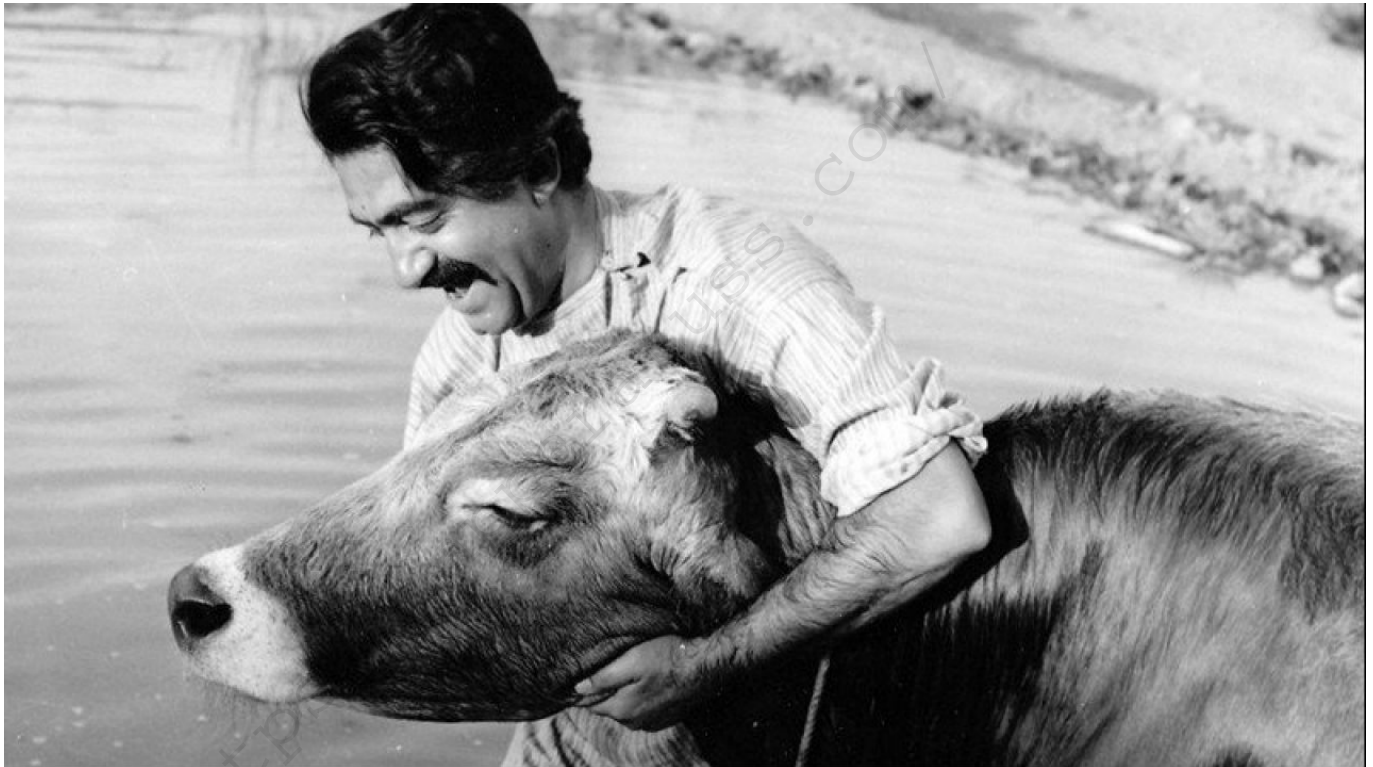


## فرمالیسم نفی

مهدی ملک



موج نوها در سینما معمولاً به واسطه مرزبندی قاطعی که میان خود و پیش از خود برقرار می‌کنند، شناخته می‌شوند و از این رو مرزبندی خود را در قالب مانیفستی سینمایی بیان می‌کنند. مشهورترین نمونه‌ی سینمایی آن موج نوی سینمای فرانسه بود که مانیفست انقلابی و رادیکال آن مرزبندی قاطعی با آن چه آن‌ها سینمای «بابابزرگ‌ها» می‌نامیدند، به شمار می‌آمد و یا موج نو سینمای دانمارک، دگما 95، که در آن فون تریر و اصحابش بی‌هیچ واژه‌ای از برجسب دگماتیک خوردن، بایدها و نبایدهایی را برای شیوه‌های فیلمسازی تبیین کردند.

موج نو سینمای ایران اما اگر چه به لحاظ تحولی که در فرم سینمای ایران به وجود می‌آورد عضوی از زیرمجموعه‌ی موج نوهای جهان به شمار می‌آید با این حال یک تفاوت مهم آن را از اسلاف و اعقابش جدا می‌کند و آن محتوا و مضامین غالب آن است. موج نو سینمای ایران به شکل پارادوکسیکالی نخست خود را مجهز به مدرن‌ترین تسلیحات تکنولوژیکی و فرمالی-که سوغات ابراهیم خان عکاسباشی از فرنگ است نموده- و سپس به مدد آن به آشکارترین شکل ممکن به جنگ فرهنگ و مدرنیزاسیون غربی می‌رود. جنگی که مهمات آن تکیه بر مفاهیمی چون بازگشت به خویشتن است که در دلِ دوآلیسم غربزدگی-اصالت و در برابر مدرنیزاسیون غربی پهلوی‌ها شکل می‌گیرد.

در بخش نخست این جستار نشان داده خواهد شد که چگونه هراس‌ها و اضطراب‌هایی که ذاتی مدرنیزاسیون بدون مدرنیته در یک جامعه عقب مانده‌اند، لزوم پناه بردن به پناهگاهی ایدئولوژیک را موجب می‌شوند و در بخش بعد با ارائه پس‌زمینه‌ی تاریخی کوتاهی از مواجهه روشنفکری ایران در برابر تنش‌های مدرنیزاسیون، به واکنش‌های عمدتاً

مرتجعانه- فرمالیستی موج نو در برابر آن پرداخته خواهد شد. از این رو فرمالیسم سیاسی موج نو را می‌توان واریاسیون‌هایی بر شکلی از نوستالژی رمانتیک نسبت به دوران از دست رفته گذشته، که بولدورهای مدرنیزاسیون آن را تخریب کرده‌اند، دانست. حسرتی که به واسطه‌ی گفتمان بازگشت به خویشتن ریشه‌های خسران و اضطراب زمانه را نه در ذات مدرنیزاسیون که در غریزدگی و هجوم یک دیگری بیگانه شده می‌یابد.

• مدرنیته و ناخرسندی‌هایش

«تمامی مناسبات ثابت و منجمد شده، همراه با زنجیره‌ی تعصبات و باورهای باستانی و قابل احترام آن‌ها از میان می‌روند، و تمامی نسبت‌های نوپدید پیش از آن که شکل پیدا کنند خصیصه‌ای باستانی به خود می‌گیرند. هر آن چه سخت است و استوار دود می‌شود و به هوا می‌رود، هر آن چه مقدس است دنیوی می‌گردد، و انسان‌ها در نهایت ناگزیر می‌شوند تا با شرایط واقعی زندگی و مناسبات خود با هم نوعانشان رو در رو شوند.»

دامنه‌ی کیهانی و اتمسفر آخرالزمانی این جملات مارکس در میانه‌ی قرن نوزدهم از ویران‌گری پویا و خودتخریبی ذاتی نظام سرمایه‌داری سخن می‌گوید. مارکس در بخش اول مانیفست، شکلی از دو قطبی‌ای را ترسیم می‌کند که در تفسیر ناخرسندی‌های مدرنیته و سیاست‌های عملی آن در قالب مدرنیزاسیون اهمیتی اساسی دارد: در یک قطب، شهوت سیری‌ناپذیر مدرنیزاسیون برای نوسازی مستمر در تمامی جنبه‌های زندگی مدرن قرار دارد و در قطبی دیگر نیهیلیسم و تخریب پیاپی و بی‌ثباتی مدام.

«منظور من از مدرنیته، کیفیتی ناپایدار و تصادفی است، یعنی نیمه‌ای از هنر که نیمه دیگر آن را امرالی و تغییرناپذیر تشکیل می‌دهد.» و این ندای بودلر در نقاش زندگی مدرن است که در آن به تعبیر او نقاش زندگی مدرن کسی است که انرژی خود را وقف «لحظه‌ی در حال گذر و تمامی دلالت‌های ناپایداری که این لحظه در خود جای داده است» می‌کند. نقاش زندگی مدرن از دید او «فلانوری» است که خود را لابه‌لای جمعیت شهری و در میانه «جزر و مد حرکت» و در میانه «امور گذرا و نامتناهی» گم می‌کند.

پس به یک معنا آن چه مخرج مشترک گفتار انقلابی مارکس در مانیفست کمونیست و تبیین بودلر در نقاش زندگی مدرن به شمار می‌آید تجربه کیفیتی است گذرا؛ سیالیتی بخارگونه که محصول ذاتی فرایند ساختن و تخریب مدرنیته به شمار می‌آید. از این رو جهان به مثابه اتمسفری پر آشوب، بی‌نظم و از جا در رفته همراه با روابطی که مدام در حال تغییر است تجربه می‌شود. کائوسی که «ویلیام باتلر ییتس» آن را این گونه تعبیر می‌کند: «اشیا پراکنده می‌شوند، مرکز را تاب نگاه داشتن نیست.»

مارشال برمن در کتاب تجربه‌ی مدرنیته، مفهومی از امر مدرن را تشریح می‌کند که بیشتر از این که با اشتیاق به امر نو سرو کار داشته باشد به صورت تخریب، آشفتگی و خسران تجربه می‌شود. به بیان او مدرن بودن یعنی زیستن یک زندگی سرشار از پیچیدگی‌ها و تناقض‌ها. او «تجربه» کردن امر نو را از مارکس تا بودلر، از گوته تا داستایوسکی و از پاریس و سن پترزبورگ تا نیویورک پی می‌گیرد. برمن در مقدمه‌ی این کتاب میان سه مفهوم «مدرنیته»، «مدرنیزاسیون» و «مدرنیسم» تفکیک قایل می‌شود. از دید او مدرنیته وجه خاصی از تجربه حیات؛ تجربه زمان و مکان، نفس و دیگران؛

تجربه امکانات و خطرات زندگی؛ تجربه زیستن در زندگی سرشار از معما و تناقض، داشتن خواست تغییر و همزمان ترس از سردرگمی، آشفتگی و اضمحلال زندگی، در جهانی است که در آن هر آن چه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود.

«مدرن بودن یعنی به گونه‌های متناقض، اسیر چنگال سازمانهای بوروکراتیک شدن؛ سازمانهایی که قادر به تخریب همه اجتماعات، ارزش‌ها و جان‌ها هستند و با این همه، دست بسته نبودن و داشتن عزمی راسخ برای مقابله با این نیروها، جنگیدن به قصد تغییر جهان این نیروها و تصاحب آن برای خودمان.»  
 در تصویری که برمن از مدرنیته ترسیم می‌کند جایی برای ایستادگی و دلبستگی نمی‌ماند چرا که هر چیز پیش از آن که فرصتی باشد تا به آن دل بست دود شده و به هوا رفته است. از این رو ریشه رنج انسان مدرن، انتخاب مداومی است میان امر کهنه و نو که به یک معنا راه را برای برآمدن نوستالژی، عرفان‌گرایی و بازگشت به ریشه‌ها باز می‌کند.

نکته‌ی قابل توجه در مدرنیزاسیون این است که در بسیاری از موارد، بهای تداوم و گسترش مدرنیته، نه فقط نابودی و تخریب محیطها و نهادهای سنتی، بلکه نابودی و تخریب همه آن چیزهایی است که در خود جهان مدرن حیاتی بوده اند. در نتیجه، مهم‌ترین و حیاتی‌ترین مساله مدرنیسم در نظر برمن «ادامه دادن به حرکت و بازنیستادن» است.

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های کار برمن به جای نظریه‌پردازی‌های انتزاعی در باب مدرنیته، پیوند زدن آن با امر انضمامی و مهم‌تر از همه با «شهر» است تا جایی که بیشتر مفهوم‌پردازی او پیرامون حیات زیسته در شهرهای پاریس، سن پترزبورگ و نیویورک شکل می‌گیرد. برمن این شهرها با خیابان‌های پرازدحام آن‌ها را منادیان مدرنیسم می‌داند. دومین مساله مهم در نظریه‌پردازی او ایده ظهور مدرنیته در جوامع توسعه نیافته است که آن را مدرنیسم عقب مانده می‌نامد. از دید او پیوندی ذاتی میان تولیدات هنری مدرنیستی و وضعیت مدرنیزاسیون ناتمام یا عقب مانده وجود دارد. نوعی گسست یا دوپارگی که در آن فرد زندگی در دو جهان را به طور هم‌زمان تجربه می‌کند. نیمی در حال پیشرفت و نو شدن و نیمی پیشامدرن که بر سازنده مدرنیسم است. برمن در تمایز برقرار کردن میان تجربه مدرنیته در کشورهای توسعه یافته و عقب مانده بیان می‌کند که در کشورهای نسبتاً پیشرفته که در آن‌ها مدرنیزاسیون اقتصادی، اجتماعی و تکنولوژیکی پویا و پررونق است، ارتباط هنر مدرنیستی و اندیشه با جهان پیرامون آن روشن است حتی اگر برای نمونه برای مارکس و بودلر این ارتباط پیچیده و در تقابل و تضاد باشد. اما برای کشورهای عقب مانده که در آن مدرنیته به طور کامل سر و شکل نگرفته است، مدرنیسم معمولاً ویژگی فانتزی‌واری به خود می‌گیرد چرا که راهی ندارد تا به جای واقعیت اجتماعی از فانتزی‌ها، سراب‌ها و رویاها تغذیه کند. مدرنیسم در مقام منتقد مدرنیزاسیون به خلق فانتزی‌هایی از خلأ معنا، از هم پاشیدگی (هر آن چه سخت است و استوار دود می‌شود و ...) و شکلی از بی‌خانمانی می‌انجامد که نتیجه آن بازگشت اشباح است. بنابراین برمن، مدرنیته را ذاتاً دارای خصلتی تراژیک می‌داند که با نو شدن به بهای تخریب گذشته سرو کار دارد با این تفاوت که این مدرنیته در جوامع عقب مانده خصلتی بیمارگونه و پاته‌تیک می‌یابد. هر چند برمن این تجربه پاته‌تیک را به عنوان سیمپتوم جوامع توسعه نیافته تشخیص می‌دهد اما تحلیل او به چگونگی و ظهور انواع واکنش‌های مدرنیستی در قبال آن نمی‌پردازد. در عوض این موضوع در آرای جیسمون به شکل مدرنیسم علیه مدرنیته و ریمون ویلیامز در قالب تصویر کاذب روستای پاستورال در برابر شهر است که مفهوم‌پردازی می‌شود.

ویلیامز در دو کتاب مشهورش شهر و روستا (1973) و سیاست مدرنیسم: علیه دنباله‌روهای جدید (2007) به مسئله‌ی

جهان از هم پاشیده، شهر و مدرنیسم می‌پردازد. او نیز مانند برمن یک بار دیگر به ایماژ جهان در حال فروپاشی ای ارجاع می‌دهد که این بار هم مرجعی قرن نوزدهمی دارد. ویلیامز با خوانشی از ادبیات انگلستان در فاصله‌ی قرن شانزدهم تا اوایل دوران مدرن (قرن نوزدهم) به مسئله‌ی جهان در حال ناپدید شدن می‌پردازد. از دید او مخرج مشترک رمان‌های آن دوره تصویرپردازی بر مبنای ایماژهایی است که به ناپدید شدن یک باره‌ی جهان ارگانیک و بدون تضاد گذشته به واسطه‌ی مدرنیزاسیون شهری اشاره می‌کنند. در جمع‌بندی ویلیامز، این دینامیک قدیم و جدید خود را به شکل تضاد مولدی میان روستای پاستورال و کلان‌شهر نشان داده و در بطن آن، ارتباط مدرنیسم با کلان‌شهر به برساختن تصویری پروپلماتیک از آن می‌انجامد: شهر به مثابه اجتماعی از غریبه‌ها، فیگورهای منزوی، بزهدکاران و کارآگاهان که شکلی از ایناسیون را به دنبال دارد. فرد مدرنیست در شهر خود را به شکل فردی غریبه و گم‌شده می‌یابد آن هم در جهانی که هر لحظه زیرپایش خالی می‌شود. این بیگانگی با امر جدید به همراه جنبه‌های آشنازدایانه‌ی آن - که حتی زبان مالوف نیز قادر به توصیف پیچیدگی‌های آن نیست - به خلق استراتژی‌های مدرنیستی می‌انجامد.

از دید او مفهوم زندگی ارگانیک روستائی شماییلی اسطوره‌ای پیدا کرده و مفاهیم پاستورالی از قبیل زندگی بی‌آلایش، سادگی و طبیعی را زیر چتر خود می‌گیرد. این ایماژ اسطوره‌ای از قرن شانزدهم به بعد - همانند هر اسطوره دیگر - برای ساختن کلیت خود در مقام ایماژ عصر طلایی باید تمامی تضادهای طبقاتی و ستیزهای حاضر در زندگی روستائی را پنهان کرده و برای برساختن دوآلیسم‌اش آن را به شهر حواله دهد. بنابر این لازم است تا شهر در مقام «آینه‌ی تاریک» روستا به نمادی از تولید سرمایه‌داری، رنج و بهره‌کشی بدل شود. مکانی بدون مکانی که پناه گرفتن در آن در زمان تنهائی ممکن باشد. ویلیامز کامل‌ترین شکل این پرداخت را در رمان‌های چارلز دیکنز و تامس هاردی می‌یابد جایی که در آن به نظر می‌آید احساس خسران و فقر حاشیه نشینان شهری در دوره ویکتوریائی در عین حال حسی از هارمونی و فضیلت را نیز میان آنان تداعی می‌کند.

آن چه در تحلیل برمن به عنوان تناقضات مدرنیته و در جمع‌بندی ویلیامز در دل دوآلیسم شهر تاریک و روستای پاستورال مطرح می‌شود پیش از آن به شکل دیگری و در قالب ارتباط میان کلانشهر و تأثیری که بر حیات ذهنی ساکنان آن می‌گذارد مطرح شده بود. کلانشهر همان‌طور که زمیل و بنیامین نشان می‌دهند مهم‌ترین مکان بروز مدرنیته است که تحولات و تجربیات ذهنی افراد به مثابه سوژه‌های مدرن در دل آن رخ می‌دهد. تجربیاتی از قبیل انزوا، پرسه‌زنی، دزدگی، ایناسیون و ... که در نهایت به تعبیر بنیامین تغییر تجربیات پراکنده، خام و نامنسجم زندگی (Erlebnis) به تجربه‌ای روایت‌پذیر، مفهومی و منسجم (Erfahrung) را در پی دارد که به سوژه دانایی و آگاهی می‌بخشد. زمیل نیز به شکلی انضمامی حیات ذهنی فرد در کلانشهر را با عنصری از ناپایداری و اضطراب ناشی از سیلانی بودن تجربه زندگی روزمره پیوند می‌زند:

«بنیاد روانشناختی فرد در کلانشهر در شدت یافتن تحریکات عصبی‌ای نهفته است که خود ناشی از تغییر سریع و بدون وقفه‌ی محرک‌های برونی و درونی است. آدمی موجودی دارای قوه ممیزه است. ذهن آدمی را تفاوت میان تأثرات لحظه‌ای و آن چه ما قبل آن است تحریک می‌کند. تأثرات پایدار - تأثراتی که فقط اندکی با یکدیگر تفاوت دارند و روالی منظم و مبتنی بر عادت دارند و نشان تفاوت‌های منظم و مبتنی بر عادت هستند - جملگی نیازمند آگاهی کمتری هستند، خاصه در مقایسه با تجاربی چون یورش سریع تصاویر متغیر و ناپیوستگی ادراک مبتنی بر نگاهی واحد و غیر منتظره بودن هجوم تأثرات. این حالات، حالات روانشناختی‌ای هستند که کلانشهر می‌آفریند. در مورد بنیادهای حسی

حیات ذهنی، شهر تفاوت بسیاری با شهر کوچک و زندگی روستایی دارد. این امر خود را در هر بار گذشتن از خیابان و در ضریان و تنوع زندگی اقتصادی و شغلی و اجتماعی نشان می‌دهد. کلانشهر از آدمی به منزله موجودی تمیزگذار آگاهی به مراتب بیشتری را طلب می‌کند تا زندگی روستایی. در روستا آهنگ حرکت زندگی و تصاویر ذهنی حسی آشنا تر و موزون تر است. دقیقاً با اتکا به این نکته است که خصلت پیچیده حیات ذهنی کلانشهری فهمیدنی می‌شود آن هم در قیاس با زندگی در شهر کوچک که بیشتر به روابط عمیق و عاطفی مبتنی است.»

از دید زیمل تمامی روابط عاطفی و انسانی در کلانشهر به واسطه پول به شکلی از ارزش مبادله فروکاسته می‌شود تا جایی که این امر هر شکلی از کیفیت‌های عاطفی به عنصری «کمی» (چقدر؟) فروکاسته می‌شود. مراد زیمل از این که سوژه‌ی ساکن در کلانشهر با «مغز» خود واکنش نشان می‌دهد نا با «قلب» اش اشاره به همین انحلال تمامی کیفیت‌های ناهمگون و پیچیده زندگی روزمره به عنصری خنثی -پول- است که نهایت آن ایجاد حسی از دلزدگی در سوژه هاست.



نمایی از فیلم گاو ساخته‌ی داریوش مهرجویی

• شرق‌شناسی وارونه به مثابه‌ی آنتی تزغریزدگی

موضع منفی روشنفکران ایرانی در برابر مدرنیزاسیون دوره پهلوی میراث نسل دوم روشنفکران است. نگاه نسل اول روشنفکران ایران به مدرنیزاسیون در مجموع نگاهی مثبت و تأییدکننده است هر چند در دهه‌های بعدی به تدریج این نگاه مثبت‌اندیش جای خود را به نگاهی شکاک و منتقد می‌دهد. همان‌طور که شیلز در کتاب روشنفکران در تحول سیاسی دولت‌های جدید می‌نویسد: «نسل اول سیاستمداران مشروطه خواه در بیشتر کشورهای توسعه نیافته را کم و بیش، غربی‌اندیشان بر می‌سازند. اما ناسازگاری معهود میان نسل‌های پی در پی، نسل جوان روشنفکران را نیز به ضدیت بیشتری با فرهنگ غربی وا داشته و فرهنگ و سنت بومی را توان آن می‌بخشد که بیش از پیش در نهانخانه‌ی خاطر این روشنفکران خانه کند. چنین است که چارچوب مفهومی تصویری چون فرهنگ بومی و ملی قوام می‌یابد و به‌مراه خود ایده‌ی ملتی را که باید از خواب بی‌خودی بیدار شود و به خودآگاهی برسد به ارمغان می‌آورد.»

گفتمان اصالت و بازگشت به خویشتن در سال‌های نخست شروع مدرنیزاسیون در ایران خود را به شکل داستان‌ها و شخصیت‌های ادبی طنزآلودی نشان می‌دهد که نمونه‌های مشهوری از آن را می‌توان در فارسی شکراست (جمال زاده)، جعفرخان از فرنگ برگشته (نمایشنامه‌ای نوشته حسن مقدم) و رجل‌ها و رجاله‌های هدایت (عروسک پشت پرده) یافت. شخصیت‌هایی که همگی آن‌ها در سرسپردگی تام به ظواهر زندگی غربی مشترک بودند و این موضوع، به ویژه نوع برخورد آن‌ها با زبان مادری، شکلی مضحک به آن‌ها می‌بخشید.

در سال‌های بعد و به ویژه از پایان دهه 1330 شعر نو به مهم‌ترین خاستگاه نقد مدرنیزاسیون پهلوی بدل می‌شود. شبانه‌های سیاه شاملو، ناامیدی اخوان ثالث به واسطه بی‌مرگی دقیانوس، عصیان و یاس فروغ فرخزاد در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و ای مرز پرگهر یا آثار شیسیم نصرت رحمانی در میعاد در لجن و حریق باد را می‌توان در نوعی عصیان و اعتراض علیه وضعیتی دانست که به ویژه پس از کودتای 28 مرداد به شکلی از مبارزه علیه مظاهر مدرنیزاسیون غربی، انقلاب سفید و ماشینیزم بدل می‌شود. نگاهی به اشعار نصرت رحمانی در میانه دهه چهل، به ویژه دو مجموعه شعر میعاد در لجن و حریق باد نشان می‌دهد که شاعر، تحولات زمانه‌اش را به مثابه‌ی شکلی از آشوب تجربه می‌کند:

شهرداران کفن رسمی برتن کردند

هدیه‌شان

قفل زرینی بود

بوی نعش من و ما

بوی نعش پدران و پسران می‌آمد

شهرداران گفتند:

نسل در تکوین است

نعش‌ها نعره کشیدند فریب است، فریب!

مرگ در تمرین است!

... راستی تهمت نیست

که بگوئیم پسرهای طلایی اسارت هستیم؟

و نخواهیم بدانیم نگهبان حقیقی حقارت هستیم؟

## نسل‌ها پریز

نمونه‌ی دیگر این شکل از نارضایتی از مدرنیزاسیون یک‌باره را می‌توان در عبارت «در غریب سنگین ماشین‌ها و اختلاط اذان و جاز» از شاملو یا در شعرای مرز پرگهر فروغ فرخزاد یافت:

من در میان توده سازنده‌ای قدم به عرصه هستی نهاده‌ام  
 که نیروی عظیم علمی‌اش او را  
 تا آستان ساختن ابرهای مصنوعی  
 و کشف نورهای نئون پیش برده است  
 البته در مراکز تحقیقی و تجاری پیشخوان جوجه کبابی‌ها

نقد مدرنیزاسیون غربی در ادبیات پس از کودتا که حزب توده ایران در اشاعه آن سهم به سزائی دارد در دهه چهل خورشیدی به شکلی رادیکال به غرب ستیزی تغییر ماهیت می‌یابد. غرب‌ستیزی در مقام گفتمانی سلبی یا نگاتیو که نیازمند مکملی ایجابی است. «بازگشت به خویشتن» نام دیگر این گفتمان ایجابی است که سعی می‌کند محتوای خود را با بازگشت به خویشتنی در گذشته موهوم تاریخی پر کند. هر چند این تعیین محتوا برای خویشتن در پیوندی غیردیالکتیکی محتاج برساخت یک دیگری است.

میشل فوکو در مجموعه تبارشناسی‌هایش نشان می‌دهد که چگونه برساخت خودی بهنجار به واسطه مواجهه آن با یک «دیگری» ممکن خواهد شد. این دیگری که چون در چارچوب گفتمان خرده‌قدرت‌های عقلانیت، قانون و جنسیت جای نمی‌گیرد پس اساساً برچسب دیوانه، بزهکار یا منحرف خورده و در فضای جغرافیائی ویژه‌ای تحت نظارت تیمارستان، زندان و کلینیک روان‌درمانی ایزوله می‌شود. بنابراین روی دیگر فرایند دیگرسازی به حاشیه بردن و دشمن خواندن دیگری است و برساخت هویت «خود» بر پایه رابطه‌ای مبتنی بر نفی دیگری است که به انجام می‌رسد. از این رو مطابق آموزه‌های فوکو و ادوارد سعید دوآلیسم شرق-غرب محصولی از گفتمان قدرت غربی است که در آن اصل بر شکلی از تفاوت‌گذاری و تمایز هستی‌شناختی و شناخت‌شناختی میان شرق و غرب بنا شده است. سعید با رویکردی فوکوئی نشان می‌دهد که همان‌گونه که نگاه یونانیان باستان به تمدن دیگر نگاهی بیگانه‌گرا و اگزوتیک بود همین اصل درباره نگاه غربی به شرق صادق است.

نکته‌ی جالبی که می‌توان به مباحث ادوارد سعید در شرق‌شناسی افزود این است که چنین رویکردی نه تنها از جانب غرب به شرق بلکه به شکل وارونه نیز رخ می‌دهد: «اگر غرب از سر غرور دستاوردهای خویش به نکوهش آن «دیگری» غیرغربی پرداخته است، ما شرقیان نیز بر این دوگانگی نعلی وارونه زده و بیشتر با توسل به دیدگاهی عرفانی، «شرق» را یگانه سرچشمه انسانیت و اصالت و معنویت پنداشته و پیشرفت‌های مادی غرب را پست و ناچیز شمرده‌ایم... چیزی که می‌توان آن را «شرق‌شناسی وارونه» (reverse in orientalism) نامید.

پس به یک معنا برخورد روشنفکران ایرانی با «غرب» در بستر شرق‌شناسی وارونه، رابطه‌ای غیردیالکتیکی و مبتنی بر نفی انتزاعی‌هگلی است. نفی‌ای که ساختارنمادین گزاره را دست‌نخورده باقی گذاشته و تنها سعی می‌کند محتوای آن

را واژگون سازد. اگر ملکم خان از «اخذ تمدن فرنگی بدون تصرف ایرانی» و تقی زاده از پرتاب «نارنجک تسلیم» سخن می‌راند شکل نمادین گفتمان نسل بعد بر این نفی انتزاعی استوار است. در این موضع است که آل احمد در غربزدگی از اصطلاح پزشکی «طاعون زدگی» استفاده می‌کند. طاعون در مقام بیماری‌ای به شدت مصری که وقتی حمله می‌کند مرگ را به مساوات میان همه تقسیم خواهد کرد. با این حال آل احمد خود و امدا رکسی است که مشهورترین اثرش تسخیر تمدن فرنگ در سال 1326، پانزده سال پیش از مانیفست غربزدگی، نوشته شده بود: سید فخرالدین شادمان. شادمان در این کتاب اصطلاحی را وضع می‌کند که یک دهه پیش از آغاز موج نو سینمای ایران، خود را در سینمای موسوم به فیلمفارسی نشان می‌دهد. فکلی به تعبیر شادمان نام «زشت این دشمن پلید» است. نویسنده از مردم می‌خواهد که پیرامون خود جستجو کنند تا به راحتی فکلی‌ها را بیابند:

«فکلی ایرانی جاهلی است که نمی‌فهمد مبلغ، یعنی آخوند فرنگی، از سرکینه و عناد و به واسطه خودبینی و تعصب، اسلام را موجب بدبختی و بیچارگی ایران می‌خواند و چون خود به ظاهر پیرو دین مسیحی است دین دیگران را خوار و بی‌مقدار جلوه می‌دهد... فکلی ایرانی سست عنصر گزیننده از ایرانیان است که به دوستان ایرانی خود می‌گوید در حضور زن فرنگی من به فارسی حرف نزنید که بی‌ادبی است.»

ردیابی صفاتی که شادمان در توصیف شخصیت پلشت فکلی بر می‌شمرد در غربزدگی آل احمد چندان سخت نیست. فکلی «بی شرم و حیا» و «سست عنصر» همان غربزده‌ی «قرتی» و «چشم به دهان غرب دوخته» است. نکته قابل توجه دیگر آن که اگر کلیت غرب به مثابه‌ی یک دیگری در گفتمان شادمان با استعاره‌های نظامی، «سپاه و سرباز فرنگ»، «دشمن خانگی» یا «حمله تمدن فرنگی» نشان می‌شود، نشانه گذاری می‌شود، نشانه‌شناسی گفتمان آل احمد سرشار از استعاره‌های پزشکی است که در آن این حمله به شکل اپیدمی طاعون نسبت به حمله‌ی نظامی ضربه‌ی هولناک‌تری را به هویت و اصالت وارد خواهد کرد. در ادامه خواهیم دید که چگونه برساخت غرب به مثابه‌ی یک دیگری، همان طور که اشاره شد، از نوشته‌های ادبی نویسندگان دوران پهلوی اول آغاز می‌شود و در نوشته‌های شادمان و آل احمد به شکل حمله و بیماری اپیدمیک به گفتمان فکلی‌سازی و غربزدگی بدل شده و در ادامه خود را در کیفیت‌ها و سطوح متفاوت در فیلمفارسی و از همه بارزتر در فیلم‌های موسوم به موج نو نشان خواهد داد.

#### • فیلمفارسی: فکلی به مثابه نماد غربزدگی

پیش از آن که پس‌لرزه‌های گفتمان غربزدگی و بازگشت به خویشتن خود را در سینمای موج نو آشکار کند، شکلی از مقاومت در برابر مدرنیزاسیون و مخالفت با غرب را می‌توان در سینمای موسوم به فیلمفارسی ردیابی کرد. بنابر این می‌توان مدعی بود که جریان سینمای روشنفکرانه و سینمای بدنه ایران در دو دهه منتهی به انقلاب حداقل در این وجه تماتیک واجد مشابهت‌هایی هستند. موضوعی که آن را می‌توان نوعی پیشگویی آرایش نیروها در انقلاب 57 دانست که با همراهی روشنفکران و توده مردم به فرجام می‌رسد.

غرب به مثابه‌ی دیگری پلید نخستین بار خود را در قالب زن شبه‌فرنگی بلوند در فیلم‌های جنایی ابتدای دهه 1340 نشان می‌دهد. زنی که نسخه ایرانی شده‌ی «فم فاتال» فیلم نوآرهای امریکایی به شمار می‌آید و با دسیسه و نیرنگ مردان را با خود به کام منجلاب هوسبازی‌های خود می‌برد. پروین غفاری احتمالاً کامل‌ترین نمونه این بلوندها به شمار



می‌آید. فریاد نیمه شب (ساموئل خاچیکیان، 1341)، بن بست (مهدی میرصمد زاده، 1342) و موطلایی شهر ما (عباس شباویز، 1344) نمونه‌هایی از حضور غرب متجاوز به ساحت اصالت‌های فرهنگی در قالب زنی موطلایی است که مردانی که قلبی از طلا دارند را به خاک سیاه می‌نشانند. درون مایه‌ی اصلی فیلم‌های جنایی این دهه را می‌توان شکلی از احساس عدم اطمینان و امنیت دانست که در اوضاع سیاسی ناپایدار جامعه در این دوران نیز قابل مشاهده است. اجرای برنامه اصلاحات ارضی که به پیشنهاد ویلیام وارن امریکایی انجام شد مهم‌ترین برنامه شاه برای مدرنیزاسیونی از بالا لقب گرفت که در آن قرار بود با شخم زدن ساختار کشاورزی ایران نظام فئودالیزم به یک‌باره برافتاده و اقتصادی مبتنی بر صنعت با تکیه بر دلارهای نفتی پایه‌گذاری شود. با این حال عدم توفیق این طرح جاه طلبانه به واسطه عوامل متعددی چون تبعیض در تقسیم اراضی، نابودی بسیاری از خرده‌مالکین و از همه مهم‌تر عدم گنجایش صنعت برای جذب مازاد نیروی کار کشاورزی از یک سو موجب کاهش شدید محصولات کشاورزی شد و از سوی دیگر سیل مهاجرت روستائیان به شهرهای بزرگ برای یافتن کار و شکل‌گیری حلبی‌آبادها را به دنبال داشت. مسئله‌ای که همان‌طور که پیشتر گفته شد بنابر صورت‌بندی ویلیامز نوعی دوگانگی را در قالب تجربه‌ی روستای نوستالژیک و معصوم و شهر به مثابه محیطی پراز آشوب و نابرابری را برای مهاجرین به وجود آورد.

فیلم‌لات جوانمرد (1337) تپیی را به سینمای ایران معرفی کرد که تا سال‌ها (سرتاسر دهه‌ی 1340 و سال‌هایی از دهه‌ی 1350) در فیلمفارسی جولان داد. تیپ جاهل-لمپن با کت مشکی و کلاه مخملی قهرمان مردمانی بود که در کوچه پس‌کوچه‌های تنگ و تاریک پائین‌شهر از تحصیل و ثروت بی‌بهره بودند و از نوکیسه‌ی دوران دلار و مصرف هم کلاهی ندوخته بودند. جاهل‌ها نمود بارز ذهن‌کجی به مدرنیزاسیون تازه شهری بودند و با تکیه بر فیزیک بدنی قوی و زور بازوی خود سعی در حفظ ارزش‌هایی داشتند که در تندباد شکل‌گیری ارزش‌های تازه در حال دود شدن و به آسمان رفتن بودند جاهل‌های جوانمرد هیچ کاری نداشتند جز پرسه زدن در کوچه‌ها تا به داد کسی برسند یا دختری را از چنگ دزدان ناموس به درآورند. تیپ تکرارشونده‌ای که جاهل باید در میان سوت و کف و صدای تخمه شکستن تماشاچیان پایین شهری پوزه او را به خاک بمالد- تیپ فکلی بود. فکلی-با همان ویژگی‌های شخصیتی که فخرالدین شادمان آن را صورت‌بندی می‌کند- یا همان ژینگولو عصاره تمام ارزش‌های تازه به دوران رسیدگی و جدید شهری بود. مردی با سبیل نازک کلارک گیبلی، اتوکشیده با اتوموبیل و لباس شیک و بوی خوش عطر فرانسوی. فکلی‌ها برخلاف جاهل‌ها به ندرت در حال پیاده‌روی یا با لباسی غیررسمی در فیلم‌ها ظاهر می‌شدند. گویا در هر صحنه و هر سکانس می‌خواستند نوکیسه‌گی خود را به رخ پائین شهری‌ها بکشانند. نکته جالب دیگر پیوند خوردن تیپ جاهل با رنگ و بوی مذهبی و پهلوانی بود، جاهل عموماً فردی مذهبی نبود اما در کنار عرق‌خوری‌هایش تمثال مولا را نیز بر روی رف داشت. جاهل تقلای طبقه‌ی مازادی بود که در برابر فشار مدرنیزاسیون می‌خواست تا سری میان سرها به درآورد و با تکیه بر قانون بازوی خودش هیچ‌گاه سراغ قانون را نمی‌گرفت. با این حال در جامعه‌ای پدرسالارانه تصویر برگردانی از فادر فیگور بزرگ (شاه) محسوب می‌شد. حالا همه چیز برای این‌که جاهل بتواند ناممکن‌ها را ممکن کند آماده بود: شکستن مرزها و بریدن سیم خاردارهایی که طبقات شهری را از هم جدا می‌کرد. جاهل حالا می‌بایست با تکیه بر شرف و نان بازوی خود را خوردن و ناموس پرستی به قلعه فکلی‌ها تاخته و دختر محبوب باکلاس شهری را به چنگ آورد. حالا همه چیز برای تولد فردین آماده شده بود.

شکل‌گیری طبقه‌ی حاشین‌نشین و پائین دست شهری در ابتدای سال‌های دهه‌ی 1340 با شکل‌گیری نوعی ما به ازای سینمایی همراه بود که می‌توان آن را ظهور فردین یا فردینیسیم نامید. هنرپیشه‌ای که به قهرمان و اسطوره‌ی این

طبقه بدل شد. تفاوت اصلی فیگور فردین با دیگر قهرمانان گذشته سینمای ایران در این بود که فردین علاوه بر طعنه زدن های همیشگی اش به طبقه و ثروت و تحصیلات و دیگر ارزش های سرمایه داری نوکیسه شهری پا به قلعه در بسته سرمایه داری می نهاد و دختر ثروتمند و پریانی را که هنوز آلوده مناسبات ثروت و دنیا نشده بود به چنگ می آورد. گنج قارون (1342) (سیامک یاسمی) نمونه ای ترین فیلم این دوران است. فیلم از ابتدا با در برابر هم قرار دادن دو گانه هایی آغاز می شود: علی بی غم و حسن جعجغه در برابر قارون، آبگوشت خوردن در سفره ای محقر در برابر میز و صندلی، ظروف چینی و شمعدان های خیره کننده و البته شهر. در این فیلم، اصفهان با تأکید دوربین بر معماری سی و سه پل و کوچه های آن چکیده همه ارزش های سنتی در حال زوال است، که در برابر تهران و هتل هیلتون که نمادی از ارزش های غربی و هجوم موریانه وار دلارهای نفتی به اقتصاد پوسیده ایران است قرار می گیرد. فیگور مرد ژینگولو (عباس شباویز) هم تمامی مشخصه های مرد تازه به دوران رسیده را در خود دارد. در صحنه ای نمادین فردین طی زد و خوردی، تازه به دوران رسیده را در همان استخر شیک هتل هیلتون پرتاب می کند. گنج قارون اما یک نکته کنایی مهم را نیز در خود دارد: علی بی غم همان پسر قارون است. معادله ای که در بطن خود حاوی کنایه ای عمیق است و آن، اینکه فاصله ای که میان پسر فقیر و دختر پولدار در سینمای چند سال قبل بود و به حداقل فاصله می رسید اینجا عملاً فاصله ای صفر است. نوعی اینهمانی که حاوی این پیام ایدئولوژیک بود: تنها با پشت پا زدن به دنیا و ارزش های مادی است که امکان میراث دار بودن قارون ممکن می شود. اگر گنج قارون تثبیت نمونه ای این نوع سینما باشد که صف های طولانی پشت گیشه ها و رونق اقتصادی سینمای ایران را در پی داشت، چرخ و فلک (1346) (صابر رهبر) نقطه اوج آن بود و جنوب شهر (1349) پایان آن.

#### • موج نو: مدرنیسم علیه مدرنیزاسیون

سینمای موج نو که توافقی همگانی بر روی تاریخ آغاز آن وجود ندارد را مطابق آن چه گفته شد می توان واکنشی مدرنیستی در برابر آن چه در حال دود شدن و به آسمان رفتن است در نظر گرفت. در این سینما آن چه حضوری همیشگی دارد حضور دیگری شوم به مثابه مفهومی تعیین بخش است که در سایه آن می توان شکلی از هویت فردی یا جمعی را تعریف کرد. از بلوری ها در فیلم گاو، مهندس غرب زده در پیستچی، تلویزیون در مغول ها تا قانون در فیلم نوآرهای خیابانی. اگر مدرنیزاسیون آمرانه و علاج آن (بازگشت به خویشتن، سنت، تاریخ و...) را به شکل نقطه ای کانونی در نظر بگیریم آن گاه سینمای موج نو را می توان به شکل پیوستاری نفی کننده بر مدار آن نشانند.

#### • مانیفست ضد مدرنیزاسیون

فیلم های ابراهیم گلستان نقد مدرنیزاسیون آمرانه شاه به میانجی نقد بوروکراسی، مناسبات تازه ی شهری و ایدئولوژی پیشرفت است. خشت و آینه به شیوه ای سمبلیک این کار را با پیوند پارادوکسیکال رئالیسم اجتماعی و نوعی تمثیل گرایی که خود را در دیالوگ های مطمئن و آهنگین شخصیت ها نشان می دهد. به پیش می برد. این تمثیل گرایی در فیلم اسرار گنج دره جنی، به شکلی از پارودی بدل شده و استعاره های آن چنان به سطح می آیند که فیلم را می توان مانیفست نقد مدرنیزاسیون آمرانه شاهنشاهی در نظر گرفت.

داستان امکان ناپذیری یافتن مادر گمشده نوزاد در فیلم گلستان بارها به گسترش هیولوار تهران پیوند می خورد.

گفتگوی هاشم با پیرزن در خرابه نمونه‌ای از بیان تجربه زیستن در شهری است که در آن همه به شکلی گم شده‌اند: «اینجا قبلاً زمین زراعتی بود. یه روز او مدن همشو فروختن، گندما و جوها زیاد بود هی کندن، کشیدن. دیوار کشیدن، چقدر دیوار کشیدن». گلستان در ادامه‌ی گمگشتگی شخصیت‌هایش را به بی در و پیکر شدن شهر پیوند می‌زند. شخصیت‌هایی که در بطن فرایند ساختن و تخریب مداوم مدرنیزاسیون شهری به محصولاتی الینه شده بدل شده‌اند که حتی با خود نیز صادق نیستند: زنی که برای نشان دادن توانائی بچه دار شدن اش وانمود می‌کند که باردار است و به بهزیستی مراجعه کرده تا نوزاد یک روزه‌ای را کرایه کند، روشنفکران کافه‌ای که در میانه دود و الکل، قطاری از اصطلاحات بی معنا و روشنفکرمانبانه را سرهم می‌کنند در حالی که برخی از آن‌ها هنوز به هویت جنسی خود نیز اطمینان ندارند، مامور دولتی که در تلویزیون نقش خیرخواه اجتماعی را بازی می‌کند و در واقعیت سعی می‌کند تا هاشم را از قبول حضانت نوزاد منصرف کند. گلستان این سرگشتگی را به تاجی هم بسط می‌دهد که به شکلی پیشامدرن، صرفاً به شکلی غربی و با اتکا به مهری مادرانه پیش می‌رود برخلاف هاشم که به شکل آرایه‌ای بیرون از ماتریس بوروکراتیک شهری به معنای واقعی کلمه گیر کرده است. یکی نشدن هاشم با تمام موقعیت‌ها و مکان‌هایی که به آن‌ها قدم می‌گذارد (شهربانی، دادسرا، کافه و حتی خانه شخصی) و شکل سرگشتگی‌ای که همواره با او همراه است نشانه‌هایی از تنها شخصیت مدرن فیلم است.

این سرگشتگی به شکلی به بوروکراسی نهادی شهر نیز تسری می‌یابد: کلانتری به وضوح برای تامین امنیت شهروندان برنامه و توانائی ندارد (دیالوگ مامور کلانتری و پزشکی که به او حمله شده است)، توصیه‌اش به هاشم برای نگه داشتن نوزاد دم‌دستی‌ترین راهکار ممکن است، تحویل نوزاد به هاشم به ارائه دادخواست و طی مراحل قانونی منوط می‌شود و در نهایت مامور دولتی که سعی دارد او را از بر عهده گرفتن حضانت نوزاد منصرف کند. از این رو در شهری که به قول راوی رادیویی ابتدای فیلم، در سیاهی شب آن فرق صید و صیاد معلوم نیست، کسی به مسیح تازه رسیده خوش آمد نمی‌گوید.

## پارودی

اسرارگنج دره جنی تند و تیزترین نقد ممکن بر علیه مدرنیزاسیون شاه است. فیلم حکایت مردی روستائی است که به واسطه پیدا کردن گنجی در جریان عملیات عمرانی، یک شبه به شکلی غیر قابل تصور ثروتمند شده و با ساختن قصری مضحک در روستایی بایر و تجهیز آن با بی استفاده ترین وسایل ممکن (یخچال، آبگرمکن، مبل‌های طلایی و مجسمه وسایل موسیقی)، شکلی پارودیک از مدرن‌شدنی فاوست‌وار را به نمایش می‌گذارد. در میهمانی باشکوهی که برگزار می‌کند هیچ کدام از مردم ده حضور ندارند. در این جشن بریزو پپاش زیادی دیده می‌شود، غذاهای ایرانی و خارجی سرو می‌شود و میهمانانی از شهر به چشم می‌خورند (طعنه‌ای گزنده به ماجرای جشن‌های دو هزار و پانصد سالگی شاهنشاهی در ایران).

کنایه‌های فیلم آن قدر «رو» هستند که یافتن شباهت میان آن‌ها و این واقعیت که شاه با یافتن گنجی عظیم (نفت) در مملکتی عقب مانده تنها روساخت آن را از وسایل (کالاهای مصرفی، اتوموبیل و...) گران‌قیمت و بی‌مصرف شهری (غربی) تزئین کرده است چندان سخت نیست. در فیلم، «زینل پور» در مقام روشنفکر تکنوکراتی تصویرپردازی می‌شود که مامور است طرح‌های معمارانه‌ای متناسب با روح زمانه جدید ارائه کند. اوج پارودی فیلم ساختن طرح مدرنی از یک گلدسته با دو گنبد است که آشکارا استعاره‌ای فالیکی را در خود دارد. فرو ریختن بنیاد و اساس خانه به لرزه‌ای خفیف

پیشگوئی گلستان از زمین لرزه سیاسی ای است که چهار سال بعد اتفاق می افتد. او در مانیفست سینمائی 137 دقیقه ای خود غربزدگی روشنفکران، سرسپردگی تکنوکرات، ثروت های باد آورده طبیعی، استحاله فرهنگی و در نهایت پوشالی بودن مدرنیزاسیون متکی بر دلارهای نفتی را به استهزا می گیرد.

• از الیناسیون تا مسخ

یکی از مهم ترین موتیف های تماتیک در سینمای موج نو مفهوم «دگردیسی»، «دیگری شدن» یا metamorphism است. دگردیسی تبدیل شدن «خود» به «دیگری» است که در آن «خود» به واسطه ی رابطه ای غیردیالکتیکی با دیگری سرانجام در دیگری مستحیل شده و به شکلی ذاتی تغییر می کند. مفهومی که از ابتدای قرن بیستم تا میانه های آن به واسطه ترس و اضطراب های ناشی از مدرنیته، زندگی در کلانشهر، بوروکراسی اداری و رونق آگزیستانسیالیسم به شکل های گوناگونی در محصولات فرهنگی و ادبی غرب آشکار می شود. «حشره شدن» گره و آرزما در مسخ کافکا که ابتدای قرن بیستم نوشته شده همان قدر غریب است که «کرگدن نشدن» برانژه در نمایشنامه ی یونسکو و البته عجیب نیست که این آثار به واسطه ی دو تن از پیشگامان نقد مدرنیزاسیون پهلوی به فارسی ترجمه شده اند.

موج نو ایران با مسخ آغاز می شود: گاو مهرجویی که داستان مسخ مشهدی حسن به گاوش را روایت می کند و قیصر کیمیایی که احساس می کند اگر سزای برادران آب منگل را به دست قانون دولتی بسپارد، دیگر خودش نیست و به چیزی دیگر (شاید یک گاو) استحاله می یابد.

تیتراژ فیلم گاو نماهای پوزیتیو سیاه و سفیدی است که در آن مرز مشخص انسان و حیوان مدام جابه جا می شود. در این جا موسیقی هر رمز فرهنگ نیز از سنتور و تار به فلوت و برعکس نت عوض می کند و هم راستای تصویر است. گاو، تصویری متافیزیکی از مسخ شدگی و پارانوای ارائه می کند تا جایی که در پایان فیلم هم چنان می توان پرسید: بلوری ها چه نقشی در سرنوشت تراژیک مشهدی حسن و گاوش داشتند؟ بلوری هایی که همواره در فیلم به شکل سایه هایی از ریخت افتاده و در دوردست دیده می شوند و تنها چیزی که درباره ی آن ها می شنویم بی اعتقادی آن ها است. تجسد این پارانوای به شکلی اکسپرسیونیستی معماری و فضای روستا را نیز از شکل می اندازد. نمونه ای ترین حضور آن را می توان در شکل عجیب معماری خانه های روستایی یافت. خانه هایی گلی که پنجره های کم ارتفاع و تاریک آن ها، بی شباهت به خانه های روستایی، شباهت بسیاری با سلول های انفرادی زندان دارد. کلوزآپ های متعدد مهرجویی از چهره های مضطرب روستاییان، لوکیشن روستایی بی بار و دار و درخت، زمین های کشاورزی بایرو ترک خوردگی های زمین بی آب، سکوت و سکون تشدید شده ای را القاء می کنند که مسخ مشهدی حسن در دل آن رخ می دهد. در ابتدای فیلم مشهدی حسن را می بینیم که گاوش را در آب رودخانه می شویند. ارتباط عاطفی او با گاو، جدا از این که پیش درآمدی برای دراماتیزه کردن مرگ گاو در نقطه عطف فیلم است، نشانه ای از نوعی ارتباط بی آلایش و طبیعی انسان و حیوان در روستایی پاستورال نیز به شمار می آید. آرامش و بی آلایشی که با مرگ گاو از هم پاشیده و استحاله تدریجی مشهدی حسن به گاوش را در پی دارد.

مطابق تقسیم بندی فروید در ماتم و مالیخولیا فرد میان ماتم (mourning) به منزله ی کنش سوژه در قبال از دست دادن ابژه که نهایت آن نوعی مصالحه و آشتی با جهان است و مالیخولیا (melancholia) که در آن سوژه پس از دست

دادن ابژه همچنان میل به یکی شدن با آن را حفظ می‌کند، تمایزی برقرار می‌کند. به بیان فروید فرد مالیخولیایی در تقابل با فرد عادی که پس از کنار آمدن با از دست رفتن ابژه، انرژی لیبیدویی‌اش را معطوف به ابژه‌های دیگر می‌کند، لیبیدو را درونی کرده و به خود (ایگو) معطوف می‌دارد. نتیجه‌ی چنین درونی‌سازی، شکل‌گیری نوعی نارسیسیزم (خودشیفتگی) است که در آن فرد از ابژه‌های جهان بیرون چشم پوشیده و منزوی می‌شود. از این رو شخصیت اصلی و نگون‌بخت فیلم گاو را می‌توان تجسم مطلق لیبیدوئی درونی شده دانست که به جای نگه داشتن بخشی از ابژه در درون، آن را به طور کامل درونی می‌کند تا جایی که مرز میان درون و برون متلاشی شده و خود به هیئت گاو درمی‌آید. در این جا می‌توان نوعی بازی‌زبانی را با گاو برقرار کرد. نخست گاوی که به یک معنا تنها نماد حیات و آبادانی روستای بیل است؛ گاو در مقام حیوانی شیرده و مفید و دوم در مقام ابژه‌ای ارزشمند و از دست رفته که خسران آن استحاله از حالت انسانی و به گاو بدل شدن را در پی دارد.

اگر پروتاگونیزست مفلوک مهرجویی به واسطه داشتن حسی مالیخولیایی نسبت به ابژه‌ی از دست رفته به گاو بدل می‌شود، شخصیت‌های اصلی کیمیایی در قیصر و رضا موتوری به هر قیمت در برابر این الیناسیون مقاومت می‌کنند. قیصر، مرثیه کیمیایی برای ارزش‌های از دست رفته یا شورشی در برابر مدرنیزاسیون آبی است. قیصر که احتمالاً کارگر صنعت نفت ایران است و در آبادان کار می‌کند خود را قربانی دستگاهی می‌بیند که در مختصات آن چارچوبی برای عدالت تعریف نشده است و از این رو یگانه راه برون‌رفت از این دوزخ را دست زدن به خشونت می‌یابد. بیگانگی او با شهر جدید در اولین دیالوگ او با راننده تاکسی آشکار می‌شود: «اینجا غریبه‌ای؟ تهرون خیلی بزرگ شده!» او می‌داند که اگر سرنوشت خود را به مانند مادر، خان‌دایی و فرمان به دست خدا و قانون و گذشت پهلوانانه بسپارد دیگر قیصر نیست چرا که از دنیای پاستورالی که او می‌شناخته تنها مکان ارزشمندی که برای او باقی مانده قهوه‌خانه است که به حرمت سوگوار بودن او دستگاه گرام را خاموش می‌کنند. این وفاداری سرسختانه تا سر حد مرگ برای ارزش‌هایی که در حال ویرانی هستند در فیلم بعدی کیمیایی حضور آشکارتری دارد. دوگانه رضا-فرخ باز تولید تازه‌ای از دوگانه لمپن-فکلی است. فرخ، تصویری کاریکاتوری از جریان روشنفکری است که شادمان و آل احمد به آن حمله می‌کنند. نویسنده‌ای است که عینک ته‌اسکافی می‌زند، اندک عاطفه‌ای ندارد، مدام تئوری‌های روشنفکران فرنگی را تکرار می‌کند و حتی تا حدی عین به نظر می‌آید. رضا موتوری از طریق دوگانه‌هایی پیش می‌رود که در آن برای رضا چیزی نمی‌ماند جز فشار دادن پدال گاز موتوری خاموش و سپس جان دادن بر آسفالت خیابانی که با نئون‌ها و ماشین آب‌پاش روشن و تطهیر شده است. نمونه‌ای ترین سکانس فیلم، سکانس دانسینگ است که در آن یکی از جوان‌های کافه از فرنگیس می‌خواهد تا با او برقصد. تقابل موسیقی راک اند رول و کبریت بازی رضا و نیز غیرتی شدن و کتک‌کاری او - که در نهایت به خطابه‌ی آتشین او در بیرون کافه می‌انجامد - خشم و هیاهوی دیگری است بر سر ارزش‌هایی که به دست مدرنیزاسیون غربی شاه از دست رفته‌اند. تاکید دوربین کیمیایی بر گیل‌های مشروب در دانسینگ و کاسه‌ی آبی - که شب رضا در خانه سر می‌کشد - واریاسیون دیگری است از حسرت برای گذشته پاستورال، پاک و سالمی که دیگر نیست.

مضمون الیناسیون در اواخر دهه‌ی چهل در نمایشنامه مشهوری نیز یافت می‌شود که قرابت بسیاری با موج نو دارد: شهر قصه نوشته‌ی بیژن مفید. در این جا نیز شخصیت اصلی، هویت به تاراج رفته در برابر ارزش‌های غربی است. از تب‌زبان انگلیسی یاد گرفتن تا فیلی که به واسطه مکر حیوانات مختلف مدام در اندازه و جای خرطوم، عاج و سایر اعضای بدن‌اش تغییراتی می‌دهد تا این که سرانجام دیگر از فیل بودن خارج شده و به موجود بی‌هویتی استحاله می‌یابد.

دایره‌ی مینا ساخته‌ی دیگر داریوش مهرجویی شکل دیگری از استحاله‌ی سوژه انسانی را به نمایش می‌گذارد. پسر نوجوانی که پدرش را برای معالجه به تهران آورده است تحت تاثیر مناسبات فاسد و غیرانسانی پایتخت که بر مدار فرهنگ مبادله وحشیانه دلالی خون می‌چرخد، آرام آرام پیوند خونی با پدر را فراموش کرده و به هیولایی خون‌آشام بدل می‌شود. فیلم، سرشار از لحظات عاطفی مصنوعی و از درون تهی شده‌ای است که در دل بده بستان وحشیانه مناسبات شهری دگرذیسی یافته است: تلاش و تقلای اولیه پسر برای درمان پدر بیمارش در انتها به شکلی از بی‌تفاوتی ختم می‌شود و معاشقه علی با پرستار در سردخانه بیمارستان بیشتر از ارتباطی عاطفی، سردی و مرگ را تداعی می‌کند. فیلم به شکل رادیکالی نیمه‌ی تاریک گذار به مدرنیزاسیون را به تصویر می‌کشد از این رو عجب نیست که بیشتر کنش‌های فیلم در شب یا حوالی طلوع یا غروب آفتاب اتفاق می‌افتند. روند پیشرفت شغلی علی با پیشرفت بیماری و مرگ پدرش چنان در فیلم تصویر شده است که گوئی علی در آشغال‌دونی شهر خون پدرش را در شیشه کرده و می‌فروشد.

#### • سمفونی روستای پاستورال

دوگانه کاذب شهر و روستا در مفهوم پردازی ویلیامز از ابتدای دهه 1340 و با موفقیت فیلم‌های «مجید محسنی» برساخته می‌شود. پرستوها به لانه باز می‌گردند (1342) نمونه‌ای ترین آن‌ها است. چرا که این بار محسنی با تصویرپردازی سانتی‌مانتالیستی از فضای روستا در دل درامی اخلاقی موفق می‌شود دل تماشاگران و بزرگان حکومتی را به دست آورد. او در این فیلم در نقش کشاورز ساده‌ای ظاهر می‌شود که پس از مرگ دومین فرزندش به علت نبود امکانات پزشکی به شهر رفته و در آن جا برای امرار معاش مجبور می‌شود تا لباس حاجی فیروز بر تن کند. او با فرستادن پسرش به فرنگ برای ادامه تحصیل، نیم‌نگاهی به موضوع غربزدگی هم دارد. پسری که سرانجام به خاطر مشتی از خاک وطن - که پدر برای او فرستاده - تصمیم می‌گیرد بازگردد و پدرش و روستائیان را در ساخت درمانگاه یاری کند.

هر چند فیلم‌های محسنی در ردیف سینمای موج نو قرار نمی‌گیرند با این حال دم‌دستی بودن دوآلیسم ایدئولوژیک و کاذبی که در آن‌ها برساخته می‌شود خود را در سینمای موج نو نیز نشان می‌دهد. در این دوآلیسم، تهران در مقام کلانشهر، لویاتانی از دروغ و دغل بازی و رنگ و ریاست که تنها راه ممکن برای حفظ سلامت روح، فرار از آن به روستای پاک و بی‌آلایش یا به یک معنا بازگشتن به «لانه» است. دو فیلم داریوش مهرجویی در دهه پنجاه، «آقای هالو» و «پستچی» تصاویر بزرگ شده چنین دوآلیسمی را بازنمایی می‌کنند. آقای هالو - که گفتار حکمت‌آموزش لحنی ملهم از گلستان سعدی را به یاد می‌آورد - تصمیم می‌گیرد برای یافتن همسر به تهران سفر کند. هنگامی که به شهر می‌رسد بار و بنه‌اش بلافاصله به سرقت می‌رود و در ادامه در دام یک بنگاه‌دار اسیر می‌شود. او که هرگز صداقت روستائی خود را ترک نمی‌کند در شهر کتک خورده و پس از این که در می‌یابد کسی که برای همسری در نظر گرفته زنی روسپی است به روستا باز می‌گردد. مهرجویی دوآلیسم خود را با در تقابل قرار دادن فضای هولناک تهران که در آن فساد، دزدی و دغلکاری در بستری از ضرابه‌نگ پراشوب زندگی شهری جریان دارد و شیوه حرف زدن با طمانینه‌ی آقای هالو بر می‌سازد. موتیف کلامی آقای هالو «صنعت عجب پیشرفتی کرده است» هم در مواجهه با تصاویر ارتیک شهری مانند مغازه‌های فروش لباس‌های زیر زنانه، تصاویر هنرپیشه‌های سینما (سقوط اخلاقیات) و هم در دیدن برجی مسکونی (پیشرفت تکنولوژی) به گوش می‌رسد.

مهرجویی در پستچی، دینامیک این تقابل را به روستا می‌برد. اقتباس مهرجویی از نمایشنامه‌ی ویتسک نوشته‌ی گئورگ

بوختر حکایت تقی پستیچی است که در املاک اربابش زندگی می‌کند، ناتوانی جنسی دارد و این ناتوانی را با به صحنه آوردن همیشگی فانتزی برنده شدن بلیط‌های بخت‌آزمایی پنهان می‌کند. برادرزاده‌ی ارباب، مهندسی تحصیل کرده در فرنگ است که همانند شخصیت پسر فیلم پرستوها به لانه باز می‌گردند به لانه باز می‌گردد با این تفاوت که این بار به جای کمک به ساختن درمانگاه می‌خواهد تشکیلات پرورش خوک به راه اندازد. او در این میان با همسر تقی نیز رابطه برقرار می‌کند. پستیچی در پایان فیلم همسرش را کشته و در انتظار سر رسیدن ماموران قانون می‌ماند. اگر لوکیشن و فضا سازی مهرجوئی در گاو با سکون و سکوت تشدید شده و در آقای هالو با ازدحامی سرسام آور همراه است، لوکیشن پستیچی فضایی آرام و نسبتاً زیبا در شمال است که در آن زندگی با تمام ناسازه‌هایش ( فانتزی خیال بافانه‌ی بلیط بخت‌آزمایی، زیبایی منیر و ناتوانی تقی) جریان دارد. در این جا قرار است تا خباثت شهری - غربی به این فضا پا گذاشته و فساد را با خود به همراه آورد.

در فیلم، پایان وضعیت ابتدائی ورود مهندسی تحصیل کرده در غرب (نمادی از تفکر غربی و فرهنگی غربزده) است که در مرحله اول با تلاش برای پرورش خوک به جای گوسفند به شکلی کنایی سعی در ایجاد مدرنیزاسیونی غربی دارد و در مرحله بعد با اغوای همسر تقی، غربزدگی (تجاوز فرهنگی) خود را در شکلی از تجاوز فیزیکی متبلور می‌کند. بنابراین در این جا نیز همانند آقای هالو ایده‌ی پیشرفت و نوسازی تکنولوژیکی به شکل گریزناپذیری با فساد و تجاوز همراه می‌شود. شخصیت پردازی مهندس جوان در فیلم که به واسطه بی‌ریشه‌گی خود به شکل بی‌رحمانه‌ای هیچ مرز و محدوده‌ای نمی‌شناسد احتمالاً تجسد مفهومی است که آل احمد یا بهرنگی از مدرنیزاسیون غربی در ذهن داشته‌اند. در پایان فیلم هنگامی که تقی در تلاشی مذبوحانه لوله تفنگ‌اش (نشانه‌ی فالیکی در روانکاوی فرویدی) را به سوی ارباب و مهندس نشانه رفته و با خشم آن‌ها را به مرگ تهدید می‌کند، فریادهای او در صدای بولدوزری که در کار تخریب است گم می‌شود. از این رو مدرنیزاسیون به شکل بولدوزری کور با راننده‌ی ای کربه تصویر کشیده می‌شود که می‌خواهد روستای پاستورال را به خوکدانی بدل کند.

#### • ماشینیزم و مفهوم تجاوز

تجاوز یا هجوم غرب به واسطه‌ی ماشینیزم یکی دیگر از موتیف‌های محتوایی در سینمای موج نو ایران است. همان طور که پیشتر گفته شد دوگانه‌ی خود دیگری که محصول رابطه‌ی غیردیالکتیکی با دیگری است، اغلب به خلق دیگری در مقام دشمن می‌انجامد. دشمنی که مترصد است تا از غفلت ما سوء استفاده کرده و به ما هجوم آورد. هر چند مطابق روانکاوی لکانی اساس شکل‌گیری خود بر مبنای رابطه‌ی دیالکتیکی با دیگری در خلال مرحله‌ی آینه‌ای است.

آل احمد در غربزدگی پس از اشاره به رمان طاعون نوشته‌ی آلبر کامو از تشابه غربزدگی با طاعون سخن می‌گوید. شهر در مقام فضای مدرنیزاسیون غربی از نگاه نویسنده‌ی غربزدگی این گونه معرفی می‌شود:

«و اما شهرها که به بی‌قوارگی و بی‌اصلاتی روز به روز در حال رویش و گسترش‌اند. روز به روز خوراک بیشتری از مصنوعات غربی را می‌طلبند و روز به روز در انحطاط و بی‌ریشگی و زشتی یکدست‌تر می‌شوند.»

دم‌دستی‌ترین شکل بروز مفهوم هجوم و تجاوز - همان‌طور که درباره فیلم پستیچی گفته شد - تجسد آن در قالب

تجاوزی فیزیکی است. در این جا فرد شهری، غربی یا از غرب بازگشته به شکل دیگری متجاوزی ظاهر می شود که شرافت و پاکدانی و خاک و فرهنگ را پایمال و لکه دار و مورد هجوم قرار می دهد.

بلوچ ساخته ی سال 1351 مسعود کیمیایی را می توان یکی از این فیلم ها با محوریت تجاوز و انتقام قلمداد کرد. بلوچ، این روستایی راستین، وقتی شهری ها به همسرش تجاوز می کنند به شهر می آید و در میانه چراغانی ها و رقص نورهای مربوط به جشن دو هزار و پانصدمین سال سلطنت با اسلحه انتقام اش را می گیرد. در این جا نیز با تصویری اروتیک، اغواکننده و فاسد از کلان شهر رو به رو هستیم. کیمیایی در فیلم بعدی خود، خاک (1352)، مفهوم تجاوز را از شکل فردی آن به تجاوز به خاک تعمیم می دهد. زن موطلایی غربی به گل درشت ترین شکل ممکن به نماد استعمار و تصاحب خاک بدل می شود و فیلمساز با به تصویر کشیدن دسته جات سینه زنی در روستا - که در سوگ برادر به قتل رسیده به راه می افتد - به شکل پیشگویانه ای مذهب سیاسی را در برابر غرب استعمارگر و استثمارگر قرار می دهد. از این رو در هر دو فیلم، بار دیگر با گفتمان روستا به مثابه تمثیلی از اصالت در برابر شهر غربزده و فاسد رو به رو هستیم در حالی که چشمان فرشته عدالت نیز در زرق و برق نورها و رنگ ها قادر به دیدن نیست.

اگر همان طور که گفته شد در بلوچ و خاک و پستچی، غرب به صورت تجسدهایی از شهری های فاسد و زن موطلایی غربی و مهندس غرب زده به خاک و ناموس تجاوز می کند، مغول ها ساخته ی پرویز کیمیایی حماسه سورئالیستی حمله ی فرهنگی غرب در قالب تکنولوژی و ماشین، به سردمداری تلویزیون، به فرهنگ اصیل ایرانی است. کیمیایی، هجوم تکنولوژی یا به تعبیر آل احمد «ماشین های صنعتی» را با حملی مغول ها در هم می آمیزد. در صحنه ای از فیلم، همسر کارگردان تلویزیونی - که مشغول نگارش پایان نامه اش درباره ی حمله مغول ها به ایران است - می گوید که سرعت حرکت مغول ها بزرگترین مهارت آن ها بود و در پی آن تصاویر حرکت مغول ها در صحرا به تلاش های پایان قرن نوزدهمی برای اختراع سینما پیوند می خورد. نکته مهم دیگری که در فیلم به آن اشاره می شود از سکه افتادن سنت پیش پرده خوانی و نقالی است. موضوعی که مهدی اخوان ثالث نیز در شعر آدمک به آن اشاره می کند، تجاوز تلویزیون به مثابه کانونی است که نقالی و پیش پرده خوانی را به مثابه ی نمادی از کانون روایتگری هویت تاریخی و آئینی به زیر می کشد.

#### • پارانوویای پانورامیک

فیگور ضد قهرمان پارانوئیدی مضطرب، متزلزل و منزوی یکی دیگر از شمایل های تکرارشونده در فیلم های موج نو به شمار می آید. ضد قهرمانی که با اندکی تخفیف می توان او را با فیگور مردان به ته خط رسیده فیلم نوآرها قیاس کرد. کیصر مسعود کیمیایی تولد این ضد قهرمان کنش گراست. جوانی عاصی که در دنیای قشنگ نو هیچ پایگان اجتماعی برای خود متصور نیست و برای اثبات وجود داشتن و به حساب آمدن اش معمولاً تا ته خط می رود. شمایل ضد قهرمان های شبه نوآرهای ایرانی را می توان نقطه مقابل قهرمانان فیلم فارسی های یک دهه قبل تر در نظر گرفت. اگر فیگور فردین، به عنوان قهرمان قهرمانان دهه چهل، را با فیگور بهروز وثوقی یا سعید راد قیاس کنیم تفاوت ها آشکارتر می شوند. داستان فیلم های فردینی طوری چیده می شوند که در آن ها زمین و زمان به حمایت از قهرمانی که جز شرافت چیزی در آستین ندارد بر می خیزند تا تضادهای طبقاتی برچیده شوند. مطابق پایان بندی گنج قارون قهرمان پاستورال به وصل دختر ثروتمند نائل می آمد و قارون ثروتمند به پای او می افتاد یعنی ایدئولوژی به شکل سوزنی



نامرئی عمل می‌کرد و گسست‌ها و فواصل را به هم می‌دوخت. ضدقهرمانِ نوآرهای شهری ایرانی اما نه تنها به هیچ وجه به یاری بخت خوشبین نیست بلکه نیرویی نامرئی و پارانوئیدی را متصور است که او را به سوی سرنوشت محتوم و تراژیکش سوق می‌دهد.

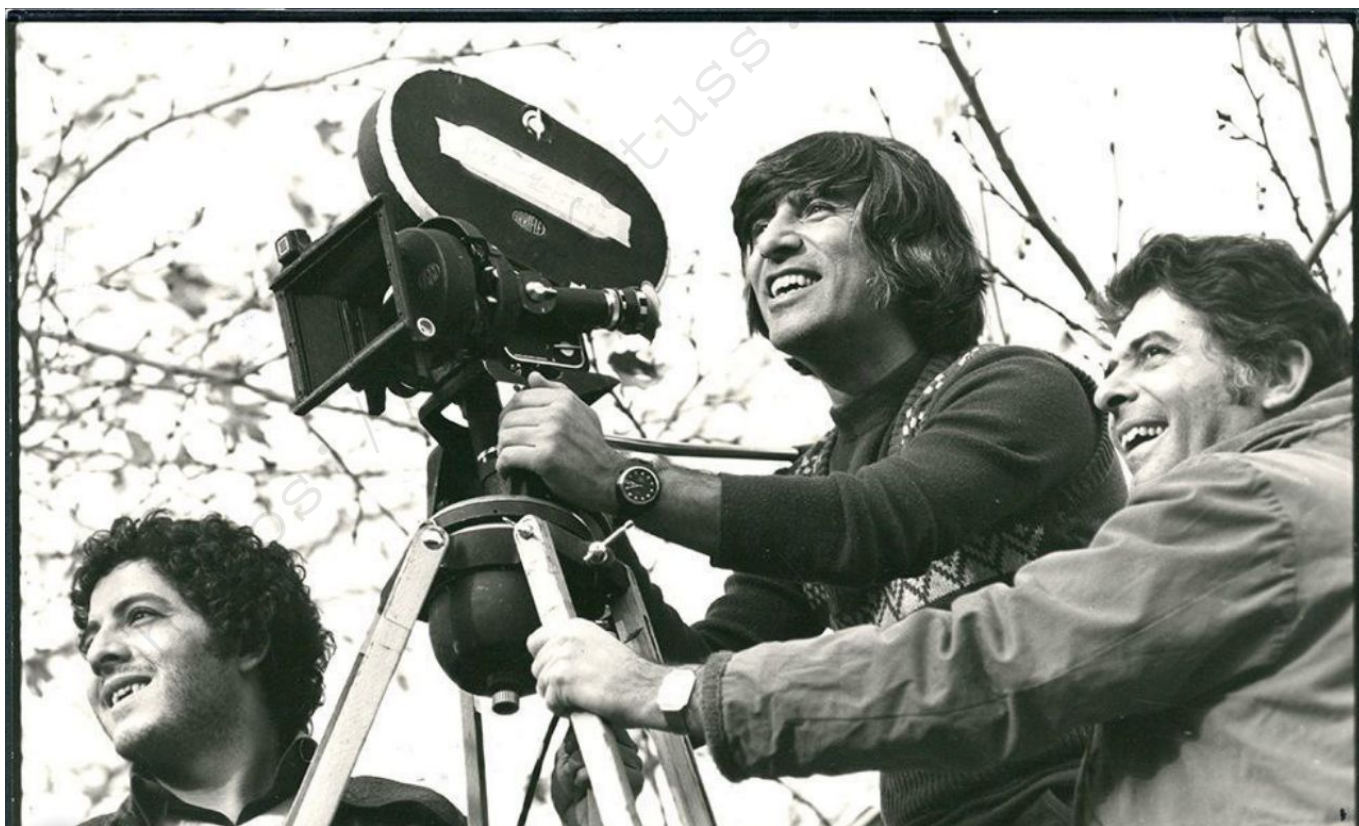


بهروز وثوقی به نقش ابی در فیلم کندو ساخته‌ی فریدون گله

لیکن پارانوئیا را ناشی از تلقی سوژه از وجود دیگری دیگری (Other the of Other The) می‌داند. به بیان دیگر، سوژه، نظم نمادین مخفی و مستتری را پشت نظم نمادین وجود (جامعه، فرهنگ و دیگر ساخت‌های زبانی) خیال می‌کند که مانند دست مخفی عروسک‌گردان تمام آن چه در حال رخ دادن است را مدیریت می‌کند. وجود چنین دیگری دیگری است که سوژه را دچار سوءظن به جهان اطراف کرده و او را به سوی سرنوشت محتوم‌اش هدایت می‌کند. هراسِ قیصر که به نامزدش می‌گوید که طالب خوشبختی است اما این فرصت «از او گرفته شده» در این است که «اگر نزنند می‌خورد»؛ تردید نهایی رضا در رضا موتوری به این که می‌تواند همسر فرنگیس از طبقه‌ای مرفه باشد و خشم ابی در کندو نمونه‌هایی از سوءظن ضد قهرمان دهه‌ی پنجاه به جهانی است که در پس تمام گرد و خاک‌های تخریب سنت‌ها و نوسازی چیزی برای آن‌ها نمانده است جز بدنی مردانه که با قربانی کردن آن می‌توان تمام ساختارهای موجود را تحقیر کرد. تنها در این زمینه است که می‌توان لذت ابی از بدن آش و لاش‌اش را در انتهای کندو درک کرد جایی که او تمامی محصولات مدرنیزاسیون شهری (کاباره لوکس چهلستون ونک، اشیا و میزهای گران‌قیمت، گروه خوانندگان اسپانیولی و ...) را تحقیری بر علیه خود می‌بیند. قیصر نیز در پایان فیلم هنگامی که با بدن چاقو خورده‌اش در واگنی مترو که جان می‌داد چنین لبخند رضایت‌آمیزی را بر لب داشت، بنابر این تصادفی نبود که او نیز بدنش را با رضایت در آشغال‌دانی ماشین‌ها و آهن قراضه‌ها به مرگ حواله می‌داد. لبخندی که پوزخندی به گذشته و نوعی بی‌تفاوتی نسبت به آینده را

به طور همزمان در خود داشت.

این اتمسفر تلخ، غبارآلود و مایوس را در دو فیلم خداحافظ رفیق و تنگنا نیز می‌توان ردیابی کرد. در مینیمالیسم خداحافظ رفیق، ساخته‌ی امیر نادری، فیلمساز با استفاده از دوربین روی دست فضایی پراضطراب و پارانوایی خلق می‌کند که در آن حتی رفاقت‌های دیرین نیز رهاوردی جز خیانت و مرگ به همراه ندارند. نادری در تنگنا قدمی رادیکال‌تر برداشته و سرنوشت تراژیک صدقهرمان خود را با اعاده حیثیت قیصر نیز همسو نمی‌داند تا جایی که تمام تعقیب و گریزها، نفس‌نفس‌زدن‌ها و زخم‌ها را در نهایت به تقلایی برای تاب آوردن و بقا خلاصه می‌کند. نوعی جبرگرایی ناتورالیستی که در آن هیچ چیز برای صدقهرمانی که هیچ بود و چیزی برای از دست دادن نداشت تفاوتی نداشت.



بهرام بیضایی در پشت‌صحنه‌ی فیلم کلاغ

• میان‌کهنه و نو

پروبلماتیک بودن مدرنیزاسیون در سینمای بهرام بیضایی به شکل آگاهانه و پیچیده‌تری مطرح شده و به مساله جستجوی هویت گره می‌خورد. سه شخصیت مرکزی فیلم کلاغ به دنبال چیزی می‌گردند که در عصر اختلاط «جاز و اذان» گم شده است. مادر به دنبال خودی است که در گذشته جا گذاشته و پسر به دنبال صاحب عکس و آسیه به دنبال جایگاه خودش در مناسبات تازه اجتماعی. تهران در مقام شهری در حال گذار که در میانه کهنه و نو گیر کرده است به تصویر کشیده می‌شود. در صحنه‌ای که آسیه در حال گریختن از راننده تاکسی‌ای است که می‌خواهد او را به زور با خود ببرد، فیلم همه عناصر ناهمگون موجود در چهره شهر رو می‌کند: تبلیغ نوشابه سون‌آپ که در آن زنی امریکائی با خوشحالی نوشابه می‌نوشد، فروشگاه مدرن ساعت فروشی، پنجه آئینی حضرت عباس، توپ جنگی قدیمی،

مانکن‌هایی با کلاه گیس و...

کلاغ، ناهمگونی و تنش شهر در مقام امر کلی را به امر جزئی (خانواده‌ی آقای اصالت) ربط داده و آن را به طور دیالکتیکی به پیش می‌برد تا جایی که یافتن هویت در امروز منوط به سفری زمانی به گذشته تاریخی است. سه شخصیت اصلی فیلم را می‌توان تمثیلی از سه واکنش نسبت به مدرنیزاسیون موجود در نظر گرفت. مادر که خود را در گذشته جا گذاشته است و تهرانی که او می‌بیند هیچ شباهتی به تهران قدیم ندارد. خانه او - که پسر برای یافتن دختر گمشده به آن جا می‌رود - سال‌هاست که تخریب و به جای آن پارکی ساخته شده است. در صحنه‌ای از فیلم، که مادر و آسیه با سفری خیالی به دیدن تهران قدیم می‌روند، صحنه به کارگران کارگاه آهک‌سازی کات می‌خورد که در حین مصاحبه درباره آلودگی هوا صدای‌شان در زمینه سر و صدای ماشین آلات صنعتی به هم نمی‌رسد. برای مادر مدرنیزاسیون معنائی جز تخریب خانه‌های کلنگی ندارد.

برای شخصیت مرد فیلم (امان اصالت) همه چیز به میانجی رسانه معنا دارد. او بازنمایانده شخصیتی است که در مناسبات تازه اجتماعی مستحیل شده و به شکل کارآگاهان فیلم‌های نوآر حوزه عمومی و خصوصی برای او تفکیک نشده است. از همین رو او در خانه هم مدام پای تلویزیون نشسته است و معمولاً لباس رسمی به تن دارد. برای او دختر گمشده تنها به عنوان سوژه‌ی داغ رسانه معنا دارد.

در صحنه‌ای از فیلم، آسیه داستانی برای بچه‌های کرو لال تعریف می‌کند که در آن دارکوبی برای کلاغ توضیح می‌دهد که چرا برای یافتن آن چه پشت پوسته‌هاست، آن قدر به درخت می‌کوبد. از این رو انگیزه‌ی اصالت برای یافتن دختر گمشده نمی‌تواند انگیزه‌ی دارکوب باشد و او در میانه‌های فیلم حتی از آسیه می‌خواهد که این موضوع را به طور کلی فراموش کند. او شخصیتی ادغام شده در بوروکراسی است که هویت خود را تنها به میانجی شغلش بر ساخته است.

آسیه اما برخلاف همسرش - که در دنیای پراز سرو صدای رسانه و خبرزندگی می‌کند - معلم مدرسه‌ی کرو لال‌ها است و به خاطر شغلش مجبور است تا ساده‌ترین جملات را با تکرار چندباره و استفاده از زبان اشاره بیان کند. بنابراین او به واسطه طمانینه‌ی اجباری و تکراری کلامش تنها کسی است که می‌تواند از ازدحام وضعیت موجود دور بماند. او نه به مانند مادر نگاهی صرفاً نوستالژیک به گذشته دارد و نه مانند همسرش در غوغای روز ادغام شده است. از این رو به واسطه همین موقعیت مرزی است که می‌تواند از خلال سفر به گذشته و پرسه زدن در حال جایگاه خود را بیابد. جایگاه زنی شاغل که از بچه‌دار شدن واهمه دارد، در پارتی‌های همکاران همسرش نمی‌تواند حفظ ظاهر کند و مسخ حال و دلتنگ گذشته نیست. او تنها کسی است که می‌تواند دریابد تهران امروز تفاوتی با دیروز ندارد و این نوستالژی است که ترک‌ها و شکاف‌های گذشته تاریخی را پر کرده است. از این رو تنها کسی است که می‌تواند یکی بودن دختری را که جوانی‌اش در دوره‌ی اشغال گم شده و پیرزنی که به عزای آن جوانی نشسته است را دریابد.

• کمپلکس فعال یا رئالیسم مرکز زوده

آخرین شکل بازنمایی مدرنیزاسیون غربی و تغییر ساختارهای حیات ذهنی به شکل رئالیسمی روستایی (شهید ثالث) و شهری (کیارستمی) است که نقطه‌ی مشترک آن‌ها غیاب کنش انسانی در مقام عاملی برای تغییر وضع موجود است.

مضمون پردازی این شکل از رئالیسم سینمایی - که تاحدی یادآور نئورئالیسم ایتالیا است - را می‌توان با مفهوم «کمپلکس فعال» در علم شیمی توضیح داد. کمپلکس فعال (complex Activated) بخشی از نظریه‌ی حالت گذار واسط حد نام به فرضی مفهومی، نظریه این در است شیمیایی های واکنش سینتیک در (Transition State) یا کمپلکس فعال معرفی می‌شود که عبارت است از ماده‌ای با سطح انرژی بالا که در آن پیوندهای مواد واکنش‌دهنده در حال سست شدن و پیوندهای مواد فرآورده در حال تشکیل است. به بیان دیگر پیوندهای مربوط به وضعیت اول به واسطه انرژی اکتیواسیون (فعال سازی) در حال گسستن و پیوندهای منتج به تشکیل وضعیت دوم در حال شکل‌گیری است. شکلی از صیوروت که در عین حال که دارای بیشترین انرژی ممکن است اما این انرژی نمودی بیرونی نداشته و تنها در مقیاس‌های مولکولی حداکثر تغییرات در حال انجام شدن است. وضعیتی ناپایدار که ناپایداری آن قابل رویت نیست و پس از چندی به وضعیت دوم تغییر می‌یابد.

در سینمای دهه پنجاه سهراب شهید ثالث (به ویژه در دو فیلم یک اتفاق ساده و طبیعت بیجان) و عباس کیارستمی (به ویژه در مسافر، لباسی برای عروسی و گزارش) با شکلی از وضعیت اولیه رئالیستی رو به رو هستیم که بدون عطف دراماتیک تنها به واسطه انرژی اکتیواسیون به مرحله کمپلکس فعال می‌رسد. وضعیتی نادیدنی بدون عطف دراماتیک که البته می‌توان حدس زد برای همیشه نمی‌تواند پایدار باشد. در یک اتفاق ساده، شهید ثالث پسر بچه‌ای روستائی را به تصویر می‌کشد که مادرش بیمار و پدرش به طور غیرقانونی در کار ماهیگیری است. شهید ثالث به واسطه برداشت‌های بلند، دیالوگ‌های غیرروایی و پرهیز از اکستریم کلوزآپ، زوایای نامتعارف دوربین و فوکوس، زندگی روزمره شخصیت‌هایش را به مانند تابلوهای طبیعتی بیجان تصویرپردازی می‌کند. در فیلم، رفت و برگشت‌های پسرک از خانه به مدرسه در بستر زمانی واقعی ثبت می‌شود که در آن از کنش، درام‌زدایی شده و در عوض خود زمان شکلی استعلایی پیدا می‌کند. زمانی بدون رستگاری که در فرمالیسم سینمایی شهید ثالث نه به شکلی خطی بلکه در بستر رفت و برگشت‌ها و دویدن‌های مداوم پسرک به شکلی دایره‌وار تجربه می‌شود. مرگ مادر - به مثابه‌ی دراماتیک‌ترین اتفاق ممکن در زندگی شخصیت فیلم - اندک پیوندهای باقی مانده‌ای که او را به دنیای کودکی متصل می‌کرد را گسسته و او را به دنیای سخت نوجوانی و بلوغی سوق می‌دهد. یک اتفاق ساده با رئالیسم سرد خود شکلی از الیناسیون و زیستنی ملال‌آور را در دل مصرف‌گرایی دهه‌ی پنجاه نشان داده و از طریق مسیر دایره‌وار روزمرگی و مرگ، مسیر خطی پیشرفت به سوی دروازه‌های تمدنی بزرگ را به سخره می‌گیرد. اگرچه تراژدی مرگ مادر، اتفاقی ساده در تکرار روزمرگی‌های پسرک فقیر فیلم به شمار می‌آید با این حال او این پتانسیل را دارد که هر لحظه به لطیف، پسرک داستان بیست و چهار ساعت در خواب و بیداری صمد بهرنگی، بدل شده و آرزو کند روزی مسلسل پشت شیشه مال او باشد. هر چند فیلمساز با پرهیز از نشان دادن هر شکلی از اکتیویسم، نوعی پتانسیل و بالقوگی کنشگری را در زیرلایه تسلیم جاری می‌کند.

گزارش کیارستمی نیز شکل دیگری از رئالیسم است که این بار به طبقه متوسط شهری در آستانه انقلاب می‌پردازد. در گزارش نیز با شکلی از کمپلکس فعال مواجه هستیم: پیوندهایی که آرام آرام در حال گسستن است و پیوندهای تازه‌ای در حال شکل‌گیری و همه این‌ها در بستری نامرئی و ناپایدار با بیشترین سطح انرژی و کم‌ترین کنش. محمد فیروزکوهی، کارمند اداره دارایی، بی آن که خود بداند وضعیتی این‌چنینی را تجربه می‌کند. او نه به مانند یکی از همکارانش بنده‌ی قانون و مقررات است و نه مانند همکار دیگرش نماد سوءاستفاده و فرصت‌طلبی از فساد اداری حاکم در مدرنیزاسیونی بوروکراتیک. شخصیتی معلق، گیر کرده در وضعیتی بینابینی که نه می‌تواند سرسپرده اخلاقیات و وظیفه باشد و نه تن سپرده به باد. خشونت فیروزکوهی معلول گیرکردن در وضعیت دوگانه‌ای است که ذاتی وضعیت

مدرن به شمار می‌آید. او از یک سو می‌خواهد کارمند وظیفه‌شناس و شریفی باشد و از سوی دیگر نمی‌تواند از سوسه رشوه گرفتن و پیشرفت مالی به شیوه همکارش چشم‌پوشد. می‌خواهد مرد خانواده باشد و در عین حال به همسرش خیانت می‌کند. همسری که خود نیز میان زنی متجدد و امروزی بودن و همزمان به‌جا آوردن سنت نذری دادن مرد است.

#### منابع:

- مارکس کارل و انگلس، فردریش. مانیفست کمونیست. ترجمه مسعود صابری. تهران: طلایه پرسو، 1385.
- بودلر، شارل پیر. نقاش زندگی مدرن. ترجمه مرضیه خسروی. تهران: روزگار نو، 1394.
- برمن، مارشال. تجربه مدرنیته. ترجمه مراد فرهادپور. تهران: طرح نو، 1379.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. (New York: Oxford University Press, 1973). pp: 275.
- زمیل، گئورگ. حیات ذهنی و کلانشهر. ترجمه یوسف اباذری، مجله: مطالعات جامعه‌شناختی؛ بهار 1372 - شماره 6.
- Edward Shils, "The Intellectuals in the Political Development of the New States," in *Political Change in Underdeveloped Countries: Nationalism and Communism*, ed. John Kautsky. New York: John Wiley and Sons. 196. P.223.
- رحمانی، نصرت. مجموعه اشعار. تهران: نگاه، 1385.
- فرخزاد، فروغ. گزیده اشعار. تهران: مروارید، 1395.
- بروجردی، مهرزاد. غربزدگی و شرق‌شناسی وارونه. ایران نامه. امریکا: بنیاد مطالعات ایران. جلد 8، شماره 3، 1369.
- صدر، حمیدرضا. درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران. تهران: نی، 1381.
- فروید، زیگموند. ماتم و ماخولیا. ترجمه مراد فرهادپور. مجله: ارغنون. بهار 1382 - شماره 22.
- Naficy, Hamid., *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 355
- Mirsepasi, Ali. Faraji, Mehdi. *Iranian cinema's quiet revolution 1960-1978*, Middle East Critique, 2017
- آل احمد، جلال. غربزدگی. تهران: فردوس، 1396.
- Talajooy, Saeed, *Home, Family, and the City: The modernist narrative of Bahram Beyzai's Crow and Maybe Some Other Time*, Iran Nameh, 27:1, (2012), pp 154.