

## نقدِ فیلم

# آنسوی خط سکوت

نویسنده : محمدشاه فرهود

جنوری 2017 هالند

فیلم : آنسوی خط سکوت

فیلمنامه و کارگردان : همایون پائیز

به اساس : متن ها و پاره - متن های بانو زینت نور

زمان : 34 دقیقه

سال و محل تولید : کابل ، 2016

1

### خلاصه فیلم

مرد مدرنی که در بیداری و خواب دچار کابوس است... آدم چند لایه ، بی نام و پریشان. توته توته و گسیخته ، من های متفاوتش با رفتار های متفاوت و متناقض... مغروق در سکوتِ مزمن و تنهایی مرگبار... کابوسمردی که در اتاق و کوچه بدنبال هیچی و پوچی سرگردان ، زندانی دایمی در حصار درونی... انسانی که شیوه تفکرش برایش ثمری نداده ، گریزان از رابطه با اشیا و آدمها. پاهای و ذهن آشفته اش نمی توانند با چرخه زمان همآواز شوند... عشق و اروس بیمار. آنسوی خط سکوت ، باز هم برایش تداوم خط خوردگی و سکوت ، خطی که خوانده نمی شود ، سکوتی که هرگز به صدا نمی آید... مسافه بین کله و مکالمه ، صد حفره. نعلش آویزی و خود کشی های تاریخی. یاسِ حنجره و گسیختگی من ها... و رشد از خودبیگانگی و سقوطِ نهایی در گودال سیاه و مدور...



2

### مدخل

سینمای افغانستان از روی خاکستر بالا شده و در وضعیتی که هیچ حامی و امکانی در دسترس ندارد ، به اتکای عشق و همت شخصی ، به حرکت و خلاقیت ادامه میدهد. در خطه ای که ، حتا نوار های فیلم های سیاه و سفیدش آذین بند درختان

گشته بود، اینک از روی توت‌های گوشت بنی آدم دوباره برمیخیزد و فیلم می‌سازد. در پانزده سال پسین، بیشتر از هر زمانی به تولید فیلم پرداخته ایم، انبوهی از فیلم‌ها را داریم اما، متناسب به این بازار آشفته و مازاد کالا، نقد فیلم کم داریم. نقدی که آثار خلاقه و متفاوت را برای آگاهی تماشاگران و رشد جریان سینما، نقد و حلاجی نماید. حُب و بُغض همان عیوبی است که نقد و تحلیل را از ما گرفته است. نقد فیلم، تکانه‌ای برای رشد منتقد، فیلمساز و تماشاگر است. اگر در پشت یک فیلم متفاوت، یک یا چند تا نقد و بررسی قرار نگیرد، تم اساسی، لایه‌های عمقی و ارزش‌های درونی آن پنهان میماند. مخاطب عام از فیلم سرگرمی و لذت می‌طلبد، چشمانش تنش‌ها، گوشه‌های هیجان‌ها را تعقیب می‌کند و مخاطب خاص و حرفوی، فُرم و دگرگونی‌های تکنیکی و خلاقه را نیز مدنظر دارد،...فیلمی که در فضای ویژه با پیچیدگیها و عرقریزی‌های فراوان به سامان میرسد، مستلزم نقد و نوشتن است.

به تعبیر بکت "فیلم، تسلسلی از تصاویر با محتوای بصری" است. خصیصه اصلی فیلم، حرکت متداوم صحنه‌ها است. تماشاگر فرصت زیادی ندارد تا دربارهٔ سکانس‌هایی که با سرعت میگذرند، با تأمل طویل بیندیشند، میل به لذت، در حین تماشا، از اندیشیدن جلوگیری می‌کند... منتقد فیلم، مسؤلیت دارد تا با تماشای چندبارهٔ فیلم، با یادداشت برداری از سکانس‌ها، از یکسو مخاطبین عام را تکان بدهد و از سوی دیگر، با کاربرد روش‌های تازه و استفادهٔ تلفیقی از نظریه‌های کلاسیک و امروزه، زمینه را برای رشد سینما و فیلمسازی کشور فراهم سازد. ما قلم بدستان از بد حادثه، تبیل و بی تفاوتی بار آمده ایم. اگر از جامعهٔ فرهنگی پرسیده شود که بر برخی از فیلم‌هایی که حتا جوایز سترگ جهانی را از خود کرده اند، چند تا نقد نوشته ایم؟ پاسخ منفی است، ما به کمبود نقد و بخصوص نقد فیلم مواجه هستیم. نوشتار، در درون کلهٔ تاریخی ما به حرکت و خلاقیت نیفتد، پندار نیک به کردار نیک تبدیل نشد، پندار از دل مکالمه فوران نزد، مقدس شد و بر تاق عابد و معابد آویزان ماند. اندیشه در بیشهٔ کله‌ها و کنش‌های ارتباطی سنگگ شد. سکوت، شکست و غفلت تاریخی، آفتی است که کمرهٔ فیلم آنسوی خط سکوت، در دالان‌های سیاه و سفید، بدنبال آن به حرکت افتیده است.

فیلمی که افکار و احساسات بیننده را دچار بحران و کشمکش ننماید، فیلمی که روح تماشاگر را با تأثیرات سمعی و بصری متأثر نسازد، فیلمی که با ابهامات و گسست‌هایش در ذهن مخاطب تکانه و مسأله ایجاد نکند، با تمام جاذبه‌هایش در زمرهٔ فیلم‌های تقریحی و سرگرم‌کننده به حساب می‌آید. مگر فیلم آنسوی خط سکوت در کجای این دغدغه‌های هنری قرار دارد؟

3

### آنسوی خط سکوت

آنسوی خط سکوت، بازی با سایه و نور، بازی با آوا و موسیقی طبیعی، بازی با گذشته و حال، بازی با گردش پا و کمره، بازی با مقاطعه و مغازله و سرانجام بازی با شکست و تنهایی است، و این بازی‌ها در کیفیت سینمایی اش ارائه شده اند. فیلم در خط علیتی سیلان ندارد. بعد از عین، غین نمی‌آید. صحنه‌ها تعلیقی و گسسته اند. اشیا و آدمها در دایرهٔ ارتباط فرا منطقی حرکت می‌کنند. فیلم دربارهٔ شخصیت کلیدی، معلومات لازمه را ارائه نمی‌کند، چون نمی‌خواهد پیام روشن و مشخصی را بر مخاطب بقبولاند. فیلم داستانی و مکالماتی نیست، شخصیت‌ها و حوادث بیوگرافی و نام ندارند. بی‌هویت و گیج. مرد مبهوتی را که ستون فیلم است، از روی کتاب، لباس و تابلو‌هایش حدس می‌زنیم که شخص تحصیل یافته و روشنفکر است. متفکری که در سفر اولیس وار خود، نمی‌تواند به دوختن کفن نقطهٔ پایان بگذارد. زمان را به تعویق می‌اندازد تا پیوسته کفن بدوزد. قدرت اندیشیدن و خندیدن را ندارد. منفعل، مفلوج و مترسک. سوگوار، سرگردان و مالخولیا.

سکوت و تنهایی، در فضای بی‌گفتگو، بوسیلهٔ تصاویر به بیان می‌آیند. اغواشدگی و ازخودبیگانگی نیمقرنهٔ معاصر، بی‌پاسخ در زمان حال سرازیر مانده اند. فقر صدا و فقدان مکالمه همان زخمهای کهنه‌ای است که خود را در سقوط ارزشها بشکل

عریانتر نشان میدهند. گسیختگی و آشفتگی ، در سرتاسر فیلم جاریست. سیاهی فیلم با غرش های سپیدش ، محتوای مبهم و زیستن در گذشته مجهول را بنمایش میگذارد. همه چیز در درون مرد اتفاق می افتد. مرد با خود و آرمان های خود درگیری دارد. کشاکشی که مرد را از حنجره و پای انداخته است. موضوعی که در این فیلم مدنظر است مطرح شود ، در حیطه دال ها و نشانه ها میترکند و آنقدر هول انگیز می شوند که حتا مطرح شده ها را نیز می بلعند ....

کابوسهرد بدور لباس غربی ، تابلو های قرن نهمی و ریش سنتی میچرخد. برای تثبیت خود ، بر زمین نُف خونآلود می اندازد. نبرد نیم قرنه عدالتخواهی ، برایش عسل و ماحصل ندارد ، انرژی اش به هدر رفته و تلاش هایش در حوض یأس ریخته است. کتابهای کهنه و دلزده شده و تابلو هایش بدون تأثیرگذاری بر سپیدای عبث چارمیخ مانده اند. من مخیل اش آماده مردن است. مرد ، از همه چیز بریده شده ، در درون زبان ، جامعه و فرهنگ احساس بیگانگی میکند. نه خودش زبان دارد و نه زبان دیگران را میفهمد. من نمادین اش مطرود مانده و از همه چیز گریخته است. در جستجوی من واقعی در آتش صحنه های مالیخولیایی شناور است. مردی که شکست را در حصار تنهایی به سوگ می نشیند ، با زبان که خانه هستی ست بیگانگی دارد ، هرگز نمی تواند در جستجوی هستی شناسی خود و پدیده ها جاری باشد. شخصیت کلیدی ، پروتاگونیستی است که انتاگونیست در برابرش حضور ندارد و حتا جسد او را نیز در ذهن خود دفن کرده است. شخصیتی که صدا در حنجره اش به بغض منزوی و مطروده تبدیل گشته است. بین کله و کلمات ، صد گودال حفر می کند. همینکه میخواهد کلمه ای را ادا کند در یکی از حفره های ذهنی می افتد.

این فیلم ، عصاره خود را در وجود یک شخص ریخته است ، شخصی که به فردیت نرسیده و این سوژه خودش به ابژه بی زبان تبدیل شده است. هر قدر چُرت میزند که کیست هنوز هم در لادری و هیچی عمیقتر فرو میغلند. فیلم ، میدان کشمکش بین سنت و تجدد ، معرکه ای بین حرکت به پیش و گرایش به عقب و مردن است. نه قصه گو از عشق قصه میگوید و نه راوی روایتی از زیستن سر می دهد. نه به دیالوگ روی می آورد و نه به مونولوگ تن میدهد. نه مانند صدای " ک " در محاکمه و نه مانند صدای سامسا در زیر تخت. دون کیشوت سوگوار ، غرق در عزای مستمر ... آنقدر در خود میماند تا چندین بار می پوسد. فیلم ، نه راه حل نشان میدهد و نه به پیام دهی روشنفکرانه سیلان میابد. زنجیره ای از تعلیق های متناوب است که تاریکی را بر تاریکی و تعلیق را بر تعلیق می افزاید. مایل است تا مانند اشعه ایکس برخی از لایه های درونی ایده ها و پدیده ها را بگونه غیر مستقیم روشن کند. صحنه ها از هفتخوان خون میگذرند. به استثنای چادر سرخ ، دگر رنگ ها را برسمیت نمی شناسد. بیرنگی مدتش در سراسر فیلم مستولیست. سوال برانگیز است که در ربع اول قرن بیستم چگونه یک فیلم جدی ، بطریق سیاه و سفید تولید میگردد؟

4

## فُرم فیلم

آنسوی خط سکوت ، از فُرم هایی نیست که از ایده " یکپارچگی " منشاء گرفته باشد. حسی که در صحنه ها می جوشد حسی است که از " تشتت " و گسستگی فوران میزنند. فُرمی که از شاخه هایش محتوای روشن پائین نمیریزد ، در وادی یأس ، معضله و مسأله را مطرح می کند. زیباشناسی مدرن بر محور " وحدت " و " تناسب " عناصر به سامان میرسد ، از آمیختگی حساب شده و موزون بصری و سمعی منشاء می گیرد. دغدغه فُرم ، چگونه ساختن و چگونه گفتن است نه چه چیزی را ساختن و گفتن. محتوا هر چه باشد اگر در فُرم تازه ارائه نشود ، مضمون ، بی ارزش میماند. از بازی هنر پیشه تا حرکت کمره از نور و موسیقی تا چگونگی بافت سکانس ها ، در تأسیس فُرم نقش دسته جمعی ایفا می کنند. فُرم هر فیلم منوط به طرز نگاه و توانمندی سناریست ، کارگردان ، بازیگر و فیلمبردار است. فیلم آنسوی خط سکوت ، انگونه که در خط علیتی و عاداتی

جریان ندارد، فرم خود را نیز تابع قطعه قطعه شدگی و عدم تناسب کرده است. وحدت و موزونی کلاسیک و مدرن در این فیلم وجود ندارد. فیلم بلحاظ فرم، فراتر از مرزهای ساختاری در فضای کشمکش های درونی و گاه سوررئال شکل می گیرد. فرم است که زیبایی را می آفریند. تماشای نعل و خودکشی، بالذات، نه زیباست و نه لذتبخش، اما اگر این پدیده ها با تکنیک، هنر و افکت های تازه، بازنمایی شوند، به آفرینش زیبایی منتهی می گردند و مرز بین زشت و زیبا فرو می پاشد. زشتی و زیبایی مربوط به موقعیت گیرنده است.

آنگونه که پیتر وولن با تکیه بر نگاه ساختگرایی، تأکید دارد که "نشانه شناسی بخشی حیاتی از مطالعه زیباشناسی فیلم است، با در اختیار داشتن دستور زبان سینما، ما قادر به کشف معانی فیلم خواهیم بود". روش نشانه شناسی در فیلم یکی از انواع تأویل است که در وضعیت امروز نمی توان یک فیلم را بر اساس دیدگاه محض نشانه شناسی مورد نقد و بررسی قرارداد. رویکرد به نشانه شناسی، روانشناسی، جامعه شناسی، فلسفه و بازی های سخنی... هرکدام بنوبه خود می تواند تفسیر فیلم را غنا ببخشند، اما فراموش نکنیم که به اندازه چشم ها، نگاه ها وجود دارد. فرمی که بر فیلم آنسوی خط سکوت انتشار یافته است، فرم تازه و متفاوت است.

صحنه های تکاندهنده و مستحکم است که فیلم را در ذهن مخاطب و منتقد بیادماندنی میسازد. این صحنه ها مربوط به محتوا نمی شوند بلکه مربوط به چگونه پرداختن یعنی فرم است. برای شکل فیلم، مهم این نیست که چرا مرد کابوسی خود را می کشد، مهم چگونه مردن است. و این گردش تکنیکی و موقعیت کمره است که چگونگی حالات و تأثیرات خودکشی را به بیننده انتقال می دهد. درجه تیزی و کندی نور در فضای سیاه و سفید، جاذبه صدا و موسیقی، فیلم را دیدنی و شنیداری کرده است. مرد، که در منطق سیاه و سفید، عمرش را هدر داده است، اینک محتوای خود را به فرم سیاه و سفید فیلمی می بخشد که آنسوی خط سکوتش نیز سیاه و سفید است.

### موسیقی متن

موسیقی متن یکی از عناصر متشکله فیلم است. فیلمساز بوسیله موسیقی، هیجان می آفریند، میترساند، می آزارد، می گدازاند،... ریتیم فیلم متناسب به نوع حادثه و عمل، از طریق موسیقی شکل میگیرد، موسیقی یک عنصر پر قدرت فرم است... موسیقی متن فیلم آنسوی خط سکوت، موسیقی طبیعی است. تمامی صدا هایی که در فیلم شنیده می شوند از منابع طبیعی منشاء گرفته اند. استفاده از موسیقی طبیعی، یکی از ویژگیهای مبتکرانه این فیلم است. کاربرد صدا های طبیعی، فیلم را از قطعیت عاداتی موسیقی متن رها کرده است.

فیلم با صدای بادپکه و غرش طبیعی رعد شروع می شود، در موسیقی زاغ ها و زغن ها رشد می کند، در آوای گنگ بازار می ایستد، با ناله های دلخراش و صدای سُم پیش میرود، با صدای باد و آب می آمیزد و سرانجام در ریتیم اشک و آه به پایان میرسد.

5

### فقر رابطه

فیلم، با آنکه ظاهراً فضای هولناک و دلهره انگیز دارد اما شاید، تم اصلی آن درباره ترس و اضطراب نباشد و نمی خواهد به حیث فیلم ترسناک، حس اضطراب و هیجان ترس را به تماشاگر انتقال بدهد، و اما به نظر من که یکی از تأویل ها را دربر میگیرد، تم بنیادی این فیلم درباره فقر رابطه و تولید تفکر است، که از سکوت تبار و تنهایی جسدوار، فوران میزنند. مردی که در زندان حافظه تاریخی، محکوم به خودکشی گردیده است. تاریخ معاصر که مبارزات نیمقرنه پسرین را نمایندگی

میکند. نشانه های ذهنی و گرامر درونی فیلم ، از قلمرو اضطراب و انزوا فراتر می رود. ستون فقرات فیلم بر محور شخصیتی استوار است که نه مفتی ست و نه مفتی ، انسان شریف اما درمانده ، متفکر صمیمی اما فرسوده ، کابوسپرد آواره ، مدرن پوشی که نتوانسته خلاء بین رفتار سنتی و فکر مدرن را پُر نماید ، از همینروست که خودش در چندین چهره ، در مرگستان همین خلاء فرو می غلتد.

مضمون در هنر ، اغلباً پدیده تکراری می باشد اما مهم این نیست که لحظه ها و سکانس های فیلم چه میگویند مهم این است که این مضمون را چگونه میگویند... این فیلم نه ترسناک است که ما را بترساند ، نه کمپدی است که ما را بخنداند ، نه تاریخی ست که از چکاچاک شمشیر نیاکان روایت کند و نه عشقی ست که از اروتیسم سالم یا بیمار حکایت نماید. فیلمی ست که مخاطب را به درد تأمل و اندیشه دعوت می کند ، بیننده خاکستر نشین را با نگره و تجربه تازه درگیر می سازد. عادت شکنی می کند. عشق و زنانگی را از چنبره مردسالار بیرون می کند و در چهره دگرتر مطرح می سازد. اگرچه در عصر فروپاسی و بحران ساختار ، نمی توان به استبداد رأی ، قطعیت اندیشه و سلطه معنا تمکین کرد ، اما فیلم آنسوی خط سکوت ، فیلم نیمه باز است. هم ساختار دارد و هم پسا ساختاری عمل می کند. ترکیبی از هر دو است. هم برای کسی که ترس و تنهایی را تجربه می کند ، هم برای کسی که عشق گمشده را می جوید ، و هم برای کسی که عصاره شکست تاریخ نیمقرنه تجدد خواهی را گم کرده است. راه تأویل برای هر فیلمی باز می باشد. فیلمی که در وضعیت قرن بیست و یکمی به ساختار میرسد منتظر باشیم و ببینیم که چگونه ساختارش را با آگاهی ها و تکنیک های تازه تر ، با قطعات متفاوت ، ترکیب می کند. قرن سپتیمبری از فیلمساز ، نگرش و آگاهی های امروزیه می طلبد.

شخصیت اصلی فیلم ، در نهایت آشفستگی و سرگردانی قرار دارد ، آشفستگی درونی و سرگردانی ذهنی اش فقط با تصویر صامت و موسیقی طبیعی ، می تواند به بیان آید نه از طریق گفتار. مردی که با همه چیز مقاطعه کرده و بنیاد روابطش از هم گسسته است. با شمشیر داموکلسی که هرلظه بر گردنش می افتد ، می ایستد و راه می رود. دلش میخواهد که با انسان و اشیاء ارتباط تأمین کند اما ظرفیت و انرژی کنش ارتباطی را از دست داده و هیچگاهی به این عملیه نمیرسد. فیلم به ما نمی گوید که این انسان چرا اینقدر مأیوس و بیرابطه شده است ؟ ولی اگر اشیاء ، آدمها ، حالات و فضای عمومی عمیقتر دیده شود به این گونه پرسش ها پاسخ هایی را { هر کسی متکی به حالت و دید خود } می توان سرهم بندی کرد.

فقر رابطه ، آتی است که تفاهم و کنش را ویران کرده است. نشان می دهد که روشنفکر بی تأمل و سلیقه های بی تحمل ، چراغهای رابطه را چگونه سرخ کرده اند. مرد کتابی ، از دلتنگی زیاد ، گوشی تلفون را بر میدارد نمبری را با نوک انگشتان مینوازد اما رُخ نمی شود ، قلبش می تپد انگشتانش بار دیگر بسوی نمرات تلفون میروند و نمبر دیگری ساز می شود اما کسی وجود ندارد که از آنسوی خط ، تلفون را بردارد. آنسوی خط نیز ، سکوت حکمفرماست. پاهایش او را به درون مغازه می برد ، فضای مغازه کشنده و ساکت است ، مرد کابوسی با اشاره می پرسد اما مغازه دار که به مکالمه آشنایی ندارد ، جمله ای را به باد هوا میدهد که قابل فهم نیست بیشتر به غم غم و فریاد در خواب ، شباهت دارد تا ارائه یک جمله ارتباطی. رابطه بین خریدار و فروشنده تأمین نمی شود چون در موقعیتی غلتیده اند که گپ و زبان همدگر را نمی فهمند.



ستیزانیم باهم چون زبان هم نمیدانیم

چه نادان همسرایانیم

روانها شیشه‌هایی از شرنگ رنج آکنده

سخنهای سبزه‌هایی خاکسود از سردی پائیز

کیستی؟ ..... هیچ

صحنه دراماتیکی مقابل شدن مرد در برابر چشمان زنی که در زیر چادر سرخ در تنهایی مهلک نشسته است، اوج بی‌ربطی را در زمینه عشق و مقاطعه با اروتیسم را نشان میدهد. مرد، در افق چشمان زن بشکل پنجگانه ظاهر می‌گردد. چون در جامعه مرد سالار، مرد در برابر زن در چند سلطه و چندین چهره ظاهر میگردد. در این صحنه، کشف من هزار چهره مرد بوسیله چشمان زن صامت، صورت می‌پذیرد. اروس، بیمار است و جاذبه میل، به لذت و ارتباط نمی‌انجامد.

مرد: جمله گنگ و مبهم را ادا میکند

زن: جمله سوزناک، بریده و نا مفهوم

و بعد: گریه کودک و قهقه زن رابطه متزلزل شده را قطع می‌کنند. قطع ارتباط گپ اساسی صحنه‌ها و سکانس‌ها را رقم می‌زند. ارجاع به فیلم کارتونی صامت، رابطه را در سطح بازی مقوایی و کمیک تقلیل میدهد، مرد کابوسی مانند قاب خالی به داریست بی‌ربطی و تنهایی آویزان می‌ماند. سخن‌ها، معنی خود را به تعویق می‌اندازند. تعویق معنا به تعویق کنش سرایت می‌کند و شخصیت کلیدی که متافور یک عصر معین است، مانند بستر رودخانه ای می‌شود که فقط صدا های گنگ، به تعویق مانده و تکانه‌دهنده از آن بگذرد.

کلمه در گلو می‌پوسد

تابلوها از دیوارها فرو می‌ریزند

کتابخانه کابوسی به موش‌ها و انتهای دالان، به تئاتر غولان میرسد

6

## کوچه معیوب

در همین سکانس کوچه و بازار است که فیلم جغرافیای خود را کمی هویدا می‌سازد. مرد کتابخوان با مردم عادی مواجه می‌گردد. کابل، پایتخت فساد و بدبختی در حصار خود سکوت و تنهایی را ذخیره کرده، شش میلیون انسان را به لحاظ ذهنی و کنش ارتباطی تا سطح معیوب و مسخ شده‌ها تنزیل داده است... آنسوی خط سکوت، با انسان‌های بیمار و معیوب سروکار دارد با جامعه و آدم‌های غیر نورمال و ناامید، کابوس‌مرد نیز یکی از همین آدم‌های شهر است که خود را مانند آدمک‌های عمودی و ماشینی، معیوب و ناتوان می‌ابد. شهر کابل که نه مدرن است و نه شهر، گوشت‌های کشتگان و مسخ‌شدگان را در خود تلنبار کرده است. کابوس‌مرد در پیاده‌روهای رخ‌به‌پائین، بدنبال هیچ، روان است. نمیداند که چه چیزی را می‌پالد. وقتی که کوچه در نظرش به معیوب‌گاه و آدمک‌های عمودی تبدیل می‌شود، از گام‌های عبث خود، با رفتن بسوی فاجعه، معذرت‌خواهی می‌کند. از برش‌های کوتاه نیز می‌توان عمق بدبختی و شیوه زیستن در یک پایتخت مندرس را حس کرد. کابل،

دیربست که از شهر نشینی و پایتخت گری دور شده است. معیوبیت ذهنی و تفکر درختی، به قهقرا سرازیر شدن، چند و چون مسایلی ست که کابل را احاطه کرده است.



7

## حلق آویز

کابوسمرد، به حویلی می آید می بیند که ریسمان صدام حسینی در گلوی کسی تاب خورده است، خوب که عمیق می شود حس می کند مرد حلق آویز خودش هست، بی آنکه وارخطا شود به داخل خانه میلغزد به آئینه دیواری اتاق نگاه می کند اما در آئینه سه تا خود را می بیند که از چشمان شان خون می چکند. این تصویر های سه گانه کیها هستند که در چوکات آهنین آئینه میخکوب مانده اند؟ نمیداند کسی که حلق آویز شده کدام توتۀ ذهن و بدنش را نمایندگی می کند. این خودکشی در چندین صحنۀ فیلم اتفاق می افتد و هر از گاهی یکی از من های خود را در افق چشمانش به خود کشی میرساند و بی آنکه جسد را دفن کند در پی جسد کردن خود دگری پیش میرود. مردی که با غول خرافه و استبداد می جنگید، اکنون در بیشه یأس، خودش می بیند که خود را حلق آویز کرده است.

در صحنۀ حلق آویز، فیلم با مرگ اجتناب ناپذیر بیولوژیکی درگیر نیست، اینجا مرگ ذهنی و فرهنگی اتفاق می افتد. یا به تعبیری غریزه مرگ در این انسان بار بار بر زندگی غلبه می کند. کسی که مرگ خود را می بیند خیلی عذاب آور است خون را از چشمان جاری می سازد. من { نویسنده این متن } شخصاً تجربه رفتن تا آستانه مرگ و اعدام را دارم، وقتی که در پلچرخی زندانی بودم بار بار به اشکال مختلف مرده ام. تجربه مرگ آخرین تجربه انسانی است.



منی که آویزان مانده، بخشی از کابوسمرد است و منی که با تمام احتیاط به مرده می بیند، بخش دگری از مرد را تشکیل می دهد. منی که سایه وار به دیوار گذشته ها حک گشته، بخش سومی اش را میسازد. این من های لاکانی { من مخیل، من نمادین و من واقعی } چند چهرگی و گسستگی شخصیت را در سکانس های کوتاه، فراهم می سازند. فیلم، این من های گسیخته و پاره پاره را به تصویر می کشد. من مخیل مرد، همان من آرمانی است، آرمانی که طی نیم قرن جدل، بر باد رفته



است. متکی به نگرش لاکان ، من مخیل ، در هنگام کودکی خود را در آئینه شکل میدهد و کامل می سازد. مرد ، با دیدن به آئینه سعی می کند تا مرز بین خود و تصویر را منهدم کند. بعد از تلاقی با شی آویزان ، به آئینه درون اتاق نگاه میکند تا خود گمشده و خیالی را پیدا نماید ، بوسیله آئینه پرده بین خود و تصویر خیالی را پاره کند ، اما در آئینه ، بجای یک من آرمانی ، بازهم توته های چند مرد خونین را می بیند. من نمادین که از طریق زبان و زنجیره دال ها در فضای اجتماعی شکل میگیرد ، در مرد به دلیل بی زبانی ، محکوم به مرگ است ، من نمادین می تواند بیان رساتری از روشنفکر و همه کسانی که با زبان و کار ذهنی سروکار دارد ، باشد. این من ، متفکری ست که زبان را ازدست داده و به سکوت دایمی محکوم گردیده است. من واقعی نیز ، در میان ازدحام واقعیت ها پریشان و سرگردان است. بدنبال چیز گمشده ، نه بسوی معرفت و اندیشیدن بل بسوی حفره های لا در لا و تاریک.

8

## جسد و فالوس

مرد ، در دالان های مرگ راه میرود. خودش حس می کند که جسد خود را بر دوش کشیده است. جسد ذهنی ، وحشتناکترین شکل وقوع جسد است. جسد در این رویارویی خود را در تکرار پوچی هویدا می سازد. مردی که در جسد ها تکثیر می گردد ، نعشی که لاشه وار با سایه خود در حرکت است. انسان مایوس و مفلوج ، نوعی از جسد متحرک است. جسدی که در برابر اوضاع از خود عکس العمل سازنده و ثمربخش نشان داده نمی تواند. در خود و بیرون از خود به آحاد ، تقسیم گشته و توانایی های لازمه را زایل کرده است. از اینروست که حضور بی صوت خود را در جسد شدگی پدیدار می سازد. فیلم ، با استفاده از نور ، صدا و موسیقی ، جسدیت جسدی را به نمایش میگذارد ، که از لحاظ سوسیولوژیک مرده است. در این نگره ، جسد ، استعاره ای از قطعه قطعه شدگی وجدان زمانه است ، نهادی از خاموشی و فراموشی .

در دالان سایه روشن دو تا جسد در حرکت دیده می شوند:

جسدی که حامل جسد است و راه میرود

جسدی که برشانه قرار داد

هر دو نفر که نماد دو نوع " من " است ، مرده اند ، اما یکی از اینان به حرکت ادامه میدهد تا چرخه مرگ را بصورت دگر ، نشان بدهد.





## فالوس

مرد، که در کاربرد لوگوس دچار اختلال شده، اینک فالوس این یگانه نماد ابهت و سلطه را در کنار جسد به تماشا می‌گذارد، و فالوگوسنتریسیم بیمار را به تصویر می‌کشد. فالوس، در فرهنگ مرد سالار عامل تسلط بر جنس مخالف است. و در جامعه سیاه و سفید، مقتدرترین مرد که مقتدرترین فالوس نیز است، بر جنس خود نیز شهنشاهی می‌کند. این احلیل لعنتی در فرهنگ شرق از جایگاه بلند و حتا مقدس برخوردار بوده است. ایستاد شدن فالوس در کنار کله جنازه، برشی ست که بافت طنز آمیز و فضای آبرونیک خلق کرده و این صحنه، فرم و زیبا شناختی را دگرگون کرده است. حضور فالوس کنایه هجو آمیزی است که تاریخ مذکر را بیاد جسد می‌آورد. تاریخی که عشق انسانی را فدای سلطه فیزیکی فالوس کرده است. ظهور تصاویر اروتیک در فیلم، تنوع ایجاد کرده و جد و هزل، در برش بس کوتاه ترکیب شده است.

9

## تابلوها

تابلوهای روی دیوار متافورهای هستند که به اندازه چشم‌های بیننده به نگاه و تأویل‌های متفاوت منتهی می‌گردند. تابلوها نوعی ارجاع و بینامتن به موضوعات دیگر است. در سینمای پسا ساختاری از تکنیک ارجاع استفاده می‌گردد. تابلوها که سه فرهنگ را بر دیوار می‌خکوب کرده اند، کابوسمرد را نیز بر تخت دغدغه چارمیخ کرده است. تابلوی چیغ مونک و بوت‌های وان‌گوگ، تابلوی سماع، تابلوی سکسی و پیکره زردشتی، نماهایی که فرهنگ مدرن قرن نوزدهمی را در گلولی فرهنگ امروزه بومی ریخته‌اند... مردی که نه سماع و سکس را از خود کرده و نه تفکر مدرن را، اینک در کشاکش دو فرهنگ خود را قربانی می‌کند.

تابلوی چیغ، در دیوار مرد، چگونه فریاد کشیدن را یاد نمی‌دهد. مردی که به سکوت و تنهایی معتاد گشته، در تقلید اندیشه‌ها غوطه‌ور است، نمی‌تواند با حنجره سنتی، چیغی اکسپرسیونیست بیرون بدهد. تابلوی بوت‌های روستایی نیز با مرد شرقی که ژست مدرن دارد، بیگانگی می‌کند. یک جوهر بوت جدید که در زیر تابلوی وانگوگ آویزان است بخوبی نشان می‌دهد که مرد می‌خواهد از موضع تقلید، بوت‌های وان‌گوگی بپوشد { همانگونه که از روی هر چیزی منجمله از روی فلان ایسم لباس ایسمی می‌پوشد } این تقلید و نیندیشدن است که مرد را پس از شکست‌های مکرر، به بن بست و خودکشی می‌برد. مرد، کاپی بوت‌های وانگوگ را از میخ دیوار می‌گیرد اما با پاهای اش جور نمی‌آیند و از همین‌روست که با پای لُج بروی سنگلاخ و سنگریزه بسوی مرگ می‌رود... و معلوم نیست که چرا زن در میان اینقدر کفش رنگارنگ، بوت‌های ونگوگی را می‌جوید. زن، که خودش به ابژه تبدیل شده، نه طعم عشق را چشیده و نه رابطه را، در دل دشت در محاصره کفش‌هایی که صاحب ندارند، گیر مانده است... تابلوی سکسی، فقدان و ممنوعیت گفتن را در قاب خانه پنهان کرده است.



## طنز و هجو

درسینمای امروز، یکی از کمبودهای فاحش، بازی سطحی با زمان و فقدان طنز است. فیلم، در فضای آبرونیک، می تواند جدی های خود را برجسته کند. از آنجایی که فیلم آنسوی خط سکوت، تابع سبک های کلاسیک و مدرن سینمایی (نئو ریالیسم، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم، ناتورالیسم...) نیست، به فضا و عناصر دیگر {آشفته گی، ارجاع، کلاژ، فرار، فاصله گذاری، شاعرانگی، تنوع...} درگیر است. اگر طنز و هجو، تنهایی و رسوایی، بشکل ترکیبی در فیلم پدیدار گردد، فیلم را با تمی که مدنظر است، بگونه مستحکم تر افاده می کند. ترکیب مهلکه با مضحکه و جد با هزل... امکانی است که کاربرد آن فضای زیباشناختی را دگرگون می سازد. تکانه و تأثیر متفاوت تری را خلق می کند. در این کلاژ، آنچه استوار و پرقدرت پنداشته می شد با یک حرکت طنزآمیز، دود می شود و به هوا میرود. شخصیت فیلم آنسوی خط سکوت را می شد با تمام جدیت و غمناک بودنش، با طنز و هجو، کمی مسخره و رسوا ساخت. چون خودکشی های مکررش ایجاب میکرد که درون منفجر شده را با شیوه ها و ابزار های متفاوت، به بیان آورد.

طنز، امکان و ابزار خوبی در سینما است. چابلین با ارائه فیلم های کمیک و طنزآلود توانست جدیترین معضلات اجتماعی دنیای بورژوازی را مطرح کند. چارلی نشان داد که طنز دارای پوتنسیل شگفت انگیز و تکاندهنده است. با خلق مضحکه می توان چیز های قابل هجو را، سست و متزلزل کرد. فیلم دیکتاتور بزرگ چارلی چابلین یکی از نمونه های تأثیر پرجاذبه طنز است که حتا بزرگترین دیکتاتوران عالم را با یک هزل از جد می اندازد... در فیلم آنسوی خط سکوت، امکانات فراوانی وجود داشت تا جد با هزل ترکیب می گردید و مهلکه با مضحکه همراهی می کرد... اما فیلم در این فضاها کمتر داخل شده است... و در جایی که به کنایه و طنز پرداخته {فالوس و جسد}، چیز تازه ای خلق شده است. این مباحث را بخاطری مطرح می کنم تا فیلمسازان از طنز و ارجاعات کنایی استفاده خلاقانه نمایند. من به کسی نسخه و طومار نمی تراشم اما از ارائه پیشنهاداتم نیز امتناع نمی کنم.

من برای نقد فیلم آنسوی خط سکوت، به کار های قبلی همایون پائیز مراجعه کردم. فیلم عروج را دیدم. در این فیلم طنز تلخی را پیدا کردم که خیلی مستحکم بود. چارلی در فیلم دیکتاتور بزرگ، دیکتاتور را با کاربرد طنز، ریشخند و مسخره می سازد. در فیلم عروج نیز، منشی حزبی که خود را امپراتور می پندارد، با طنز، ریشخند و مسخره می گردد.



**بادپکه**: بادپکه اگر در فیلم ظاهر نمی شد، حس زمان بطرز بهتری در مخاطب رخنه میکرد، حضور فیزیکی بادپکه، از حالت استعاری و نمادین بودن بیرون می پرد و تصویر نامرئی و خیره ای که گردش زمان را با تند و کندی اش روایت می کند، با خودخواهی یک مشت آهن دایروی، تخیل بیننده را ضربه میزند و از تأثیرات حسی آن میکاهد. کاش بادپکه از انظار گم می بود و با تکنیک های دیگر، حرکت زمان به انقیاد تصویر می آمد. چون حرکت چرخشی و صدا دار بادپکه و

قدمهای مورچه وار و ساکت مرد ، که گاهی زمان در زیر پاهایش متوقف می گردد ، الگوی خوبی از تضاد بین سکون و حرکت ایجاد کرده اما حرکت چرخشی زمان در بازی سایه و مرد ، محکوم و یکریخت مانده است .

### سینمای افغانستان

سینمای ما اگر بخواهد راهی بسوی آینده باز کند ، چاره ای ندارد مگر اینکه از ترکیب و ارجاعات استفاده کند. استفاده از نظریه های ترکیبی و استفاده از امکانات و ظرفیت های بیشمار سینمایی. سینمای ما در مجموع از فقدان ترکیب و تلفیق رنج میبرد ، مهلکه و مضحکه را ازهم جدا می کند. بین جد و هزل فاصله می اندازد. از ارجاع و آمیزش ژانر ها میگریزد. زبان اروتیک را سانسور می کند. ما هنوز هم میخواهیم فیلم های یکدست و یکپارچه تولید نمائیم. میترسیم که فیلم جدی را با خنده و مضحکه "آلوده" سازیم. در صحنه های هزل آمیز می توان لحظه های جدی را فراموش نکرد. داوری زیباشناسانه بر مبنای عناصری سمعی و بصری ، بر شالوده فرم و محتوا شکل میگیرد. اگر برخی از صحنه های یک فیلم در فضای آیرونیک شناور باشد ، عناصر طنزی ، قطعات متفاوت فیلم را از لحاظ معرفتی و تأثیرات حسی ، زمینه را برای برداشت های زیباشناختی ، بیشتر فراهم می سازد.

11

### حفره دایروی

اگر فیلم بشکل چندپهلوی و چندمسیره خاتمه می یافت ، شاید زمینه درک متکثر و تعلیق مضاعف را بیشتر فراهم می کرد. آغاز و پایان فیلم بالای بیننده تأثیر ویژه دارد. روال فیلم در نزد فیلمساز ایجاب میکرد که خودکشی مرد را در اشکال مختلف نشان بدهد. گهی خود را حلق آویز کند و گهی از بلند ترین قله خود را بزمین پرتاب کند و در حین مردن نشان بدهد که چندین مرد است که در حال سقوط قرار دارند... و در پایان ، همین کابوسپردی که چند بار خودکشی کرده است ، با وداع با فالوس و جسد خود ، بدنبال سایه خویش به پلکان یک حفره دایروی پائین می رود.

در این فیلم نه داکتر فاست به ظهور میرسد و نه داکتر فرانکشتین به داد شخصیت کابوسی می شتابد تا جان اشیا و آدمها را رونق تازه ببخشند. مردی که حتا بطور مخفف نیز نامی ندارد ، نمی تواند با اشیا و انسان ها ارتباط تأمین نماید. هر لحظه ، از زمان چندین فرسنگ عقب میماند. زمان پیش میرود و مرد در زیر سایه زمان به حرکت عبث و مدور ادامه میدهد. غرامت نیندیشی و شکست را از طریق مردن های متوالی پس میدهد.

آنسوی خط سکوت ، کمک میکند تا مخاطب کمی بخود بیاید و از گور کردن جنازه خود دور شود. با جسد بودگی وداع کند از نوشتن شعر بر ضریح خویش بپرهیزد. از طریق فالوس ، سلطه خواهی نکند ، و مانند نوازنده کشتی تایتانیک سمفونی مردن در زیر آب نوازند. بجنبند و بخود بیاید.

مرد ، با کهکشانی از درد و صداقت ناپدید می گردد و غولان کلاسیک برای فتح قرارگاه ، به سلطه و مستی ادامه میدهند. دیواری که هیچ سطری در آن خوانده شده نتواند ، طبیعی ست که به آوردگه سر و ساطور تبدیل می گردد... آنسوی خط تا هنوز سکوت پابرجاست. سی و چهار دقیقه بعد

