صحنه‌ای از فیلم سقوط خانه آشر به کارگردانی ژان اپشتاین

فتوژنی: سنگ‌بنای هنر سینما از نگاه ژان اپشتاین[1]

صورتِ جمال سینما

گلناز سرکارفرشی[2]

سینماتوگراف اولین هنری است (بحث طبقه‌بندی آن در قالب هنر بحثی طولانی و قابل پیگیری است) که نظریه‌اش تقریبا هم‌زمان با تولد آن زاده شد و به موازات آن بالید، از رشته‌های دیگر همچون فلسفه و جامعه‌شناسی و روان‌کاوی وام گرفت و به نوبه خود در حوزه مطالعات این رشته‌ها نفوذ کرد. بنا بر این جای تعجب ندارد که بسیاری هنرمندان سینما دستی هم در نظریه‌پردازی داشته‌اند. ژان اپشتاین[3] در زمره این افراد است. او رمان‌نویس، فیلم‌ساز، منتقد ادبی و نظریه‌پرداز سینما بود که در ۱۸۹۷ در لهستان به دنیا آمد و در ۵۶سالگی در فرانسه، کشوری که تابعیت آن را داشت، درگذشت. او را یکی از فیلم‌سازان سینمای امپرسیونیستی فرانسه به شمار می‌آورند و نام او امروزه یادآور دو دستاورد مهمش در زمینه نظر و عمل سینماست: اقتباس سینمایی‌اش از رمان زوال خانه آشر[4] (نوشته ادگار آلن‌پو) و پرورش مفهوم فتوژنی[5] در نظریه فیلم.

اپشتاین همچون دیگران در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ شیفته اعجاز هنر سینما شده بود و هم‌زمان با به‌کارگرفتن امکانات جادویی این رسانه نوظهور تلاش می‌کرد تا به‌واسطه نظریه‌پردازی آن را تعریف کند، بفهمد و به دیگران بفهماند. از آنجا که اپشتاین یک پا را در حوزه هنر و پای دیگر را در گستره نظریه محکم کرده بود، متون او از انسجام و ساختارمندی متون نظری و دانشگاهی عاری هستند و درعوض پر هستند از عواطف شخصی نویسنده که تحت‌تأثیر جادوی سینماتوگراف گاه به عالم خیال اوج می‌گیرند و گاه روی زمین ملموسات و معقولات فرود می‌آیند. او بیشتر در مقام هنرمند می‌نویسد تا در مقام نظریه‌پرداز. به‌عبارت دیگر، او از درون سینما می‌نویسد.

نوشته‌ای که می‌خوانید تلاش من است برای آنکه تعریف مفهوم فتوژنی و اهمیت آن را برای هنر سینما از میان دو متن اپشتاین (نک. پی‌نوشت ۱) با خصوصیات ذکرشده بیرون بکشم و در قالبی منسجم و مختصر در اختیار خواننده قرار دهم.

سلام سینما

سینما برای اپشتاین «طبیعتی نوظهور» و «دنیایی دیگر» است. (۳۲) تنها او نیست که بر اثر ظهور پدیده سینما به تکاپو افتاده است، بلکه هنر و فلسفه نیز با این پدیده تازه باید دستخوش تغییر شوند: «فلسفه سینما تازه باید تدوین شود. ولی هنر هنوز متوجه فوران تازه‌ای نشده که بنیان‌های آن را تهدید می‌کند». (۳۲) اپشتاین در این متن برای تعریف سینما مسیر مطمئنی را در پیش می‌گیرد و ابتدا مشخص می‌کند که سینما چه چیزهایی نیست. برای او مسلم است که سینما در زمره هنرهاست و هم‌زمان وجودی مستقل دارد و باید مرزهای آن را با دیگر هنرها ترسیم کرد: اتفاقی که در بدو پیدایش سینما نیفتاد. در آغاز با سینما نه همچون هنری مستقل، بلکه به‌عنوان رسانه‌ای در خدمت هنرهای دیگر مانند عکاسی، تئاتر و نقاشی یا همچون شکل تطوریافته این هنرها برخورد شد که از دیدگاه اپشتاین اشتباه بوده است. از نظر او سینما حداقل سه مرحله تطور را پشت سر گذاشته تا به شکل کنونی آن (منظور شکلی است که سینما در عصر اپشتاین داشته) دست یافته است. این سه مرحله عبارتند از: سینمای مستند - مانند استفاده‌ای که برادران لومی‌یر از سینماتوگراف می‌کردند -؛ سینما به مثابه ابزاری برای ثبت تئاتر صحنه‌ای و سینمای ناطق. ولی به عقیده اپشتاین، هیچ‌یک از اینها نمی‌توانند به‌خوبی بیانگر ذات و جوهره سینما باشد. از سوی دیگر، سینما ابزار روایتگری هم نیست یا به قول اپشتاین «کار سینما این نیست که حامل داستان باشد» چراکه سینما واقعیت است؛ درحالی‌که داستان‌ها دروغین‌اند. (۳۰) سینما قرار نیست مانند تئاتر کنشی دراماتیک را به نمایش بگذارد، بلکه خود ذاتا یک درام کامل است، «یک تراژدی واقعی که در وضعیت تعلیق باقی مانده است». (۳۰-۲۹) به گفته اپشتاین درامی که روی پرده سینما نقش بندد حتی اگر درامی تراژیک باشد ناگزیر خنده‌دار به نظر می‌رسد و به‌عنوان نمونه از فیلم‌های چاپلین نام می‌برد. او بحث می‌کند که سینما را با قواعد تئاتری کاری نیست. در سینما داستانی وجود ندارد؛ آنچه هست، موقعیت است. داستانی که به وسیله سینما روایت شود هرگز باورپذیر نیست. سینما حتی سمبولیسم هم نیست: «سمبل [...] ای کاش اصلا چنین چیزی وجود نمی‌داشت؛ تصاویری فارغ از استعاره. پرده سینما به خودی خود کار تعمیم و تخصیص‌بخشیدن را انجام می‌دهد. موضوع فیلم یک روز عصر نیست، بلکه همین عصر به‌خصوصی است که روی پرده نمایش داده می‌شود[...]». (۳۲)

اینجا سؤال پیش می‌آید که اگر کار سینما ثبت تئاتر، به تصویرکشیدن داستان، ارائه تصاویر نمادین یا ثبت رویدادهای مستند نیست، پس کدام عنصر است که آن را از دیگر هنرها متمایز می‌کند؟ به باور اپشتاین برای تعریف سینما باید از واژگان مختص عکاسی کمک گرفت. کلید تعریف سینما از دید او مفهوم فتوژنی است. در «سلام سینما» اپشتاین فتوژنی را ستایش می‌کند، بی‌آنکه دغدغه تعریف آن را داشته باشد. وی ترجیح می‌دهد به جای تعریف از یک مثال استفاده کند: مصداق فتوژنی به عقیده او حرکات هایاکاوا[6] در فیلم صامت شرف خانوادگی[7] هستند. در این فیلم داستان نقشی بازی نمی‌کند و در عوض آنچه آن را شاخص می‌سازد حرکات هایاکاواست. فتوژنی «صورتِ جمال است، که خود را همچون سلیقه اشیا می‌نمایاند. [...] این نگاه نیز مانند نگاه انسانی شرایطِ اپتیک خاص خودش را دارد». (۳۲) این نقل‌قول را می‌توان چنین تعبیر کرد که فتوژنی خصیصه‌ای در چیزها و در جهان است که از سوی یک نگاه کشف شده و به منصه ظهور می‌رسد. این نگاه ولی نه نگاهی انسانی، بلکه نگاه دوربین، نگاه دستگاه سینماست. حواس پنجگانه ما انرژی را درک می‌کنند؛ آن هم نه خود انرژی، بلکه آثاری را که از خود به جا می‌گذارد. دوربین واسطه‌ای میان چشم انسان و جهان است و امواجی را می‌بیند که برای چشم قابل درک نیستند. دوربین به خودی خود به هیچ مرکز آگاهی متصل نیست و از همین‌رو به چشم انسان وابسته است. دوربین واسطه و رسانه[8] است، به این معنا که کارکرد چشم انسانی و نسبت آن با جهان را گسترش می‌دهد.

آنچه در سینما اتفاق می‌افتد از نظر اپشتاین سلسله‌ای از مشاهدات است. مشاهده‌کردن یعنی «خواندن، انتخاب‌کردن و تغییردادن». (۳۳) او برای آن نوع مشاهده که در سینما اتفاق می‌افتد یک مثال نمادین می‌زند: ما (تماشاگران) زیبایی درجه‌اول را (که همانا فتوژنی باشد) مشاهده می‌کنیم و به این ترتیب بدان عشق می‌ورزیم. از این عشق‌ورزی کودکی حاصل می‌شود که زیبایی درجه‌دوم، یا زیبایی ادراک شده است. اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، زیبایی مشاهده‌شده از سوی تماشاگران سینما ریشه چهارم امر متعین است: ابتدا دوربین امر متعین را به نظر کارگردان می‌رساند؛ سپس کارگردان آنچه را که از طریق دوربین ثبت کرده به شکل فیلم درآورده و روی پرده نمایش می‌دهد؛ سپس تصویرِ روی پرده به نظر تماشاگران می‌رسد و در نهایت تماشاگران در فرایند عشق‌بازی با تصویرِ روی پرده تصویرِ شخصی یا ادراک خود را از آن می‌سازند. هریک از این واسطه‌ها ایده‌ای از یک ایده برای خود پرورش می‌دهد. دوربین اولین هنرمند در این فرایند به شمار می‌آید و پس از آن است که هنرمندان دیگر مانند کارگردان، فیلم‌بردار و... وارد فرایند ساختن فیلم می‌شوند.

نکته

اپشتاین فیلم‌ساز، منتقد ادبی و نظریه‌پرداز سینما بود که در ۱۸۹۷ در لهستان به دنیا آمد و در ۵۶سالگی در فرانسه، کشوری که تابعیت آن را داشت، درگذشت. او را یکی از فیلم‌سازان سینمای امپرسیونیستی فرانسه به شمار می‌آورند

آشفشانِ اتنا از دریچه نگاه سینماتوگراف

هر قدر در متن پیشین اپشتاین از تعریف فتوژنی خودداری کرده و درعوض به توصیف تأثیرات آن می‌پردازد، در این متن تلاش می‌کند تا تعریفی مشخص از آن ارائه دهد. متن با گزارش اپشتاین از سفر به کوه‌پایه آتشفشانِ اتنا آغاز می‌شود؛ به قصد آنکه فوران‌های آن را با دوربین ثبت کند. اما از میانه راه ما را با گریزهای ذهن خود به چیستی سینما و فتوژنی همراه می‌کند و گزارش طی مسیر اتنا را به حال خود رها می‌کند.

آن‌طور که اپشتاین از ریچیوتو کانودو[9] نقل‌قول می‌کند، «سینما می‌تواند تمام زمان حال طبیعت را در یک زمان حال واحد گرد آورد و آن زمانِ حالِ زندگانی تمام‌وکمال است. سینما خدا را همه‌جا وارد می‌کند». (۴۴) این جمله را می‌توان چنین تعبیر کرد که سینما امر والا را مقابل چشمان ما قرار می‌دهد. تاکنون هیچ کلیسایی نتوانسته است مانند سینما ما را به وجود خدا متقاعد کند. سینما خود امر والاست، چراکه به چیزها امکان می‌دهد تا خود را در زندگی خود و از یک زاویه دید خداوندی به نمایش درآورند. به بیان بهتر: سینما امر والا را از درون چیزها بیرون می‌کشد.

اپشتاین در ادامه می‌نویسد که روی پرده سینما چیزی به نام طبیعت بی‌جان وجود ندارد زیرا «چیزها روی پرده سینما شروع می‌کنند به نشان‌دادن رفتار از خود. درختان ژست می‌گیرند. کوه‌ها مانند همین کوه اتنا معنادار می‌شوند. هر جزء به یک فرد کنشگر تبدیل می‌شود. [...] دست خود را از بدن جدا می‌کند و زندگی مختص خود را می‌یابد، احساس‌های لذت و اندوه را تجربه می‌کند و انگشت به همین ترتیب خود را از دست جدا می‌کند». (۴۵) اپشتاین بر این باور است که سینما چیزها را مسخ می‌کند و به آنها زندگی تازه‌ای می‌بخشد. یک روز که آسانسور هتلش خراب شده بود، او مجبور شد هفت طبقه را از راه‌پله‌ای بالا رود که دیوارهایش از آینه پوشیده شده بود. آنجا اپشتاین با تکثّر وجود خودش روبه‌رو شد که در هفت طبقه گسترده شده بود. «سینماتوگراف حتی بهتر از آینه‌های کنار هم چیده‌شده می‌تواند چنین رویارویی‌های غیرمنتظره‌ای با خودمان را برایمان به ارمغان آورد». (۴۸) به این دلیل که «معنا و هدف دستگاه ضبط [صدا و تصویر] این است همان‌گونه که آپولینر[10] گفته بود، به تجلی یک اَبَر-واقعیت کمک کند. در سینماتوگراف با چشمی سروکار داریم که از استعدادهای تحلیلی فراانسانی برخوردار است. این چشمی است بدون پیشداوری، بدون اخلاق، مستقل از تأثیرات اتفاقی؛ چشمی است که می‌تواند در یک چهره یا یک حرکت آثاری را تشخیص دهد که ما به خاطر علاقه یا انزجارمان، عادت‌ها و ملاحظاتمان قادر به دیدن‌شان نیستیم». (۴۸) «ابژکتیویته سینمایی»، که منظور اپشتاین از آن همان دستگاه سینماست، توانِ تحلیل دارد. سینماتوگراف نگاهی از جنس شیشه است که واقعیت ما را می‌بیند و در مقابل چشمان‌مان قرار می‌دهد. از همین بابت است که همسران افراد میلیونر اولین‌بار که تصویر خودشان را که به وسیله سینماتوگراف ضبط شده و بر پرده سینما نمایش داده می‌شد دیدند، گریستند. به گفته اپشتاین، ما به خود دروغ‌های بسیار می‌گوییم، ولی چشمِ دوربین، «این نگاه شیشه‌ای»، مکنونات‌مان را برملا می‌کند.

اپشتاین بر این عقیده است که هر هنری باید خودش باشد تا بتواند به‌عنوان هنر اعتبار کسب کند. نقاشی باید نقاشانه باشد و سینما سینماتوگراف‌گونه! «فیلم باید سودای آن را داشته باشد که قدم‌به‌قدم و دست‌آخر به طور کامل در مقام سینماتوگراف‌گونه خود قرار گیرد؛ به این مفهوم که تنها از عناصر فتوژن استفاده کند. فتوژنی خالص‌ترین فرم بیان سینمایی است». (۵۰) پیش‌تر گفتیم که اپشتاین فتوژنی را کیفیتی دوگانه می‌داند که از سویی همچون یک استعداد در خود چیزها نهفته است و از سوی دیگر کیفیتی است که از طریق دستگاه سینماتوگراف به آنها بخشیده می‌شود. در مورد اول، اپشتاین آن وجهی از چیزها، موجودات یا روان‌ها را فتوژن می‌خواند «که از طریق بازتولید سینمایی کیفیت‌های اخلاقی می‌یابد. برعکس، هر چیزی که از طریق بازتولید سینمایی دستخوش استعلا یا اغنا نشود، جایگاهی در هنر سینما ندارد». (۴۹) از سوی دیگر «تنها جنبه‌های متحرک جهان، چیزها و روان‌ها هستند که بازتولید سینمایی می‌تواند ارزش اخلاقی‌شان را اعتلا بخشد». (۵۰)

سینما زبانی بدوی است که از طریق جان‌بخشیدن به نشانه‌هایش کار می‌کند. «سینما به تمام چیزهایی که نمایش می‌دهد صورتی از حیات می‌بخشد». (۵۲) و ازاین‌رو «تعجب نمی‌کنیم از اینکه سینما می‌تواند بی‌جان‌ترین چیزهایی را که تصویرشان را برمی‌دارد از زندگی‌ای شدید بینبارد». (۵۲) سینما نه‌تنها به چیزها جان می‌بخشد، بلکه والاترین شکل از زندگی را بدان‌ها هدیه می‌کند که همانا «شخصیت» است. اینجا با جنبه دیگری از فتوژنی به‌غیر از پررنگ‌کردن جنبه اخلاقی چیزها آشنا می‌شویم: «تمام تجلی‌های طبیعت که سینما آنها را انتخاب می‌کند تا بدان‌ها زندگی بخشد، فقط در صورتی شایستگی این انتخاب را دارند که بتوانند شخصیت بپذیرند». (۵۲)

اپشتاین در ترکیبی نهایی، فتوژنی ریشه‌دار در چیزها را این‌گونه تعریف می‌کند: «تنها جنبه‌های متحرک و شخصیت‌مند چیزها، موجودات و روان‌ها می‌توانند فتوژن باشند؛ بدین معنا که استعداد آن را دارند که از طریق بازتولید سینمایی به ارزش اخلاقی بالاتری دست یابند». (۵۲) به‌واسطه این تشخص‌بخشی، اشیا می‌توانند نقش شخصیت‌های یک درام را بپذیرند. فقط از این راه است که سینما می‌تواند دراماتیک شود و نه از طریق روایتِ یک داستانِ دراماتیک. از دید اپشتاین، شاعرانگی سینما در توانایی آن برای نمایش‌دادن جهان همچون یک رؤیا نهفته است؛ گویی از منظر چشمانی که «هم‌زمان تحت‌تأثیر شراب، عشق، لذت و اندوه قرار دارند» (۵۳) و از این سخن نتیجه می‌گیرد: «سینما رسانه قدرتمند شاعرانگی است؛ واقعی‌ترین رسانه امور غیرواقعی، امور فراواقعی - یا سوررئال - آن‌طور که مدنظر آپولینر است». (۵۴)

پی‌نوشت:

۱- این نوشته حاصل خوانش من از دو متن اپشتاین است: سلام سینما (Bonjour cinéma) که در سال ۱۹۲۱ در نشریه کایه‌دوسینما (Cahiers du Cinéma) منتشر شد و آتشفشان اتنا از دریچه نگاه سینماتوگراف (Le cinématographe vu de l'Etna). نسخه‌هایی که مورد خوانش قرار داده‌ام ترجمه‌های متون فوق به زبان آلمانی هستند که در مجموعه زیر منتشر شده‌اند:

Epstein, Jean. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino. Wien: SYNEMA - Ges. für Film und Medien 2008.

تمام شماره صفحات ذکرشده در متن مربوط به همین منبع هستند.

۲- دانشجوی دکترای فلسفه فیلم، دانشگاه باوهاوس وایمار.

3- Jean Epstein

4- The Fall of the House of Usher

5- photogénie

6- Hayakawa

7- The Honor of His House (William C. deMille, 1918)

۸- Medium که هر دو معنی را می‌رساند.

9- Ricciotto Canudo

10- Apollinaire

روزنه

سرقت نقاشی «رنوار» پیش از حراج

یک نقاشی از «رنوار» یک روز پیش از برگزاری حراجی که قرار بود در آن به فروش گذاشته شود، به سرقت رفت.

به گزارش «بی‌بی‌سی»، تابلو رنگ و روغن کوچکی از «پیر - آگوست رنوار» - نقاش امپرسیونیست فرانسوی - که قرار بود در پاریس حراج شود، یک روز پیش از برگزاری حراجی ناپدید شد.

این نقاشی که در خانه حراج «سن‌ژرمن آن لی» پاریس به نمایش گذاشته شده بود، بین ۲۵ تا ۳۰ هزار یورو (برابر با ۲۹هزارو ۵۰۰ تا ۳۵هزارو ۵۰۰ دلار) ارزش داشت.

این تابلو که فقط ۱۴ در ۱۲.۵ سانت بود، «پرتره زن جوان بلوند» نام داشت و در گوشه سمت چپ بالای آن حروف اول اسم «آگوست رنوار» یعنی «ای‌آر» نوشته شده بود.

«پیر - آگوست رنوار» (۲۵ فوریه ۱۸۴۱ - سوم دسامبر ۱۹۱۹) نقاشی فرانسوی بود که در لیموژ فرانسه به دنیا آمد و از جوانی نقاشی را آغاز کرد. او بعدها به پاریس آمد و در آنجا یک گالری دایر کرد و به ترسیم صورت اشخاص مشغول شد. حیات هنری او نخست تحت‌تاثیر هنر چینی بود. «رنوار» سپس به سبک نقاشانی همچون «سیسیلی» و «کلود مونه» که از بنیان‌گذاران مکتب امپرسیونیسم در نقاشی بودند، پیوست. این نقاشان در آثار خود سوژه‌های طبیعی و فضای آزاد را با نور و رنگ طبیعی انتخاب می‌کردند. آثار «رنوار» به آثار تابستانی معروف است و از شفافیت و نور و سایه‌روشن‌های روزهای تابستان برخوردار است. پیش‌تر هم آثاری از این هنرمند فرانسوی به سرقت رفته بود؛ چند سال پیش یکی از آثار سرقتی او که به قیمتی بالای یک میلیون دلار در «ساتبی» به فروش گذاشته شده بود، شناسایی شد. یکی دیگر از نقاشی‌های به سرقت‌رفته «رنوار» هم پس از ۶۰ سال به مالک اصلی‌اش برگردانده شد.

ادامه از صفحه ۱۰

مرسی، اه

چه وقتی که سیاه است و چه هنگامی که به اتفاق زنان بازیگر، در نقش خاص ظاهر شده و تعزیه‌ای غمبار درباره فقر و ظلم و ستم را به اجرا درمی‌آورند. این فصل از نمایش، از نظر میزان خلاقیت کارگردان در بهره‌گرفتن از ظرفیت‌های نامکشوف تعزیه، درخشان‌ترین فصل نمایش شیرهای باباسلطنه است. متأسفانه من بازیگران دیگر نمایش را به اسم نمی‌شناسم ولی همگی در نقش‌های اصلی و فرعی حتی به نقش قداره‌بند و اوباش، بسیار پرقدرت ظاهر می‌شوند به‌ویژه بازیگری که در نقش کمی کلیشه‌ای عنصر آگاه جامعه با عینک و دخترک خردسال مانیا علیجانی که در مقابل این همه بازیگر حرفه‌ای قوی کم نمی‌آورد و پا به پایشان حرکت می‌کند. سه نوازنده تار (مهران فلاحی) کمانچه (بهزاد حسن‌زاده) و تنبک (حمد نو بهار) هم علاوه بر نواختن، در صحنه‌هایی که زنان با صدای جادویی‌شان به اجرای نقش می‌پردازند، با آنها همراهی می‌کنند. این البته جزئی از سنت نمایشی ما هم هست. در نمایش‌های سنتی، معمولا نوازندگان در گوشه‌ای از صحنه می‌نشینند و با نوای ساز خود، بازیگران را یاری می‌دهند و دیگر چه بگویم؟ از بروشور یا به قول بیضایی برنوشت نمایش بگویم که به شکلی غیرمتعارف کارسازی شده و در معرفی عوامل نمایش از شوخی و مطایبه کوتاهی نشده است؛ از دکور ساده اما بسیار کارآمدی که قدرت مانور و تبدیل‌شدن دارد و از سالن خوب تئاتر شهرزاد که برخلاف برخی سالن‌های بخش خصوصی، احساس فرورفتن در دخمه و خفگی به آدم دست نمی‌دهد.

اتاق روشن

نگاهی به عکس‌های تهمینه منزوی

شاعر ویرانه‌ها

جهانبخش نورائی

روح گذشته همچون پرنده‌ای در پشت سر ما پر می‌زند و در عکس‌های تهمینه منزوی که با عنوان ماضی استمراری در نگارخانه راه ابریشم به تماشا گذاشته شده، صدای بال‌هایش را می‌توان شنید. خانه‌ها و بناهای قدیمی ویران و نیمه‌ویران در ایران و افغانستان دستمایه منزوی شده‌اند تا در چشم‌انداز امروز در خرابه‌ها به دنبال گنج بگردد.

می‌گویند هرجا ویرانه‌ای هست امید یافتن گنجی هم هست. این سخن، کنایه‌ای است از درد و محنتی که در دل آن ممکن است نطفه آرامش و لذتی نهفته باشد. گنج‌یاب خانم منزوی دوربین اوست و گنج در عکس‌هایش، حشمت و شکوه نادیده گرفته‌شده‌ای است که در میانه زوال و فروریختگی ساختمان‌ها گاهی همچون طلای مذاب می‌درخشد یا در نورهای پخش‌شده در تیرگی، کیفیتی آیینی و رازناک پیدا می‌کند. با این تصویرها، راه و رسمی که مرگ را در آغوش گرفته و رها نمی‌کند، از آهن‌ربای زندگی نمی‌تواند بگریزد. گیاهی سبز در گوشه‌ای از عکس، درخت‌هایی در آن‌سوی درگاه، رنگ‌های تند و چشم‌نواز سرخ، آبی و زرد، چند تکه لباس بر بند رخت، سازهای موسیقی و حضور دخترکان و زنان، شوق ادامه زندگی در میان خرابه‌ها را آرام و بااحتیاط و شاید هم با دلشوره، حکایت می‌کنند.

در شروع فیلم ورود -Arrival- که به‌تازگی دیدم، زن می‌گوید «ما اسیر زمانیم و محدود در لحظه». عکس‌های منزوی تلاش هنرمندانه‌ای است برای رهاشدن از این اسارت و محدودیت. از محوشدگی و فراموشی. گذشته برمی‌گردد و به ما گوشزد می‌کند که خاطره را مثل لباس چرک و کهنه نمی‌شود دور انداخت. گذشته مانند آنچه در فیلم به‌یادماندنی مسافران بیضایی یا در چریکه تارا اتفاق می‌افتد با ماست و رفتگان به سوی ما برمی‌گردند تا بدانیم که بوده و چه بوده‌ایم. ساختمان‌های نیمه‌ویران در عکس‌های منزوی، پیکرهای بی‌جانی هستند که در خاموشی خود با ما از گذشته و هویتمان حرف می‌زنند. سکوتشان سرشار از جوش و خروش است و چشم بینا آنها را همچنان زنده می‌بیند.

عکس‌ها فقط دلتنگی برای عناصر معماری سنتی ایرانی و افغانی-آن پنج‌دری‌ها و شیشه‌های رنگی، نقش و نگارها و گچ‌بری‌ها، ایوان‌ها و ستون‌ها، پنجره‌های گشوده به حیاط، حوض و آب‌نما و باغ و هوای دلگشا - نیست؛ تن‌دادن به یغما و تاراج زمان است و حتی در عکس‌هایی -مانند پیکری که در اتاقی متروک و تاریک ایستاده و ستون نور از روزن به‌نرمی بر او می‌تابد- این کشاکش مرگ و زندگی با کم‌رنگ‌شدن پس‌زمینه معماری کیفیتی آبستره و کلی پیدا می‌کند.

ویرانه‌ها فردای ما را هشدار می‌دهند. بیجا نیست که عکاس جوان عنوان نمایشگاه و کتابش را ماضی استمراری گذاشته. جدال مرگ و زندگی از گذشته تا حال ادامه دارد و دختربچه دانش‌آموز سردرگریبانی که با کوله صورتی‌رنگش به تماشای خانه ویران ایستاده، چرخه ویرانی و آبادی، مردن و زیستن، اندوه و امید، پژمردن و شکفتن را مجسم می‌کند. در جاهایی نیز انسان‌های معاصر بر جفایی که بر یادگارها و میراث‌های سرزمینشان رفته و می‌رود، رو به دوربین گواهی می‌دهند. ترکیب‌بندی بیشتر عکس‌ها به شکلی است که ویرانی به آن سوی قاب و کناره‌های تصویر کشیده شده و احساس گسترده‌گی خرابی در محیط را پدید می‌آورد. همه اینها، بیننده را به‌نوعی بازاندیشی درباره مفهوم پیشرفت و مدرنیسم وامی‌دارند و اینکه با یکسره‌بریدن از سنت چه چیز به‌دردبخوری را قرار است جایگزین آن کنیم و سهم و جایگاه زیبایی و نفس‌کشیدن روح در غوغای این زیر و زبرشدن سنگ و آجر و خاک و گچ کجاست؟

عکس‌های منزوی، به‌خصوص آنها که کیفیت چیده‌شده کمتری دارند و به نظر می‌رسد در لحظه شکار شده و تصادفی‌اند، تأثیرشان به لذت‌بردن آنی و زودگذر بیننده ختم نمی‌شود. آفریده‌های این عکاس اجتماعی انگیزه‌ای است برای فکرکردن به ریشه‌هایمان، به مردن و زیستن، به پیری و جوانی و ویرانی‌هایی که در آینده دور و نزدیک منتظر ما نشسته. خانه‌های مخروبه که روزگاری بستر عشق و گناه، محبت و خشونت، راستی و ناراستی بوده‌اند، به‌هرحال مرده‌ریگ آبا و اجداد ما هستند. این یادگارها زاییده ذوق و روحیه زیباپرستی بوده‌اند که کمیابند. حال و هوایی دارند که جان و روان و هویت ما را بازمی‌تابانند؛ هویتی که سال‌هاست در بازار بساز‌وبفروش‌ها و برج‌سازها به زانو درآمده و تلاش‌های سازمان‌هایی مانند میراث فرهنگی کم‌توان‌تر از آن است که بتواند این فریفتگی عمومی به گودبرداری و تخریب را که هزار علت دارد، مهار کند.

آنچه منزوی می‌کند و جای ستودن دارد، دلتنگی برای معماری بی‌پناهی است که یا قربانی جنگ بی‌معنی در افغانستان شده یا در یک غفلت همگانی، بیخ گوشمان، بولدوزرها و بیل‌های مکانیکی با کج‌سلیقگی به جانش افتاده‌اند. جدا از فرسودگی طبیعی، کم‌وبیش این حرص و سودجویی ما هم هست که خانه‌ها و ساختمان‌های اصیل تماشایی و پرشکوه قدیمی را به حراج گذاشته‌ایم و در این هنگامه، عجیب نیست اگر غفلت ما از زیبایی، زشتی را فربه کند و به کرسی بنشاند.

طعم شاعرانه‌ای که در بیشتر عکس‌های منزوی جاری است و واقع‌گرایی او را با تخیل بلندپرواز غنی‌تر کرده، شاید شبیه آن حس غم‌زده نگاه‌کردن به یک بشقاب گل و مرغی قدیمی شکسته باشد که رفتگر بی‌خوابی‌کشیده‌ای با بی‌حوصلگی در پیاده‌رو جارویش می‌کند.