تنظیم نکرده‌ام که طبق "اصول" ایشان عمل کنم . رنگ زرد به منزلهٔ علامت هشدار (که نویسنده معتقد است معمولا به رنگ قرمز تعلق دارد) در **مارنی** هیچکاک ارزش و مفهومی برابر با رنگ قرمز دارد و هر دو علامت هشدار هستند . فیلم با کیف زردی که پول دزدیده شده در آنست شروع می‌شود . کیف در زیر بغل مارنی قرار دارد و رنگ آن در شرایطی که سایر ارزش‌های رنگی صحنه سرد ، ملایم یا خنثی هستند (کت و دامن مارنی خاکستری و چمدان او آبی‌ست) کاملا برجستگی دارد . هیچکاک با متمرکز کردن حواس تماشاگر بر این کیف زرد رنگ به‌هشدار می‌دهد که چیز مشکوکی باید در داخل آن باشد (اگر غیر از این است ، بد نیست نویسنده که در همان مطلب معتقد است هیچکاک هیچ سکانس یا پلانی را بی‌آنکه به رنگ کوچکترین شیئی فکر نکرده باشد روی فیلم ضبط نمی‌کند ، توضیح بدهد چرا هیچکاک رنگ زرد ، و نه رنگ دیگری را انتخاب کرده) . برای روشن‌تر شدن بیشتر مطلب اشاره می‌کنم داناله سیوتو ، هیچکاک‌شناس معروف ، صریحاً گفته است که در **مارنی** ، رنگ قرمز و رنگ زرد ، هردو ، یعنوان نشانهٔ هشدار عمل می‌کنند . (عقیده‌ای کاملا خلاف دیدگاه آقای ایتن و آقای نویسنده .)

در مورد رنگ ، زیاد ملانقطی نباشیم و اسیر قالب‌های تنگ نشویم . کلیشه رنگ ، فرق چندانی با کلیشهٔ کبوتر ندارد . بر هر دو خشکی و محافظه‌کاری و بی‌ذوقی حکومت می‌کند . با کلامی راهگشا از فریتس لانگ ، یادداشت را به پایان می‌برم :

"قاعده‌سازی ، ضوابط‌قطعی و روش‌های خشک برای من دشمن مرگ‌آفرین خلاقیت‌اند . حتی اگر تصادفاً قاعده‌ای بسازم ، اعتراف می‌کنم که قاعده‌ها فقط برای شکسته شدن پدید می‌آیند ."

□