www.ketab.ir
سینمای ایران
هـــون

سرشناسه: عقیقی، سعید، ۱۳۴۹ -
عنوان و نام پدیدآورنده: هامون/نویسنده سعید عقیقی.
مشخصات نشر: تهران، سفیدسار، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری: ۱۶۸ ص.؛ ۱۶×۱۶ س م. مصور(بخشی رنگی)، جدول، نمودار.
وست: نقد سینمای ایران-۱
شابک: ۲۲۰۰۰۰ ریال؛ ۸-۹۲-۵۴۵۳-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان دیگر: هامون: نقد سینمای ایران.
یادداشت: عنوان روی جلد: نقد سینمای ایران: هامون.
موضوع: هامون (فیلم: ۱۳۶۸)
موضوع: Hamun (Motion picture): 1990
موضوع: سینما - ایران - قرن ۱۴ — تاریخ و نقد
موضوع: Motion pictures -- Iran --20th century-- History and criticism
موضوع: سینما — ایران — نقد و تفسیر
موضوع: Motion pictures -- Iran -- Reviews
موضوع: فیلم‌نامه‌های فارسی — تاریخ و نقد
Motion picture plays, Persian History and criticism
رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۷/ه ۲ ۱۳۹۶
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۷۲
شماره کتابشناسی ملی: ۴۵۴۱۷۲۵

نشر سفیدسار

عنوان کتاب: امون

نقد سینما ایران

نویسنده: [illegible] یقی

امور فنی و هنری: نشر سفیدسار

نوبت چاپ: اول

تاریخ نشر: زمستان ۱۶ ۱۱

شابک: ۸-۹۲-۴۵۳-۶۰۰-۹۷۸

قیمت: ۲۲۰۰۰ تومان

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

ناشر: سفیدسار

نشانی ناشر: تهران، خیابان استاد نجات‌اللهی (پیلا)، کوچه سلمان پاک، پلاک ۱۶، واحد ۳

تلفن: ۸۶۰۳۵۲۶۶ - ۸۸۹۴۸۹۵۴

www.SefidSaar.ir
Info@SefidSaar.ir

www.ketab.ir

چرا تک‌نگاری فیلم ایرانی؟ شاید به این دلیل که مفهوم نقد فیلم در نشریه‌های سینمایی، میان یادداشت فیلم و مطالب تئوریک شبه علمی گرفتار آمده و به نظر نمی‌رسد درکوتاه‌مدت راه نجاتی داشته باشد. اگر در دهه‌ی ۱۳۶۰ و ۷۰ فضای نقد فیلم به یکی دو نشریه و چهار-پنج نقد محدود می‌شد، شکل خطرناک‌تری از هژمونی بر فزهنگ انتقادی سایه انداخته است: مجموعه‌ای آشفته از صداهای گوش‌خراشی که ثابت می‌کنند نقد فیلم یک حرفه‌ی نیمه‌وقت است و منتقد فیلم اعتباری موقت دارد. فراوانی منتقدان فیلم و کم‌یابیِ نقد، در آمدن مطالب به جامه‌ی نادیده‌ی براتوروارِ شبه فیلسوف، شبه نظریه‌پرداز، شبه منتقد، شبه تاریخ‌نویس و بسیار شبیه به کارخانجات مونتاژ صنعتی که همه چیز را از خارج مرزها وارد می‌کنند و به جنس سرهم‌شده‌ی خود نام «تولید» می‌دهند. در این شرایط، اتفاق نیاز به «نقد» در مفهوم انحصاری خود و قراردادن فیلم به عنوان گفتمان و نه حاشیه‌ای بر اصل موضوع، بیش از هر زمان دیگر احساس می‌شود. این مجموعه ادامه‌ی کوششی‌ست که نزدیک بیست سال پیش آغاز شد و امیدوارم بتواند دست‌کم با پنج فیلم ادامه یابد.

چرا هامون؟ چون برای توضیح حال و زمانه‌ی خود، و تشریح وضعیت گروهی از جامعه از طریق پرداختن به

پیش‌درآمد

نقد سینمای ایران

هامون

www.ketab.ir

فراز و فرود زندگی یک فرد، فیلمی‌ست کاملا مناسب؛ اثری که هم ظرفیت تک نگاری دارد و هم ارزشش را. در مرکزش شخصیتی ملموس و پرداخته قرار دارد که نه فقط قادر به توضیح زمانه ی خویش است، بلکه امکان بیین ریشه‌های پیدایش این شخصیت و جایگاهش در فرهنگ عمومی را نیز پدید می‌آورد. علاوه برآن، از راه کاوش رابطه‌ی این فیلم شخصیّت محور با تاریخ سینمای ایران، می توان راه را برای بحث‌های جدی‌تر باز کرد.

در نوشتاری مروری با پس‌زمینه‌ی نیم قرن فیلم‌سازی، نویسندگی فیلم‌نامه و رمان، ترجمه‌ی کتاب داستانی، و بالاخره نوازندگی، نقاشی و ساختن فیلم تبلیغاتی و مستند، با تکیه بر رشته‌ی بحث پیوسته‌ای از یک سو و تعلق خاطرش به سینمای مدرن از سوی دیگر، مسیری پر پیچ و خم را در سینما پیموده است. با فیلمفارسی **الماس۳۳** در هجو فیلمفارسی و آثار جیمز باندی و جاسوسی شروع کرده و آشنایی با غلامحسین ساعدی او را به اقتباس از نمایش‌نامه‌ی **گاو** کشانده که خود برداشتی‌ست از فصل چهارم رُمان «عزاداران بَیل»، و پیش از آن هم بر صحنه و هم در تلویزیون اجرای موفقی داشته است. نمایش **گاو** در ونیز، نظر مساعد بین‌المللی سینمای کشوری‌ست که گرچه با **سیاوش در تخت جمشید** و **رستم و آینه** و چند مستند از ابراهیم گلستان، فروغ فرخ زاد، احمد فاروقی قاجار و هوشنگ کاوش در جشنواره‌ها حضور چشم‌گیری داشته، اما هرگز در مرکز توجه جشنواره‌های درجه‌ی اول یعنی کن، ونیز و برلین نبوده است. **گاو** این امکان را می‌یابد که مخفیانه به ونیز برود و توجه همگان را برانگیزد و وزارت فرهنگ و هنر را که به دلیل نمایش تصویری زننده از فقر و محرومیت در روستاهای ایران سبب توقیف فیلم شده بود، در برابر عمل انجام شده قرار دهد. ضعف تکنیکی شدید فیلم، در سایه‌ی متن ماهرانه و اعتبار جهانی‌اش رنگ

www.ketab.ir

می‌بازد و فرضیه‌ی تولید آثاری خارج از مجرای تولید فیلم‌های یکسان و کارخانه‌ای بخش خصوصی، نمونه‌ای عملی پیدا می‌کند و **گاو** به نقطه‌ی عطفی در تاریخ سینمای ایران تبدیل می‌شود. موفقیت فیلم سبب می‌شود تا سالن سینمایی -دور از دسترس مافیای گروه‌های نمایش‌دهنده‌ی محصولات جریان اصلی سینمای ایران- برای نمایش فیلم‌های متفاوت به وجود آید و بتواند برای مدتی طولانی، فیلم را بر پرده نگه دارد. مهرجویی از فیلمی به فیلم دیگر به پختگی تکنیکی بیشتری دست می‌یابد و فروش معقول فیلم‌های «بی‌ستاره»اش، تهیه‌کنندگان را به هم‌کاری با وی ترغیب می‌کند.

در حالی که **گاو** و **آقای هالو** بیشتر مدیون «متن-بازی» به نظر می‌رسند، **پستچی** تا حدی پا را از این محدوده فراتر می‌گذارد و ترکیب «کارگردانی-فیلم برداری» را به مقوله‌ای نظرگیر تبدیل می‌کند و به رغم افت و خیزهایی در بهره‌گیری از نمایش‌نامه‌ی **وویتسک** و کاستی‌هایی در پردازش شخصیت‌های نمادین در دل فضایی که بیشتر تمثیلی‌ست تا واقع‌گرا، مضمون «استحاله‌ی فردی» **گاو** را در این فیلم نیز دنبال می‌کند. رابطه‌ی **گاو** نسبت به **پستچی**، جدا از ارزش‌های تاریخی آن، به تعادلی‌ست که ساعدی میان واقعیت مالیخولیایی رئالیسم باورپذیر فضای فیلم روستایی ایجاد می‌کند. درحالی که اقتباس مهرجویی از متن کئورگ بوخنر[1]، بیشتر صرف تولید شخصیت‌های نمادین تحمیلی در بافت تمثیل‌های طبقاتی می‌شود و شعر خوانی مهندس (احمدرضا احمدی) برای همسر تقی (ژاله سام) در جهت فریفتن او، فرمول سینمای جدی اغلب عشقه‌های مرد شهری برای زن روستایی) را تداعی می‌کند.

دایره‌ی مینا تا پیش از **هامون**، متعادل‌ترین فیلم سازنده‌اش و از نمونه‌های نمونه‌ی استثنایی **اجاره‌نشین‌ها**) بهترین فیلم او در مقام کارگردان است. این بار برخلاف گذشته، تعادل میان مثلث مهرجویی، ساعدی و هوشنگ بهارلو بیش از هر زمان دیگر دیده می‌شود و کاربرد فضا و محیط

1. Georg Büchner

www.ketab.ir

بر شـخصیت، که فصل جنون‌آمیز مهمانـیِ وام‌دار فلینی و صحنه‌ی جنون تقی در میان درختان صاعقه‌زده را از دیگر صحنه‌های فیلم **پستچی** جدا می‌کند، در تمامی لحظه‌های اقتباس هوشـمندانه‌ی مهرجویی از داستان **آشغال‌دونی** به چشم می‌آید. سـرخوردگی او طی دهه‌ی بعد، که با توقیف این فیلم آغاز می‌شود و در تجربه‌های به ثمر نرسیده (**الموت**) یا به ثمر رسیده و قوام نیافته (**سفر به سرزمین آرتور رمبو**، **مدرسه‌ای که می‌رفتیم**) ادامه می یابد، هم به سرگشتگی فیلم‌ساز مربوط است و هم به تغییر شرایط اجتماعی پیرامون او. تغییر مسیر فکری او و حرکت از اگزیستانسیالیسم به عرفان شرقی و کوشش برای یافتن پناهگاهی درون–فرهنگی (ترکیب هایدگر[1] و اسلام شیعی، سارتر[2] و مارکوزه[3]–کربن[4] و آل احمد–شایگان) با حفظ منطق مریـد و مرادی در در طی طریق صوفیانه، بیش و کم می‌تواند نشـان دهد که در فاصله‌ی **دایره‌ی مینا** و **هامون** به کجا افتاده است. او با یک کمدی بزن و بکوب موفق که در میانه‌ی دهه‌ی ۳۶۰ می‌توانست آرزوی هر کمدی‌ساز سینمای تجاری باشـد و تا امروز نیز بی‌رقیب مانده اسـت خود را در سینمای «دهه‌ی جنگ» تثبیت می‌کند و بعد از توقفی کوتاه در **شـیرک** به داسـتانی سـلینجر[5]وار می‌رسد که مدت مدیدی آن را در ذهن پرورانده است. این رُمز که درباره‌ی سه برادر (احمد و محمود و حمید هامون) است، ناتمام می مانَد و فیلم‌ساز تکه‌هایی از آن را با اقتباسی واضح از سلینجر در **پری** دنبال می‌کند.

---

1. Martin Heidegger
2. Jean-Paul Sartre
3. Herbert Marcuse
4. Henry Corbin
5. Jerome David Salinger

www.ketab.ir

پیروزی **هامون**، کامیابی فیلم‌ساز در برون‌فکنی تمام تردیدهایش نسبت به هستی، بنیان‌های ایدئولوژیک و زندگی شخصی‌ست؛ تا جایی که سینمای مهرجویی را می‌توان به قبل و بعد از این فیلم تقسیم کرد. پس از این فیلم به مدت یک دهه، نشانه‌های فیلم‌های شخصیت‌محور مدرن، جای مشخصه‌های آثار واقع‌گرای تمثیلی را می‌گیرد و صدای درون زنان، جای انفعال مردانه‌ی شخصیت‌های دوره‌ی نخست را. فیلم‌های این دوره را دوست داشته باشیم یا نه، نیروی پیش برنده‌ی هامون، تا مقطع **درخت گلابی** نیز وجود دارد. اما در فیلم‌های بعدی به جای بقایای **هامون**، حضور دَم به دَم واضح‌تر **الماس ۳۳** را حس می‌کنیم. هنگام نمایش **دخترداییِ گم شده** و **مهمان مامان** کمتر کسی به معنای این اخبار پی برد و توقیف **سنتوری** سبب شد تا حواشی فیلم بر متن آن غلبه کند و خبرهای واقعی، دیرتر به گوش شنوندگان برسد. **نارنجی پوش**، هامونی‌ست که به شیوه‌ی **الماس۳۳** و **مهمان مامان** ساخته شد و گمان نمی‌کنم کسی در تطبیق جهان هولوگرافیک مشترک میان **الماس۳۳**، **آسمان محبوب**، **چه خوره کی برگشتی** و **اشباح**، تردیدی داشته باشد. با این حال، داریوش مهرجویی در فاصله‌ی نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰، پرکارترین و محبوب‌ترین کارگردان سینمای ایران است و به پشت‌گرمی طبقه‌ی متوسط رو به گسترش که مسائل خود را در فیلم‌های او می‌دید –و شاید هنوز هم ببیند– سازنده‌ی چند نمونه از پرمخاطب‌ترین فیلم‌های اجتماعی سینمای آن سال‌ها؛ ضمن آن‌که ویژگی‌های اصلی این فیلم‌ها – یعنی حرکت از بیرون به درون– و از واقع‌گرا به مدرن، با الگوی مرد–محور **هامون** آغاز می‌شود، با چهار فیلم زن–محور ادامه می‌یابد و دست آخر با فیلم مرد–محور دیگری به نام **درخت گلابی** تکمیل می‌شود.

مهرجویی در گفت و گوهایش[1] به **بوف‌کور** به عنوان الگوی ساخت **هامون** اشاره کرده است. داستان فوق‌العاده‌ی هدایت را دوباره خواندم، اما پیوند عمیق و دقیقی میان این دو نیافتم. این به

۱– به عنوان نمونه نگاه کنید به گفت و گوی مهرجویی با رامین جهانبگلو، ضمیمه‌ی فیلم‌نامه‌ی **هامون**. انتشارات زمانه. چاپ دوم. زمستان ۱۳۷۳. ص ۱۲۵

www.ketab.ir

نظرم یکی از آن مفروضات هنرمندانه‌ای‌ست که در ناخودآگاه هر فیلم‌سازی وجود دارد. اما **هامون** به شکلی کلی -و نه به معنایی قابل پی‌گیری- در جزئیات و تشابه در ذهنیت‌گرایی دو شخصیت، صرفا تحت تاثیر الگوی کلان روایی داستان هدایت قرار دارد؛ یعنی «عشق جنون آمیز مرد به زن ویرانگر». شاید این اشاره بتواند برای پژوهشگر بعدی راهی باز کند.

از [illegible] طاهری، عباس بهارلو، هارون یشایایی، تورج منصوری، حسن حسندوست، [illegible] و حمید کریلی بابت کمک‌شان متشکرم.

www.ketab.ir