نوستالژی و نسبت آن با آثار متاخر کیمیایی

نیوشا صدر

نوستالژی، اصطلاحی است فراگیر و آشنا. اما چیزی که اکنون به عنوان نوستالژی مطرح است، شکل تلطیف شده‌ی بیماری حاد و فلج‌کننده‌ای است که در قرن هفدهم کشف‌شد. بیماری‌ای که رنجورشدن ظاهری بیمار و به‌هم‌ریختن منطق و توالی زمان را در ذهن او به همراه داشت. تقی زاده می‌نویسد: این واژه ترکیبی از واژه‌ی یونانی نوستوس (Nostos) به معنی بازگشت به وطن و واژه‌ی لاتین آلژیا (Algia) به معنی دلتنگی است که درسال ۱۶۸۸ در پایان نامه‌ی پزشکی یوهانس هوفر دانشجوی پزشکی، ظاهرشد. او قصدداشت با این واژه، حالت غمگین‌شدن ناشی از آرزوی بازگشت به سرزمین بومی را توضیح‌دهد(۱۳۸۱). اما آن‌چه که روزی به عنوان بیماری از آن یادمی‌شد، آرام‌آرام به شکل نوعی حساسیت وطن‌پرستانه تغییرشکل داد که توسط برخی حکومت-های تازه سازمان‌یافته ترغیب‌می‌شد. رهبران ملت‌های جدید اروپایی مانند پروس و روس، ویرانه‌های مصنوعی تاریخ‌های ناموجود کشورهایشان را به منظور برانگیختن همین حس درشهروندان بناکردند(همان).

نوستالژی، رابطه‌ی تنگاتنگی با زمان و هویت دارد. هویتی شکل گرفته و برآمده از زمان و پیچیده در آن. ویلسون در تعریف امروز نوستالژی، واژه‌ای که از روانشناسی وارد ادبیات شده‌است، می‌نویسد: در نگاه اول نوستالژی به معنی دلتنگی برای مکان است. اما در واقع حسرت زمانی متفاوت را در خود دارد. زمان کودکی ما، ضرباهنگ آرامتر رویاهای ما. در شکل گسترده‌تر، نوستالژی طغیانی است علیه انگاره‌های مدرن زمان. علیه زمان تاریخی و پیش‌رونده. تمنایی حسرت‌آمیز برای محو تاریخ و تبدیل آن به اسطوره‌ی شخصی یا جمعی به‌قصد دیدار دوباره‌ی زمان، درست همانند فضا. سرباز زدن از گردن نهادن به زمانی برگشت‌ناپذیر که وضعیت دلخواه انسانی را فروپاشیده است (Wilson,2005:22).

نوستالژی پیرنگ موردعلاقه‌ی بسیاری از هنرمندان عصر حاضر است و به اشکال مختلف و در سطوح گوناگون در آثار متفاوت رخ می‌نماید.

کیمیایی یکی از کارگردانانی‌ست که در بسیاری از آثار پس از انقلاب‌اش، به وضوح به خلق انواع مختلف نوستالژی (فردی، اجتماعی، مستمر، نامستمر و ...) علاقه نشان می‌دهد. نوستالژی آثار کیمیایی غالبا متعلق به فیلم‌ساز است نه به شخصیت‌های داستان. به این معنا که این فیلم‌ساز است که فضای نوستالژیک ذهنی خود را در جهان داستان می‌گسترد و شخصیت‌ها را به آن فضا منتقل‌می‌کند. این فضای ذهنی، برای شخصیت‌های داستان، لذت توامان با اندوهِ دوران سپری‌شده را یادآوری نمی‌کند بلکه آنان را در زمان یا مکان یا موقعیتی قرار می‌دهد، یا هویتی برایشان تصویر می‌کند که تماشاگر را به این حس دچارکنند. گاهی نوستالژی مستمر[1] است و کل اثر را در بر می‌گیرد، مانند اتفاقی که در فیلم *جرم* (۱۳۸۹) شاهد آن بودیم و گاهی به مکان‌هایی خاص یا هویت برخی از آدمها منحصر می‌شود مانند *محاکمه در خیابان* (۱۳۸۷) یا *متروپل* (۱۳۹۲).

الف- مکان:

مکان چیست و با فضا چه تفاوتی دارد؟ مکان، فضایی است که هم دارای هویت و هم سازنده‌ی هویت است. میرزایی به نقل از تقی‌زاده می‌نویسد: از دست دادن حس مکان و بی‌تعلقی به آن، ارتباطی عمیقی با بی‌هویتی مکان دارد(۱۳۹۱). لازمه‌ی درک هویت هر مکانی، حضور، حرکت، مکث و تامل است(همان). در کنار این، این مرزها و آستانه‌ها هستند که از یک فضا، مکان می‌سازند (شعله، ۱۳۸۵).

اما رضای فیلم *جرم* در چه فضا و مکانی زندگی‌می‌کند؟ برای پاسخ به این سئوال،، سکانس ملاقات ملیحه و رضا را در زندان را مرورمی‌کنیم. با برشی، از صحنه‌ی قبل، به چهره‌ی ملیحه می‌رسیم که یک‌تنه در حال گفتن و گفتن و گفتن است و رضا به او گوش‌می‌دهد، اجزاء پس زمینه غیرقابل تشخیص‌اند و در حد سایه روشن باقی می‌مانند، چیزی به عنوان مشخصه‌ی این مکان وجود ندارد. دو زوج دیگر در پس‌زمینه‌ی آن دو نشسته‌اند تا

فضای سالن ملاقات تداعی‌شود. ماموری نیز قدم میزند. نـه دو زوج دیگـر و نـه مـامور، هـیچ‌کـدام مشخصـه‌ی "مکانی" نیستند. شبیه همین فضا را در سکانس رستوران نیز می‌بینیم؛ زمانی که رضا و ملیحه و احمد با سـر و وضعی نه چندان مناسب، برای صرف ناهار به رستورانی گران‌قیمت می‌روند. وقتی پشت میز نشسته‌اند، نـه تنهـا خط و مرزی شفاف برای مشخص شدن محدوده‌ی رستوران یا بخشی از محـدوده‌ی آن وجودنـدارد بلکـه افـراد دیگری که در اطراف آن‌ها نشسته‌اند نیز، فاقد تعاملی هستند که لازمه‌ی حضور در یک محیط اجتمـاعی اسـت. در کنار این، از بین رفتن جزئیات در پیش زمینه‌ی تصویر ، به حضور آنان در فضایی مستقل، فضایی که گویی با دیوارهایی نامرئی از اطراف جداشده کمک‌می‌کند . همین صحنه را با صحنه‌ی کافه‌ی قیصر قیاس‌می‌کنیم. پیش از این که قیصر به سراغ سهیلا برود، وارد کافه‌ای می‌شود. از همان بدو ورود ، وجود رف‌ها و در عین حال شـکل دیوار، نوع معماری سردستی سنتی را یادآوری می‌کند، بارِ کافـه، محـدوده‌ای مشـخص دارد و در پـیش‌زمینـه، میزی قرارگرفته‌است که سه نفر اطراف آن نشسته‌اند. پس از سفارش و در حین عبور او، سفیدی دیوار و پنجره-های چوبی بیشتر رخ می‌نمایند. زمانی که می‌نشیند، دیوار کناری اش تا نیمه سنگ است. در کافه‌ی بعدی نیـز اوضاع به همین منوال است و از همان بدو ورود گچ‌بری محو پشت سر قیصر و دیوار چوبی روبـروی او بـه فضـا، تشخص و هویت می‌دهد، با نمایش جزء، تصویری هر چند مبهم، از کلیت معماری کافه به دست میآید که آن را به "مکان" بدل‌می‌کند.

میرزایی به نقل ازمیرمقتدایی می‌نویسد: محیط،(اعم از شرایط کالبدی، معنایی و معنـوی کـه مفهـومی فراتـر از کالبد دارد) عامل مهمی در احراز هویت خاص برای انسان برای تجلی کالبدی باورها و ارزش‌های فرهنگی جامعه است و می‌تواند در احساس هویت یا بی هویتی تاثیرگذار باشد. مفهوم خاطره در فضاهای شهری با حس تعلـق همراه و مترادف است (۱۳۸۷ :۶).

اما فضای حضور رضای فیلم جرم به "مکان" بدل نمی‌شود، علت آن است که رضا، نه در بازسازی واقعـی زمـان گذشته بلکه به دلیلی که شرح آن خواهد آمد، در نوستالژی آن زمان زندگی می‌کند. حتی وقتی رضا در کوچه و

خیابان حضوردارد نیز غالبا پس‌زمینه یا بخشی از آن، با چیزهایی از قبیل جعبه‌های بزرگ، بخش‌هایی از بدنه‌ی ماشین، وانت‌هایی که در پی هم و چسبیده به هم پارک شده‌اند و... مسدود می‌شود. از عمق صحنه‌ها کاسته می‌شود و نگاه تماشاگر برای یافتن هویت مکان، دائما با مانع مواجه می‌شود. رضای فیلم جرم به دلیل نداشتن سرزمینی دارای مرز و آستانه، نمیتواند هسته‌ی مرکزی موقعیت و در نتیجه هویت‌اش را بیابد.

در آخرین فیلم کیمیایی، متروپل، که نام مکان را برپیشانی خوددارد، تاکید کلامی بر هویت مکان و جزئیات آن بیشتر است. همه چیز در متروپل به وقوع می‌پیوندد. اینجا مکانی‌است پر از میز و دیوار و ستون، مکانی است که بالای آن اتاقی وجوددارد، مکانی است که یک سالن بزرگ و نیمه مخروبه‌ی سینما دارد. اما خاتون تمام مدت، همان جلو، نزدیک به در نشسته‌است. با نگاهی به میزان جابه‌جایی خاتون در شرایط حساس و واکنش‌های دیگران در همین شرایط، می‌توان کل فضایی که او در آن پناه‌گرفته است را در یک اتاقک دو در دو (و حتی کوچک‌تر) خلاصه کرد. با ورود مشتریان غریبه، فروتن مقابل خاتون می‌ایستد تا او دیده نشود، در حالی که این سینما، در همین موقعیت فعلی‌اش جاهای زیادی برای پنهان شدن دارد. دستشویی، پشت یکی از صندلی‌های سالن، حتی پشت ستون و زیر میز... او می توانست پشت چیزی، داخل اتاقی پنهان شود که حضورش در سینما انکارشود.

اما چرا بخش اعظمی از فضاها و مکان‌ها در فیلم‌های اخیرکیمیایی به طرق مختلف انکار می‌شوند؟ علت این است که کیمیایی به طور مستقیم شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را به تصویر نمی‌کشد؛ او نوستالژی این موقعیت‌ها و بیشتر از آن نوستالژی بازتاب سینمایی این موقعیت‌ها را به تصویر می‌کشد. آن‌چه نوستالژی‌ساز است، ابژه‌های نسلی هستند. بالس می‌نویسد: ابژه‌ی نسلی، شخص، مکان، شی یا رویدادی است که از نظر فرد مبین نسل اوست و به یادآوردنش احساسی از نسل خود او را در ذهنش زنده‌می‌کند(قمی، به نقل از بالس،۱۳۸۶). کیمیایی این ابژه‌های نوستالژی‌ساز را به شکلی پراکنده در جهان فیلم‌اش رهامی‌کند. نوستالژی در تعامل با اکنون و رانه-های کنونی ساخته‌می‌شود و به مفهوم "واقعیت" گذشته نیست. کارگردان برای ساختن فیلم ناگزیراست بخشی

از واقعیت دیداری آن زمان را بازسازی‌کند که ممکن‌است در نوستالژی او جایی نداشته‌باشند. در نتیجه این اجزاء به شکلی فریزشده و ساکن در جهان داستان حضور میابند. او موفق به خلق جهانی زنده و یکپارچه نمی-شود، بلکه جهانی را خلق می‌کند که ابژه‌های نسلی در آن در حال حرکت و عمل‌اند و به هر عنصری که نزدیک‌می‌شوند آن را به عمل وامیدارند. این اجزاء بدون عمل ابژه‌های نسلی فاقد حیات‌اند و صرفا حضوری پرکننده دارند.

در *متروپل* برخلاف جرم، چیزی که در تصویر قابل مشاهده است در فیلم‌نامه و از امکانات داستان حذف‌شده-است. زمانی که به جای کلیتی یک‌پارچه با تعدادی ابژه مواجهیم، ابژه‌ها باید دارای حداکثر ویژگی‌های نوعی باشند تا شاید بار بقیه را بر دوش بکشند. هر چه به جزئیات شخصیت‌پردازی و منطق داستانی بیشتر توجه‌شود ناگزیر از ویژگیهای نوعی کاسته می‌شود و ابژه، ویژگیهای منحصر به فرد بیشتری می‌یابد و همین ویژگی‌های منحصر به فرد، امکان تداعی حسی دیرپای و مشترک را از آن می‌گیرد. در نتیجه برای کیمیایی ساده‌تر است که خاتون همان مقابل در بنشیند و واکنش‌ها از پیچیدگی کمتری برخوردارشوند.

شخصیت‌های تنها:

مانند بسیاری دیگر از آثار کیمیایی، در فیلم *جرم* نیز قهرمانِ داستان، تنهایی خود را به رخ‌می‌کشد. اما تفاوت این تنهایی، با تنهاییِ *قیصر* چیست؟ جداافتادن رضا از جامعه با جداافتادن قدرت *گوزن‌ها* چه تفاوتی دارد؟

قیصر در جامعه‌ای زندگی می‌کند که عرف غالب هنوز ارزش‌های او را می‌پذیرد اما قانون آن را رد می‌کند. قدرت در جامعه‌ای زندگی می‌کند که عرف، تصمیم مشخصی درباره‌ی او و امثال او نگرفته‌است اما لو ندادن محمد و سکوت اهالی خانه در زمانی که او در اتاق سید مخفی می‌شود، نمایانگر همدلی آنان نسبت به جماعت مشابه قدرت است (جرم محمد قاچاق مواد مخدر است) و البته قانون علیه اوست. از آن‌جایی که ماجرای حکم پیش از انقلاب پنجاه و هفت به وقوع می‌پیوندد می‌توان رضا را هم با چند سال تفاوتِ زمانی، متعلق به همان جامعه

دانست. اما واکنش مردم در قبال وضعیت رضا چیست؟ با نگاهی به سرتاسر فیلم، واکنش عجیبی از مردم می‌بینیم: مردم شهراو را از روند تعامل حذف می‌کنند. یا به زبان بهتر، در حالیکه شهر زیر پای قیصر می‌لرزد، در حالیکه قدرت، با حضور در اتاق سید و از پشت پنجره، نبض شهر را در دست دارد ،تعاملی بین رضا و شهر، رضا و سایر افرادی که با او دیالوگ ندارند، برقرار نیست.

دوباره به همان صحنه‌ی رستوران در فیلم بازمی‌گردیم: ملیحه و رضا و احمد پشت میزی نشسته‌اند و غذا سفارش‌می‌دهند، غیر از امیریل ارجمند که در حال خواندن است و به دلیل همخوانی محتوای آن‌چه می‌خواند با زندگی آنان، وارد حوزه‌ی خانوداگی آنان می‌شود، سایرین همه برای ساختن تصویرِمحیطی شبیه به رستوران آن‌جا نشسته‌اند و فاقد حیات مستقل‌اند. آن‌ها فضایی فریزشده را شکل داده‌اند تا شخصیت‌های اصلی داستان- ابژه‌های نسلی- بتوانند منفک از آنان غذا بخورند. حتی ورود آن‌ها با سر و وضع متفاوت و نزار به رستورانی که مطابق واکنش‌های ملیحه باید گران‌قیمت باشد تعجب یا واکنش کسی را بر نمی‌انگیزد. اصلا کسی حتی نیم نگاهی هم به آن‌ها نمی‌اندازد. صدایی هم از هیچ کدام از مشتریان به گوش‌نمی‌رسد. حتی زمانی که رضا بلند از پیشخدمت می‌پرسد که توالت کجاست؟ باز هم حتی سر یک نفر به سمت آن‌ها بر نمی‌گردد. این رضا و ملیحه و احمداند که به عناصر صحنه نزدیک می‌شوند یا با قصد برقراری ارتباط آنان را به تحرک وا میدارند، در غیر این صورت سایر آدمها، مانند اجزاء صحنه منفعل‌اند.

این تصویر را مجددا با سکانسی از *محاکمه در خیابان* قیاس‌می‌کنیم که امیربه سراغ همسر راننده می‌رود و زن از بالای ایوان او را به باد ناسزا می‌گیرد. با داد و بیدادهای او مردم، مانند اشباح جمع می‌شوند و با تشرهای دوباره-اش، مانند اشباح پراکنده می‌شوند. در پس زمینه‌ی نمای متوسطی که از امیر می‌بینیم، هیچ اثری از مردم و حتی پای آن‌ها هم به چشم نمی خورد، آن‌ها فاصله‌ی خود را با تنهایی امیر و دیوار شیشه‌ای اطراف اوحفظ کرده‌اند. فقط این خود امیر است که گه‌گاه با اضطراب از آبروریزی دور و برش را نگاه‌می‌کند. مردمی که شبح‌وار ایستاده‌اند، حتی حرکت ندارند و ژست خود را تغییر نمی‌دهند. انسان‌هایی که گویی تهی از قضاوت و فردیت‌اند.

در این‌جا زن به خاطر نوع دیالوگ‌ها و شیوه‌ی رفتارش به عنوان ابژه‌ی نسلی عمل می‌کند و عمل او، مردم را به عکس العمل وامیدارد. مردمی که به طور مستقل فاقد حیات‌اند.

همین مردم حتی به طور فیزیکی نیز از *متروپل* حذف می‌شوند. زمان اندکی از *متروپل* در خیابان سپری‌می‌شود. هنگامی که خاتون به دشواری خود را از ماشین بیرون می‌کشد، با این که زمان قابل توجهی را صرف این کار می‌کند، همچنان تنهاست. اگر هم کسی هست ناظر او نیست. او برای بسیاری از مردم نامرئی شده‌است. این میزان تنهایی در فضای شهری مانند تهران حتی در ساعات اولیه‌ی صبح نیز ناممکن است. خاتون خودش را تا کنار دیواری می‌کشاند؛ مردی برای کمک به او می‌رسد؛ خاتون از او می‌خواهد که جلوی مهاجمان را بگیرد و خودش پا به فرار می‌گذارد. فراری طولانی و پرافت و خیز، بارها و بارها بر زمین می‌افتد، فریاد می‌کشد، دست خونی‌اش را روی دیوار می‌گذارد و ...هیچ کس نیست. اگر هم کسی حضور دارد واکنشی وجود ندارد. شخصی به عنوان ناظر وجود ندارد. به همین علت است که راه طولانی میان خیابانی که در آن تصادف شده است و متروپل از نظر منطقی در داستان جایی‌نمی‌یابد و زمانی که مهاجمان سرمی‌رسند و با اطمینان از صاحبان سینما می‌خواهند زن را به آنان پس بدهد، تماشاگر می‌پرسد:" از کجا می‌دانند که خاتون این‌جاست؟"

اما تعامل قیصر با اطراف چگونه است؟ قبل از این که قیصر وارد کافه‌ای شود که بلیط بخت آزمایی را می‌خرد، از دل یک خیابان شلوغ و از کنار ماشین‌هایی که داخل تمام آن‌ها فردی "به قصد رانندگی" نشسته است عبور می‌کند. زنی آن سوی خیابان ایستاده و هنگام عبور قیصر با نگاهی خریدارانه به او زل می‌زند. شاید قیصر اصلا متوجه‌ی او نشده‌باشد. اما او حضور دارد، قیصر را می‌بیند و نوع نگاهش، احتمالی را درمورد شغل او به میان می‌کشد. ممکن است تماشاگر اصلا این زن را نبیند، اما او برای کامل‌شدن شهر حضوردارد و زنده‌است. گویی چه قیصر از آن مکان بگذرد یا نگذرد زن همان‌جا ایستاده؛ حضور او واکنشی به حضور قیصر نیست. پس از ورود به کافه، در پیش‌زمینه، میزی است که سه نفر دور آن، درحال نوشیدن‌اند. یکی از آن‌ها بی‌هدف، به قیصر به عنوان شخصی تازه وارد چشم دوخته است. زمانی که از کنار آن‌ها عبور می‌کند و می‌نشیند، پشت سرش، دو نفر

مشغول غذا خوردن‌اند و پشت سر آن‌ها یک نفر کنار میز به خواب فرورفته است. افـرادی دیگـری کـه در کافـه حضوردارند نیز مستقل از حضور قیصر و بدون این که حتی او متوجه‌ی گفتگوی آنان باشد، با هم حرف می‌زنند و با بلیط فروش تازه وارد گرم‌می‌گیرند. در کافه‌ی بعدی نیز، سایر مشتریان ، مستقل از حضـور قیصـر برنامـه را دنبال‌می‌کنند. می خندند و تفریح می‌کنند. حتی یک نفر دائم از پشت دیگران سرک‌می‌کشـد تـا بهتـر سـن را ببیند. تمام این اتفاقات نمایانگر آن است که مردم با فرهنگی زنده در جهان فیلم حضوردارند و بدون وجود قیصر نیز این کافه سرجایش است.

دیالوگ:

کیمیایی در فیلم‌های پس از انقلاب‌اش به زبانی شخصی‌تر و البته بسیار خوش‌آهنگ در دیالوگ‌ها دست‌یافت. از آنجا که قرارنیست در این مقاله، به ساختار دیالوگ‌ها پرداخته‌شود، دیالوگ‌نویسی و زبان او می‌تواند محور مقاله-ی دیگری قرار بگیرد. اما او از این زبان شخصی و زیبا چگونه بهره‌می‌برد؟

در حالی‌که در فیلم‌هایی مثل گوزن‌ها و قیصر، شخصیت‌ها با یک‌دیگر سخن می‌گویند، بـه نظـر مـی‌رسـد کـه دربسیاری از صحنه‌های فیلم‌های متاخر کیمیایی، شخصیت‌ها با خودشان حرف می‌زنند تا چیزی را به تماشاگر انتقال دهند. محتوای مونولوگ‌های طولانی شخصیت‌هایی که در حـال تعریـف ابعـاد مختلـف سرگذشـت خـود هستند تاییدی بر همین ادعاست. اما چقدر از آن چیزی که آنان قصد انتقال آن را دارند، پیش برنـده‌ی جریـان داستان است و ارتباط ان با نوستالژی چیست؟

دوباره به صحنه‌ی ملاقات رضا و ملیحه در فیلم جرم بازمی‌گردیم. ملیحه در سالن ملاقات روبروی رضـا نشسـته است و یک‌تنه می‌گوید و می‌گوید و شکایت می‌کند؛ می‌گوید که اگر رضا برای کارخلاف پول‌گرفته،کاش کمی از آن را برای زن و بچه‌اش کنار می‌گذاشت؛ از سختی شرایط زندگی‌اش می‌گوید؛ از ایـن کـه خانـه ای هـم بـرای

زندگی آن‌ها نگذاشته؛ از این که پولی که گرفته خرج خرید خانه برای مادرش کرده‌است؛ از ترجیح دادن پدر و مادر به زن و بچه می‌گوید: "امضای زن رو کاغذ، مادر امضای خداست." بـه مردانگـی او کنایـه میزنـد. ناگهـان لحنش تغییر می‌کند و از این که هنوز او را دوست دارد می‌گوید، از نیازهای مادی و معنوی بچه می‌گوید و ایـن که جلوی هم‌کلاسی‌ها باید پدری بالای سرش باشد و تازه این جاست که رضا شروع به حرف زدن می‌کند، و نـه ملیحه ، بلکه دوست غائبش ناصر را مخاطب قرار می‌دهد و تهدید می‌کند که از زندان که بیرون بیاید حسـاب او را خواهد رسید. چرا ملیحه یک تنه این همه حرف می‌زند و چرا این همه جسته و گریخته و از همه‌چیـز مـی-گوید؟

ملیحه با سخن‌گفتن تلاش‌می‌کند فاصله‌ی خالی بین ابژه‌های نسلی را پرکند. از آن‌جـایی کـه فضاسـازی بـرای ارائه‌ی یک اجتماع زنده و پویا و دارای استمرار در حیات روانی، در فیلم غائب است، ملیحه دیالوگ می‌گویـد تـا تمام آن چه را که نمی‌بینیم، بشنویم. ناصر نیز در صحنه‌ای که با آمبولانس در خیابان رانـدگی مـی‌کنـد مـدام حرف میزند و از سرگذشتش می‌گوید. رضا زمانی که به سراغ افجه‌ای می رود، از بی پولی و حبس و زن و بچه و از دست رفتن زندگی اش می‌گوید، از دردش، از احساس‌اش. در *محاکمه در خیابان* نیز امیر، زمانی که به دیـدن حبیب می‌رود، دائما بر رفاقت تاکید می‌کند و داستان زندگی‌اش را که قطعا حبیب از آن مطلع است دوباره بازگو می‌کند. حبیب هم در پاسخ از رفاقت می‌گوید. ناصر نیز در گفتگوهایش با رضا در جرم پی‌در پی بر رفاقت تاکید می‌کند. از آن‌سو در کمترین صحنه‌ای از جرم هست که ملیحه حضور داشته باشد و به نحوی حرف نجابت او به میان کشیده‌نشود. تاکید بر نجابت ملیحه جزء غیرقابل تفکیک حـرف زدن درمـورد اوسـت. در زنـدان، رفعـت و مسئول زندان دائم از خیانت می‌گویند. این واژه‌ها، رفاقت، خیانت، نجابت، درد و... که سازنده‌ی محتوای تمـامی فیلم‌های کیمیایی از زمان قدیم‌اند اکنون بیش از هرچیز در کلام و دیالوگ تکرار می‌شوند.

رضا که اکنون در برابر چشم ما قرار گرفته، درست مانند امیر، درست مانند ملیحه و شخصـیت‌هـای مـرد فـیلم *متروپل*، دل پری دارد و حرف‌های فراوانی که تماشاگر باید همه‌ی آن ها را بشنود تا شاید آن‌ها را باور کند. آن-

ها از فرهنگی می‌گویند که متعلق به دوران دیگریست و ابژه‌هایش اکنون سردرگم و حیران از سویی به سوی دیگر در رفت‌وآمدند. وقتی ملیحه به شیوه‌ی خودش، از اهمیت دادن بیشتررضا به مادر می‌گوید، در حال یادآوری همان فرهنگ است، وقتی بحث " ناموس" وسط کشیده می‌شود و می‌گوید:" در خونه‌ات رو باز بذاری دزد می‌زنه!" مشغول پر کردن خلئی در فضای فرهنگی جهان فیلم است که خود تماشاگر با دیدن فیلم نمی-تواند به آن برسد.

حرف‌زدن بی وقفه‌ی آن‌ها تلاشی‌است برای تبدیل نوستالژی سینمای قدیم به فضایی که حقیقتا ریشه درگذشته دارد.

۱- نوستالژی به دو نوع فردی و اجتماعی و از منظری دیگر به دو دسته‌ی مستمر و نامستمر تقسیم می‌شود. در نوستالژی نامستمر فرد صرفا لحظاتی را با گذشته سپری می‌کند، اما در نوستالژی فردی مستمر ، نوستالژی بر سراسر زندگی فرد سایه می‌افکند. نباید از نظر دور داشت که این تعاریف به شکل تخصصی، ذهن مبتلا به نوستالژی را توصیف می‌کنند و ما در این جا نه ذهن، بلکه اثر کارگردان را بررسی می‌کنیم. در نتیجه در این نوشته این واژه ها دقیقا در معنای تخصصی خود استفاده نمی‌شوند.

کتابنامه:

کاشی، غلامرضا، جواد محمود، محسن گودرزی،*نقش شکاف انداز تجربیات نسلی در ایران*، رفاه اجتماعی، شماره ۱۶، ۱۳۸۴.

میرزایی، شکوفه، سیاوش تیموری، سعیده نژادستاری، *معنا در مکان و آفرینش هویت*، مطالعات ملی، سال سیزدهم، ۱۳۹۱.

تقی زاده، صفدر، *نوستالژی*، بخارا، شماره ۲۴، خرداد و تیر ۱۳۸۱.

شعله، مهسا، *دروازه‌های قدیم درخاطره جمعی شهر معاصر (ریشه‌یابی رشته‌های خاطره‌ای)*، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره ۲۷، پاییز ۱۳۸۵.

چیت‌سازقمی، *بازشناسی مفاهیم نسل و شکاف نسلی*، جوانان و مناسبات نسلی، ص۸۵-۱۱۲،شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۸۶.

Wilson, Janelle L, *Nostalgia, sanctuary of Meaning*, Rosemont Publishing & Printing Corp, 2005.

دوست و همکار گرامی

چنانکه از مطالب و مقالات منتشر شده به وسیله «انسان شناسی و فرهنگ» بهره می برید و انتشار آزاد آنها را مفید می دانید، دقت کنید که برای تداوم کار این سایت و خدمات دیگر مرکز انسان شناسی و فرهنگ، در کنار همکاری علمی، نیاز به کمک مالی همه همکاران و علاقمندان وجود دارد.

کمک های مالی شما حتی در مبالغ بسیار اندک، می توانند کمک موثری برای ما باشند:

شماره حساب بانک ملی:

0108366716007

شماره شبا:

IR37 0170 0000 0010 8366 7160 07

شماره کارت:

6037991442341222

به نام خانم زهرا غزنویان