نقد فیلم

جنایت

ساختهٔ محمدعلی سجادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شهزاد رحمتی
سید محمد سلیمانی
حسین گیتی
احمد محمد اسماعیلی
یعقوب تقی‌خانی

□ **شهرزاد رحمتی**

«سیاوش پس از سرقت و قتل یکی از دوستانش که خواستگار خواهرش هم بوده، در محل جنایت با مهتاج که نظافتچی است، روبه رو می‌شود ولی نمی‌تواند او را بکشد. او مدام با کابوس ناشی از جنایت دست‌و پنجه نرم می‌کند و کمک‌های دوستانش جواد و رحیم و دختر صاحبخانه را هم که دل بستهٔ اوست نمی‌پذیرد. بازپرس ابراهیمی که از دوستان رحیم است به او شک می‌کند ولی قصد دارد به شکل دوستانه به او نزدیک شود. در این میان تماسی از یک ناشناس که تهدید می‌کند همه چیز را می‌داند سیاوش را آشفته‌تر می‌کند. او به مهتاج شک می‌کند و با تعقیب او پی می‌برد علاوه بر کار نظافت، برای ادارهٔ خانواده‌اش، خودفروشی می‌کند. تعقیب مهتاج، سیاوش را به گورستانی خلوت می‌کشاند، اما باز هم نمی‌تواند مهتاج را بکشد، ولی مهتاج با چاقوی سیاوش خودزنی می‌کند. سیاوش که به مهتاج علاقه‌مند شده او را به بیمارستان می‌رساند و ساک حاوی اموال مسروقه را در خانهٔ مهتاج پنهان می‌کند. مهتاج نجات می‌یابد و در حالی که به نظر می‌رسد آن‌ها زندگی جدیدی را آغاز می‌کنند، سرپرست نظافتچی‌ها که سیاوش را تهدید کرده بود، ماجرا را لو می‌دهد. سیاوش در حضور مهتاج، خانوادهٔ او و بازپرس ابراهیمی به جنایت اعتراف می‌کند.

به نظر می‌رسد که از میان شاهکارهای متعدد فئودور داستایفسکی کبیر، همچون **برادران کارامازوف**، **ابله**، **تسخیرشدگان**، **خاطرات خانهٔ مردگان** و... و همین **جنایت و مکافات**، آخری بیش‌تر و بهتر از بقیه با قالب‌های بیانی و امکانات روایی سینما جور در می‌آید و این چند دلیل دارد. **جنایت و مکافات** به خاطر موضوع محوری‌اش یعنی جنایت و موقعیت‌هایی که قهرمان داستان در آن‌ها قرار می‌گیرد، دراماتیک‌تر از بقیهٔ رمان‌های داستایفسکی به نظر می‌رسد و علاوه بر آن، داستان سرراست‌تر و شاید بشود گفت «خطی‌تر» والبته شخصیت‌های کم‌شمارتر کتاب (در مقایسه با سایر آثار داستایفسکی) و... همه و همه عواملی هستند که باعث می‌شوند این اثر، دنیای خود را بهتر و بیش‌تر در اختیار سینما و ابزارهای آن بگذارد. برای مقایسه، کافی است رمان‌هایی مثل **ابله** و به خصوص **تسخیرشدگان** را با آن شخصیت‌های اصلی و فرعی پرشمار و خطوط داستانی متعدد و

تودرتو یک با دیگر در ذهن خود مرور کنید. **جنایت و مکافات** در این میان تنها اثری‌ست که می‌توان به راحتی و بدون زحمت، خلاصهٔ داستانی چند سطری از آن ارائه داد؛ چیزی که در مورد سایر رمان‌های مورد اشاره ناممکن می‌نماید. این کتاب در عین‌حال از قرار معلوم، محبوب‌ترین اثر داستایفسکی هم هست و شخصیت محوری رمان، راسکولنیکوف، بی‌شک یکی از ماندگارترین وبه یادماندنی‌ترین شخصیت‌های تاریخ ادبیات و است که بسیاری از شخصیت‌های معروف دیگر ادبیات و سینما از او الهام گرفته‌اند. از آن شخصیت‌های معروف دیگر ادبیات و سینما از او الهام گرفته‌اند.

از آن شخصیت‌های غریب و منحصر به فردی که داستایفسکی استاد آفریدنشان بود؛ همچون استاوروگین، کیریلوف، شاهزاده میشکین، ناستازیا فیلیپوونا، آلیوشا و ایوان و دمیتری کارامازوف و خیلی‌های دیگر.

رفتن به سراغ شاهکار تحسین شده‌ای مثل **جنایت و مکافات** و دستمایه قرار دادن آن برای اقتباس سینمایی، چالش بسیار بزرگی است و شهامت و جسارت زیادی می‌طلبد، زیرا گذشته از عظمت مرعوب‌کنندهٔ چنین اثری، فیلمساز دو راه بیش‌تر پیش رو ندارد که در هر دو حالت هم به احتمال زیاد مورد انتقاد قرار خواهد گرفت. راه اول وفاداری به متن و همگامی با اثر است (نمونهٔ بارز این رویکرد، فیلم بارها دیده شدهٔ لف کولیجانف روس است) که به احتمال زیاد، نتیجهٔ آن محکوم شدن فیلمساز به نداشتن خلاقیت نوآوری خواهد بود. راه دوم هم حفظ چارچوب کلی داستان است و ملزم ندانستن خود به پیروی موبه‌مو و دقیق از اثر، یا به عبارتی همان اقتباس آزاد، که وقتی پای اثر بزرگی مثل **جنایت و مکافات** در میان باشد می‌توان مطمئن بود که عده‌ای، سازندهٔ اثر را محکوم به بی‌حرمتی به اثر و دخل و تصرف در آن خواهند کرد. یعنی در واقع فیلمسازی که به چنین اثر سترگی روی می‌آورد، از پیش، خودش را در وضعیت تدافعی قرار می‌دهد و باید پیه همه چیز را هم به تنش بمالد. البته رویکرد سومی هم وجود دارد که انتخابی‌ست بینابینی. اتفاقاً به نظر می‌رسد که سجادی در فیلم **جنایت** همین رویکرد سوم را انتخاب کرده و در عین وفاداری به بسیاری از عناصر داستان، خودش را مجبور به پیروی موبه‌مو از اثر هم نکرده. به این ترتیب که چارچوب کلی داستان را حفظ کرده و ما به ازاهای دقیق یا نسبتاً دقیقِ خیلی از

شخصیت‌های کتاب را هم در فیلمش آورده (از خود راسکولنیکوف، قهرمان کتاب، گرفته تا رازومیخین و سونیا و پورفیری و حتی زاموتیف)، ولی در عین حال در بعضی موارد (به خصوص پایان ماجرا) راه خودش را در پیش گرفته و خیلی از شخصیت‌های بعضاً اصلی رمان، مثل سویدریگایلف، مارملادوف، پترپتروویچ، دونیا و مادرش و... را حذف کرده که خب، چارهٔ دیگری هم نیست و وقتی قرار می‌شود رمانی هفتصد هشتصد صفحه‌ای در قالب فیلمی با زمان متعارف بگنجد، طبعاً خیلی از شخصیت‌ها و وقایع باید حذف شوند، هر قدر هم که حذف بعضی شخصیت‌ها، به خصوص دونیا و سویدیگایلف، غم‌انگیز به نظر بیاید.

از همه چیز گذشته به نظر می‌رسد که داستان **جنایت و مکافات** به راحتی قابل انتقال به زمان و مکان ماست؛ انگار که سنت پترزبورگ قرن نوزدهم فاصله‌ای به اندازهٔ یک تار مو با تهران ابتدای قرن بیست‌ویکم دارد.

راستش موقعی که به تماشای فیلم می‌رفتم، سعی کردم همهٔ تعصب‌های عاشقانه‌ام در مورد داستایفسکی را که نمی‌توانم بگویم نویسندهٔ محبوبم است، بلکه در واقع سال هاست بخشی مهم از زندگی و دنیایم را تشکیل داده، کنار بگذارم و تا جایی که می‌توانم بی‌واسطه با فیلم رو به‌رو شوم. نخستین عنصر دلگرم‌کننده و نویدبخش فیلم در همان ابتدا، شهرام حقیقت‌دوست بود که به مفهوم واقعی کلمه، تصویر دقیق همان چیزی‌ست که می‌توان از یک راسکولنیکوف امروزی و این جایی در قلب تهران در ذهن داشت. بازی او را قبلاً هم دیده و دوست داشته بودم (هر چند در آثار اغلب پیش پا افتادهٔ تلویزیونی)؛ و **جنایت** به نظرم برای حقیقت دوست، نقطهٔ عطفی است که می‌تواند او را در سینما به جایگاهی که لیاقتش را دارد، برساند. اوبا آن نگاه‌های نافذ و عمیق، چشمان بی‌قرار و تبدار، حرکت‌های عصبی و غیرقابل پیش‌بینی، سراسیمگی و پریشانی‌اش خود راسکولنیکوف است.

با این حال متأسفانه وقتی فیلم تمام شد نیز همچنان حضور شهرام حقیقت‌دوست مهم‌ترین عنصر متقاعدکنندهٔ فیلم ماند. نمی‌خواهم **جنایت** را به خاطر همان چیزی که خودم در ابتدای نوشته به آن اشاره کردم، یعنی دخل و تصرف در یک شاهکار مسلم ادبی، زیر سؤال ببرم. مشکل این جاست که این دخل و تصرف‌ها مجاب کننده به نظر نمی‌رسد و فیلم نمی‌تواند دنیایی را که با الهام

از اثر داستایفسکی بنا کرده، بقبولاند. بزرگ‌ترین مشکل فیلم این است که در واقع «روح اثر» داستایفسکی را از دست داده و با حذف یا کم‌رنگ کردن انگیزه‌های اولیهٔ راسکولنیکوف برای جنایت و تحولات دردناکی که پس از آن به واسطهٔ برخی وقایع از سرمی‌گذارند، فیلم را تبدیل به یک فیلم جنایی معمولی و نه چندان دلچسب کرده است. این مشکل در فصل پایانی فیلم به اوج خود می‌رسد؛ پایان عجیب و نچسبی که نه تنها با کلیت اثر کاملاً منافات دارد، بلکه‌انگیزه‌های راسکولینکوف برای اعتراف به گناه را به پیش پا افتاده‌ترین حد ممکن تنزل می‌دهد.

یکی از عناصر اصلی کتاب داستایفسکی «اعتراف» است؛ اعتراف به مفهوم مسیحایی که در آثار مختلف او جلوه‌هایش را می‌بینیم. در تقریباً همهٔ آثار او کسی به کسی دیگر اعتراف می‌کند؛ ایوان و دمیتری به آلیوشا، استاوروگین به تیخون، روگوژین به شاهزاده میشکین، و... این دغدغهٔ همیشگی داستایفسکی بود. اولاً با تغییری که سجادی در داستان اصلی به وجود آورده، مهتاج (ما به ازای شخصیت سونیا) پیشاپیش از جنایت سیاوش آگاه است واین به از دست رفتن برخی از زیباترین بخش‌های اثر منجر شده که نیاز فرسایندهٔ راسکولنیکوف به اعتراف به گناه را که در نهایت منجر به اعتراف او نزد سونیا می‌شود، توصیف می‌کنند. می‌توان گفت از عذاب جانکاهی که روح راسکولینکوف را پس از جنایت می‌کاهد و می‌فرساید در فیلم اثر چندانی نیست. مکافاتی که داستایفسکی مدنظر دارد، همین عذاب دائمی راسکولنیکوف است، نه مجازاتی که سیستم قضایی برای اوتعیین می‌کند و در برابر عذابی که او تجربه کرده، هیچ است. از طرفی سجادی سعی کرده از طریق نوشته‌های سیاوش، معادلی سینمایی برای بیان افکار و ذهنیات قهرمان داستان بیابد و این ذهنیات را به آن چه در ذهن راسکولنیکوف می‌گذرد نزدیک نشان دهد و به جنایت قهرمان فیلمش نیز ابعادی فراتر از یک جنایت معمولی ببخشد، ولی انگیزه‌های اصلی و واقعی راسکولنیکوف برای دست زدن به جنایت در فیلم جایی ندارد. آن چه راسکولنیکوف را به جنایت سوق می‌دهد، در واقع تلفیقی است از مفهوم نیچه‌ای «ارادهٔ معطوف به قدرت» و نگرشی بسیار شبیه به آن چه نیچه در آثارش به شکل گسترده‌ای مطرح کرده (اصلاً ارادت خاص نیچه به داستایفسکی که در جملهٔ معروفش «از داستایفسکی بیش از هر روان‌شناسی

آموخته‌ام» هم جلوه‌گر است، آدم را دچار این وسوسه می‌کند که او را در این اندیشه‌ها ملهم از راسکولنیکوف بداند)؛ یعنی همان مفهوم ابر مرد (Ubermensch) که انسان‌ها را به دو دستهٔ عادی (اکثریت) وغیرعادی (اقلیت) تقسیم می‌کند که گروه اول، انسان‌های منفعل و مطیع و فاقد استقلال فکری‌اند و گروه دوم، انسان‌های بدعت گذار و خلاق و متفاوتی که ورای قانون قرار دارند و در راه دستیابی به اهداف والایشان مجازند از گروه اول یا به عبارتی همان عوام‌الناس به هر شیوه‌ای که لازم می‌دانند، استفاده کنند و حتی در صورت لزوم آن‌ها را بکشند. در واقع گروه اول در حکم مصالح و مواد خامی هستند که انسان‌های برگزیدهٔ گروه دوم در تجسم بخشیدن به آرمان‌های بزرگشان به کار می‌برند. راسکولنیکوف می‌خواهد به خودش ثابت کند که جزو گروه اول یا به قول خودش «شپش» نیست. می‌خواهد خودش را بیازماید و بفهمد که آیا می‌تواند بدون هیچ تردید و بعداً عذاب وجدانی مرتکب جنایت شود یا نه. هدف غایی‌اش هم این است که «ناپلئون بشود». بخش اعظم کتاب در واقع شرح ناکامی راسکولنیکوف در این مسیر است. او نمی‌تواند با جنایتش کنار بیاید و روزگارش پس از جنایت، سیاه‌تر از پیش می‌شود و در نهایت می‌کوشد با اعتراف به گناه نزد سونیا و بعداً پلیس، باری را که حالا به خودش ثابت شده عاجز از حمل آن است از دوش بردارد و بار تازه‌ای را که همان مجازات و مکافات عملش است بر دوش بکشد. حذف این دغدغه‌ها و درون مایه‌ها باعث شده مثلاً صحنه‌ای که به نظرم زیباترین صحنهٔ کتاب و یکی از قله‌های نبوغ داستایفسکی است، به ناچار در فیلم کنار گذاشته شود؛ یعنی زانو زدن راسکولنیکوف در برابر سونیای فاحشه: «من در برابر رنج‌های بشری زانو می‌زنم». آن «تحول» نچسب سیاوش پس از علاقمند شدن به دختر و تبدیل شدنش به آدمی شاد و سرشار از انگیزه که به اغراق آمیزترین شکل هم در رفتارش نمود می‌یابد نیز از همین جا می‌آید.

تحولی که راستش به نظرم به نوعی دون شأن شخصیت تلخ و پریشان راسکولنیکوف است. یکی دیگر از عناصر ویران کنندهٔ روح اثر، شخصیت ما به ازای سونیای دوست داشتنی کتاب است. در فیلم، مهتاج خسته از رنج‌ها و مصیبت‌ها به نوعی دست به خودکشی می‌زند تا خودش را راحت کند؛ حال آن که اتفاقاً یکی از چیزهایی که شخصیت سونیا را به رغم شغل ناخواسته‌اش چنین

پاک و دوست‌داشتنی و قدیسه‌وار جلوه می‌دهد، سرسختی‌اش در ادامه دادن به زندگی مصیبت باری است که تصویر کاملی است از عذاب، ولی او صرفاً به خاطر خانواده‌اش به آن تن می‌دهد.

باز هم تکرار می‌کنم که دخل و تصرف در منبع ادبی اثر به خودی‌خود ایراد نیست، به شرط این که حاصل کار، این تغییرهای اعمال شده را توجیه کند. ولی متأسفانه سجادی بخش عمدهٔ درون‌مایه‌ها و عناصری را که باعث شده کتاب داستایفسکی بسیار فراتر از یک رمان جنایتی، به پژوهشی عمیق و روانکاوانه، جامعه‌شناسانه و فلسفی در نوع خودش تبدیل شود، کنار گذاشته است. شاید هم اصلاً این کار را عامدانه انجام داده تا یک فیلم کوچک و جمع‌وجور جنایی بسازد که این خود بحث دیگری است، هر چند که بعضی نشانه‌ها در فیلم حکایت از آن می‌کند که خود او هم سعی داشته فیلمش را در قواره‌های بزرگ‌تری بسازد.

اگر کتاب را فراموش کنیم، می‌توانیم فیلم را فارغ از کتاب، به عنوان فیلمی متوسط که ارزش یک بار دیدن را دارد تماشا کنیم و از برخی عناصر مثبت آن، مثلاً همان بازی شهرام حقیقت‌دوست و جمشید هاشم‌پور (ما به ازای شخصیت پورفیری بازپرس کتاب که اتفاقاً در فضای داستان خوب هم از کار درآمده) و برخی لحظه‌های جذاب گذرای فیلم (مثل صحنه‌ای که مهتاج پس از گذراندن شبی تلخ، پول به دست و ویران شده از خانه‌ای که شب را در آن سپری کرده، بیرون می‌آید، در حالی که سیاوش نظاره‌گر اوست) لذت ببریم، وگرنه بخش عمدهٔ فیلم مثل بیش‌تر آثار نوع خودش سرشار از کلیشه‌های مستعمل این گونه است؛ مثل دیدن خون در آینه و کاسهٔ آب و چرخیدن دوربین به دور قهرمان در حال صحبت تلفنی برای نشان دادن اضطراب و نگرانی او، و نیز توهماتی که نظایرشان را زیاد دیده‌ایم. و البته می‌ماند افسوس بر از دست رفتن فرصت خوبی برای خلق اثری ماندگار بر مبنای شاهکار بزرگ ادبی که برای یک اقتباس درخشان امروزی و این جایی هیچ کم نداشت». به نقل از فیلم شماره ۳۱۱

***

□ **سیدمحمد سلیمانی**

«تصویری که داستایفسکی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های ادبیات واقع‌گرای قرن نوزدهم از راسکولینکوف در «**جنایت و مکافات**» نشان می‌دهد، بسیار روشن و شفاف است؛ به همین دلیل هم بسیار تأثیرگذار است.

داستایفسکی در ترسیم موقعیت زندگی راسکولینکوف و انگیزه‌های ارتکاب جنایت و مسائل بعد از آن، به قدری در پرداخت موقعیتها ـ و نه حتی شخصیتها ـ دقیق عمل می‌کند که کوچک‌ترین حرکت شخصیتها در فضای خلق شده از سوی نویسنده، توجیه منطقی پیدا می‌کند و باورپذیر می‌شود؛ و به همین دلیل بسیار به یادماندنی از کار در می‌آید.

داستایفسکی مؤلفه‌هایی را که در اختیار داشته، خوب می‌شناخته و با بهره‌گیری از نبوغ ذاتی و شناختی که از جامعهٔ روسیهٔ نیمهٔ اول قرن نوزدهم داشته، شاهکاری به نام «**جنایت و مکافات**» خلق کرده است.

محمدعلی سجادی در یکی ـ دو فیلم اخیر خود ـ و حالا با اقتباس آزاد از «**جنایت و مکافات**» ـ به مایه‌های آشنای کارهای اولیه‌اش که هنوز هم بهترین کارهای او هستند، بازگشته است. با این حال این بازگشت، به دلایلی که در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنم، تصویری آشنا از او در مقام سینماگری مؤلف نشان نمی‌دهد.

«**جنایت**» فیلم شخصیت‌پردازی نیست، چنان که داستایفسکی در «**جنایت و مکافات**» خود، بیش از آنکه به شخصیت‌پردازی تکیه کند، سعی می‌کند به زمینه‌های اجتماعی فرونشستن تبر بر پیکر مقتول بپردازد و پس از آن، با فضاسازی مناسب، شخصیت قصه‌اش را معرفی کند و حوادث را پیش ببرد.

«**جنایت**» فیلم موقعیتهاست. شخصیتها نظرهایشان را دربارهٔ جنایت، قضاوت، و... طرح می‌کنند و فضاسازی و طراحی موقعیتها براساس این اظهارنظرها شکل می‌گیرد. در نهایت هم از زبان سیاوش می‌شنویم که بازی دیگر تمام شده است؛ یک بازی طولانی بین سیاوش، کارآگاه پلیس و مهتاج که در اینجا با مایه‌هایی از عشق، میان سیاوش و مهتاج، همراه می‌شود و به بُعد تراژیک ماجرا، شمایل تازه‌تر و عمیق‌تری می‌بخشد.

آنچه رفتار «راسکولینکوف» را در «جنایت و مکافات» منطقی و باورپذیر می‌کند، فضاسازی مناسب نویسنده در سراسر اثر است، اما نگرانیهای ادبی فیلم‌ساز در «جنایت» که بیشتر روی فرم فیلم اثر گذاشته، در فیلم‌نامهٔ «جنایت» به او کمکی نکرده است.

بعد از وقوع جنایت، فضاسازی زندگی سیاوش و مکانی که در آن به سر می‌برد، به توجیه ارتکاب جنایت کمک نمی‌کند.

اعتراض سیاوش به چگونگی قضاوت دربارهٔ جنایت و اجرای عدالت دربارهٔ انسانهایی که به قول خودش فقط می‌توان واژهٔ «شپش» را برای معرفی آنها به کاربرد، به همراه گفت‌وگوهای درونی‌اش در صحنه‌های مختلف جلوه‌گر می‌شود. او بعد از برخورد با دوست دوران دانشجویی‌اش و کارآگاه پیگیر پرونده، قرار می‌شود در کنار آنها ارتکاب جنایت را به عنوان یک پدیدهٔ نسبی ـ از دریچهٔ نگاه فیلم‌ساز ـ مقابل روی شخصیتهای اصلی قرار دهد. او ضمن اینکه تماشاگر را به قضاوت وامی‌دارد، او را با احساس درونی شخصیتها همراه می‌کند، اما سجادی تا جایی که رابطهٔ عاطفی بین سیاوش و مهتاج، التهاب درونی اثر و شخصیت اصلی را در وضعیت تازه‌ای قرار می‌دهد، در همراه کردن تماشاگر با شخصیت اصلی فیلم، چندان موفق نیست. با وجود این وقتی هوای تازه‌ای در زندگی سیاوش جریان می‌یابد، این تغییر به درستی در ساختار و بدنهٔ اثر، خودش را نشان می‌دهد.

شادمانی متزلزل سیاوش و فروریختن آن در پایان با تغییر رفتار فیزیکی سیاوش و رنگ‌آمیزی روی دیوار، سپس حضور ناگهانی کارآگاه در منزل مهتاج، پایان بهتری را در مقایسه با فصلهای ابتدایی رقم می‌زند.

تلخی آخرین نگاه سیاوش و مهتاج به یکدیگر، این بار رنگ سیاه را می‌طلبد تا مجموعهٔ رنگهای قرمز و سفید در ساختار فیلم کامل شود. نگاه سجادی به پایان اثر، صددرصد تلخ و سیاه نیست و نگاههای عاشقانه مهتاج و سیاوش روزهای بهتری را نوید می‌دهد.

سجادی سعی می‌کند در جاهایی از «**جنایت**» با گرته‌برداری از شیوهٔ فیلمهای «نوآر» دورهٔ درخشان این ژانر در اروپا و امریکا ـ نگاه کنید به نماهای دوربین روی دست در صحنه‌های فرار و.. ـ ضمن وفادار ماندن به لحن و فضاسازی تیره و تار داستایفسکی در «**جنایت و مکافات**»، با عمده کردن کار در بیشتر صحنه‌ها، هویت مستقلی برای اقتباس سینمایی خود ایجاد کند؛ حتی به بهای نزدیک شدن به پرداختی تئاتری در آغاز و انتهای فیلم ـ همان جایی که سیاوش با رنگهای قرمز و سفید و ریختن رنگ سفید روی خود به عنوان تمهیدی تئاتری ـ سینمایی، درونش را به تصویر می‌کشد ـ کوشش فیلم‌ساز برای رسیدن به فرمی مناسب و تأثیرگذار در جنایت، به دلیل یکدست نبودن حاصل این تلاش ـ که امیدوارم تلاشی آگاهانه برای به تصویر کشیدن به هم ریختگی درونی شخصیت سیاوش از سوی

فیلم‌ساز تلقی نشود ـ در جاهایی هرز می‌رود.

از صحنهٔ چاقو تیزکن و ورود سیاوش به خانهٔ عتیقه‌فروش تا زمان ضربه زدن به او و سپس از راه رسیدن مهتاج، نوعی سکون و آرامش همراه با التهاب و تنش درونی بر ساختار فیلم حاکم است، اما بعد از خروج سیاوش از خانهٔ عتیقه‌فروش و فرار او در شهر، ناگهان فرم به همان شیوهٔ فیلمهای «نوآر» مورد اشاره تغییر می‌یابد که اگرچه متناسب با اوضاع روحی ـ روانی سیاوش و فضای شهر است، به علت یکدست نبودن، در همین جا مشکل‌آفرین می‌شود.

شاید اگر فضای حاکم بر صحنه‌های فرار سیاوش ـ حتی بعد از آنکه به سکونی ظاهری می‌رسد ـ به کلیت فیلم سرایت می‌کرد و تکلیف سجادی با نماهای دوربین روی دست هم روشن می‌شد، «جنایت» یکی از نمونه‌های مثال زدنی کار با فرم در سینمای جنایی و حادثه‌ای ایران می‌شد.

سجادی در جاهایی سعی می‌کند آگاهانه به پرداخت مورد اشاره نزدیک شود. جایی که اولین بار مادر سیاوش با او تماس می‌گیرد و او در عین حال که عصبی با مادرش حرف می‌زند، چندین بار دور اتاق می‌چرخد و دوربین هم همراه او است، بیشترین بار التهاب درونی سیاوش به تماشاگر منتقل می‌شود، اما این میزان دقت و تلاش برای فیلمی با ویژگیهای «جنایت»، کافی نیست و افراط در به کارگیری فرم نامتناسب هم فقط موجب تحت‌الشعاع قرارگرفتن صحنه‌های ناب‌تر می‌شود».

[به نقل از سروش، شماره ۱۱۵۹]

***

□ حسین گیتی

نام فیلم اولین ارجاع به مضمون است، اما وسعت ابعاد آن را باید در درون فیلم دید؛ قتلی که از چند مسیر پرپیچ و خم می‌آید و به انجام می‌رسد. پس باید به سراغ فضاسازی، شخصیت‌پردازی و سرانجام عمل جنایت در خود ماجرا برویم، اما چگونه؟ بسیاری از فیلم‌هایی که قتل را محوریت خود قرار داده‌اند به طور مکانیکی و بدون دست‌یابی به انگیزه‌ها و درونیت آدم‌ها قتلی را در ماجرا ترتیب می‌دهند و سپس پلیس به دنبال قاتل در حال فرار می‌رود و او سرانجام به سزای اعمال خود می‌رسد. در آثار سینمایی معمولاً به خاطر تقویت ابعاد دست نیافتنی شخصیت قاتل، او را به یک تعقیب و گریز انتهایی می‌کشند، اما «**جنایت**» محمدعلی سجادی، از منبعی الهام گرفته که خود به

قتل و جنایت، ابعاد جدیدی از یأس، ترس و کابوس داده است. منبع اثر **(جنایت و مکافات)** اثری فوق‌العاده از کارکرد درون آدم‌هاست که واکنش‌ها آنها را سامان می‌دهند. همه آدم‌های رمان‌های داستایوفسکی از درونیات خود افعالشان را بروز می‌دهند. آدم‌های داستایوفسکی به شدت درونی و درونگرا هستند و با بهره‌گیری از نفسانیات خود دست به اعمال می‌زنند و سرانجام دیو درون آنها در قسمتی از ماجرا سر بلند می‌کند و خود را می‌نمایاند.

بنابراین اکثر آثاری که بر اساس آثار داستایوفسکی ساخته شده‌اند، نتوانسته‌اند شخصیت‌پردازی‌های جزء به جزء داستایوفسکی را در تصویر ارائه دهند و تنها به نمایش ارتکاب عمل موفق شده‌اند. در «**جنایت**» سجادی رابطهٔ میان بازپرس و قاتل در دو وجه و دو سطح متفاوت در جریان است. یک سطح تعقیب و گریز و اصول فنی پلیسی گیرای به دام انداختن قاتل است و سطح دیگر که ظاهراً از سطوح قابل تأمل ماجراست، برخورد افکار و آرا و در واقع سطح فلسفی ماجراست و ظاهراً ابعاد جدیدی از این دو رابطه در یک فیلم ایرانی نشان داده شده است. با عنایت به منبع اصلی که بیشتر سعی در درک اعمال و رفتار آدم‌های مورد نظر نویسنده داشته است، در «**جنایت**» بازپرس با دنبال کردن و دستگیری قاتل صرفاً خود را معطل نمی‌کند، بلکه دنبال برخورد اندیشه و سامان‌دهی افکاری است که قاتل را به قتل راغب کرده و این که از نظر فکری به قاتل بفهماند که اندیشه‌هایش نادرست، پس عملش به کل بی‌اساس و غلط بوده است.

این تقابل اندیشه میان سیاوش و بازپرس ابراهیمی در دیالوگ شکل می‌یابد، پس باید در درون و فراز این دیالوگ، کارکرد دراماتیک کلام با کمک تصویر و بار نمایش ماجرا به شکلی سینمایی خود را بنمایاند، اما انتظار ما از این محاوره‌ها و دوگویی، انتظار بیهوده‌ای است.

ساختار فیلم از ابتدا دچار آشفتگی است تا آنجا که بحث‌های فلسفی میانهٔ فیلم، انگار توضیحات کلاس درس است نه اثری بر پرده سینما. تا جایی که دیالوگ قاتل و بازپرس (که می‌تواند بیاری از زوایای روح نامکشوف قاتل را برملا کند) الفاظی ابتدایی و فاقد حس‌های موجود در جنایتی است که یک حذف انسانی را در خود داشته است.

از ضعف‌های فیلم، مسائلی است که آدم‌ها می‌گویند؛ در واقع همه حرف‌ها زده می‌شود و

چیزی نمی‌ماند که تماشاگر با دانش خود به پیچیدگی‌هایی در زوایای روح قاتل پی‌برده و بعد جدیدی از افکار و شخصیت او را درک کند. اگر چه اسکلت فیلمنامه قوی می‌نماید، اما فیلم نتوانسته پیچیدگی روانی آدم‌ها را با زبان تصویر بیان کند. آدم‌هایی که باید احساساتشان نسبت به آدم‌های اطراف، چندگانه و متفاوت باشد، یکدست و یکنواخت‌اند و فیلمساز نتوانسته و یا نخواسته در مقابلهٔ دو طرفه (قاتل و بازپرس)، کشمکش هوشمندانه‌ای ایجاد کند تا صحنه‌های نمایش، گیرا و جذاب شوند. عنوان «برداشت آزاد از جنایت و مکافات» در تیتراژ، اقتباسی را مدنظر ما می‌گذارد که خوانندهٔ رمان، فوری «راسکولینکف» را به نظر می‌آورد. فیلمساز با ارجاع‌های فرامتنی در قالبی از پیش سامان یافته، داستانی درباره فیلم رقم می‌زند که تماشاگر با آن کاملاً آشناست و همین توقع او را، با توجه به مقایسه اجباری، از فیلم بالا می‌برد و این یکی از مشکلات او هنگام تماشای فیلم «جنایت» است. افکار عمیقاً فلسفی، درونیات پر از تناقض راسکولینکف، تصورات، توهمات او در قالب «واژگان» که در اینجا در کالبد سیاوش با انگیزه‌هایش به ظاهر در دوران معاصر شکل می‌گیرد، فیلم را به قالبی فلسفی و کنکاشی برای یافتن زوایای پنهان درون آدمی نارسا می‌کشانند، اما اینجا چنین نیست.

این سوءتفاهم هنگامی بروز می‌کند که ما ابتدا خیال می‌کنیم سیاوش قاتلی از مردم فرودست و پایین شهری است ولی بعد متوجه می‌شویم که او دانشجوی سابق و روشنفکر است و از فراز هذیان هایش بیشتر او را می‌شناسیم (که به شعر و فلسفه هم علاقمند و در واقع اهل کتاب است). بدین لحاظ فیلمساز در اول فیلم جنایت را نشان می‌دهد و سپس دنبال پیامدها و شکافتن درونیات آدم‌ها می‌رود اما به موفقیت ناچیزی از اکتشاف درونی آدم‌ها می‌رسد.

فیلم موقعی وارد مقولات ظاهراً دشوار می‌شود که می‌فهیم قاتل برای پول، دست به جنایت نزده است. پس فیلم درصدد پرتاب کردن ماجرا و قاتل به مقوله‌ای است که نوعی عملگرایی افراطی را توضیح می‌دهد. بدین ترتیب مقوله‌های بسیار پیچیده کاراکترهای رمان اصلی در برداشت آزاد، دچار بی‌سرانجامی و جانیفتادن ماجرا می‌شوند. برخلاف رمان داستایوفسکی در «**جنایت**» ذهنیت سیاوش بیشتر صرف نگرانی‌ها و تشویش‌هایش از سوءظن بازپرس است و این

دغدغه که شاهد قتل را حذف کند.

«**جنایت**» برخلاف رمان، با عناصر درونی خود بسیار از زوایای نامکشوف روح آدمی را در قالب کلام بروز داده است، فیلم با توسل به عشق درمانی ماجرای خود را خاتمه می‌دهد و بدین ترتیب نه تنها چیزی فراتر یا تکمیلی‌تر از موضوع رمان ارائه نمی‌دهد بلکه در حد آن نیز حرف درستی برای گفتن ندارد.

***

□ **احمد محمداسماعیلی**

سینمای جنایی با مایه‌های روان شناسانه به بررسی خصوصیات فردی شخصی که مبادرت به قتل و جنایت کرده است می‌پردازد و این موضوعی است که بارها دستمایه فیلمسازان ایرانی و خارجی قرار گرفته است. کاراکتر اصلی این گونه فلیم‌ها رفتارهایی خود ویرانگرانه و دیگر آزارانه نظیر قتل، تهدید، آزار، اذیت، مزاحمت از خود بروز می‌دهند. شخصیت‌های این افراد به شدت ناپایدار، متغیر و آسیب‌پذیر است و غالباً ریشه در دوران کودکی آنها دارد. این گونه افراد یا در آن دوران شاهد حادثه، تصادف و جنایتی بوده‌اند یا این که مشکلات اجتماعی و حتی جامعه آنها را به سوی این اعمال سوق داده است. این افراد روان‌نژند رفتارهای شکاکانه، انزواطلبانه همراه با افسردگی، گوشه گیری، خودآزاری از خود بروز می‌دهند. محمدعلی سجادی از جمله کارگردان‌هایی است که بر جهان ادبیات و عرصه نوشتاری اشراف دارد. خودش هم دستی در کار نوشتن کتاب دارد و فیلمنامه‌های اکثر آثارش را خودش می‌نویسد. گرایش و توجه و رویکرد او به این گونه آدم‌ها و رفتارها و فضاها از فیلم «**شیفته**» به بعد، رنگ و شکل تازه‌ای به خود گرفته است. به نوعی فیلم‌های ساخته شده توسط سجادی بعد از فیلم «**شیفته**» به این گونه موضوعات می‌پردازد. در «**شیفته**» شخصیت مرد جوان با بازی فریبرز عرب‌نیا در دنیایی از سوءظن و اوهام غوطه‌ور است. او پیوسته به همسرش و رفتار او ظنین است. این شخصیت در «**رنگ شب**» تبدیل به آدمی می‌شود که با قتل زنان خیابانی از آنها انتقام می‌گیرد. در «**اثیری**» سایه یک قتل، یک روح ناآرام و سرگردان بر زندگی عروس جوانی سایه انداخته و او را تا حد فروپاشی روحی و روانی پیش می‌برد. در «**اثیری**» سجادی دست به تجربه‌هایی در پرداخت موضوع در دنیای ارواح و متافیزیک می‌زند.

سجادی قصه و داستان «**جنایت**» را از داستان

جنایات و مکافات نوشته فئودور داستایوفسکی اقتباس کرده است. داستانی که بارها به فیلم و سریال درآمده است. قدیمی‌ترین نسخه آن «**جنایات و مکافات**» محصول سال ۱۹۳۵ ساخته پیرشتال با بازی هاربور است و نسخه دیگر محصولی است در سال ۱۹۵۶ به کارگردانی ژرژلامین با بازی روبر حسین و ژان گابن. برگردان روسی این داستان در سال ۱۹۷۰ به کارگردانی لف کولیجانوف ساخته شده است.نسخهٔ فیلم ژرژلامین به فیلم سجادی از لحاظ موضوعی و شکل داستانی نزدیک‌تر است. فیلم، مقتدرانه با ریتم سریع به همراهی موسیقی با سازهای ضربی، بدون مقدمه‌چینی زاید شروع شده و به سراغ موضوع اصلی می‌رود. در طی مدت محدودی از نظر زمانی با اشاره‌ای گذرا به چاقوی در حال تیزشدن و صیقل خوردن، نماهای درشت سرهای بریده شده گوسفندان، پی به شکل‌گیری و تکوین یک قتلِ از قبل فکر شده می‌بریم. سیاوش (شهرام حقیقت‌دوست) جوانی با چشمان نافذ و حالتی به هم‌ریخته و عصبی به خانه مرد عتیقه‌خر و نزول‌خوار می‌رود و او را می‌کشد. بعد از انجام قتل با شخصیت مهتاج (میترا حجار) آشنا می‌شویم. از همان سکانس جنایت حال مرگ‌خواهانه او آشکار می‌شود؛ این که او بدون هیچ‌گونه مقاومت و سروصدایی در مسیر چاقوی سیاوش قرار می‌گیرد تا شاید به آرامش و عافیت دست یابد. این مسئله که همیشه قاتلان در صحنه جنایت از خود رد و نشانه‌ای برجای می‌گذارند، در مورد سیاوش هم مصداق دارد. او ساعت مچی‌اش را در حین ارتکاب قتل جا می‌گذارد. بعد از جنایت، سیاوش گام‌به گام و مرحله به مرحله به فروپاشی روح و رفتار هذیانی و هذیان‌گویی و واکنش‌های عصبی نزدیک می‌شود. انزواطلبی سیاوش ارتباط وی را با محیط اطراف و جامعه دچار اختلال نموده است. معدود دوستانی برایش باقی مانده است. پس به جرأت می‌توان گفت که قتل عزت‌نیا به علت نزول‌خواری و خواستگاری از خواهرش جز بهانه‌ای نبوده و اصل علت در ضمیر ناخودآگاه، اثبات برتری تئوری‌ها و نوشته‌ها و خودواقعی او که می‌خواهد به نوعی آنها را از حالت تئوری به حالت عملی و عینی درآورد، بوده است. در سکانس مواجهه با قاضی پرونده تلویحاً به این نکته اشاره می‌شود.

فضای تیره، ابری، بارانی، دل مُرده فیلم که تقریباً در اکثر قریب به اتفاق صحنه‌های فیلم جاری است به پیشبرد فضای و جو و محیط

داستانی کمک می‌کند و در اواخر فیلم هوا وقتی آفتابی و روشن می‌شود که پرده از راز جنایت برداشته شده و موقعی تغییرحالت و نحوه نگرش سیاوش به زندگی به علت عشق با زدودن رنگ‌های قرمز و خفقان‌آور از خانه و جایگزینی رنگ روشن و سفید حاصل می‌شود که دیگر بهره و ثمری ندارد. شخصیت‌های فیلم «جنایت» نسبتاً کم‌شمار هستند و در کل «جنایت» فیلمی جمع و جور و ساده است. با این حال اگر چه روی تعدادی از شخصیت‌های «جنایت» به درستی کار شده اما در مورد تعدادی دیگر چنین نیست. شخصیت روان‌پریش سیاوش با رفتارها و کنش‌های عصبی، با خود حرف زدن، جلوی آیینه نجوا کردن، فردی که از رنج و احساس گناه لذت می‌برد، پرداختی واقعی و انسجام قابل قبولی دارد. مهتاج دختری که به خاطر شرایط خانواده مجبور به کارکردن در جامعه به روسپی‌گری سوق داده شده، به نوعی شخصیتی چند بُعدی، تودار، افسرده و مرگ‌خواه دارد و این نشان از شناخت صحیح سجادی از چنین شخصیتی دارد. اما شخصیت جواد دوست شهرام (امیر جعفری) شخصیتی زاید، خنثی و پادر هواست. کار او فقط مزه‌پرانی و شوخی کردن است. رحیم دوست دیگر شهرام نیز از عدم انسجام و آشفتگی شخصیتی آسیب دیده است.

ابراهیمی مسئول پرونده (جمشید هاشم‌پور) که ممکن است حضورش در نگاه اول منطقی و نابجا بنظر برسد، ولی با نگاهی عمیق‌تر و دانستن این نکته که سیستم قضایی کشور فاقد چنین قاضی‌ای در امور رسیدگی به پرونده‌های جنایی است، شخصیتی بعید و ناباور بنظرمی رسد. شخصیت ابراهیمی کاملاً از شخصیت‌های فیلم‌های جنایی پلیسی اروپایی و آمریکایی گرته‌برداری شده است. نوع لباس پوشیدن، رفتار و حرف زدن‌های او باور شخصیت ایرانی بودن را کمی مشکل و دور از ذهن می‌سازد. والبته عباس (مهدی میامی) یک تباه‌کننده یا شاید هم یک قربانی شرایط است. با همه اینها پختگی ونگاه حرفه‌ای و شناخت صحیح سجادی در کارگردانی فیلم به وضوح مشاهده می‌شود. از این حیث سجادی کم‌کم به مرز بلوغ چه در نگاه و چه در پرداخت سکانس‌های فیلم نزدیک می‌شود (سکانس افتتاحیه وقتل عزت‌نیا، سکانس توهم سیاوش در ماشین هنگام تعقیب مهتاج و عباس، سکانس خیال قتل مهتاج در خانه‌اش، سکانس آخر حضور مأموران در خانه مهتاج واستفاده از میزانسن ترکیبی و پیچیده بیضایی‌وار که در آن

سیاوش سعی می‌کند از مهتاج و خانواده‌اش حمایت کند و...) اما فیلم از سکانس‌های بیجا و بی‌منطق نیز لطمه می‌بیند (سکانس دیدن سیاوش از پنجره که دوستش در بیرون از بیمارستان با مهری سرگرم سوار شدن در ماشین هستند، سکانس گفت‌وگوهای سیاوش و رحیم).

شهرام حقیقت‌دوست عین خود جنس است، انگ شخصیت سیاوش است. یک راسکولنیکف وطنی کامل است. حالات چشمان، نگاهها، رفتارهای مالیخولیایی، کنش‌های عصبی کاملاً او را در نقشی که ایفا کرده یاری داده است. میترا حجار هم بازی قابل قبولی از یک به ته خط رسیده ارائه می‌دهد. بعد از مواجهه با سیاوش و نجات از مرگش، انگار روح جدیدی در کالبد او دمیده شده است. نور امید و زندگانی در چشمانش شروع به درخشیدن می‌کند. میترا حجار در ارائه این دو حالت و تفکیک آنها از یکدیگر موفق عمل می‌کند. امیر جعفری، باز هم همان حکایت قدیمی، ضعف بازیگران مطرح و مهم صحنه تئاتر است که به سینما می‌آیند. متأسفانه سجادی که جعفری سریال‌های کمدی و طنز تلویزیون را به فیلمش آورده در وجود اوگیشه و جلب تماشاگر را جست‌وجو می‌کرده است. شوخی‌های کلامی و مزه‌پرانی او در طول فیلم به فضای تلخ و دلمرده فیلم آسیب می‌رساند و گناه آن بیشتر متوجه سجادی است تا جعفری. زیرا که وی قدرت بازیگری خود را در صحنه تئاتر به اثبات رسانده است.

موسیقی ساده و زیبای کارن همایونفر با شروع کوبنده و تأثیرگذار با همراهی سازهای ضربی، در ادامه تبدیل به حضوری نرم در حاشیه و در خدمت فضای فیلم می‌شود.

فیلمبرداری حسین ملکی با شروعی سریع، کادربندی‌های کج و معوج و آشفته و دوربین روی دست، در خدمت بیان حالات درونی و التهاب و کشمکش شخصیت سیاوش و مضامین فیلم است و بسیار موفق و بجا عمل می‌کند.

***

□ یعقوب تقی‌خانی

هنگام نمایش عمومی فیلم «شیفته» ساخته محمدعلی سجادی، در ابتدای یک یادداشت نقدگونه، به این نکته از جانب حقیر اشاره شده بود که فیلم‌های سینمایی (بخصوص فیلم‌هایی که در سالن سینما به تماشایش می‌نشینیم) به چند گروه و یا دسته و یا «نوع» مختلف تقسیم می‌شوند. نوع

اول فیلمی که بعد از تماشا و پس از خارج شدن از سالن نمایش، تماشاگرش را رها نمی‌کند و به دنبالش می‌رود و ارزش و شرافت و صمیمتش را به بیننده تفهیم می‌کند و سعی در همراهی و همدلی با او نموده و حداقل دروغ نمی‌گوید و فریب نمی‌دهد. نوع دوم اثری است که نه تنها به دنبال تماشاگرش می‌رود، بلکه به درون او راه می‌یابد و مدت‌ها ذهن او را اشغال و در اندیشه و افکارش نفوذ نموده و او را درگیر خود کرده و رهایش نمی‌سازد. نوع سوم فیلمی است که پا را از این هم فراتر نهاده و بسیار جلوتر از بیننده‌اش به حرکت درآمده و به پیش می‌رود وتماشاگر را واداشته تا با سعی و کوشش بسیار خود را به پای آن برساند و همراه و همسفر فیلم بشود، که غالباً بیننده هر چه تلاش کرده موفق به همراهی و همپایی با اثر نشده است. نوع چهارم هم انواع آثاری هستند که پس از نمایش همان جا توی سالن نمایش می‌مانند و تماشاگر وقتی از سالن بیرون می‌آید به سختی نماها و بخش‌های مختلف آن را به خاطر می‌آورد.

اما در مورد فیلم «شیفته» اشاره به این موضوع شده بود که فیلم مذکور به نظر می‌رسد به هیچ یک از این گروه‌ها، وابسته نیست، بلکه خود این اثر سرگروه دسته دیگری است و جنس متفاوتی دارد. فیلمی از جنسی دیگر! جنسی که پس از تماشایش، از سالن سینما خارج می‌شوی، تو بسویی می‌روی و فیلم بسوی دیگر، حال با اثر دیگری از همان فیلمساز روبروئیم. اثری که باز هم به هیچ یک از این ، دسته‌ها وگروهها وابسته نیست و خود متعلق به نوع دیگری است. نوعی که شاید بتوان آن را بدینگونه تعریف کرد:

«فیلمی که پس از تماشایش از سالن سینما بیرون می‌زنی و پا به فرار می‌گذاری»! «سیاوش» کاراکتر اصلی فیلم «جنایت» با حالتی بیمارگونه و متنفر، رنگ سفید اتاقش را به رنگ غلیظ قرمز (به رنگ خون) در می‌آورد و در چاقو تیزکنی، کارد سلاخی‌اش را تیز می‌کند و با عزمی جزم آن را زیر کاپشنش پنهان می‌کند، مخفیانه وارد ساختمان می‌شود و با احتیاط و تصمیمی از پیش گرفته شده به آرامی داخل یکی از واحدهای ساختمان می‌خزد. و ما از پشت سر بطوری کاملاً غیر واضح موجودی را روی صندلی می‌بینیم که «سیاوش» کارد سلاخی را پیاپی، بشدت و با آخرین قدرت و تا دسته به جسم این موجود فرو می‌کند. خون فوران می‌کند و جسم بی‌جان روی زمین می‌افتد و از این لحظه به بعد حالت روان‌پریشی در وجود «سیاوش» شدت می‌گیرد.

با این که موضوع و داستان فیلم، برداشت آزاد از اثر برجستهٔ «داستایوفسکی» «جنایت و مکافات» است، باز هم فیلم «جنایت» در رابطه با پرداخت فیلمنامه‌اش به شدت در عذاب است و فیلمساز علاوه بر ضعف در ساختار کلی فیلم، در آدابته کردن قصه و شخصیت‌های رمان «جنایت و مکافات» به شخصیت‌های امروزی و فضای کنونی ضعیف عمل می‌کند. بطور مثال «سیاوش» کاراکتر اصلی فیلم که با قصد قبلی ونقشهٔ از پیش طراحی شده، تعمداً دست به جنایت می‌زند، کنش‌ها و واکنش‌هایش، بعد از جنایت (تا مقطع ارتباطش با مهتاج در اواسط فیلم) به گونه‌ای است که گویی تصادفاً مرتکب قتل شده است. نگاه کنید به رفتار او در قبل از جنایت و عملکردش پس از جنایت!

«سیاوش» معتقد است، شخصی را که به قتل می‌رساند، یک «شپش» است. رجوع شود به صحنه‌ای که در ابتدای فیلم، «سیاوش» با رنگ قرمز، صورتش را به نشانه چهره خون‌آلود، می‌پوشاند و با لحنی نفرت‌انگیز، واژه «شپش» را به کار می‌برد! حتماً به معنی این که «شپش» را باید از بین برد! اما همین شخص، پس از کشتن این «شپش» با دستپاچگی هر چه تمام‌تر به بیرون می‌زند و سراسیمه، بدون هیچ دلیلی در خیابان‌ها به این سو و آن سو می‌دود. دچار توهم شده و وحشتزده اعمالی از خود بروز می‌دهد، که در نگاه نخست از شخصی که با قصد و نیت قبلی و کاملاً آگاهانه دست به جنایت زده بعید به نظر می‌رسد، اما در جایی دیگر، در مواجهه با مرد صاحب خانه، برای منحرف کردن و فریب دادن او بسیار هوشمندانه و زیرکانه عمل می‌کند؛ به یاد بیاورید صحنه‌ای را که سیاوش پس از رویارویی با مرد صاحبخانه، وانمود می‌کند که به سوی می‌رود، اما در تاریکی شب در گوشه‌ای پنهان می‌شود و مانند مأمورین کارکشته همه فن حریف، شیئی را به جانبی پرتاب می‌کند تا مرد صاحبخانه را متوجه آن کرده تا مقصودش را عملی سازد.

حال ببینیم شناختی که فیلم از این شپش به تماشاگر می‌دهد، چگونه شناختی است؟ در بخش‌هایی از فیلم اشاره می‌شود به این که شپش یا (فرد مقتول) یک نزولخوار است و یا به صورتی ضمنی به بیننده تفهیم می‌کند که خواستگار خواهر سیاوش بوده و یا به خواهر او نظر داشته، یک چنین چیزی!

و همین‌طور در جایی دیگر توسط مهتاج به طوری گنگ و مبهم اشاره می‌شود که مهتاج توسط

همین شپش کارش به فعال و خودفروشی کشیده شده است! فقط همین! آیا این موارد برای تماشاگر می‌تواند تعریف از کسی باشد که مستحق کشتن است؟ قضاوتش با آنهایی که به معضلات جامعه واقف‌ترند!

انگیزه قتل از جانب شخصیت به اصطلاح روانپریش سیاوش اصلاً مشخص نیست. این که آیا واقعاً همین موارد گنگ و مبهم او را وادار به کشتن کرده؟ یا فیلمساز در حصار محدودیت‌ها و دیوارهای بلندِ بایدها و نبایدها گرفتار آمده و نتوانسته حرفش را سرراست بگوید؟

آیا سیاوش از جانب مقتول مورد آزار و شکنجه قرار گرفته که ما آن را مشاهده نمی‌کنیم؟ آیا سیاوش به این نتیجه رسیده است که باید با فساد مبارزه کرد و فرد فاسد را از میان برداشت؟ فساد در این فیلم فقط به نزول‌خوار بودن مرد فاسد ختم می‌شود و فاسد کسی است که به خواهر او نظر دارد و سیاوش مجری قانونی است که می‌خواهد عدالت بگستراند. در روند این عدالت گستری، چرا دارایی‌های مرد مقتول را به سرقت می‌برد؟ مشخص نیست ما با یک بیمار روبروییم یا یک عدالتجو و یا یک سارق؟ و شاید هم با هر سه؟ یکی از ضعف‌های برجسته فیلمنامه همین موضوع است، کاراکتری مغشوش که در بین یک بیمار روانی، فردی عدالتجو و سارقی آزمند بودن، پا در هوا مانده و خودش هم نمی‌داند انگیزه‌اش از این کشتن بی‌منطق چیست؟

در آثاری این چنینی که تمی روانکاوانه دارند (چیزی که فیلم ادعا می‌کند و شاید فیلم‌ساز مدعی آن نباشد!) برای شخصیت بیمار روانی، که دست به جنایت می‌زند، در خلق چنین کاراکتر و ارتکاب عمل قتل از جانب او، دستاویزی منطقی، تأثیرپذیر و قابل باور ارائه می‌شود تا تماشاگر، او و رفتار و کردارش را، هر چه بیشتر و بهتر درک نماید. مثلاً اگر راسکولینکف داستان «**جنایت و مکافات**» داستایوفسکی، دست به جنایت می‌زند، انگیزه و بهانه او برای کشتن یک انسان، از نگاه هر تماشاگری باورپذیر است، اما سیاوش فیلم «**جنایت**» فقط تقلید فیزیکی «راسکولینکف» را به نمایش می‌گذارد و بدون این که بتواند اندکی از احساس و حالات درونی او را به بیننده (علیرغم تلاش بازیگرش) منتقل نماید، به راه خود ادامه می‌دهد.

از دیگر مواردی که نمی‌توان به راحتی از کنار آن گذشت، وجود آن چاقو و یا کارد سلاخی است که در طول نمایش فیلم به دفعات توسط

«سیاوش» کنار گذاشته می‌شود و باز مورد استفاده قرار می‌گیرد. در سکانس ابتدایی فیلم که در واقع بخش کلیدی فیلم نیز هست، سیاوش پس از جنایت و مواجهه با مهتاج که در آستانه ورودی محل قتل اتفاق می‌افتد، سیاوش کارد خون‌آلود را به قصد تهدید (و یا کشتن؟) به طرف مهتاج می‌گیرد و پس از رویارویی با یکدیگر و نمایش تصاویر درشت از نیمرخ بهت‌زده هر دو، سیاوش با حالتی عصبی و دیوانه‌وار، کارد را به زمین می‌کوبد و وحشت زده از اینکه شاهد جنایت او را دیده از آن محل متواری می‌شود. در بخش بعدی او را می‌بینیم که مقابل یک آب‌نما، دستهای خون‌آلودش را می‌شوید و باز همان کارد را زیر کاپشنش پنهان می‌کند و از آن محل دور می‌شود. در قسمت بعدی ما شاهد مراجعه او به خانه دوستش که گویا پیشینه پزشکی دارد هستیم (این که چرا سیاوش به او مراجعه می‌کند، مشخص نیست) به هرحال، پس از بحث و جدل‌های لفظی میان آن دو، که در راستای معرفی شخصیت آنهاست و فرهنگ گفتاری آنها را با واژه‌های رکیک به رخ می‌کشد، سیاوش وارد دستشویی می‌شود و درب دستشویی را قفل می‌کند و به طور پنهانی کارد خون‌آلود را می‌شوید و این بار آن را در زیر پایه دستشویی پنهان می‌کند و به دلیل استرس و ایجاد شدن حالت روانپریشی، از حال رفته و بیهوش می‌شود که بعداً متوجه می‌شویم توسط دوستش از دستشویی خارج شده است! چند سکانس بعد، باز برای بار چندم، تماشاگر شاهد به دست گرفتن همان کارد توسط «سیاوش» برای به اصطلاح از بین بردن و کشتن مهتاج است! واقعاً نمی‌دانیم در مورد وجود و استفاده مکرر، از این آلت قتاله، اشتباهی صورت گرفته و یا تعمدی در کار بوده که ما متوجه آن نمی‌شویم، اگر قرار بوده سیاوش به دفعات از این کارد در طی روند داستانی فیلم استفاده کند، چرا آن را دور انداخته و یا جایی پنهان می‌کند که دسترسی به آن برایش غیرممکن باشد و تماشاگر را به اشتباه وادارد؟

پیش از این شخصیتی در آثار قبلی سجادی وجود داشت که به نظر می‌رسد بسیار باید مورد علاقه فیلمساز باشد! این شخصیت که روجا نام دارد، از زمان پیدایش فیلم «جدال» (ساخته همین فیلمساز در اواسط دهه شصت) خلق شد و تا همین فیلم اخیر (یعنی «شیفته») کما کان حضور یافته و حالا با تغییر نام (اما همان شخصیت) به فیلم «جنایت» رسیده است. شخصیت زنی ستم‌کشیده که در واقع مطرود جامعه است و از

نگاه فیلمساز به شدت مورد بی‌مهری و ظلم و جور واقع شده و در فیلم «جنایت» به مهتاج تغییر نام داده است. اما به نظر، ضعیف‌ترین و منفعل‌ترین این شخصیت‌ها، در همین فیلم مورد بحث، رخ می‌نمایاند. در جایی از فیلم مهتاج را به عنوان یک زن نظافتچی می‌بینیم که کارش، شیشه‌شویی، زمین‌شویی و بطور کل نظافت داخل ساختمان‌هاست و به سختی امرار معاش می‌کند. در بخش‌های میانی فیلم در می‌یابیم او یک فاحشه است و به خانه‌های افراد فاسد رفت‌وآمد می‌کند و در قسمت‌های پایانی متوجه می‌شویم که او دختری از یک خانواده فقیر است که از بد حادثه کارش به آنجا کشیده شده است.

در واقع در این فیلم مهتاج شخصیتی چند وجهی دارد که هر کدام در مسیری خلاف جهت دیگری در حرکت است. مثلاً یک نظافتچی که تن به دشوارترین کارها داده، تا از طریق کسب درآمدی ناچیز، شرافتمندانه امرار معاش کند، ناگهان تغییر چهره می‌دهد و تماشاگر او را، در کسوت یک زن بدکاره مشاهده می‌کند، بدون این که در شخصیت‌پردازی و شناساندن چهره واقعی او تلاشی صورت بگیرد و از پیشینه او اطلاعاتی داده شود و یا زمانی که تماشاگر به این باور می‌رسد که او یک موجود به ظاهر فاسد است و سعی می‌کند مشخصات تازه او را به رسمیت بشناسد، دوباره او را در قالب دختر خانواده‌ای می‌بیند که اعضای آن، از کسب و کار او بی‌خبرند. و این در حالی است که فیلمساز در جایی از فیلم، در نمایی که مثل یک وصله ناجور به فیلم سنجاق شده، مهتاج را در خیابان در حالی که خودش را به اصطلاح بزک می‌کند و ماتیک به لب می‌مالد، نشان می‌دهد. هر چند این صحنه با موضوع و محتوای فیلم و سوژه‌ای که دنبال می‌کند، مغایر است و چندان هماهنگی ندارد، اما تماشاگر با مشاهده همین صحنه کوتاه (که بسیار تأثیرگذار هم هست!) پی به ماهیت شخصیت مهتاج می‌برد، اما صحنه بعدی که نشان می‌دهد، او از مکان ارتکاب آن به عمل خارج شده و دسته‌ای اسکناس درشت در دست دارد و آشفته و پریشان و خسته (به شکلی غلو شده و اغراق‌آمیز) در خیابان به پیش می‌رود، تمامی تأثیرپذیری صحنه قبلی را زا بین می‌برد و زیبایی و ظرافت آن را از ذهن می‌زداید.

با این حال، اگر نشانه‌هایی قابل اعتنا در فیلم مورد بحث وجود داشته باشد، باید آن را در حیطه صحنه‌آرایی و فضاسازی جست‌وجو کرد (البته فقط در چارچوب فیلم جنایت و نه در مقایسه با

کتاب و یا فیلم جنایت و مکافات داستایوفسکی!)
امـا متأسفانه فیلمبرداری کم‌دقت و شتابزده، بیشترین آسیب به این بخش از فیلم رسانده است. زوایای دوربین جای واقعی خود را پیدا نکرده و یا به عبارتی دوربین در جایی که باید قرار بگیرد، قرار نگرفته. قاب‌ها و نماهای شکل گرفته، با فضای ایجاد شده در فیلم هماهنگ نیست. فیلمساز مهارت خاصی در بکارگیری اشیا موجود در صحنه و فضاسازی آثار خود دارد، که اگر آنرا بجا و بموقع به کارگیرد، اثرش قابل دیدن می‌شود. به طور مثال فضاسازی فیلم «جدال» را به خاطر بیاورید! صرفنظر از این که بخواهیم فیلم مورد نظر را ارزیابی کنیم و از منظر کمی و کیفی آن را بسنجیم، فیلم فضاسازی تأثیرگذاری داشت. همین‌طور فضاسازی اولین فیلم محمدعلی سجادی به نام «بازجویی یک جنایت» که به نظر می‌رسد هنوز هم بهترین فیلم او باشد. این موارد تا حدودی برای فیلم «جنایت» نیز قابل اشاره است اما تعدد ضعف‌های برجسته فیلم، همه این زیبایی‌ها را محو کرده است.

[به نقل از فرهنگ‌وسینما، شماره ۱۴۴]