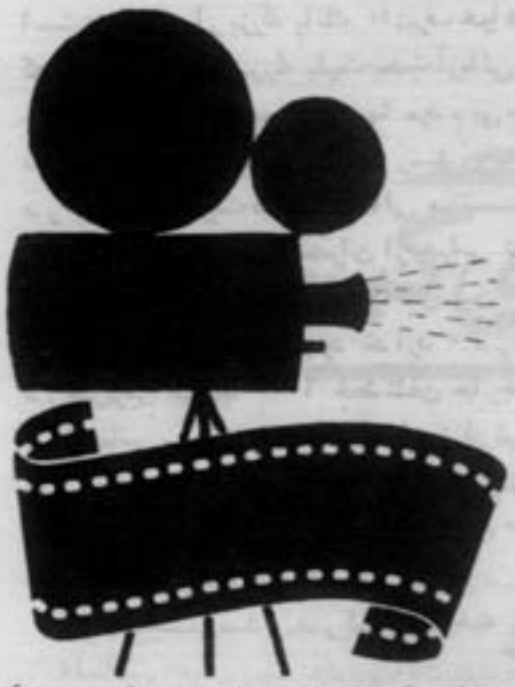

«خاک بانشان»

یکی از برنامه های جنبی فستیوال فیلم ۷۷ سان‌رمو، نمایش چند فیلم از سینماگران زن از کشورهای مختلف، بود که در این میان فیلمی هم از ایران به نام "خاک با نشان" ساخته‌ی مروا نبیلی، به نمایش گذاشته شد. مضمون فیلمهای این مجموعه جز در یکی دو مورد، از قبیل آثاری بود که در این اواخر در جامعه های سرمایه داری فراوان ساخته میشود، یعنی پرداختن به گرفتاریها و نابسا مانیهای زن در جامعه یا زندگانی فردی، به عنوان موجودی مؤنث، و نه در مقام موجودی اجتماعی و به خصوص طبقاتی. این یکی از شناخته شده ترین سفسطه های تنیده در جهان بینی و تفکر بورژوازیست که رابطه‌ی علت و معلول را وارون کند و این را به جای آن دیگر بنشاند و سپس برای توجیه و تفسیر این معلول به جای علت نشسته شده، باوه ببافد.

به تماشای فیلم "خاک با نشان" که میرفتم، انتظار غافلگیری نداشتم، چرا که زیر لگد های مصروعانه‌ی متریک فاشیسم ایران، به خصوص از سینما نمیتوان چشم شگفت کاری داشت. سینما به ماهیت، آسیب پذیرترین هنر است، هم از این رو که سینما نسبت به هنرهای دیگر از اختناق حاکم بر ایران بیشترین لطمه را دیده است. این سینما چون هر هنرد یگر در ایران، از فقدان آزادی در رنج است، رنجی که روز به روز افزون میشود و میرود تا یکسره هرنوع خلاقیت فرهنگی و هنری را ناممکن سازد. در یک کلام، سینمای امروز ایران "گنج قارون در باغ سنگی" است. آن سینمای مبتذل و تهی ودل آشوبی است که در راه تخدیر و تحمیق به کار گرفته میشود، کهدر یک سوی آن "الوات گوشتی و آبکوشتی غم دنیا رامخور" ایستاده اند و در سوی دیگر د رویشهای خیلی خیلی شیک، پیرو عرفان ترانزیستوری مونتاژ شده در کشورهای سرمایه داری که این دومی ها، زیر نقاب سینمای روشنفکر

چهره ای به مراتب کریه تر از سیمای همه‌ی فیلم فارسی ساز خود را پنهان میکنند. آنان که "گنج قارون" و "اوساکریم" و "پیرمازندران" وغیره را به فرمان کیسه‌ی خویش میسازند، در پی آنند که پولی به جیب زنند و به همین هم خشنودند، اما گروه دوم، یعنی سازندگان مبتذلاتی چون "مغول‌ها" و "باغ سنگی" و "چشمه" و "آدمک" وغیره با عاریت گرفتن چشمهای معیوب یک توریست خرده بورژوای غربی، فیلم خام را به ارتجاعی ترین و وامانده ترین عناصر فرهنگ ایران میآلایند و بر این "فرهنگ مومیائی"، در عوض کفن، جامه ای رنگارنگ میپوشانند و از این راه به انکار رذیلانه‌ی واقعیتهای جامعه‌ی ما میکوشند.

فیلم "خاک بانشان"، بی هیچ مجامله‌ای از زمره ی همین آثار دسته‌ی دوم است. فیلمی است "فستیوالی" که یک توریست خرده بورژوای غربی، اما درباره‌ی یک دختر روستائی ایرانی، ساخته است تا به تماشاگرانی از قماش خود عرضه کند. با توجه به این امر که بسیاری از خوانندگان احتمالا هنوز این فیلم را ندیده اند، میکوشیم تا با تحلیل محتوا و فرم فیلم، تا جای ضرور، دلایل خود را بر مدعای فوق، ارائه دهیم.

مضمون فیلم در یک کلام، دلشوره‌ها و جان‌لرزه‌های دختری روستائی است که در جریان دگرگونیهای اقتصادی- اجتماعی روستاهای ایران، هویت خویش را گم کرده است. فیلم، در فرمی که کارگردان اختیار کرده، مدعی نشان دادن- اما نه تحلیل و بررسی- "موقعیت" این دختر است.

تاریک و روشن یک صبح روستا، دختر به اکراه از رختخواب برمیخیزد، به حیاط میآید تا کارهای روزمره‌اش را از سر گیرد: آتش بیفروزد، نان بپزد، ناشتایی آماده کند، خواهر کوچکش را آماده‌ی فرستادن به مدرسه‌ی ده

کند ، سپس نظافت کند ، بشوید ، بروید ، خیاطی کنید ، مرغ و جوجه ها را آب و دانه دهد ، برود و از مسافتی دور هیمه بیاورد ، شام بپزد ، رختخوابها را پهن کند ، بخواباند و بخوابد تا صبح روز بعد ، روز از نو ، روزی از نو . زندگانی دخترك بر مدار تکراری از این دست ، میچرخد ، اما در این میان ، ناگهان گرفتار بحران عصبی میشود ، بنای شیون و فریاد میگذارد ، به مرغ و جوجه ها حمله میکند ، زنها دور و برش را میگیرند ، به صورتش آب میپاشند ، آرامش میکنند و سپس به ادعیه و اوراد و جن گیری متوسل میشوند تا دخترك آرام میگیرد ... فیلم آنجا تمام میشود که صحبت از آمدن خواستگاری تازه برای دخترك است .

گره‌ی داستانی این فیلم ، همان حمله‌ی عصبی و سپس آرامش و تسلیم دخترك است . این بحران عصبی ، اوج ، متن ، تسلیم فرود سرگذشت دخترك است . با بررسی این دو به آسانی میتوان کلاف فیلم را گشود و دیدگاه فیلمساز را شناخت . نخست علل و اسباب بحران عصبی دخترك ، چنانکه فیلمساز اندیشیده کدامست ؟ یکی رابطه قهرمان فیلم است با خواهر کوچکش که به مدرسه‌ی ده میرود ، که برخلاف خواهرش سرپند ، نمیبندد و هر روز موهایش را شانه میزند ، که در نظم و نظافت لباسهایش میکوشد ، که باز برخلاف خواهر ، در حد سن و سال خود نشان میدهد که به بسیاری از هنجارهای رفتاری یك دختر روستائی بی اعتناست . در واقع این دختربچه ، در فیلم خانم مروا نبیلی کنایتی از " فردا " است .

فردائی که قهرمان فیلم از فهمش عاجز میماند . از سوی دیگر ، سیاهی دانش‌دهکده است که دختربست با آداب و اطوار شهری . فیلمساز کوشیده است تا پیوند این دختر ، در رابطه با قهرمان فیلم ، بُعدی " اثیری " دهد . از او در سراسر فیلم ، حتی یك نمای متوسط وجود ندارد . اصلا پایش را به ده نمیگذارد ، فقط میآید و بچه ها را از جاده میگذراند که به ده بیایند و خودش ، مثلا به مدرسه بازمیگردد ، اما قهرمان فیلم میداند که چنین کسی وجود دارد ، چرا که خواهرش و دیگر بچه مدرسه‌ای های ده از او صحبت میکنند . دخترك قهرمان فیلم ، تنها یکبار در راه ، از کنار سیاهی دانش میگذرد ، مکث میکند و او را به " مشاهده " میگیرد . این دختر سیاهی دانش ، مثلا همان صورت تحقق پذیرفته‌ی امکاناتی است که در وجود خواهر کوچك قهرمان فیلم نهفته است - " امروز " تند ه‌ی آن " فردا " ست . بنابراین این دو ، صدا به صدای هم میدهند تا زوال دنیای مأنوس قهرمان فیلم خاك باتسان را اعلام کنند . دیگر ، صحبت ویران کردن ده و ساختن شهرکی از سوی تعاونی روستاست ، یعنی هرآنچه که دنیای قهرمان فیلم ، ذهناً ، از جانب خواهر کوچکش و نیز سیاهی دانش‌دهکده فرو میریزد ، ویران کردن دهکده

صحنه‌ای از فیلم «خاك با نشان»

و ساختن شهرك ، در حقیقت به معنای فروریختن عینی و مادی دنیای اوست . چنین تاروپودی ، در چهارچوب گوشه و کنایه‌ی مردم دهکده و نزدیکان دخترك به شوهر نکردن او ، فشار محیط - به هم بافته میشود و دخترك را به حمله‌ی عصبی میکشاند .

فیلمساز ، اگر تا اینجا مواضع ارتجاعی خویش را به صراحت نشان نداده ، در فرود داستان به قاطعیت نشان میدهد که با همان چشمان معیوب یك توریست خرده بورژوای غربی ، جامعه‌ی ما را مینگرد . او سکانسی بسیار طولانی را به جن گیری و دعاخوانی ملایده ، در امامزاده‌ای مانندی ، اختصاص داده که طی آن ، اهالی ده ، گوسفندوار منتظر شفای دخترکند ، که شفا هم میابد ، یعنی به آرامش میرسد و تسلیم - به معنای عرفانی - میشود و میرود که شوهر کند . همه‌ی اینها در یك کلام به معنای بی اعتباری عوامل خارجی است . نفی برون و پناه به درون است . فیلمخانم مروا نبیلی ، حتی مرثیه ای بر مزار گذشته نیست ، بلکه نفی و محکوم کردن آینده به نفع گذشته است . فیلم ، تا لحظه‌ی بحران

عصبی دخترك، نمایشی از تعلیق حال و نوسان میان گذشته و آینده است. اما از آن پس، درست در ریزنگاه نتیجه گیری، بدل به انکار نامه‌ای علیه "زمان" میشود. این همان مُهملی است که فرهنگ بورژوازی هرجا که بتواند در گوش مردمان میخواند.

در خور توجه است که خانم مروا نبیلی برای عقب نماندن از قافله، چاشنی تند و شوری از "فمینیزم" هم به فیلم خویش زده است. این خود دلیل دیگری بر پرتی ایشان از فهم مسائل زنان روستای ایران است. زنان، در جوامع سرمایه داری اگر گرفتار مشکلاتی فردی یا اجتماعیند، به اقتضای "مؤنث" بودنشان نیست، بلکه به اقتضای کل سیستم مبتنی بر استثمار فرد به وسیلهٔ فرد است که بر آن جامعه ها حکم میراند. نهایت اینکه در آن جوامع، ادامه‌ی حیات نظام پدرسالاری، به اقتضای شرایط و احوال اقتصادی، به استثمار زنان ابعادی مضاعف میدهد. قهرمان فیلم چون به مرحله ی "تسلیم" میرسد، به شوهرکردن هم "رضا" میدهد. او در اوج بحران عصبی خویش، به مرغ و جوجه ها حمله میبرد و یکی دو جوجه را هم لگدمال میکند. در واقع او، از این طریق پرده از ناخودآگاه خویش برمیدارد - ترس از مرغ بودن و جوجه گذاردن سانس را بیفزائیم به سکانسی که دخترك در دل صحرا زیر درختی دراز کشیده و به لذت و رخوتی از "معرفت جسم" کشاله میرود. حاصل همان "فمینیزم"، میشود که گریبانگیر برخی از زنان جوامع بورژوازیست.

به فرم فیلم بپردازیم. همه‌ی آنچه که از محتوای فیلم نقل کردیم و اصولا کل فیلم، در نماهای عمومی یا متوسط، با دوربین ثابت کم‌لان های بسیار کندی دارد گرفته شده است. انتخاب چنین فرمی به این معناست که فیلمساز، گویا از هرنوع قضاوت و موضعگیری در باب حوادثی که میگذرد، خودداری کرده و به جای توصیف یا تشریح که خواه ناخواه تحلیل و قضاوت را در پی دارد، به نشان دادن محض اکتفا میکند، یعنی میکوشد تا دوربین جانشین چشمان غایب تماشاگر باشد، نه چشمان شخص فیلمساز. این، یکی از سخیف ترین حقه‌های فرهنگ بورژوازیست که مدام آدمی را، در هر حد و در هرزمینه ای، از قضاوت و اختیار موضع نهی کند. جای آن نیست تا در این زمینه تفصیل دهیم، اما فقط میپرسیم: آیا عدم اختیار موضع، خود نوعی قضاوت و موضعگیری نیست؟ وانگهی، "خاك بانشان" به قاطعیت علیرغم ادعای سازنده اش و علیرغم فرم انتخاب شده فیلمی "ساخته شده" است. این فیلم با میزانسنهای حساب شده، با مونتاژ حساب شده، با گفتار واندیشیده و... داستانی را به زبان سینما از دیدگاه فیلمساز، روایت میکند. یکی دو نمونه بیاوریم:

پلان افتتاحی، - داخلی، بامداد - دوربین با زاویه‌ای نیم بسته و کمی به طرف پائین، بر قهرمان فیلم باز میشود که تازه بیدار شده و در رختخواب نشسته است. در تاریك و روشن اتاق، چند نفر دیگر در خوابند، رنگ، نورپردازی و زاویه‌ی دوربین در یك پلان متوسط، همه حاکی از تعلیق دخترك میان "برخاستن" یا "بازخفتن" است، حاکی از احساس نوعی اجبار و فشار است. رنگ چکری تیره‌ی لباس دخترك، همرنگ قالی کف اتاق، رنگ سیاه سربند دختر همرنگ خطوط همان قالی، رنگ قهوه ای تیره‌ی رختخوابها و همه ی اینها، اگر دانسته بکار گرفته شده باشد، در متن رنگ عمومی صحنه و دیوارهای کاهگلی که در تاریك و روشن صبح به سیاهی میزند، سپس نورکدری که به اتاق داده شده، در برابر نورپردازی بسیار ملایم چهره‌ی دختر، القاکننده‌ی نوعی فشار از سوی محیط بر دخترك و "وا رفتگی" او در محیط است. به هر حال دختر از رختخواب برمیخیزد و با برخاستنش سکانس فیلم پایان میگیرد.
حاصل این سکانس در یك کلام، تصویر موقعیت متزلزل قهرمان فیلم است با تصویر تردید او میان دیشب و امروز- فردا، گذشته وحال- آینده، رد کردن یا پذیرفتن است. سکانس اول و دوم فیلم با "کات" به هم پیوند داده شده است، یعنی دوربین قهرمان فیلم را در فاصلهٔ میان اتاق و حیاط دنبال نمیکند. این فاصله، دالان تنگ و تاریکی است که اتاق را به حیاط میپیوندد و فقط در شتابهائی که از حیاط گرفته شده میتوان مدخل یا مخرج آن را به اعتبار اتاق و حیاط دید. کات سکانس اول و دوم- اتاق و حیاط- به این معناست که از نظر فیلمساز، بین دیشب و امروز فردای قهرمان فیلم هیچ تداوی یا هیچ مفصلی وجود ندارد، یعنی دخترك از اتاق- دیشب- به حیاط- امروز- فردا، نمیآید، بلکه آورده یا پرتاب میشود. چنین فرمی اگر در همین حد به کار گرفته شده بود میتوانست باری به هرجهت، نمایشگر آن چنان سرعتی در تحول محیط باشد که برخی از افراد چون قهرمان فیلم، در هماهنگی با آن ناتوان بمانند، اما در فیلم "خاك بانشان" مسأله جز اینست. در سراسر فیلم دوربین حتی یکبار از دالانی که نام بردیم نمیگذرد. از این دالان حتی یك نمای عمومی یا متوسط در فیلم نیامده است. فیلمساز این دالان را علیرغم اهمیت کنایی آن، آگاهانه مسکوت میگذارد. این دالان در قاموس سینما، در فیلم خانم مروا نبیلی، مفصل اتاق و حیاط، دیشب و امروز- فردا و از همه مهمتر پیوند میان درون و برون است و ایشان با خودداری از نشان دادن آن، دانسته یا ندانسته، برزخ اجتماعی را که امری اعتباری و گذراست به شکل امری قطعی و یقینی ارائه کرده است. به زبان دیگر فیلمساز به جستجوی موقعیت "زن-انسان"

در برزخی کافکایی یا دوزخی اگزیستانسیالیستی برخاسته و در پایان هم تنها راه گریز از چنان موقعیتی را، چنانکه گفتیم در تسلیم ورضا و پیوستن به "نیروانا" دیده است... این خود آیا نوعی قضاوت نیست؟

ایشان که مدعی نشان دادن محفر و قضاوت نکردن است وقتی در نمای متوسط با پلان آرام، دوربینش را بر در و دیوار و اشیاء میلغزاند و پیش میرود تا به قهرمانش برسد و بعد هم از او باهمان حرکت میگذرد که از سنگ و چوب و مرغ و جوجه، آیا هویت دخترک را تحویل به سنگ و چوب و مرغ و جوجه نکرده است؟ آیا این خود، قضاوت کردن نیست؟

تصویری که از کدخدا در فیلم ارائه شده، عینک سیاهی برچشم و سوار بر موتور- در اینجا فیلمساز تردید است تا از طریق بچه ها، کدخدا را به اصطلاح مضحکه کند - آیا نوعی قضاوت کردن نیست؟ به خصوص در سکانسی که کدخدا میآید تا با روستائیان درباره‌ی ساختن شهرک صحبت کند، میتوان به خوبی دیدگاه ارتجاعی فیلمساز را تشخیص داد. ایشان از یک تصویر بسیار مضحک از کدخدا و به خصوص از موتورش ساخته است - حتماً به نشانه‌ی اعتراض علیه هجوم "تکنولوژی"، و "ماشینیزم" به روستا- و از سوی دیگر تصویری پر حسرت از روستائیان، زیر سقف سیاه شب و همه را توی غم به بغل گرفته با این اعتراض ناله سان که "توی شهرک حیوونامون رو چیکار کنیم؟" "ما هر جا حیوونامون باشن، برامون خوبه" و تحکم کدخدا که "اونجا، جائی برای حیوناتون نیست..." و کدخدا، در فیلم خانم مروارید بهیچوجه نمایشگر لایه ای از هیرارشی اقتصادی - سیاسی - اجتماعی نیست، اما یک بخشک است، یک سیخ است، نماینده‌ی نیروئی متافیزیکست، سوار بر موتورش میآید و دستوراتی در هرزمینه، حتی شوهر کردن قهرمان فیلم میدهد و میرود. حسرت مضمر در فیلم و ناخرسندی از ویران کردن دهکده و ساختن شهرک، به خصوص گذاردن این کلام بر زبان قهرمان فیلم که "خونه های خودمون خیلی خوبه" - به لهجه‌ی غلیظ تهرانی - تأکید دیگریست بر درک معوج فیلمساز از آنچه در میهن ما میگذرد. خانم مروا نبیلی روستائی ایران بدهکار شما نیست که بهای حیرت ها و جذبه های سفیهانه‌ی روشنفکرانی از قماش شما را با گوشت و خونش، با زیست در شرایطی غیرانسانی بپردازد! تا شما در نیویورک تحصیل سینما کنید، با جت و کنکورد دنیا را زیر پا بگذارید، خرجیلاتتان را از این فستیوال به آن یکی ببرید، بعد بیایید و سالوسانه بر ویران شدن خانه‌ها قرون وسطائی روستائیان ایران اشک تمساح بریزید. دوربین شما در سراسر فیلم مردرندانه از نشان دادن و نزدیک شدن به "موضوع" میگریزد. این گریز از نخواستن نیست، از نتوانستن است، از ترس است. تضادی نیست که تصاویر کارت پستالی، حتی از نظر ترکیب رنگها، اینهمه در فیلم فراوان است. تصاویری از آن گونه که برای جلب توریست به کشورهای عقب مانده بر در و دیوار شرکتهای توریستی کشورهای غربی، فراوان آویخته اند. کوتاه کنیم، دوربین شما در این فیلم، جانشین چشمان غایب یک توریست تمام عیار پرورده‌ی فرهنگ بورژوازی غرب است.

به خوبی پیداست که مضمون فیلم "خاک بانشان" بنا به کیفیت تماتیک خویش، به وجهی "مخاطره آمیز"، فریبنده است. چرا که از یک سو انسان را در بزنگاه تحولات اجتماعی، یعنی در لحظه ای که کشاکش میان کهنه و نو بالا میگیرد، یعنی در ترجیع قصیده‌ی ازپیش سروده نشده‌ی تاریخ، به مشاهده میگیرد که در چنین شرایط و احوالی، آدمها در متن خصوصیات طبقاتی- فردی خویش، حماسه یا تراژدی میآفرینند. این کیفیت به هنرمند اجازه میدهد تا محتوای اثر خویش را از عمل و عکس العمل بیاکند و از تبلور خصوصیات بینهایت متنوع انسانی که در این مراحل از تاریخ در عین انعکاس ویژگیهای آن مرحله‌ی خاص تاریخی، به خلاصه و جوهر خویش بسیار نزدیک میشوند، منشوری بیافریند که در طیف آن، آنچه را که در انسان دیرپاست، بتوان دید و شناخت. از سوی دیگر، اما چنین مضمونی "مخاطره آمیز" است، چرا که در تعمیم برآن گشوده است، چرا که به هنرمند امکان فراکنی "به مفهوم روانشناسانه- میدهد و در این صورت او را به دام قیاس به نفس میکشاند. فیلمساز ما، گرفتار این دام شده و این رشته از آغاز تا پایان فیلم بر دست و پای اندیشه اش پیچیده است. ایشان اکنون و آینده‌ی طبقه‌ی خویش را، به اکنون و آینده‌ی دختر روستائی قهرمان فیلم نسبت داده و چه نسبت ناروائی!

نوشین