



از قهقهه تا جنون

نقدی از محمدشاه فرهود

فیلم هنری سیبی از بهشت

سناریست و کارگردان: همایون مروت

اینجا

در موزیم قهقهه

سرخیِ جنون را تماشا میکنی

آنچنان درخشنده، متضاد و رقصان

که حتا آتش چشمهایِ ازخود راضی نیز

گمگشتگی های باستانی را به شیوه نوین

اینجا

به جز مام و ممنوعه، هر چیزی شاد و خندان

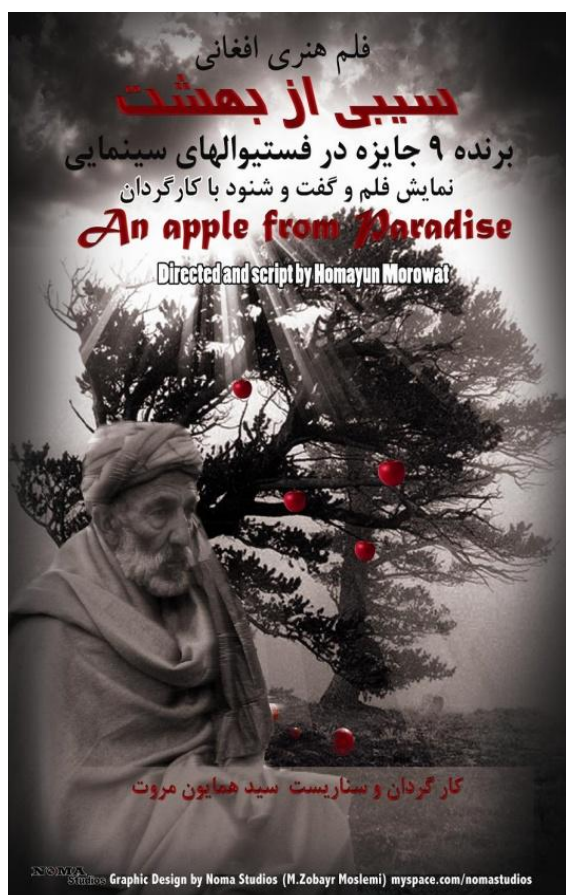
فیلم با قهقهه پیرمردی، آغاز

و به جنون رقصان پیرانه سری پایان میابد

1. سیبی از بهشت

فیلم - سیبی از بهشت - در دهه اول قرن

بیست و یکم (2008) در کابل ساخته شده است. کابلی که هر روزه توتاهای گوشت بنی آدم را بروی سرک ها و کوچه های خویش به اسطوره گروتسک* تبدیل میسازد. کابلی که به کلاژ فرهنگ های بُران و بریده چارمیخ مانده است.



این فیلم تلاشی است برای کنار هم نشان دادن صغارت عقل، گمگشتگی معلق، استتیک مستور و جستجوی عبث اما خودنینگیخته .

نام فیلم، از اسطوره نخستین سامی اقتباس گردیده است. داستان سیب ممنوعه. سیبی که با کنده شدن از درخت معرفت در بهشت، منتهی به هبوط آدم (مرد) و نافرمانی حوا (زن) میگردد. نام فیلم به تنهایی نشانه ای از ابهت زنانگی است، ابهتی که با غیبت و حذف خود، حضور خویش را بطرز اعتراض آمیز بیان میدارد. غیاب هویت مند زن درین فیلم بطور متناقضی اتفاق می افتد. این غیاب، بیانگر راز و رمزی است که در زیر غبار انسانهای تک بُعدی گم گشته است. گم ماندگی زن در استعاره " سیبی از بهشت" ارجاعی است که بشیوه پنهانی به سطح یک طنز ارتقا میکند. طنزی برای ممنوعگی، طنزی برای مونث زدایی، طنزی برای به تمسخر گرفتن خرافه، قطعیت و استبداد مردانه در تاریخ مذکر.

هر بیننده ای میتواند منتقد فیلم باشد. ضرور نخواهد بود که همه کس به یک شکل به تأویل نشانه ها، سمبول ها، استعارات و صحنه ها دست بزنند، بازهم الزامی وجود ندارد که تفسیر منتقد مطابق نیت کارگردان و فیلمنامه نویس باشد، چون بسیاری اتفاقاتی رخ میدهند (بالوسيله من نمادین کارگردان و سناریست... فیلمبردار) که در من واقعی و من مخیل (تعبیرلاکان) هرگز اتفاق نمی افتند. پس هر تأویلی بجای خود گوشه هایی از بغرنجی را برملا میسازد و اگر نقد به بغرنجی و مسأله داری نپردازد، نقد به نق نق تبدیل میگردد.

این فیلم یکنیم ساعته پر از نشانه های شفاف و مبهم است، بُن بستنی از روایات است. زنجیره ای از برشها و مذکرسازی اندیشه و احساس است. شبکه ای از اسطوره ها ست که از مراکز بیشمار فرهنگی اقتباس گشته اند، از اسطوره نخستین تا اسطوره یوسف، از غبار پیرخانه تا دود پرخانه، از موزیک پاپ تا اسپ و گادی، از شکوه بلورین تا ویرانه ذهنی و تاریخی، از دیالوگ بسیط تا نواقص در ادا و ژست، از خیزش فلسفی تا حرکت سطحی... از همینروست که مخاطب می تواند متکی به ذوق، موقعیت و ظرفیت خویش به افق لایه ها توقف کند و بسوی تلفیق کردن ها حرکت کند و از طریق توقف ها و حرکت کردن ها به تولید معانی و زیکزاک زیبایی های خود خواسته دست پیدا کند. معانی و زیبایی هایی که در چندین لایه و چندین سطح، یا در یک سطح و یک لایه منتشر میمانند.

اینکه فیلم "سیبی از بهشت" دارای کدامین سطوح و لایه هاست، یک جنبه است یا ذوجوانب؟ چپی پرسشها و اندیشه هایی را مطرح میکند؟ مربوط به نگره و سلیقه بیننده فیلم است و باید قناعت داشت که به اندازه چشمها، دیدگاه ها و زیبایی شناسی ها وجود دارد و بر شط چشمهاست که نگرش ها ، نقد ها ، حسها و تفسیر ها موج میزنند و در فهم امروزینه میگویند که هر نقدی نسبت به نقد دیگری مرجعیت و ارجحیت را از دست میدهد. هر نقدی متکی به ذوق و تجربه منتقد به سامان میرسد. سیبی از بهشت به حیث نامنامه فیلم، هر نیتی که در ذهن آفرینشگران فیلم و هر تعبیری که در چشم و عقل بینندگان فیلم داشته باشد در پیشانی خود:

حذف بودگی زن را حک کرده است.

سیبی از بهشت استعاره زنی است که حضور و اعتراضش در تاریخ مذکر ، ممنوع و پنهان مانده است.

2 . نقد آفرینش در حضور آفرینشگر

در فرهنگ بی نقد ما، نقادی جایگاه مستحکم ، تثبیت شده و ساختار شکن ندارد ، نقد و نقی نقی با هم جوش خورده است. خامه انتقادیون مایل است تا انرژی و رنگ خود را از آب چشم داموکلس بگیرد. چشمهای زیرک و انتقادی بجای نقد آفرینش بسوی نقد آفرینشگر سرگردان است . مؤلف در غیاب تألیف سلاخی می شود. منتقد، آفرینش را از روی شخصیت آفرینشگر به سنجش میگیرد و با نشانی مالک اثر به جنگ و ملاقات اثر میرود. در فضای جنگزده ادبی و هنری ما نقادی به دوئیل و جنگ تن به تن شباهت یافته است، جنک بین مؤلف هنر و نقاد. منتقد با فرایند تولید و محصول گفتگو نمی کند بل با تولید کننده تسویه حساب میکند. نقد بالذات یک نوع کنش است اما در سرزمین ویران من به واکنش تبدیل گشته است.

از زمانی که تئوری مرگ مؤلف (مقاله رولان بارت) در فضای نقد ادبی و هکذا نقد هنری پرتاپ شد، بازهم ما افغانها نیاموختیم و بازهم ما بیدار نشدیم . نگره مرگ مؤلف را به قتل و ترور مؤلف تبدیل نمودیم. نظریه مرگ مؤلف بوجود آمد تا ما انرژی و دقت خود را به حیث مخاطب فرهیخته بر ظرف تألیف بریزیم. ولی ما گویا به نوک شمشیر سلاطین یا جام شوکران سقراط سوگند خورده ایم که هر اثر هنری را بدون سلاخی آفرینشگرش بر کنده نقد نخواهیم. این سلاخی می تواند واه (واع واع) و به به (بع بع) باشد یا تحقیر مطلق آفرینشگر و بدنبالش

توهین آفرینش. واه واه و تحقیر دو روی یک سکه اند، هر دو نقد را از نقادی و تولید اندیشه خالی می سازند.

"تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف صورت پذیرد، متن بافتی از نقل و قول هاست که از مراکز بی شمار فرهنگی اقتباس شده اند، زبان است که سخن می گوید نه مؤلف..."

تا هنوز بر فیلم " سیبی از بهشت " سه تا نوشته یا سه تا نقد را از طریق انترنت خوانده ام.

نقد صبوراالله سیاه سنگ

نقد رضا محمدی

نقد ایرج شهباز

و محفلی که بمناسبت نمایش فیلم "سیبی از بهشت" زیر نام **نقد آفرینش در حضور آفرینشگر** بتاريخ پنجم جون 2011 در شهر لایدن بوسیله "فدراسیون سازمانهای پناهندگان افغان در هالند" برگزار شده بود، به تعداد منتقدین و نظردهندگان افزوده شد. فیلم در میان جمعیت سیصد نفری به نمایش درآمد، بعد از ختم نمایش منتقدین و منتظرین در حضور سناریست و کارگردان به نقادی های فی البدیهه یی دست یازیدند:

شکیلا عزیز زاده/شاعر، مترجم

محمدشاه فرهود/نویسنده

داکتر حمیرا نکهت دستگیر زاده/شاعر، منتقد

تهمینه عاکفی/نویسنده و ژورنالیست

صبور طوفان /هنرپیشه و کارگردان

بشیر حسینی / فیلمساز

لیمه فرهود/متعلم

شهیدالله نوروزی/هنرپیشه

3 . نوشتار هیروغلیفی

هر فیلمی یک نوشتار هیروغلیفی است. زبانِ تندِ تصویر است. اگر در یک فضای گفتاری این گوش است که با جذب آواها(دال ها) به تولید فهم و معنی اثر

میگذارد و در یک فضای نوشتاری، این چشم است که با درگیری با واژه‌ها (دال‌ها و مدلول‌ها) با عبور از فرایند پیچیده روانشناختی به معنی و زیبایی میرسد. در فضای فیلم، علاوه بر چشم، گوش نیز درگیر تصاویر است. فیلم از طریق علائم بصری، سمعی بر بیننده تأثیر میگذارد. در نوشتار، بازی‌های زبانی بوسیله واژه‌ها پیهم موج میزنند و در فیلم بازی‌ها بوسیله تصویرها و نشانه‌های استعاره‌ای، فیلم نوشتاری است که در درون تاریخ به جغرافیا تبدیل می‌شود. فیلم نوشتار چند بُعدی و هیروغلیف است. سیبی از بهشت بجای تاریخ مستقیم اسطوره‌ها، جغرافیای مبهم اسطوره‌هاست. سیبی از بهشت تصاویر گسسته و صحنه‌های قطعه قطعه‌ای است که هر توتۀ آن با هوای هم‌ریخته، یعقوب بودگی را بسوی تیره‌گی‌های ضخیم‌تر پرتاب می‌کند. یوسف بودگی‌های ذهنی را بسوی گمگشتگی‌های عینی‌رها می‌سازد. سیبی از بهشت ترکیبی از کوچه‌های بن‌بست و دست‌های داربست، تیرگی ذهن و نورهای دودآگین است، از همین‌روست که در سرتا پای فیلم یک صدای مؤنث انتظار میکشد تا

اگر به خانه من آمدی

ای مهربان چراغ بیار

و یک دریچه که از آن به ازدحام کوچۀ خوشبخت بنگرم.

و این مهربان در دایره‌ی وجدان‌های نگونبخت چارمیخ مانده است

4. دو فقدان دو منافزیک حضور

فقدان در اصل بمعنای گم کردن کسی است. ولی فقدان درین فیلم از دایره آن دیگری فراتر می‌رود. فقدان چیزها و آدمها در سیبی از بهشت بمعنای زوال و انهدام چیزها و اشخاص نیست، دو فقدان، دو تأویل است که در متن فیلم به چارسوی تعویق و تعلیق سرگردان مانده است. فقدانیت عینی درین جا به ارجاع و حضور ذهنی و نمادین تبدیل گشته است.

فقدان یوسف

فقدان زن

یوسف مرکز فیلم است، یوسف نقطه گرداب طوفان است. مرکز و گردابی که یعقوب را بر محور خویش چرخ میدهد. یوسف نمود آرزوهای روشن و آفتابی نیست بل محمول یعنی استعاره و نشانه گمشدگیهای ناشناخته و تاریک

است. موضوعی برای جستجوی عبث در سرزمین گمشده ای بنام هدرآباد. فقدان یوسف نوعیت گمشدگی را در نوعیت جستجو بیان میدارد، فقدان یوسف گراف و درجه گمگشتگی را افشا میکند. یوسف حضور فزیک و عینی ندارد، همانگونه که سرزمین نیز نمود ذهنی را در غبار حوادث از دست داده است. انواع جستجو و انواع گمگشتگی هاست که بر حول و هول یوسف منتشر میگردند.

یوسف، متافزیک حضور است. عدم موجودیت یوسف، فضای فیلم را دچار تعلیق و تعویق کرده است. غیاب و فقدان، زیبایی ساز و معنا ساز هستند. به همین خاطر است که در هنر، ایما، طنز و کنایه کارش را بهتر از گفتار، روایات و تصاویر روشن انجام میدهند. اگر یوسف بطرز فلش بک یا حتی در درون عکس ها هم به ظهور میرسید، از شکوه فقدان کاسته میشد و گمشدگی از حالت استعاره و پیچیدگی بسوی شناخت حسی و سطحی شدن پرتاب میگردید. در آن صورت معرفت شناختی صغیر بسوی هستی شناختی، فازه می کشید.

زن نیز متافزیک حضور است. زن مرکزیت عینی ندارد، درین فیلم حتا از "ارزش مصرفی" زن انکار شده است، گذار از مصرفی بودن بدن زن در اقتصاد جنسی است که سیکل فقدان را درشت تر میکند. سببی از بهشت نامنامه ایست که زن را به مرکز ذهنی تبدیل میکند. فقدان زن ظاهراً فقدان عصیان و نافرمانی است، اما تداوم کیفی سبب، تکامل و تکثیر کمی سبب، از آغاز تا فرجام فیلم، تداوم بیگانگی و استمرار و انباشت ممنوعگی را منعکس میسازند. در فیلم اگر زن حضور عینی ندارد، کافی است که واژه های "سبب و بهشت"، تجسم مظلومانه سبب، حضور زن را در جنگ فلسفی و نبرد تاریخی علیه مردسالاری به بیان آورد. زن، فقدانی است که با صدای خفه شده و سرکوب شده با تاریخ حرف میزند.

درین فیلم بجای زن این مرد است (یعقوب، ملا، پیر، جادوگر، وکیل، قمارباز، گادی وان، اطفال، سماوارچی، مشتری...) که بطور استمراری در حال هبوط، گمشدگی دعوا، قطعیت و از خود بیگانگی است. فقدان کنایی زن به موجودیت طنزآلود مرد میخندد.

یعقوب شخصیت مرکزی فیلم است که مادر، خواهر ... و خانم ندارد همانگونه که یوسف نیز فاقد مادر، خواهر، خاله، عمه، نامزد، معشوقه ... است. زن در سراپای فیلم به حیث عاقل، کنشگر و اکتیف حضور ندارد. حذف شدن زن در صحنه های فیلم بیانگر حذف بودگی زن در فرهنگ مردسالار افغان است. فقدان زن افشاگر صدای عصیانی و ممنوعگی های استمراری در تاریخ مذکر است. **زن افغان رابعه ای است که در حمامهای خونین خراسان پنهان مانده است.**

یوسف و زن دو فقدان معظم است، دو گفتار و دو روایت است که بطرز گمشده و غیر ابژکتیو به خوانش میرسند. دو فقدان در دو اسطوره به بیان می آیند، اسطوره ها بالذات گفتار ها و روایاتی اند که در منشا و بازتولید خویش به فقدان ها هویت می بخشند.

اسطوره گمشدگی = یوسف
اسطوره عصیان = حوا

5 . نگفتن به ز گفتن

فیلم یک هنر و رویداد چند بُعدی است. نقد فیلم نیز به نگرش های چند بُعدی پیوند بنیادین دارد. شاید هیچ منتقد و صاحب نظر متفکر ادعا نداشته باشد که در مورد یک فیلم جدی، به نقد همه جانبه و تحریر کامل برسد. نقد فیلم در کنار شبکه ای از دانش ها و هنر ها و تجربه ها، آگاهی های فنی را نیز بقدر کافی طلب می کند.

به چیز هایی که عقل من قد نمی دهند چگونه میتوانم به راز و رمز آن بپردازم، آنهم با قاطعیت و اصدار روایات کبیر. از حرکت و جایگاهِ کامره تا چگونگی نورپردازی، از موسیقی متن تا درک زیرویم صداها، شاد و حزن انگیز، از فهم ادای هنری دیالوگ ها تا دکلماسیون شعر و نثر و ادا، از تشریح مونتاژ قطعات فیلم تا کلاژ قطعات مضمون، از انطباق ژست و کلام با موضوع و حالت هنرپیشه،... گاهی نگفتن به ز گفتن است. اگر عادت کنم به آن لایه هایی که زورم نمیرسد با سکوت عاقلانه از آن بگذرم، در آنصورت با نگفتن و سکوت خویش چیزی گفته ام. سکوت و به تعویق انداختن سخن نه یادبود نادانی است نه نمود دانایی، بل نوعی از قرائت متن است. خوانشی که به تولید خواننده دگر منتهی میگردد. آگاهی پدیده نسبی است. ضرور نیست که سکوت نویسنده را لال شدگی و گفتنش را گفتار ارجح و مرجع بدانیم. سکوت نوعی از بازخوانی سپیدی های میان دو خط یا میان دو خط است.

6 . بینا متنیت

درین فیلم، ادغام اسطوره ها، ترکیب زمانها و مکانها، تلفیق متن ها و سبک ها،... حرکتی است که بشیوه بینامتن صورت پذیرفته است. اخذ و اقتباس موضوعات قبلاً موجود و کاربرد آن به منظور نوین و خلق امکانات تازه، شگرد هنرمندانی است که افق انتظارات را وسیعتر می بینند .

خانه لنگرزمین = پیرخانه = پرخانه
خطابه ملا = اسطوره یوسف
شعر سنایی = تخت چایخانه
گاه فروشی = آهنگ انگلیسی
گادی = فرن بیست و یکم
وکیل پارلمان = دایرکتر سگ جنگی
مکالمات یعقوب و پولیس در زندان = قطعیت یافتگی دو باور متفاوت
خانه شاه بخارا = خوابگاه مطرود یعقوب

...

آن قصر که جمشید در او جام گرفت
آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت
بهرام که گور میگرفتی همه عمر
دیدي که چگونه گور بهرام گرفت

7. جانشینی و همنشینی

در فیلم سیبی از بهشت، چشم و گوش بیننده با جانشینی ها درگیر میگردد نه با همنشینی ها. فرهنگ های استبدادی محصول سیطره جانشینی هاست نه کنار همنشینی ها.

آدمها، چیزها و مکانها تکرار ناپذیر جلوه میکنند.

چیزها دارای ساختار جانشین کننده هستند. گنبد های بلورین دیوارهایی است که بر گرد آدمها و مکانها سبز می شوند، این گنبد های نیلی، همیشه جانشین رسیدن به سرمنزل مقصود می شوند.

مکانها نیز به یک شکل تکرار نمی گردند همیشه جانشین همدگر میگرددند، هیچ مکانی دوبار تکرار نمیگردد. شاید یعقوب هیچگاهی در یک دروازه دوبار دق الباب نمی کند، اگر دق الباب هم میکند آن دروازه چیستی و ماهیتش تغیر خورده

است. دوبار بروی یک سرک و یک خیابان راه نمیرود، از یک چاه دوبار آب نمی نوشد، دریک ویرانه و یک رستوران دوبار خواب نمی شود،...

آدمها نیز بجای همنشینی، جانشین همدگر میگردند، هیچ آدمی چندین بار حتا دوبار ظاهر نمی شود. یعقوب یگانه شخصیتی است که با قهقهه روستایی وارد فیلم می شود و با تبسم شیزوفرنیک نه به فیلم که به شیوه زیستن خود پایان می بخشد.

فیلم در درون بازی های تصویری و بازی های زبانی حرکت میکند و رویش جانشینی ها از طریق بازی های مبهم و شفاف، تکمیل میگردند.

پیر خانه جانشین خانه عیاری بنام لنگر زمین میگردد و پرخانه جانشین پیرخانه. این جانشینی ها، از فلتر تاریخزدایی و تقدس ستیزی، عبور میکنند اما در چنبره خرافه گرایی و ازخودبیگانگی، لنگر می اندازند.

پیرخانه

پرخانه

یک بازی جاندار زبانی است. در فرایند جانشینی، با حذف و غیرستیزی سروکار داریم و در همنشینی با کنار آمدن و ادغام امکانات و انرژی ها. از واژه پیر فقط یک حرف حذف میگردد، حرف "ی" و پیر به پر تبدیل میگردد و پرخانه بجای پیرخانه می نشیند. پیر خانه که خود نفی یک تاریخ است، (لنگر زمین = عیاری و مبارزه علیه بیگانه) جا را به پرخانه خالی میکند (تبسم بت شده بروی خود و بیگانه).

گوشِ خر بفروش و دیگر گوش خر

درین بازی زبانی، مولوی، با حذف و برداشتن یک کسره، گوشِ خر را به خریدن گوش تبدیل میکند. همانگونه که با برداشتن یک حرف، پیرخانه به پرخانه تبدیل میگردد. واژه از درون و محتوا فرومیریزد، اما از بیرون و شکل به استحاله علنی ادامه میدهد. واژه پیرخانه با ابزار مخدوش و ابتر (پرخانه) تقدس زدایی می گردد. یعنی ازخودبیگانگی با ازخودبیگانگی زده می شود، همانگونه که گمشدگی با گمگشتگی، در حالی که نفی الیناسیون و گمگشتگی، بوسیله اندیشیدن و پرسیدن و آگاهی استقرار میابد.

8 . استتیک پاشان

هنر، بیان زیباشناسانه دردها و شادیهای بنی آدم است. استتیک فلسفه هنر است. زیبا و زیبایی، سوژه یا ابژه معیاری و قراردادی نیست که همیشه در هنر

(فیلم، شعر، داستان، تئاتر، موسیقی، رقص، نقاشی، پیکرتراشی) به یک شکل تکرار گردد. زیبایی در متن یک فیلم منتشر می‌باشد و این بیننده و منتقد است که مطابق موقعیت و ذخیره‌های ذهنی خویش به حس و تولید زیبایی دست می‌آید. ذهن‌های شرطی به زیبایی و زیباشناسی با تعریف‌های منجمد و حس‌های تربیت‌نیافته مینگرند. تماشاگران شرطی شده فیلم‌های بازاری، از زیبایی همان احساس و درکی را دارند که سینمای بازاری برای شان تزریق کرده است. در حالی که درک زیبایی از شناخت و فلسفه هنر بدست می‌آید. فلسفه‌ای که از طریق ادغام صحنه‌ها و قطعات، به نمایاندن زیبایی و زشتی میرسد. ناگفته نماند که در زیباشناسی پسامدرن مرز بین زیبایی و زشتی فرو ریخته است و حتی ادراک زشتی به سطح حس زیبایی استحاله می‌کند. مهم این است که زشت و زیبا چقدر آگاهی و احساس ما را دگرگون می‌سازد. چقدر به ما لذت واقعی و آرامش روانی می‌بخشد. درک زیبا و زیبایی مربوط به نحوه نگرش و ذخیره آگاهی است. زیبایی بر شالوده حس‌های بدنی نگر، از یک جسم، از یک واژه و سرانجام از بریدگی یک صحنه بالا می‌گردد و از هم‌نیروست که درک زیبایی به درک جسمانی تقلیل می‌آید.

سببی از بهشت، زیبایی‌های تزریقی و معمول را برهم زده است. نه دختر فیلم دارد که با یک جفت چشم جادویی، زیبایی‌ها و جلوه‌های ابژکتیو را انتقال بدهد و نه هم‌شانه‌های خوشریختی که به حیث بچه‌ای فیلم با مشت‌هایش بدرخشد و بتواند بیننده مذکر را با پندارهای همذات‌ساز به شور حماسی فرو ببرد، نه از بدماش و خلاصگیر خبری هست که با چیغ‌های نازنین و لینگ‌های پولادین آدم و علف را خاکستر کنند و نه از موسیقی و آوازی که شانه‌های بیننده را فیزیوتراپی بدهند، سببی از بهشت نه مناظر سرسبز و دلنشین دارد نه کوچه‌ها و اتاق‌های روشن، نه دیالوگ‌های شنگ و شوخ دارد و نه تابلویی که لبخند ژوکوند را بر لبان مخاطبین انتحاری سبز کند، همه چیز درین فیلم دگرگونه است. نه مطابقت به ساختار فیلم‌های بازاری هندی دارد و نه با فیلم‌های سطحی افغانی مشابهتی. فیلم پر از ویرانه‌ها و تاریکی‌هاست. مملو از آدم‌های ناتراش و ریشو و یک بُعدی است. لبالب از ذکر و لنگی‌های کلان و کوچک است. سرشار از گنبد‌های بالا و پائین است. شاید بتوان زیبایی را در درون ویرانه‌های تاریک نیز جستجو کرد، شکوفه‌های زیبایی و زشتی را مطابق بلندی و کوتاهی دست از درخت‌های تیره و تلخ چید.

ما که محتاط به زیباشناسی فزیک‌نگر ساخته شده‌ایم، نمی‌توانیم به زیبایی‌های منتشر در متن به ادراک و حس زیبایی نایل بیائیم، گمان می‌کنیم که زیبا و زیبایی همان چیزی است که دیگران برای ما الگو داده‌اند، نه، در هنر زیبایی همیشه در حال شدن و نوشدن است، زیبا و زیبایی چیز است که ما را به ادراک برساند که ما را از طریق حس و عاطفه صیقل بزند و به معرفت نوین تر انتقال

بدهد. زیبایی شبکه پاشان است که در گستره تصاویر و صحنه ها و دیالوگها پهن می باشد و این بیننده یعنی مخاطب است که با مذاقه شخصی به تولید زیبایی میرسد.

یعقوب در زنجیره کشمکش ها و حوادث ، به تکثیر خویشتن خویش دست میزند دستی که هرگز درب مراد زنجیر نمی کوبد، لهجه یعقوب در برخی از دیالوگ ها زیبایی را دچار بحران میسازد و این بحران خودش به تقلیل بخشی زیبایی منتهی میگردد. هر کس بقدر سلیقه خود به درک زیباشناسیک میرسد. هر مخاطبی خودش انتخاب میکند. فیلم کامل و بدون نقص نمیتواند وجود داشته باشد، اگر چنین باشد کار خلاقیت پایان میابد. اینکه چه چیزی زشت و چه چیزی زیباست؟ اینکه چه کسی از چی موقعیتی بر چیستی زشتی و زیبایی نظر میدهد، کاری از جنس منحصر بفرد است. زیبایی با حلال و حرام چه ارتباطی دارند، زیبایی با خیر و شر چقدر نزدیک است، زیبایی با میل و حقیقت چه نسبتی دارد؟

دیالوگ ها و ادبیات فیلم

نور پردازی

تکنیک فیلمبرداری

محتوا

شکل

مکیاژ

کارگردانی

چهره ها و لوکیشن ها

بافت عمومی فیلم

تک صحنه ها

موسیقی متن

نشانه، طنز و استعارات فیلم

و ... آنچه را که من زیبا میبینم یا زیبا میدانم شاید برای بیننده دگر ، زشت و ناقص بنظر آید و آنچه را که او زشت و ابتر میبیند من آنرا زیبا حس کنم، گفتم که درک و حس زیبایی مربوط به بافت عمومی فیلم و سطح و ذخیره های ذهنی هر منتقد

و هر بیننده است. زیبا و زیبایی چیز های ثابت و منجمد نیستند که مثلاً بگوئیم که یعقوب با ریش ماش برنجی خیلی زیبا معلوم می شود، رفتار و قهقهه یعقوب بسیار زشت است. اینگونه برخورد سطح نازلی را در زیباشناسی نشان میدهد. شاید کسی بگوید که دیوانگی یعقوب در فرجام فیلم برای من زیباست، برای من حس دگرگون کننده می بخشد. اگر یعقوب که رمز از خود بیگانگی و استعاره جستجوی عبث است، در پایان به جنون شیزوفرن نرود، قهقهه اولی اش به تبسم بریده و رقصان تبدیل نشود، سبیش همچنان در فضا معلق نماند، زیبایی ارتقایی تبلور نمی یابد.

" ما برآنیم که شکوه جهان با زیبایی نوینی غنی شده است. زیبایی سرعت یک **موتور مسابقه** که دود کش اش با لوله های عظیم همچون مارهای آتشین نفس آراسته شده، موتور غرنده ای که گویی از لا بلای خود گلوله میراند، از **سامتریس** *ریپتر است" (ماده چهارم بیانیه فوتوریسم 1909)

9. گمشدگی و جستجو

انسان مدرن انسان گمشده و سرگردان است. مثل انسانهای کافکا. انسانی است که در جستجوی خوشبختی تا تنهایی خویش سرگردانی می کشد. شاخصه های انسان مدرن در ادبیات و هنر قرن نهم و قرن بیستم معرفی شده است. انسان مدرن به امید خوشبختی و رفاه سرانجام به آشویتس رسیده است. بقول آدِرنو فیلسوف مکتب فرانکفورت، وقتی که انسان تعلیم یافته و مدرن در سرانجام جستجو و تلاش به آشویتس میرسد باید تمام عقل و خلاقیت آدمی را در آشغال ریخت. شاخصه های انسان مدرن که در ادبیات و هنر قرن بیستم منعکس گردیده است:

گمگشتگی

جستجوی عبث

تنهایی مهلک

سرگردانی مستمر

خرافه گرایی ابزاری

از خود بیگانگی

شاخصه هایی است که ادبیات و فیلم مدرن و هکذا فیلم پسامدرن به آن پرداخته است. مرکز ذهنی فیلم سیبی از بهشت را همین دغدغه ها تشکیل

میدهند. یعقوب همیشه در جستجوی عبث سرگردانی میکشد، یعقوب بخاطر یافتن یوسف به خرافه و ابزارهای معکوس و سنتی دست می اندازد. یعقوب تنهایی خویش را در ژرفنای تنهایی های مهلک و از خود بیگانگی های حزن انگیز استمرار می بخشد. گمشدن (یوسف) با گمگشتگی یعقوب مدغم میگردد.

گمشدگی در گمگشتگی

انسان مدرن انسان تک بُعدی است، یعقوب و همه آدمهای فیلم انسانهای تک ساحتی هستند و گاهی ختا بی بُعد. انسانهای قاطع، خود مرجع، خرافه پی، ... انسان های یک دنده و یک بعدی بخاطر رسیدن به هدف، به ابزار های خرافی و ناخوانا پناه میبرند.

نشان دادن تنهایی، سرگردانی، گمگشتگی، از خود بیگانگی، جستجوی عبث، خرافه گرایی، جنون ... از موضوعات مدرن، تئاتر، سینما، شعر و رمان ... است. اینکه چگونه این اوصاف به وصف میرسند، حایز اهمیت است نه خود موضوع. مگر در سببی از بهشت، کرکترها و صحنه ها و تکنیک ها توانسته اند این اوصاف باستانی بشر را در حرکت یعقوب و چیزها به شایستگی و تازگی انجام بدهند؟ یعقوب با قهقهه خویش، جستجویش را اعلام میدارد و با جنون خویش، تنهایی و عبث بودن جستجو را بنمایش میگذارد.

یعقوب میتافور جستجوی عبث، گمگشتگی، تنهایی، سرگردانی و خرافه پسندی است. قطعیت و شنا در خلاف مسیر، یعقوب را به جستجوی خرافی تبدیل میکند. حرکت سطحی یعقوب در کالبد فیلم بیان کننده تک ساحتی بودن انسان افغان است. (بیان کننده گفتار قاطع، مراجع قاطع، مومنیت قاطع، خرافه قاطع، تصورات قاطع، دوستی و دشمنی قاطع، ابزارهای قاطع، نگهداری قاطعانه سبب ...) قطعیت یعقوب در پایان فیلم بسوی گسیختگی میرود.

قطعیت و یکپارچگی از ویژگی های فیلم مدرن است، قطعه قطعه شدگی و گسیختگی از ویژگی های فیلم پسا مدرن است. شخصیت یعقوب قطعی و یکدست است مانند قطعیت گنبد ها. یعقوب روایتی است که بسوی قطعیت ها برخلاف مسیر شنا میکند ولی در پایان فیلم، انسان قاطع و یکرخت به انسان گسیخته و قطعه قطعه تبدیل میگردد.

اگر فیلم را تا لحظه جنون یک فیلم مدرن بنامیم، گذار یعقوب از عقلانیت سنتی و قطعیت به سوی گسیختگی عقل و شیذوفرن، فلم را دگرگون میسازد، فیلم را از حوزه مدرن به آنسوی مدرن میپرانند. قطعه آخر فیلم یک قطعه پُست مدرن است. فقط همین قطعه یعنی رقص جنون آمیز یعقوب در میان توته های آهن. درین سکانس گسیختگی روایت اتفاق می افتد و یعقوب با این گسیختگی

است که سیب را به عابران آهن پوش اهدا میکند. درین برش هم سیب از قطعیت می افتد و هم لبهای متبسم یعقوب. گره خوردن قهقهه آغازین به تبسم گسیخته فرجامین، همان اختلافی است که بین مدرن و پست مدرن اتفاق می افتد.

سیب اگرچه قطعیت را از دست میدهد ولی این سیب نه اهدا می شود و نه دستی وجود دارد که سیب را بگیرد... اگر من کارگردان میبودم در همان صحنه های پسین دست های بریده ای را در یک فضای ناخوانا و سرگردان، در حال گریز از هجوم سیب جابجا میکردم تا ممنوعگی و دیرماندگی را در فضای شیزوفرنیک حک میکردم. تا فضای پست مدرن ترکیبی از تکنیک های مدرن با چیز های دیگری می شد تا تداوم مدرنیسم با فراتر از آن جهیدن، عجین میگردید.

10. از مُلاسرور تا مُلا عمر

در آغاز قرن بیستم (1901) با صدای پر ابهت و مشروطه خواهِ ملا سرور واصف قندهاری آغاز می گردیم. ملایی که بخاطر ترقی، استقلال و مشروطه بزیر توپ میروود و سینه پر از شعرش به گلوله سربی امیرحبیب الله هدیه می شود.

"ترک مال و ترک جان و ترک سر

در ره مشروطه اول منزل است"

در آغاز قرن بیست و یکم (2001) با صدای مشروعه خواهِ ملا عمر قندهاری پایان میابیم، صدایی که رجعت، قطعیت و مشروعه را در زیر تبرزین همسایه تکثیر میکند.

چرا از ملا سرور به ملا عمر رسیده ایم؟

چرا تاریخی به طول یک قرن اینگونه ذلیل و متوقف مانده است و نه تنها که توقف کرده که از ترقی کاذب به ترقیدن رسیده است.

مبارزه مشروطه خواهان و روشنفکران خطه ما در صد سال مبارزه مدرن از ملاسرور به ملا عمر رسیده است، چرا؟

سرزمین ویران ما جایگاهِ اودیپ ها و لایوس هاست، گهی شهزاده ای از موقف اودیپ به قتل پدر قیام میکند و گاهی شاهی و شهزاده ای به حبس و کشتن و کورکردن فرمان میدهد.

رستم سهراب را میکشد

حارث رابعه را رگ میبرد

... قصه شاهان ما قصه هزار و یک شب است که با مؤنث ستیزی ها، پیهم اتفاق افتیده اند.

کهن الگوهای اودیپی (پدرکشی) و لایوسی (پسرکشی)، اسطوره هایی است که همیشه در فرهنگ مذکر نمای این سرزمین اتفاق افتیده است. در فیلم سیبی از بهشت اسطوره پسرکشی بشکل سوبژکتیو بیدار میگردد. گمشدگی یوسف که وحشتناکتر از فهم مرگ و تخریب جسمانی است، درین جا به تداوم پسرکشی های گم مانده و به عدم شناختن مرگ تبدیل میگردد.

منِ یعقوب از همان آغاز منِ گسیخته و نالان است، اما قطعیت و دگر نپذیری، یعنی اتمسفر بسته، اجازه اش نمی دهد که به موقعیت واقعی خویش شهادت دهد. یعقوب زمانی که زمانی که در فضای شیزوفرن قرار داده می شود، حس می کند که دیگران نیز او را نمی پذیرند. یعقوب درین فضا است که بیگانگی خود را در بیگانگی جمعی، صیقل میزند. یعقوب به مرحله ای ارتقا میکند که خود را در جذب دیگران می بیند. اشیا و آدمها در نظر یعقوب حیثیت عینی خویش را از دست می دهند.

پیر مردی بنام یعقوب در متن سیبی از بهشت می تواند بیانگر سر گیجه گی و از خود بیگانگی مردمی باشد که طی سالیان، سرکوب های خونین را تجربه کرده اند و هکذا طنز تلخی باشد برای دستبرد به خرافه و جستجوی عبثناک روشنفکر. آنهم روشنفکر سقراطی، و سقراط "کسی که هرگز نمی نویسد"

یعقوب رمز بربادی صدساله تاریخ معاصر ماست. یوسف استعاره ویرانی صد ساله گمگشتگی های استمراری ماست.

و بقول ناصر نجفی

" و گاهی هم

یک فیلم را زمزمه میکرد، اصطلاحی که امروز
فقط در تپه هاشنیده می شود
تو فرزند کیستی
که اگر نباشی
باغهای آتش در من خواهند مُرد "

هاگ / هالند

جون 2011

پانویست ها :

* Grotesk گروتسک از واژه لاتینی گروتسکا بمعنای مفاک اقتباس شده است. مفاک هایی که نقاشی های (انسان-حیوان) را بر دیواره های خود نگهداری میکردند. در عصر رنسانس و روشنگری این واژه را برای نقاشی وام گرفتند و بعد ها در ادبیات مدرن نیز مورد استفاده قرار گرفت. و امروزه در هنر و ادبیات، طنز گروتسک مورد کاربرد و کارکرد یافته است. (طنز گروتسک = مضحکه + وحشتناک یا مسخره + جد خونین) کابل را اسطوره گروتسک نامیده ام که هم اشاره به تزئینات مفاکی داشته باشد و هم اشاره ای به تلفیق مضحکه و هیولا.

** سامتريس - مجسمه زیبای یونانی مربوط قرن دوم قبل از میلاد