# ستاره‌ای که متولد نشد

■ امیر افشار

تقریباً پنجاه سال قبل، زمانی پیش از شکل‌گیری موج نوی فرانسه و **اوج‌گیری** سینمای مدرن اروپا فیلمی ساخته شد که در زمان خود یک اتفاق بود. هر چند حالا نیز، با این که فیلم سرمشق بسیاری از فیلمسازان قرار گرفته و روایتی آشناشده و تکراری دارد، هنوز دوست‌داشتنی و در لحظاتی حیرت‌آور است. فیلم مورد بحث دربارهٔ پروفسور پزشکی است که برای گرفتن دکترای افتخاری قرار است به شهری برود که پسرش در آن‌جا ساکن است. پروفسور آدم خودخواهی‌ست و در گذشته شرایط و نیازهای پسرش را در نظر نگرفته و حالا رابطهٔ آن‌ها سرد و فاصله‌دار است. پروفسور سفر با اتومبیل شخصی را انتخاب می‌کند و منزل‌به‌منزل تا مقصد با کاراکترهای مختلفی روبه‌رو می‌شود، گذشته‌اش را مرور می‌کند و زمانی که به مقصد و نزد پسرش می‌رسد، دیگر همان انسانی نیست که در ابتدای سفر او را می‌شناختیم. داستان خیلی ساده و آشنایی‌ست، نه؟ آیا این روایت آشنا را به یاد می‌آورید؟

این خلاصه‌ای از روایت یکی از شاهکارهای برگمان است: **توت‌فرنگی‌های وحشی**. در نیم‌قرن گذشته این فیلم سرمشق بسیاری از کسانی بوده که قصد داشته‌اند فیلمی با الگوی «سفر» بسازند. خود برگمان نیز همیشه الگوی فیلمسازانی بوده که می‌خواستند در دنیای «سینمای دینی» یا دربارهٔ مفاهیم عمیق مذهبی یا فلسفی فیلم بسازند. (در سینمای خودمان به‌اصطلاح به آن می‌گویند سینمای معناگرا).

**خیلی دور خیلی نزدیک** نیز فیلمی‌ست براساس الگوی «سفر» که اتفاقاً در مجموع می‌توانیم آن را فیلمی از سینمای معناگرا به‌حساب بیاوریم. بد نیست نکات مشترک این دو فیلم را با هم مقایسه کنیم:

(۱) الگوی روایی اصلی هر دو فیلم، الگوی سفر است.

(۲) قهرمان اصلی هر دو فیلم پزشک‌اند.

(۳) هر دو پزشک بسیار خودخواه و متکبرند.

(۴) قهرمان هر دو فیلم قصد دارند نزد پسرشان بروند.

(۵) قهرمان هر دو فیلم با پسرشان رابطه‌ای سرد و فاصله‌دار دارند.

(۶) هر دو پزشک از طریق یک زن با پسرشان در ارتباط‌اند و تا پایان فیلم پسرشان را نمی‌بینند.

(۷) قهرمان هر دو فیلم پزشک‌های موفقی هستند و در هر دو فیلم از همین خصیصه برای نمایش وجوه مثبت شخصیت آن‌ها استفاده شده است.

(۸) هر دو قهرمان در مسیر سفرشان مسافرهایی را سوار می‌کنند و در مسیر با آدم‌هایی آشنا می‌شوند که غیرمستقیم بر آن‌ها تأثیر می‌گذارند.

(۹) در هر دو فیلم مبحث وجود خدا به‌عنوان موضوع تماتیک اصلی فیلم مطرح می‌شود.

اگر بخواهیم وارد جزئیات شویم، شباهت‌ها بیش از این‌هاست. حتی در روابط جزئی این دو پزشک شباهت‌هایی را پیدا می‌کنید. مثلاً در **توت‌فرنگی‌های وحشی**، پروفسور یک خدمتکار دارد که در خانهٔ او زندگی می‌کند، ولی رابطهٔ آن‌ها شبیه رابطهٔ خدمتکار و صاحب‌خانه نیست. به‌گونه‌ای‌ست که انگار آن خدمتکار در جایگاه همسر پروفسور قرار دارد. با او جر و بحث می‌کند. با هم قهر می‌کنند، به پروفسور امر و نهی می‌کند، دستور می‌دهد و با او هر طور صلاح بداند رفتار می‌کند و حرف می‌زند. دقیقاً عین چنین کاراکتری را در **خیلی دور خیلی نزدیک** پیدا می‌کنید. در این فیلم کاراکتری به‌نام بدری خانم داریم که در خانهٔ دکتر عالم زندگی می‌کند. او نیز رفتار یک خدمتکار را ندارد. سر دکتر غر می‌زند. او را «تو» خطاب می‌کند. برای رفتار دکتر تصمیم می‌گیرد. با او عامیانه صحبت می‌کند و هر کجا که صلاح بداند امر و نهی می‌کند و از دکتر ایراد می‌گیرد. مثل یک همسر. حتی دلسوزی می‌کند و مواظب است که دکتر به خودش آسیبی نرساند.

آیا فکر نمی‌کنید شباهت‌های روایی این فیلم به **توت‌فرنگی‌های وحشی** اتفاقی نیست؟ این موضوع به‌نظر دور از ذهن است. با این حال حتی اگر فرض بگیریم، همهٔ این شباهت‌ها و اشتراک‌ها براساس یک ناخودآگاه ذهنی شکل گرفته باشد، باز باعث نمی‌شود ما در بررسی این فیلم از اشتراک‌های متعددش با فیلم شناخته‌شده‌ای همچون **توت‌فرنگی‌های وحشی** دست بشوئیم. چگونه می‌شود این فیلم را بدون در نظر گرفتن نمونهٔ به کمال رسیده‌اش آن هم در نیم‌قرن گذشته، تحلیل کرد؟

یک نقل قول مشهور می‌گوید: «هر آن‌چه ریشه در سنت ندارد، سرقت ادبی محسوب می‌شود». در واقع هیچ اشکالی ندارد که یک فیلم، اثری مشهور و معتبر را الگوی خود قرار دهد. این اتفاق زیاد پیش می‌آید. مگر مهم‌ترین فیلم‌های سینمای پست‌مدرن همین کار را نکرده‌اند؟ فقط یک نکته باقی می‌ماند و آن این که وقتی یک اثر معتبر و یک مدل آشنا برای کار انتخاب می‌شود، کار فیلمساز خیلی سخت می‌شود. چرا که مجبور است نشانه‌های استقلال کارش یا به‌اصطلاح امضای خودش را به اثر وارد کند. حتماً موافقید که الگوبرداری کورکورانه از یک اثر نتیجهٔ باارزشی ندارد. حتی اگر این کپی جدید، «به‌روز» باشد و از نظر تکنیکی بی‌نقص فرض شود. قطعاً این سؤال شکل می‌گیرد که نمونهٔ جدید چه چیزی را مستقل از مدل اصلی ارائه می‌دهد که تازه و احیاناً باارزش است؟ چگونه از نمونهٔ اصلی آشنازدایی کرده است؟ یا حداقل چه

مفهومی را ارائه می‌دهد که تابه‌حال از این زاویه دیده نشده است؟ درنتیجه، در بررسی چنین فیلمی لازم است مشخص شود که ویژگی‌های مستقل اثر چیست؟ و آیا اثر با ویژگی‌های تعریف‌شدهٔ جدیدش به اثری متفاوت و باارزش تبدیل شده یا خیر؟

در بحث ارزش‌گذاری **خیلی دور خیلی نزدیک** صحنه‌ای از فیلم هست که راه‌گشا به‌نظر می‌رسد. در جایی از فیلم «سامان» به «خانم‌دکتر روستا» می‌گوید ستارگان، هم از ما «خیلی دورند» و هم به ما «خیلی نزدیک‌اند». خیلی دورند اگر آن‌ها را براساس فاصله‌شان با زمین بسنجیم، و خیلی نزدیک‌اند اگر فاصله‌شان را براساس فاصله با دیگر کهکشان‌ها مقایسه کنیم. موقعیت ارزشی **خیلی دور خیلی نزدیک** نیز در جهان سینما دقیقاً به همین شکل نسبی است. اگر بخواهید آن را در سینمای معناگرای خودمان و با همین فیلم‌های درب‌وداغان موجود مثل **بید مجنون** و **یک تکه نان** مقایسه کنیم، بله، با فیلم قابل قبولی روبه‌رو هستید. چراکه حداقل با دیدن این فیلم زجر نمی‌کشید و به‌راحتی می‌توانید نکات و ایده‌های پراکنده ولی تازه و جالبی را پیدا کنید (تازه و جالب در سینمای خودمان) یا حداقل آن را به‌لحاظ تکنیکی بررسی کنید و به نتایج جالبی برسید. ولی وقتی پای مقایسهٔ آن با سطح آثار سینمایی دینی و معناگرای جهان به میان می‌آید، آن‌گاه چه چیزی می‌ماند که از آن دفاع کنیم؟ چه کسی کپی را به اصل ترجیح می‌دهد؟ چه کسی پایان ساکن و اذیت‌کنندهٔ این فیلم را چه از نظر تماتیک و چه از نظر روایی می‌تواند با پایان فیلم‌های برگمان قیاس کند؟ این پایان‌بندی از نظر تماتیک در مقایسه با پایان در سینمای تارکوفسکی بیش‌تر به شوخی شبیه است. با مفاهیم معنایی کاملاً رو که به‌زور به فیلم وصله شده است. تماشاگری که با سینمای دینی و فلسفی دنیا و بزرگانی همچون درایر، برگمان و تارکوفسکی آشنایی ندارد، از دیدن چنین فیلمی ذوق‌زده می‌شود. ولی مگر ارزش‌ها در مسیر تاریخ سینما نیست که سنجیده می‌شود؟ چه‌طور می‌توانیم بدون درنظرگرفتن جایگاه این سینما در دنیا، دربارهٔ فیلم‌های مطرح معناگرای خودمان نظر بدهیم؟

اولین مشکلی که در مواجهه با فیلم با آن برخورد می‌کنیم این است که کل بخش ابتدایی فیلم هیچ ارتباطی به بقیهٔ فیلم ندارد. انگار که این قسمت را برای فیلم دیگری نوشته باشند. بخش ابتدایی این فیلم مطلقاً هیچ کارکردی در کل اثر ندارد. تقریباً تمام سکانس‌های ابتدایی فیلم که احتمالاً فقط در جهت معرفی شخصیت اصلی فیلم طراحی شده در مقایسه با کل فیلم ناکارآمد و اضافی‌ست. سکانس برنامهٔ تلویزیونی ایام نوروز و همین‌طور جلسهٔ داخل رستوران برای «سرکیسه کردن» مشتری به‌اصطلاح «نوکیسه» هیچ ارتباطی به خط اصلی داستان پیدا نمی‌کند. شاید ایده‌هایی از قبیل همین برنامهٔ ویژهٔ نوروز با آن صحنهٔ صحبت تلفنی «مسیح مصلوب» با موبایل به‌تنهایی جالب باشد، ولی این صحنه‌ها ربطی به این فیلم ندارد و درنهایت این‌که فیلم با چنین سکانس‌هایی، «متفاوت» و «معناگرا» نخواهد بود. حال اگر این شروع را با فیلم **توت فرنگی‌های وحشی** مقایسه کنید، می‌بینید در آن‌جا در سه دقیقهٔ ابتدایی در همان صحنهٔ خانهٔ پروفسور و با صدای روی تصویر همهٔ اطلاعات اولیهٔ لازم داده می‌شود و ما با شخصیت پروفسور همراه می‌شویم و آن وقت اولین سکانس پس از تیتراژ چیست؟ سکانس خواب عجیب پروفسور که تعبیرش این است که او دارد می‌میرد. این تفاوت است. وگرنه متفاوت بودن با کاشتن علاقهٔ قهرمان اصلی به مسابقات اسب‌سواری و شرط‌بندی اینترنتی روی آن‌ها به‌وجود نمی‌آید. تفاوت این نیست که فقط از ایده‌هایی استفاده کنیم که تابه‌حال در ایران کم‌تر به آن پرداخته‌اند (مثل استفادهٔ دقیق از اصطلاحات پزشکی، پرداختن به علم نجوم، شرط‌بندی‌های اینترنتی روی اسب‌ها و برنامه‌های سطحی ویژهٔ نوروز) هرچند که استفاده از این ایده‌های تازه برای یک فیلم خوب و متفاوت لازم است، ولی این‌ها دلیل متفاوت‌بودن نیست.

در بخش ابتدایی **خیلی دور خیلی نزدیک** روابطی چیده‌شده که در کلیت فیلم هیچ کارکردی ندارد. مثلاً آن دوست دکتر با آن مریض پولدارش چه ویژگی کلیدی از پزشک را به ما نشان می‌دهد که در ادامهٔ روایت به دردمان بخورد؟ یا مثلاً رابطهٔ قهرمان اصلی با منشی‌اش با این‌که یک ویژگی از او را نشان می‌دهد، ولی به چه دردی می‌خورد؟ یا مثلاً اگر قهرمان ما در برنامهٔ ویژهٔ نوروز حضور نداشت، تماشاگر این فیلم چه چیزی را از دست می‌داد؟

عامل شکل‌گیری سفر برای قهرمان از «مریضی سامان» آغاز می‌شود. این نقطهٔ عطف که چرخش داستانی را به همراه دارد، نقطهٔ آغازین الگوی روایی فیلم است (در **توت‌فرنگی‌های وحشی**، کابوس پروفسور محرک سفر زمینی او بود). از این‌جا به بعد تا صحنهٔ ترک مهمان‌خانهٔ مصر، بخش میانی فیلم به‌حساب می‌آید که از نظر روایی (نه ساختاری) به **توت‌فرنگی‌های وحشی** شباهت زیادی دارد. قهرمان اصلی ما منزل‌به‌منزل با کاراکترهایی آشنا می‌شود که هم پیش‌برندهٔ روایت هستند (مثل فروشندهٔ بنزین و نگین) و هم بر شخصیت قهرمان ما تأثیر می‌گذارند (مرد روحانی و خانم دکتر مهمان‌خانهٔ مصر). این‌که این کاراکترها تا چه حد تأثیرگذار و قوی هستند بحث دیگری‌ست ولی حداقل می‌شود گفت این بخش یعنی بخش میانی، در راستای نیازهای روایت، چیده شده است.

آلفرد هیچکاک جملهٔ معروفی دارد که می‌گوید: «بهتر است از کلیشه شروع کنیم تا این‌که به کلیشه برسیم». فکر می‌کنم **خیلی دور خیلی نزدیک** به این جمله توجه داشته است و از «کلیشه» شروع کرده است و سعی کرده با تغییر در بخش سوم به فیلمی مستقل تبدیل شود و البته درست است که «به کلیشه نرسیده» ولی درواقع می‌شود گفت «به هیچ‌جا نرسیده». بخش سوم فیلم از جایی شروع می‌شود که قهرمان ما که تابه‌حال به‌خاطر «راه‌بلد» تمام شب را در مهمان‌خانه انتظار کشیده بود، صبح زود بدون خداحافظی و به‌تنهایی «سر به بیابان می‌زند». درنتیجه راه را گم می‌کند و تا آستانهٔ مرگ پیش می‌رود، ولی معجزه‌ای رخ می‌دهد و پسرش او را پیدا می‌کند. بخش پایانی فیلم هیچ شباهت و نقطهٔ اشتراکی با الگوی اصلی ندارد و درواقع همان مقدار آبروی نصفه‌نیمه‌ای که فیلم تا به این‌جا برای خودش دست و پا کرده بود را هم زیر سؤال می‌برد. (قصد این مطلب بررسی استراتژی‌های سبکی فیلم نیست. چراکه شاید اگر فیلم را حتی در همین بخش سوم به‌لحاظ اجرا، فیلم‌برداری و طراحی صحنه بررسی کنیم به نتایج زیاد بدی نرسیم).

**فیلم‌بر پایهٔ الگوی «سفر» شکل گرفته است. این الگو همان‌طور که از اسمش پیداست، بر یک تحرک و جابه‌جایی ذاتی «در مکان» شکل می‌گیرد، ولی بخش سوم این فیلم سکون کامل است. (چیزی حدود نیم‌ساعت) یک مکان، یک کاراکتر و بدون ایدهٔ پیش‌برنده.**

بخش سوم و پایانی **خیلی دور خیلی نزدیک** به‌لحاظ روایی، ایست کامل است. تمام تلاش فیلم در این بخش حول‌وحوش دو هدف تماتیک نه‌چندان پخته دور می‌زند. یک: «اثبات این‌که خدا وجود دارد». (که موفق نمی‌شود این هدف را بپروراند). و دوم این‌که: «در لحظهٔ مرگ؛ ثروت، قدرت و علم حتی در بهترین حالت‌هایش نیز نمی‌توانند انسان را از سرنوشت‌اش رها کنند و فقط خداست که سرنوشت بندگانش را تعیین می‌کند». در بخش پایانی ایده‌های تماتیک، همه به فیلم وصله شده‌اند. مثلاً گفته می‌شود که آدم در لحظهٔ مرگ تمام اعمال و رفتار گذشته‌اش را همچون تصویری گذرا در پیش چشمانش مرور می‌کند. **خیلی دور خیلی نزدیک** هم سعی کرده با استفاده از دوربین فیلم‌برداری همراه دکتر که به شکل اتفاقی در حال Raw قرار گرفته به گذشتهٔ قهرمان فیلم برود و این ایده را به‌لحاظ استعاری نشان دهد و اصلاً فراموش می‌کند که امکان ندارد تمام این صحنه‌ها را در فیلم دید (فیلم از ایدهٔ «فیلم در فیلم» استفاده کرده که در فضای موجود توجیه ندارد). یا مثلاً همان صحنهٔ پایانی فیلم یک نمای سفارشی و کلیشه‌ای کامل است: «قهرمان بی‌دین و مستأصل در حال مرگ، نور سفید تابیده‌شده از بالا و دستی که برای نجات دراز شده است».

جدای از این مسائل، **خیلی دور خیلی نزدیک** بر پایهٔ الگوی «سفر» شکل گرفته است. این الگو همان‌طور که از اسمش پیداست، بر یک تحرک و جابه‌جایی ذاتی در «مکان» شکل می‌گیرد، ولی بخش سوم این فیلم سکون کامل است. (چیزی حدود نیم‌ساعت) یک مکان، یک کاراکتر و بدون ایدهٔ پیش‌برنده. درواقع بخش سوم این فیلم هیچ الگوی روایی و نقشه‌ای برای ادامه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ندارد. یک قطعهٔ جداافتاده و بلاتکلیف است (مثل بخش ابتدایی). از همهٔ این‌ها گذشته الگوی سفر آن هم در یک فیلم معناگرا الگوی دیگری هم به همراه دارد: الگوی روایی «تغییر در شناخت». البته «تغییر در شناخت قهرمان اصلی نسبت به خودش یا محیطش» و یا «تغییر در شناخت بیننده نسبت به قهرمان». ولی مشکل دیگر پایان **خیلی دور خیلی نزدیک** (همین‌طور همهٔ فیلم‌های معناگرای دیگر موجود کشورمان) این است که الگوی تغییر در شناخت آن‌ها بر پایهٔ «تغییر در شناخت بیننده نسبت به خود و محیطش» هدف‌گذاری شده است. یعنی چه؟ یعنی این‌که تصمیم و هدف این است که به بیننده‌اش یاد بدهد «چرا باید به خدا اعتقاد داشته باشی؟» مثل فیلم‌های آموزشی. در این‌جا بحث تأثیرپذیری غیرمستقیم و این‌گونه چیزها منتفی‌ست. فیلم مستقیماً تماشاگرش را هدف گرفته است. در **خیلی دور خیلی نزدیک** (حداقل در پیرنگ) الگوی تغییر در شناخت قهرمان اصلی نسبت به خودش یا محیطش دیده نمی‌شود. ما کُنشی نمی‌بینیم که نشانهٔ پشیمانی او از افکار گذشته‌اش و یا اعتقاد او به خدا باشد. درنتیجه تماشاگر در پی کشف تغییر در قهرمان اصلی به جایی نمی‌رسد. ولی یک چیز باقی می‌ماند. تلاش فیلم در نمایش ذلت و خواری قهرمانی که به خدا اعتقاد نداشت. و هیچ‌یک از داشته‌هایش -ماشین آخرین مدلش، علم پزشکی‌اش، دسته‌چک و حساب بانکی‌اش- هیچ‌یک نتوانسته‌اند او را از آن وضعیت نجات دهند. فقط یک «معجزه» از طرف خدا باعث نجات او بوده است و قبل از اتمام فیلم توضیحی را لازم نمی‌داند درنهایت نتیجهٔ اخلاقی و منطقی‌اش این می‌شود: «بینندگان محترم به خدا ایمان داشته باشید».

در **خیلی دور خیلی نزدیک** دلیل سفر و شکل‌گیری الگوی گسترش پیرنگ (مثل بیش‌تر فیلم‌های ایرانی) نادیده گرفته شده است. قهرمان اصلی ما برای کمک و همراهی به پسر مریض و در حال مرگش به این سفر آمده است، ولی در بخش پایانی «صورت مسئله» تغییر می‌کند و این سامان است که به پدرش کمک می‌کند و او را از مرگ نجات می‌دهد! و با این حساب حرف خانم‌دکتر دهکده درست از آب درمی‌آید و انگار این دکتر بود که به کمک احتیاج داشت!

درواقع مشکلات تماتیک فیلم به شخصیت‌پردازی ناقص قهرمان اصلی نیز برمی‌گردد. لایه‌های شخصیتی این کاراکتر درست تعریف نشده است. کاراکتر «دکترعالم» از یک «نیهلیست» فرسنگ‌ها فاصله دارد (شاید اصلاً قصد فیلم ترسیم چنین کاراکتری نبوده). درواقع او فقط یک انسان پولدار عیاش خودخواه است که در جامعهٔ مدرن امروز خیلی فعال و پرانرژی، فقط با مادیات رابطه دارد. ولی مشکل این جاست که او به خدا اعتقاد ندارد و پشت این «ادعای بزرگ» دلیل جامعه‌شناسی و فلسفی محکمی وجود ندارد. ولی قهرمان ما با قاطعیت می‌گوید خدا وجود ندارد و متأسفانه دلایل و اظهارات‌اش از پس‌زمینهٔ جامعه‌شناختی کاراکتر هم سست‌تر است. او دلیل قانع‌کننده که هیچ -حداقل توجه‌برانگیزی هم برای این «اعتقاد راسخ»‌اش نمی‌آورد (از مخالفش (خانم‌دکتر) بگذرید که برای خالی‌نبودن عریضه با آن رجزخوانی‌های بی‌اساس یک مخالفت خشک‌وخالی هم نمی‌کند). درنتیجه برای بینندهٔ جدی «سینمای دینی» اصلاً طرح چنین اظهاراتی از طرف قهرمان اصلی همراه با واکنش و «دعوت به یک چالش» واقعی نیست. بلکه اظهارات ناهمگون کاراکتری تعریف نشده است که بروز کرده است. در این فیلم به اصطلاح معناگرا (مثل همهٔ آثار معناگرای آبکی دیگرمان) هیچ‌وقت ذهن تماشاگر در جهت یک مفهوم عمیق مثل «وجود خدا» به چالش کشیده نمی‌شود. چیزی که آن را در آثار داستایفسکی واقعاً حس می‌کنید. (در این مورد **توت‌فرنگی‌های وحشی** ترفند جالبی زده است. بحث وجودی خدا در آن‌جا بین دو پسر از عاشقان یک دختر مطرح است و ما در نقطهٔ دید تمسخرآمیز آن دختر نسبت به عقاید مخالف این دو نفر قرار می‌گیریم. نقطهٔ دید کسی که عقیدهٔ هر دو طرف برایش بی‌اهمیت است. چون به دنبال چیز دیگری‌ست).

حال به سؤال ابتدایی‌مان برمی‌گردیم. این‌که آیا **خیلی دور خیلی نزدیک** ایده‌های جدید برای مستقل جلوه‌کردن ارائه داده است؟ بررسی‌ها نشان می‌دهد فیلم در سه محور مهم از مدل اصلی فاصله گرفته است:

۱) دلیل سفر
۲) آغاز روایت
۳) پایان‌بندی

از «دلیل سفر» که ایده‌ای نخ‌نما، سانتی‌مانتال، هندی و البته «ایرانی‌پسند» است بگذریم. (دلیل سفر در **خیلی دور خیلی نزدیک** اطلاع قهرمان اصلی از مریضی لاعلاج پسرش است)- فیلم از هر دو تغییر دیگرش ضربه دیده است. بیش‌تر هم از پایان، چون بخش ابتدایی مهم‌ترین مشکلش فقط طولانی‌بودن و بی‌ربط‌بودن‌اش به کل فیلم است. با این حساب فیلم با این‌که سعی کرده با تغییراتی ساختاری و روایی به ایده‌ای تازه دست پیدا کند و حتی با توجه به استفادهٔ قابل تحسین از دوربین، تدوین، طراحی صحنه و حرکت ساختاری صحیح در بخش میانی، نتیجهٔ اثر قابل قبول نیست. حرف آخر این‌که «فیلم را برخلاف نظر اساتید و علمای سینمای ایران زیاد جدی نگیرید... با این حال به خدا ایمان داشته باشید». ◀

fetidapples@yahoo.com

**گزارش نکوداشت بهرام بیضایی در کاشان**
**به کوشش: جابر تواضعی**
**ناشر: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان**
**شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه**
**قیمت: ۲۸۰۰ تومان**
**چاپ اول: ۱۳۸۳**

بهرام بیضایی از جهاتی خوش‌شانس‌ترین هنرمند معاصر ایران است. تعداد کتاب‌هایی که دربارهٔ او و آثارش منتشر شده نزدیک به ده عنوان است. و این علاوه بر ده‌ها اثری است که از خود وی منتشر شده. وقتی به سال‌شمار زندگی او نگاه می‌کنیم که در همین کتاب به‌عنوان یک فصل آمده، حیرت می‌کنیم از این‌همه تلاش و کار که فزون‌تر از حد سن یک آدمیزاد است.

او متولد ۱۳۱۷ تهران است و تا امروز، ۶۷بهار را پشت سر گذاشته، اما حاصل کارش بیش از انسان‌هاست. به هر حال آخرین تلاش در جهت باز شناسی بیضایی و آثارش، کتاب حاضر است که به همت گروهی از علاقه‌مندان فرهنگ و هنر مقیم کاشان، فراهم آمده است. ماجرای کتاب برمی‌گردد به برنامهٔ نکوداشتی که دی‌ماه ۷۹ به همت کانون فرهنگی‌هنری سپهری در کاشان برگزار شد و طی یک هفته تعدادی از آثار او به نمایش درآمدند و گروهی از منتقدان، کارشناسان و صاحب‌نظران دربارهٔ این آثار با حاضران بحث و گفت‌وگو کردند. علاوه بر این، کتاب دربرگیرندهٔ چند مقاله از نویسندگان آشنا و ناآشنا نیز هست، از جمله مینو فرشچی، شهلا لاهیجی و.... اما سخنرانان این برنامه که متن سخنرانی و پرسش و پاسخ‌شان با حاضران در کتاب آمده عبارتند از: قطب‌الدین صادقی (بیضایی و تئاتر)، محمد تهامی‌نژاد (بیضایی و تاریخ) نوشابه امیری (بیضایی و زن)، امیر روحانی (بیضایی و اسطوره)، احمد طالبی‌نژاد (بیضایی و نگرش اجتماعی)، ژاون قوکاسیان (بیضایی و ارتباط) و متن حرف‌های خود بیضایی در واپسین جلسهٔ این نکوداشت با عنوان (اگر حرفی مانده باشد). کتاب دو پیوست خواندنی هم دارد: پیوست نخست، متن پرسش و پاسخ جوانان کاشانی در اسفند ۱۳۸۰ است که به بهانهٔ فیلم **سگ‌کشی** انجام شده. به‌عنوان نخستین پرسش از بیضایی پرسیده‌اند: «عنوان فیلم از کجا آمده؟» و او زیرکانه پاسخ داده: «حق با شماست. در فیلم، سگی کشته نمی‌شود و حتی اصلاً سگی دیده نمی‌شود و از آن بدتر اصلاً هیچ کشته‌شدنی دیده نمی‌شود...»

پیوست دوم، درواقع شجره‌نامهٔ خاندان بیضایی است که به توصیهٔ بهرام بیضایی توسط پدرش ذکائی بیضایی که از شاعران کلاسیک‌گوی بوده، در سال ۱۳۶۵ نوشته شده و بسیار خواندنی است و به برخی سوءتعبیرها دربارهٔ این خاندان هم پایان می‌دهد. اما جذاب‌ترین بخش کتاب شعری نیمه‌بلند از بیضایی است. خودش در مقدمهٔ کوتاهی که بر این شعر نوشته، گفته است که «من که -بی‌آن‌که شاعر باشم- گاهی پرتی نوشته‌ام از آن‌گونه که او [پدرش] هرگز دوست نداشت» چند خطی از سرودهٔ بیضایی را با عنوان «از نگفتن، گفتی» می‌خوانیم.

گهگاه خواب دخترکی می‌بینم کم‌سال
که قرار است روزی مادر من باشد.
دخترکی که بازی‌هایش شبیه بازی نیست.
و کارنامهٔ درخشان
با اشک دوری از مادر شسته شده.
توپش را زمین می‌زند و می‌شمرد.
و آن‌چه می‌شنود چیزی نیست
جز صدای توپش - و دلش
رنگ پریده‌اش را لبخندی زینت نمی‌دهد.
خودش را می‌بیند در آینه
همبازی خودش
لی‌لی‌کنان از خط‌ها می‌گذرد
و چون می‌گذرد از ته خط
می‌ماند میان نرفتن و رفتن
فکر می‌کند به من
-به غریبه‌ای-
که قرار است روزی فرزند او باشد.
و...

ا.ط.