

## بحثی پیرامون رابطه متقابل سینمای ایران و گرایش های روشنفکری کدام روشنفکر؟ کدام سینما؟

سعید عقیقی

یک روشنفکر، اگر اصلاً به چنین واژه بی باور داشته باشیم، اساساً و فطرتاً موجودی گناهکار است. تقریباً تمام رسانه ها، استادان دانشگاه، سنت گرایان، هنرمندان و حتی خود آنها که با این واژه شناخته می شوند، نسبت به موجودی بیگانه، دیوی دوسر در حال توطئه علیه هرچه خوب و ثابت و تغییرنا پذیر و محترم است، به دیده شک و بدگمانی نگریسته اند. روشنفکران در تمام زمینه ها عامل عقب ماندگی اند، چه زمانی که اعتراض می کنند، چه زمانی که با شرایط جاری هموایی می کنند و چه حتی زمانی که کنار گود ایستاده اند و عملاً هیچ کاری نمی کنند، به هر حال عامل اصلی مشکلات و نارسایی ها هستند. روشنفکر از نظر جامعه، موجودی است برج عاج نشین و بی هویت که با یک پوزخند می توان به عقاید یا باورهای بی سر و ته و بی خاصیت اش پاسخ داد. اگر داستان بنویسد، می توان با پرسشی استفهامی بساطش را برچید؛ «اصلاً چهار نفر هم این کتاب را می خوانند؟» اگر فیلم بسازد، می توان با دلسوزی برای «مخاطب» و «صنعت سینما»، کارگردان فیلم را آدمی گنده دماغ و مدعی قلمداد کرد که هیچ کس حرفش را نمی فهمد و اگر هم بفهمد آن را جدی نمی گیرد و گویی در «پارادایم» فرهنگی ایران زندگی نمی کند؛ چه گوینده چنین جمله بی معنی «پارادایم» را بدانند و چه ندانند. اما با این همه، کسی نمی پرسد که چطور در تمام دستاوردهای فرهنگی هنری سده اخیر تنها نام روشنفکران باقی مانده است؟ اگر موجودی چنین نحیف و بیگانه با مردم و به دردخور در میان ماست که نه قدرتی دارد و نه حرفش را کسی می فهمد، چرا وجودش چنین تعیین کننده است؟ و اگر هیچ کاری جز الفاظ بی سر و ته از دستش برنمی آید، چگونه تا این حد در معرض انواع تهمت ها و سوءتفاهم هاست؟ آیا در پاسخ به نیاز همین جامعه و در مسیر خواسته های گروهی از افراد همین جامعه گام برنمی دارد؟ حقیقت این است که روشنفکری دستاورد عصر روشنگری است. واژه intellect در زمان افلاطون با عنوان ساده «خردمند» تعریف می شد، اما در عصر روشنگری همین کلمه به شکل مفهومی فلسفی در تقابل با پس مانده های تفکر سنتی رایج به کار گرفته شد. یعنی اصالت دادن به خرد در تقابل با اصالت سنت (کهن الگوهای قبیله بی/ نژادی/ مذهبی). روشنفکری به عنوان یک گرایش و نه به عنوان یک حرفه، همواره از آن قطعیت قرون وسطایی که عوام برای ادامه زندگی آرام خود محتاج آن است، برکنار می ماند و کوشش خود را برای تجزیه و تحلیل مسائلی که خود به تازگی با آنها روبه رو شده، مستقیماً با خواننده اش در میان می گذارد. خواننده چنین متنی مدام در حال جست و جو و کشف تناقض ها و هماهنگی هاست. بنابراین روشنفکر همواره در حال تحلیل مفاهیمی است که در منظری عمومی به نظر بدیهی و واضح و قطعی می رسد. اگر به جمله مشهور گرامشی باور داشته باشیم که «همه مردم روشنفکرند، اما همه آنها نقش روشنفکر را در جامعه ایفا نمی کنند» می توان در عرصه هنر نیز به این نتیجه رسید که نقد هنری اساساً و در ذات خود یک فعالیت روشنفکرانه است. اما هرکسی که در کار نقد هنری قلمفرسایی می کند لزوماً روشنفکر محسوب نمی شود. از یک سو، منتقد هنری به عنوان یک روشنفکر عامل اختلال در «بدیهیات» است و با استدلال های فرهنگی و زیبایی شناختی می تواند خواننده اش را عصبی، شادمان یا شگفت زده کند. اما در تمام این حالت ها، او را به فعالیتی خردمندانه یعنی «تفکر» وامی دارد. تمام محبوبیت ناقدان روشنفکری چون دوایت مک دانلد، سوزان سونتاگ یا پالین کائل، در قابلیت های آنان برای درافتادن با تفکر رایج و بدیهی بود.

دو؛ در ایران به دلیل سیر تاریخی خاص خود، ما پس از مقاومتی سر سختانه در برابر دستاوردهای مدرنیته، بخشی از این فرآیند را به شکلی نیمه کاره پذیرفتیم و آن را به فرهنگ خود افزودیم که سینما هم یکی از آنها بود.

به دنبال آن، گرایش های رونیایی برای تغییر نظام ارزش های فرهنگی، مثلاً «سرگرمی ارزان قیمت» به «اثر هنری» آغاز شد و به دشواری ادامه یافت. از آن زمان به بعد، گرایش های روشنفکرانه به شکل برخورد علوم انسانی و هنرهای جدید به سرعت راه خود را باز کرد و در سطحی که جامعه به آن پر و بال می داد تأثیر خود را عیان کرد... روشنفکران اصیل ایرانی در سده اخیر یا به سرعت وارد جریان های اجتماعی شده و به همان سرعت هم تاوان آن را پرداخته اند (جان باختن میرزا جهانگیر خان شیرازی و میرزاده عشقی را از یاد نبرده ایم) یا اینکه به تمامی از انزوا شروع کرده اند و به یمن آثارشان در ذهن نسل های بعد ماندگار شده اند (نیما و هدایت پیش از بقیه به ذهن می آیند) اما در سینما موضوع به کلی متفاوت است. در آغاز کار، کوشش بر سر آشنایی مردم کوچه و بازار با سینما آغاز می شود (حاجی آقا آکتور سینما از اوانس اوگانیانس)، مدتی به دلیل ناخرسندی رضاشاه از سینما دور می مانیم و وقتی به آن باز می گردیم که زمانی دراز گذشته است و دوباره باید نقش مصرف کننده را بازی کنیم. تا جایی که به سینما مربوط می شود، ایده «سرگرمی ارزان قیمت» همواره عنصر اصلی و جدانشدنی بیکره اصلی آن بوده و هنوز هم هست. مشکل در این تلقی نیست. ایراد اصلی زمانی پدید می آید که کیفیت این سرگرمی ارزان قیمت به مراتب پایین تر از قیمت آن باشد. تازه این زمانی است که خواهیم بر سر تأثیر مخرب آن و پایین آوردن سطح سلیقه بینندگان مان جدل کنیم. سینمای ایران در طول تاریخ خود، همیشه سعی کرده از یادگیری اصول و معیارهای ابتدایی سینما بگریزد و به جای مواجهه بی

خردورزانه با این دستاورد تازه، بینندگان را از طریق الگوهای آشنایی مثل برانگیختن حس و عاطفه در زمانی کوتاه، از درک همان اصول و معیارهای ابتدایی باز دارد. به همین دلیل است که سینمای ایران پر از آدم های علیل و فقیر و ناتوان است که «در آخرین لحظه» به شیوه یی خارق العاده نجات می یابند. یا به لشکری از بدکاران برمی خوریم که باز «در آخرین لحظه» ناگهان تنبیه می شوند و به سزای اعمال خود می رسند. سینمای ایران در بیشتر موارد به دلیل گریز از منطق، به لحاظ ایدئولوژیک از همان آغاز، پایان خود را فریاد می زند: «خوبی بر بدی پیروز است» یا «معجزه در لحظه مناسب رخ خواهد داد» بنابراین، فیلم به عنوان یک محصول معین، ماهیت اصلی خود (یعنی نمایشی بودن) را از دست می دهد و به چیزی تبدیل می شود که بدون استفاده از ابزار سینما هم می توانست به وجود آید و «فعللاً» نام فیلم به خود گرفته است. در چنین وضعیتی، شخصیت های فیلم های ایران نی در سطح وسیع، فاقد هویت فردی و اجتماعی اند و اغلب شان تحت عنوان «بامرام»، «نامرد»، «بانمک» و «خوش تیپ»، «طفلکی» و «پولداز»، «فقیر» و «مریض» و «دیوانه»، «باکلاس» و «بی کلاس» قابل طبقه بندی اند. این صفت ها را به عمد به کار می برم تا نشان بدهم که چرا فیلم های ایرانی غالباً فاقد سیر نمایشی اند و واکنش های شخصیت ها به هیچ رو توجیه کننده پس زمینه شان نیست. در حقیقت، تمام ریشخند هایی که نثار فعالیت های روشنفکرانه کرده ایم، به سادگی دامن خودمان را گرفته است. مثلاً هرگز نخواستیم بفهمیم که چرا هالیوود از همان ابتدا به بهترین نویسندگان خود (اعم از نمایشنامه نویس، قصه نویس و حتی شاعر) اجازه طبع آزمایی می دهد. یا نخواستیم در یابیم که چرا سال به سال بر تعداد فیلم های اقتباسی معتبر افزوده می شود و تمامی فیلم هایی که با صفت روشنفکرانه از آنها یاد می شود، در بالاترین سطح امکان عرضه پیدا می کنند.

در ایران، نخستین فیلم هایی که می گویند از این دایره بسته بیرون بزنند، با بیشترین ریشخند و ناسزا روبه رو می شوند و جالب اینجاست که نخستین فیلم هایی که می گویند استاندارد فیلمسازی را در ایران بالا ببرند، دستاورد همان شاعران، نویسندگان و روشنفکران «قابل تمسخر» هستند. دلیل عدم توجه به این فیلم ها، بسیار ساده است. خشت و آینه یا جنوب شهر، سیاوش در تخت جمشید یا شب قوزی، فیلم هایی تازه اند که کم دیده می شوند و تقریباً دیگر هرگز تکرار نمی شوند. بیننده این فیلم ها را به جا نمی آورد و منتقدان معتاد به سینمای رایج، به جای معرفی و آشنا ساختن علاقه مندان سینما، فقدان رویکرد جامعه شناسانه خود را با جست و جو به دنبال هوارد هاکس ایرا نی، آلفرد هیچکاک وطنی یا معادل هایی برای جین کلی و مرلین مونرو در سینمای واخورده و حیران دهه ۱۳۴۰ پیش از پیش عیان می کنند.

به همین دلیل، خردستیزی جاری در فرهنگ ایرانی به شکلی عینی به سینمای ایران هم راه می یابد و شخصیت ها براساس «حس و حال» داستان را پیش می برند و بدون کم ترین منطق نمایشی به نتیجه یی از پیش تعیین شده می رسانند. همین جا اشاره کنم که «خردستیزی» به عنوان اصلی تعیین کننده در روانشناسی و فرهنگ عمومی جامعه ایرانی، همواره آثار مخرب خود را داشته و با تکیه بر عوام لی چون اصالت بخشی به ناخودآگاه و انگیزش های مقطعی، مانع پیگیری منطقی و تحلیل پدیدارهای نظری و فلسفی بوده است.

نشانه های این خردستیزی را در دخالت مداوم عناصر متافیزیکی (از قبیل تقدیر و معجزه) و عوامل برانگیزاننده ناخودآگاه (مثل الگوهای طبقاتی، جغرافیایی از یک سو و الگوهای اجباری خارج از سیر نمایشی فیلم مثل «ایثار»، «تحول» یا «انتقام» از سوی دیگر) به شکلی گسترده و آشکار می بینیم. بارها دیده ام که «ایرانی بودن» در سینما با زندگی در جنوب شهر تهران یا صحبت کردن با لحنی خاص یکی پنداشته شده است. این دستاورد بلافصل خردستیزی در سینماست که به شکل الگو قرار دادن قیصرها و علی بی غم ها و مجید سوزوکی ها پدید آمده است.

سه؛شکی نیست که لمپن ها همواره جذاب ترین شخصیت های سینمای ایران بوده اند و حتی حضور صفت های لمپنی در شخصیت هایی از طبقات دیگر اجتماعی، الگوهای آشنای بینندگان را به یاد شان آورده است. مثلاً تصویری که صادق هدایت از پهلوان مورد نظرش در داش آکل ارائه می دهد، شخصیتی است که در منگنه الگوی سنتی «لوطی» و یک شخصیت متعلق به دورانی سپری شده و قلبی زخمی از عشقی ممنوع گرفتار آمده است. اما مسعود کیمیایی در برداشت سینمایی اش از همین داستان، ویژگی های شخصیتی متفاوت و خاص را از او می گیرد و او را به نمونه یی تبدیل می کند که عملاً فرقی با نمونه های رایج و تلقی عمومی از مفهوم پهلوان ندارد.

اگر بخواهیم کلمات مناسب را به کار ببریم، داش آکل هدایت پهلوانی است که از نگاهی روشنفکرانه به تصویر درآمده و حاوی خودآگاهی ضدسنتی خاصی است که این شخصیت را از نمونه های مشارهش متمایز می سازد. اما فیلم کیمیایی انگار از دید یکی از بچه محل های پهلوان محل ساخته شده که از طریق گفته ها و شنیده ها دارد با دیدگاهی اسطوره یی-سنتی، خاطراتش را از یک بزن محله شان برای نسل بعدی بازگو می کند. در نتیجه، داش آکل هدایت به عنوان شخصیتی ضدسنت نمی تواند یا نمی خواهد کاکارستم را بکشد. شاید چون از پیش به شکست محتوم خود باور دارد.

اما قهرمان کیمیایی هم هوای رقاصه محل را دارد و هم کاکارستم را به سزای اعمال خود می رساند و هم به «نامردی» از پشت فمه می خورد و می میرد (در واقع همان فرمول زیربازارچه یی قیصر را برای هر شخصیتی که دستش رسید به کار می برد). عشق در داستان هدایت، در تقابل با سنت قرار می گیرد، اما کیمیایی با زدن نعل واروی قصه، قهرمان اش را به محیطی اسطوره یی-آیینی مثل زورخانه می برد و تمام رشته های اگزیستانسیالیستی داستان هدایت را پنبه می کند. برای آنکه به این نمونه اکتفا نکرده باشم، قصه مزاحم بورخس را مثال می زنم که دوباره با عبور از همین مجرای ارتجاعی و سنت پرست به فیلم غزل تبدیل شد. کیمیایی در اقتباس از این داستان نیز به الگوهای آشنای زیربازارچه پناه می برد و فرمول های فاقد هویت اجتماعی اش را (که خوشبختانه امروز دیگر شکل کاریکاتور پیدا کرده و جز اطرافیان کسی را به اشتباه نمی اندازد) بی کم و کاست در این فیلم هم تکرار می کند. الگوهای ارتجاعی شخصیت پردازی در فیلم های کیمیایی، دست بر قضا جعلی ترین و

غیرواقعی ترین نمونه های قابل ارائه در سینمای ایران اند. قیصر مستقیماً از وسترن نوادا اسمیت (هنری هاتاوی، ۱۹۶۶) می آید، رفاقت های بی پشتوانه و تراژیک به الگوهای مثل ورا کرور یا بوچ کسیدی و ساندنس کید نظر دارد و مهم تر از همه، تطهیر اعمال مبتنی بر ناخودآگاه شخصیت ها، نوعی خردسنجی و قهرمان پروری دروغین را پدید می آورد که تنها به «اصالت حس» و غیره توجه دارد. به همین دلیل، درونمایه هایی مثل انتقام یا رفاقت، در فیلم های کیم یایی پوشششی از مفاهیم مو هوم برای دیده نشدن ناتوانی ها در نمایش رابطه تدریجی میان دو شخصیت است. به لحاظ ایدئولوژیک، فیلم های کیمیایی عملاً تفاوتی با جریان رایج سینمای فارسی در قبل و بعد از انقلاب ندارد (رابطه ها در فیلم های جنگی یا تین ایجری امروز هم دقیقاً از همان الگوها پیروی می کند) و در عمل، نگاه تطهیرکننده و تقدیس گرا نسبت به لمپن ها، این گروه را دارای هویتی رسانه پی - فرهنگی می کند که خودشان عملاً از آن بی بهره اند. در سوی مقابل، نگاه عینی و دور از تصنع به این طبقه اجتماعی را در فیلم های فریدون گله، امیرناردی و زکریا هاشمی می بینیم. شخصیت های تنگنا، کندو، زیرپوست شب، سه قاپ و طوطی، در تناسب با رویکرد و خاستگاه اجتماعی شان عمل می کنند و به جای تک گوئی های مضحک در دفاع از اعمال شان، در حال کوشش برای گریز از تقدیری ناگزیر و بی رحم اند. حتی وقتی شخصیت کندو (فریدون گله) برای ابراز هویت اش به مسیری مرگبار قدم می گذارد، تقدس و تطهیری در کار نیست. او از زندان شروع کرده و به زندان باز می گردد. علی خوشدست هم از قتل ناخواسته آغاز می کند و دست آخر به مقتولی دیگر بدل می شود. بدین سان، بیننده فیلم ها به سادگی می تواند بفهمد که شخصیت های اجتماعی به دلیل وابستگی شان به این یا آن طبقه نیست که هویت می یابند یا هویت را از دست می دهند. به طور خلاصه، می توان گفت که «روشنفکر» به مفهوم خاص کلمه وجود ندارد. «نگاه روشنفکرانه» است که به اصالت خرد در فیلم ها معنا می دهد. از این زاویه، مسعود کیمیایی یا علی حاتمی نه تنها روشنفکر نیستند که با دادن نشانی هایی غلط در نمایش زندگی ایرانی، نوعی عوام زدگی را بر رفتار و روحیات شخصیت های آثارشان حاکم می سازند که باعث می شود ایرانی بودن از طریق فیلم های آنها معادل سنتی بودن به نظر آید و در نتیجه، برادر - مثلاً - روشنفکر (با بازی امین تارخ) از لحاظ روحیه و رفتار به مراتب جعلی تر و ناهنجارتر از برادر

- مثلاً - لمپن (با بازی محمدعلی کشاورز) به نظر برسد (حال آنکه هر دو به یک اندازه جعلی و ناهنجارند)؛ چون دومی دست کم این خاصیت را دارد که بر سلیقه و سابقه ذهنی بینندگانش سوار است و با تکیه بر نمایش لاله زاری می تواند برای چند لحظه هم که شده آنها را بخنداند. اما نمونه اول با چنان تصنعی تصویر می شود که وقتی از خواب بر می خیزد، می گوید: «سلام امروز» و بیننده جز پوزخند برای روشنفکری مقوایی که از نگاهی عوام زده به تصویر درآمده، چه کار می تواند بکند؟ می بینیم که حتی در این فیلم هم، ناخودآگاه مان که با روحیه پی عوام زده بارآمده، خود به خود برای لمپن بانمک سینمای فارسی بیشتر از روشنفکر از لای زوررق درآمده سینمای فارسی جا باز می کند.

چهار؛ گرایش های خام دستانه در نمایش روابط متقابل فشر های گو ناگون در سینمای پیش از انقلاب، بسیار به نفع سینمای فارسی تمام شده و به سادگی می توان آنها را نشانه فقدان رویکرد جامعه شناسانه در این فیلم ها دانست. تکرار می کنم که این ویژگی در ذات خود به نگاه جاری در فیلم برمی گردد نه به روشنفکر بودن یا نبودن سازنده فیلم. آثاری چون بی تا (هژیر داریوش)، آد مک و سرایداز (خسرو هریتاش)، نشان دهنده سطحی نگری در فهم روابط شخصیت های فیلم اند. اما باید توجه داشته باشیم که این فیلم ها در میان آثار سینمای قبل از انقلاب کاملاً در اقلیت قرار دارند. جالب اینجاست که آدم های حاشیه نشین جامعه ایران به بهترین شکل در همین فیلم های منتسب به «جریان روشنفکری» ترسیم شده اند. کدام فیلمساز «اجتماعی» می تواند بگوید که پیش از سهراب شهید ثالث در سه فیلم اولش به آدم های حاشیه نشین نزدیک شده و زندگی شان را با مهارت به تصویر کشیده است؟ آیا می توان فضای فوق العاده و منحصر به فردی را که غلامحسین ساعدی به عنوان یک روشنفکر حرفه پی در سه فیلمنامه اش (گاو، آرامش در حضور دیگران و دایره مینا) خلق کرده فراموش کرد؟ مش حسن یک روستایی ساده دل، سرهنگ بازنشسته (اکبر مشکین) انسانی روان پریش و تقاله یک نهاد منط میلپتاریستی و علی و پدرش، آدم های حاشیه نشین شهرهای بزرگند. اما در هر سه فیلم، شاهد استحاله تدریجی این افراد هستیم بی آنکه محیط پیرامون شان را در این استحاله نادیده بگیریم. بر هر سه این داستان ها نگاهی روشنفکرانه حاکم است و نویسنده شان حتی وقتی که به عنوان آدم های حاشیه داستان به روشنفکران دلمرده و واژه کافه نشین (با بازی سپانلو، نراقی و آتش) می پردازد، بیش از آنکه به قطب بندی و جهت گیری فردی شان توجه کند، تأثیر نمایشی (و به تبع آن، جامعه شناختی) شان را مدنظر قرار داده است. داریوش مهرجویی و ناصر تقوایی با همین دیدگاه به شخصیت ها نزدیک می شوند و همین روند را کمابیش در فیلم های بعدی شان نیز ادامه می دهند. برخلاف نمونه هایی که از کیمیایی و حاتمی مثال زدیم، تقوایی حتی در فیلم هایی چون صادق کرده و نفرین نیز از این نگاه روشنفکرانه بهره می گیرد و در نتیجه، شخصیت انتقام جوئی چون صادق کرده که قاعدتاً باید قیصری دیگر از کار دربیاید، ضد قهرمانی زخم خورده و غالباً خاموش است که تنها انگیزه مرگ همسرش او را به قتلگاه کشانده است. شکل تعالی یافته الگوی «قهرمان ناکام» را در ناخداخورشید می بینیم. آیا کسی از خود پرسیده است که چرا ناخداخورشید به رغم دارا بودن الگوی قهرمان، کمتر به تک گوئی های قهرمانا نه می پردازد و بیشتر در رابطه اش با دیگران شناخته می شود؟ در نقطه مقابل، قهرمانان کیمیایی اند که به دلیل بی قابلیت شان، دو سه شخصیت در طول فیلم به نوبت برای تعریف از آنها وارد فیلم می شوند تا در یک یا چند تک گوئی در اوج بدسلیفگی، مدام بگویند که «فلانی خیلی مرده» یا «شما خیلی غیرت دارید»؛ مفاهیمی موهوم که در زندگی واقعی به اندازه کافی از آنها لطمه خورده ایم و از نظر تاریخی هم بابت معتقدانش تاوان مفصلی پس داده ایم. بنابراین، نگاه روشنفکرانه به تمامی طبقات اجتماعی، فیلم ها را از دسته بندی های رایج فراتر می برد و کمک می کند تا افسار را فارغ از تصورات کلیشه پی و رسانه پی شان به عنوان شخصیتی مستقل بسنجیم. در یکی از مهم ترین جلوه های تقابل روشنفکر بیگانه (معلم) و لوطی محبوب (قصاب)، جایی که هر دو از محبوب مشترک شان حرف می زنند، قصاب زودتر از معلم موضع اش را مشخص می کند و می گوید: «بین من یکی اهل فداکاری نیستیم ها»، تاریخ نشان داد که این جمله فیلم رگبار بیضایی تا چه حد به حقیقت نزدیک بوده است. فرهنگ رایج نه تنها به نشانه های حضور روشنفکران واقعی نمی نهد که به هیچ وجه حاضر نیست عنصر نامطلوبی چون او را به عنوان نماینده

آگاهی اجتماعی به رسمیت بشناسد. بنابراین، برای راحت شدن از دست او، واژه بی به نام «روشنفکرنا» را اختراع می کند تا به کلی از شر مفهوم «اصالت خرد» رهایی یابد و با فراغ بال به سنت های برآمده از «حس و حال» بپردازد و حقیقت را در پای قدرت قربانی کند.

پنج؛ نگاه به روشنفکران در سینمای بعد از انقلاب به شکلی گسترده از همین طرز تلقی تبعیت می کند. به این معنا که اصالت اندیشه مستقیماً به تظاهر به دانایی تعبیر می شود و تکلیف بیننده فیلم با چنین شخصیتی از پیش معلوم است. به همین واژه «روشنفکرنا» دقت کنیم. آیا کسی تا به حال به طیفی تحت عنوان «لمپن نما» که ما همواره به هنگام تعارفات ایرانی در آن قرار می گیریم، اشاره می کرده است؟ جاهل مآبی و لوطی گری به عنوان بخش اساسی و محافظ سنت گرا می در زمره بدیهیات پذیرفته شده است و بنابراین، کسی به فرم و نوع و سلطه بی چون و چرای این گروه از شخصیت ها در فیلم های ایرانی کمترین اشاره می نمی کند. این تلقی با فیلم های محسن مخملباف به سینمای بعد از انقلاب ایران راه پیدا کرد و در آثار دیگران نیز به شکلی گسترده جای خود را باز کرد. تمام شخصیت های توبه نوح، معلم ده در دو چشم بی سو و حتی شخصیت هایی که می کوشیدند رو شنفکر به نظر بیایند (عکاس عروسی خوبان، استاد دانشگاه شب های زاینده رود و...) در این طبقه بندی جای می گیرند. در میان فیلم های متأخر به فیلم بید مجنون دقت کنید تا تلقی لمپن وار را از یک استاد دانشگاه سال های اخیر به شکل تمام قد ملاحظه کنید. اگر هم پز شک خردگرا می در کار باشد (مثل فیلم خیلی دور، خیلی نزدیک) قرار بر این است که نامش «دکتر عالم» باشد و در سفری غریب، به گل آلوده شود و لباسش تغییر کند و اتومبیل آخرین مدلش از کار بیفتد تا بفهمد که «حس و حال» جای دیگری است.

گرایش عمده دیگر، تصویر ناهنجاری است که در فیلم های مانی حقیقی، ایرج کریمی و نسل متأخر فیلمسازان می بینیم. دست کم در آثار این گروه، امیدواریم که تصویری ملموس تر و واقعی تر از این گروه ببینیم. اما چیزی که در نهایت از آنها دیده می شود، شخصیت هایی مضحک در جنبه بی از روابط جعلی و غیرقابل باور است. نقاش های «از کنار هم می گذریم» و «باغ های کندلوس» در سطحی نیستند که دغدغه هایشان را جدی بگیریم و چیزی که از هنرمند بودن به ما نشان می دهند، ناتوانی در بیان کلمات و جمله های پیش برنده و روشن کننده شخصیت درونی آنهاست. شاید مضحک ترین نمونه موجود در میان فیلم های اخیر، استاد دانشگاه فیلم کنعان باشد که هنگام برخورد با همسرش و نظارت بر ساختمان همان واکنش هایی را نشان می دهد که موقع تصادف با گاو در جاده و کشتن آن، بنابراین جلوه شخصیت های روشنفکر در سینما به واسطه مخدوش ما ندن معیار های روشنفکری در فرهنگ ایرانی، تا حد نمایش افرادی با انگیزه های نامعلوم، اعمال بی دلیل و راه حل هایی غیرقابل باور نزول کرده است. آیا در این شخصیت ها نشانه بی از اندیشه می بینیم؟

به سادگی، این فیلم ها دارای شخصیت هایی تحصیل کرده و هنرمند، اما فاقد نگاه هنرمندانه اند. به همین دلیل است که در ذهن بینندگان شان کمترین ماندگاری ندارد و مهم ترین ویژگی شان، همان اعمالی است که در بقیه فشرها نیز دیده می شود، یعنی نذر کردن زن ها در کنعان و باغ های کندلوس که به شکلی ناگهانی رخ می دهد و پس زمینه بی ندارد. اختلاط گرایش های روشنفکری با الگوهای سنتی، مهم ترین دلیل پیداشدن شخصیت هایی تا این حد غریب و باورنا پذیر در سینمای ماست. در حالی که نسل پیشین این تعادل را به نفع روشنفکران تا حدی حفظ کرده و شخصیت های باورپذیری آفریده بود. تا این لحظه بهمین فرمان آرا و داریوش مهرجویی، دو نمونه از بهترین شخصیت های سینمای بعد از انقلاب را خلق کرده اند، انسان هایی باور پذیر که گرایش های روشنفکرانه شان شخصیت نمایشی آنها را خدشه دار نکرده است. دکتر رضا سپیدبخت و حمید هامون هر یک به نوعی در منگنه روابط شخصی، حرفه بی و دغدغه های ذهنی شان گرفتارند و هریک به شکلی خودآگاهانه می کوشند از این روابط بگریزند و آرامش را در «رهایی» در قالب مرگ یا مرگ اندیشی می یابند. حمید هامون نماینده گرایشی عمده از روشنفکران خرده بورژوازی دهه ۱۳۵۰ است که در دهه ۱۳۶۰ به آدم های دیگری بدل شدند و آرمان های بالدارشان از سرخی به سبزی گرایید و مادی گرایی جاری در جامعه آنها را نیز با خود به فقر دریا برد. دکتر سپیدبخت از طبقه بی فراتر است که هنوز از دامان علمی عابدینی نیاویخته است و به همین دلیل، از میان برداشتن اش به قدرت بیشتری نیاز دارد (این نکته که بهمین فرمان آرا دهه ۱۳۶۰ را در ایران نبوده است، در روشنفکر ماندنش بی تأثیر نیست). هامون را با همه دردها هایش به عنوان ترکیبی از روشنفکر سارتری و «ماتریالیست های خدایست» قصه های بهرام صادقی با آغوش باز می پذیریم. چون او تنها سندی است که به سرنوشت نسل روشنفکر به جا مانده از دهه های پیشین گواهی می دهد. جلوه کمتر جذاب و بیشتر منزوی روشنفکر ایرانی را در فیلم درخت گلابی می بینیم. این فیلم از گرایشی عمیق تر خبر می دهد و درونمایه عاشقانه اش را با پژواک های سیاسی شخصیت اش درهم می آمیزد. بنابراین روشنفکری در این فیلم به لایه های زیرین منتقل می شود و طبعاً دیگر ضرورت وجود علی عابدینی منتفی است. مرگ اندیشی شخصیت اصلی درخت گلابی تا حدی مشابه بهمین فرجامی در فیلم بوی کافور، عطر یاس است. با این تفاوت که بهمین فرجامی در زمان حال زندگی می کند و درخت گلابی در ذات خود اثری نوستالژیک و غربت گراست. اما هر دو شخصیت، روشنفکرانی بی معشوق و منزوی اند که در انتظار مرگ به سر می برند. اما بهمین فرجامی از کابوس مرگ برمی خیزد و به رغم از دست دادن دوستان نویسنده اش، به زندگی باز می گردد. برای آنکه روشنفکری را همچنان یک گرایش بدانیم و نه خصیله فردی، ناگزیرم توضیح بدهم که نگاه لمپن وار، الکی خوش و بی فید داریوش مهرجویی در فیلم مهمان مامان، دور از سال بلو، گلی ترقی و غلامحسین ساعدی و با استعانت از درگاه نویسنده بی چون هو سنگ مرادی کرمانی، نتیجه رقت باری چون مهمان مامان به همراه دارد که به سادگی در کنار فیلم هایی چون گنج قارون، عروس و زبردخت هلو قرار می گیرد و از یاد ببریم که دو دهه پیش تر، کمدهی روشنفکرانه بی چون ا جاره نشین ها از همین کارگردان برای نمایش لایه های گوناگون زندگی ایرانی به راه حلی مناسب رسیده بود.

شش؛ هزینه های روشنفکر بودن و روشنفکر ماندن در جامعه بی که مدرنیته را در حد ماکروفر و زانتیا و «پنت هاوس» پذیرفته و به زیرساخت هایش بی توجه مانده است، بالاتر از آن است که به نظر می رسد. در چنین شرایطی توقع «روشنفکری» از سینما و نمایش دقیق و درست روشنفکران، چندان هم

منطقي نيست. اما اشاعه فرهنگ خوش باشي و فراموشي و زدن بر طيل هميشه در دسترس بي عاري نيز، به خصوص از جانب مدعيان روشنفكري كه مايش دلسردکننده است. ادوارد سعيد در كتاب درخشانش با عنوان نقش روشنفکر مي نويسد: «...روشنفکر امروز بيشتر به يك استاد ادبيات منزوي يا درآمدي مطمئن شبيه است كه هيچ علاقه يي به درگير شدن با دنياي خارج از كلاس درس ندارد.» اگر بحث درآمد مطمئن را کنار بگذاريم (احتمالاً مرحوم ادوارد سعيد درآمد رياست خودش در دانشكده ادبيات تطبيقي دانشگاه كلومبيا را با نرخ تورم در نيو يورك محاسبه کرده و به اين اطمینان رسیده است)، از دست دادن استقلال در قبال تعالي طبقاتي و تغيير عقیده در مورد دستاوردهاي فرهنگ رايج و مسلط، كم ترين بهايي است كه استاد ادبيات فرضي ما براي بيرون آمدن از انزوا بايد بپردازد. فضاي خلق شده توسط فنودور داستايوفسكي در داستان شب هاي روشن، بهانه يي بود تا يكي ديگر از اين شخصيت هاي منزوي در برداشت ايراني از اين داستان جاي خود را بيايد؛ انزوایي كه عشق مي توانست به آن معنا بدهد.