حقیقت، همچنان در اسارت

نگاهی به فیلم روز واقعه

■ محمدحسین معززی نیا

ساخته شدن فیلمی چون *روز واقعه* اثبات دیگرباره' این معناست که جریان موسوم به «روشنفکری» در این سوی عالم و خصوصاً در این سرزمین، کاملاً منفک از عقاید و سنن عرف عام به سر می برد و اگر که گاه مدعی معرفت یافتن نسبت به «آیین مردمی» می شود، تنها به ظاهری سطحی و بی ارتباط با معنا دل خوش می کند.

روشنفکران اصولاً «اهل ظاهر»اند و این صفت در دیار ما که با تصویر وارونه ای از مفهوم «انتلکتوئلیسم» مواجهیم، شکل وخیم تری به خود می گیرد. روشنفکری شجره' این آب و خاک نیست. از این روست که چنان دیگر «واردات غربی»، پس از ورود شکلی به خود گرفته که نه انطباقی با صورت حقیقی اش در مغرب زمین و نه نسبتی با هویت تاریخی ما. آنان که خود را به چنین تشکّل پادرهوایی منتسب کرده اند طبعاً به وضعیت «نه این و نه آن» دل بسته اند و درنهایت قادر به فهم حقیقت هیچ یک نخواهند شد.

روشنفکر غربی گرچه راهی به حقیقت ندارد، از آنجا که به واسطه' قرار گرفتن در تقدیر تاریخی غرب نسبتی با تمدن و فرهنگ این سرزمین برقرار می کند، در سیر تطور تاریخی عالم غرب قابلیت بیشتری برای گذر از سطحی نگری روشنفکرانه می یابد. نمونه های روشنفکران جدی و متهوری که گاه تا مرز برهم ریختن و زیر سؤال بردن نظم نیهیلیستی حاکم پیش رفته اند حجتی بر این سخن است.

اما روشنفکران ما هرگز قادر نخواهند بود چنان نسبتی با فرهنگ و تمدن غرب برقرار کنند و از آن سو نیز، انقطاع از هویت اسلامی-ایرانی لازمه' روشنفکری است. چرا که انتلکتوئلیسم جزئی از تاریخ نیهیلیسم غربی است و مسلم است که نگرش نیهیلیستی به عالم هرگز با دین جمع نمی شود.

این مقدمه کوتاه مختصری از یک بحث جدی و عمیق است که بزرگان در باب آن به تفصیل نوشته اند و قصد ما در این چند سطر تنها اشاره ای دوباره به برزخی بود که روشنفکران ما در آن گرفتارند. برزخی که در آن نه امیدی به شناخت ماهیت تمدن غرب وجود دارد و نه شوقی برای باز یافتن دیگرباره' «خود» در آینه' حقیقت «سنت ایرانی» که همان سنت حسنه' اسلام است.

در چنین شرایطی است که با ورود روشنفکران وطنی به حیطه هنر آثاری کاملاً سطحی، بی هویت، منفعل و سردرگم پدید می آیند. این آثار هنری که تعیّن نازلترین صورت سوبژکتیویسم موجود در هنر مدرن محسوب می شوند، غالباً بیانگر دلبستگی ها و علایق سطحی پدیدآورندگانشان شده و از ایجاد هرگونه ارتباط سالم با مخاطب ناتوان می مانند. در اینجا خود محوری هنرمند تا بدان پایه رشد کرده که امکان هرگونه همدلی و همزبانی را از مخاطب سلب می کند و اگر هم کسانی در این میان مدعی شوند که حرف پدیدآورنده' اثر هنری را درک کرده انداز ظنّ خود یار او شده اند.

در شرایطی که سازنده یک اثر هنری، خود سردرگم و بی هویت بوده و تصور درستی از موضوع نداشته باشد، ممکن نیست نفر دومی پیدا شود که ادعا کند با هنرمند همزبانی دارد. بنابراین همه چیز در سطح «اداء»ی این و آن را

درآوردن باقی می ماند. مخاطب روشنفکر با شور و شوقی اغراق آمیز و غالباً مضحک ادای فهمیدن هنر را درمی آورد و هنرمند روشنفکر هم با نگاهی پر از نخوت، فخر آنچه را که ندارد می فروشد. و در این میان عوام الناس هم سرگردان می مانند که ماجرا از چه قرار است.

دلیل ذکر چنین مباحثی همانگونه که در آغاز نوشته اشاره شد، پیوستگی نسبتاً دقیقی است که میان اندیشه' مستتر در فیلم *روز واقعه* با مفهوم جریان روشنفکری در ایران وجود دارد. بهرام بیضایی و شهرام اسدی چه بخواهند و چه نخواهند به لحاظ نوع نگرش به عالم و ساختمان عمومی آثارشان منتسب به جماعت روشنفکرانند. و بنابراین طبیعی است که همه' آنچه تا اینجا گفتیم در فیلم *روز واقعه* نیز مصداق داشته باشد. با این سخن نظر به ماهیت موضوع داریم و پرداختن به شدت و ضعف این مصداقها همان است که در پی خواهد آمد.

روز واقعه ماهیتاً یک فیلم روشنفکرانه است. روشنفکرانه به این معنا که هنرمند در تاریخ، در روایت واقعه' محرم که حقیقی ترین رخداد تاریخ بشریت است، دلمشغولی ها و دلبستگی های خود را می جوید. آن هم به نازلترین شکل؛ بیضایی علاقه' مفرط خود به نوع خاصی از تکنیک سینمایی و بیان نمایشی را که تا امروز پیوسته مورد استفاده قرار داده، سوار بر موضوع می کند و تنها قسمتهایی از وقایع موجود در واقعه' عاشورا را برجسته می کند که همخوانی بیشتری با آن نوع فیلمسازی دارند.

از آن رو که آنچه در اینجا می خواهیم بگوییم، به زیباترین شکل توسط شهید سید مرتضی آوینی بیان شده، قسمتهایی از مقاله «فرم زدگی» را باز می خوانیم:

«... بیضایی مضامین را برای این تکنیک ثابتی که می شناسد برمی گزیند، یعنی کاری درست خلاف آنچه معمول است؛ و بنابراین او قدرت نوآوری ندارد چرا که دیگر تجربه نمی کند و هربار خودش را تکرار می کند... آنچه که در فیلمهای بیضایی مورد هجوم من است، فرمالیسم مفرطی است که بر همه چیز سایه انداخته... این فرمالیسم است که آن حرکات و دیالوگهای تصنعی و به شدت اغراق آمیز را بر فیلم تحمیل کرده است و به عبارت بهتر، فیلمهای بیضایی جز یک فرمالیسم بسط یافته، چیز دیگری نیستند. فیلمساز قصد بیان هیچ چیز را ندارد و فقط مهارت بسیار خود را در ساختن سینه تئاترهای فرمالیستی به رخ مخاطبان خاص خویش می کشد... فرمالیسم مفرط در اینجا جلوه می کند که در واقع بیضایی، مضمون را برای تکنیک خاص خویش انتخاب می کند نه تکنیک را برای مضمونی که حاوی پیام اوست...»[۱]

بنابراین مسلم است که نمی توان به روایت بیضایی از تاریخ به عنوان واقعیت ـ نفس الامر ـ اعتماد کرد. او خود را در اختیار موضوع قرار نمی دهد. او تنها آنچه را از یک واقعه' تاریخی بیرون می کشد که به عنوان ماده' خام برای ساختن یک فیلم دیگر با همان خصوصیات سابق لازم دارد. تا بتواند با این ماده' اولیه باز هم به مهارت بیشتری در آن تنها نوع فیلمسازی که آموخته، برسد و مخاطبان خویش را بیش از پیش دچار «اعجاب» کند.

در فیلم *روز واقعه* نیز شاهد اتفاقی جز این نیستیم. درنظر بگیرید چه بسا طرحی که در ذهن بیضایی وجود داشته و انگیزه ای که مسبب نگارش فیلمنامه' *روز واقعه* بوده چیزی نزدیک به این عبارات باشد: «آیینهای عربی جذاب است. باید فیلمی ساخت که تا حد امکان انباشته از این آیینها باشد. همچنان که مثلاً آیینهای ژاپنی جذاب است یا آیینهای... پس باید قصه ای یافت که بستر مناسبی برای نمایشی کردن و استفاده' هرچه بیشتر و حتی اغراق آمیز از این مراسم و سنن عربی باشد. یکی از بهترین دست مایه ها ماجرای اسلام آوردن شبلی نصرانی است...»

قصه موردنظر سه خط سیر جذاب دارد که یکی جشن عروسی ابتدای فیلم است. دوم گریختن داماد از جشن و حرکت به سوی مقصدی که در ابتدا کاملاً نامشخص است و در انتها، مراسم سوگواری. این سه وضعیت فیلمنامه ای موجب تغییر کامل لوکیشن، فضا، دکور، طراحی لباس و همه' آنچه است که در ظاهر ساختاری فیلم مشاهده می شود و همین هاست که در ساختمان فیلمنامه و فیلم، اصل قرار گرفته است.

به اضافه' اینکه نوع استفاده' بیضایی از «آیینها» همچون دیگر آثارش، کاملاً اغراق آمیز و یکسونگرانه است تا آنجا که در فیلم *روز واقعه* نوع به کار رفتن آیینها کاملاً «دکوراتیو» جلوه می کند. عمده عناصری که در پرداخت قصه، شخصیت پردازی، طراحی صحنه و

■ نوع استفاده بیضایی از آیینها همچون دیگر آثارش کاملاً اغراق آمیز و یکسو نگرانه است تا آنجا که در فیلم روز واقعه کاملاً «دکوراتیو» جلوه می کند.

هربخش دیگر ساختمان اثر مورد استفاده قرار گرفته بر اساس جلب نظر مخاطب خاص و جذابیت ظاهری انتخاب شده اند و اصلاً نوع پرداخت قصه فیلم نشانگر چنین ساختار دکوراتیوی است. در نتیجه آیینها در سطح فولکلور مانده و نگاه سناریست و به تبع او کارگردان، نگاهی است موزه ای و توریستی و سطحی که تنها، جلوه های ظاهری را مدنظر دارند.

اکنون با درنظر گرفتن ویژگی فوق الذکر که اصلی ترین مشکل موجود در ساختمان فیلمنامه *روز واقعه* است، می توان به بررسی جزئیات بعدی پرداخت. مراسم حنابندان، مراسم جشن عروسی، آیین سوگواری، آلات موسیقی عربی، خانه هایی با معماری عربی، لباسهای عربی، رقص عربی، حرکات اسب، حضور شتر با جهاز رنگارنگش، مبارزات و پیکارهای نمایشی عربی و هر سطح و رویه' دیگری از فولکلور عرب همه' آنچه است که برای بیضایی جذاب بوده و اصلی ترین عوامل نگارش فیلمنامه' *روز واقعه* محسوب می شوند. وگرنه بقیه عناصر از جمله کاراکترها برای وی یکسانند و در ردیف دیگر اشیاء جالب توجه درون یک کادر محسوب می شوند.

سوژه و قصه اولیه فیلم جذابیتی نهفته

دارد که همه ساختار فیلم بر اساس تجلّی هرچه بیشتر ظاهر و پوسته' این زیبایی و دکوراتیو کردن و پر زرق و برق کردن آن شکل گرفته است. به عنوان مثال نوع دیالوگ نویسی فیلمنامه *روز واقعه* را درنظر بگیرید؛ شکل دیالوگها کاملاً حکایت از عدم پیوند درونی میان معانی عبارات با صاحب قلم دارند و از این رو جملات، عموماً «درس» می دهند و «تنبیه» می کنند. گفت و گوها به زور در دهان شخصیتها گذاشته شده اند و کوچکترین انطباقی با واقعیت زندگی ندارند. این نوع دیالوگ نویسی نشان از آشنایی سطحی و تازه' نویسنده با موضوعی دارد که فقط برای او جذاب است و بس. و نویسنده گویی ذوق زده از این جذابیت تازه کشف شده، به گونه ای کاراکترهایش را به سخن گفتن وا می دارد که همه می خواهند به هم فخر بفروشند و به دیگری ثابت کنند تا چه حد در زیبا سخن گفتن و به کارگیری دانسته هایشان ماهرند.

برای مثال در ابتدای فیلم و در میان جشن عروسی، سه پسر زید از یک سو وارد می شوند و با لحنی که قرار است جاهلیت عرب پیش از اسلام از آن ببارد به زید می گویند که به چه حقی می خواهد شمشیرش را به یک تازه مسلمان که تا دیروز نصرانی بوده اهدا کند و یا دیگری می گوید چگونه به این مسلمان یک روزه می توان اعتماد کرد... و از این قبیل سخنها. و زید ناگهان از آن سو سر می رسد و با نگاهی عاقل اندر سفیه چونان کسی که می خواهد درس مسلمانی به همگان بدهد، جملات قصار حکیمانه و فاضلانه ای در باب خاصیتهای تازه مسلمان بودن بر زبان می راند و بعد، به فاصله' چند لحظه همه منکوب می شوند و حرف او را می پذیرند!

یک نمونه دیگر چند دقیقه بعد است که زید در بین صحبتهای دیگران ناگهان خطاب به مهمانان جشن عروسی دخترش می گوید: «میوه بخورید. زیتون و انجیر بخورید که اینها میوه هایی هستند که خداوند به آنها قسم خورده»!

■ بیضایی علاقه مفرط خود به نوع خاصی از تکنیک سینمایی و بیان نمایشی را که تا امروز پیوسته مورد استفاده قرار داده، سوار بر موضوع می کند و تنها قسمتهایی از وقایع موجود در واقعه' عاشورا را برجسته می کند که همخوانی بیشتری با آن نوع فیلمسازی دارند.

گذشته از پیچیده و مطنطن بودن گفت و گوها در آثار بیضایی که دیگر بحثی قدیمی است، یکی از نکات جالب دیالوگ نویسی در فیلم *روز واقعه* این است که بیضایی شدیداً از به کارگیری جملات و عبارات عربی پرهیز کرده و تمامی دیالوگها به زبان فارسی است. و این امر در فیلمی که مطلقاً متکی بر آیینهای عربی است جداً شگفت آور است. حتی ندای ملکوتی «هل من ناصر ینصرنی» به «کجاست یاری کننده ای که مرا یاری کند» ترجمه شده است. حضور آیینهای عربی بدون ذره ای استفاده از زبان عربی نشانه دیگری است از بی روح بودن و دکوراتیو بودن به کارگیری سنتهای عربی.

بهرحال چنین دیالوگهایی به طرزی غیرقابل انکار دلالت بر رویارویی روشنفکرانه و توریستی بیضایی با احادیث و اخبار و عبارات اسلامی دارد و از این رو گفته های کاراکترها بی روح و توخالی و وصله خورده به فیلم از آب درآمده اند و این نوع استفاده، برای آنان که پیوند روحی با این زبان دارند بی معنا و حتی تا حدی مضحک است.

وضعیت کاراکترها و شخصیت پردازی نیز حکمی جدای از روح کلی حاکم بر اثر ندارد. شخصیتها تفاوت عمده ای با اشیاء و اجزاء به کار رفته در طراحی صحنه ندارند. همه عناصر سازنده اثر در نوعی «آیین زدگی بیمارگونه» غوطه ورند. آدمها درست مانند لباسها که در ابتدای فیلم رنگ شاد دارند و در انتها داخل خم رنگرزی می روند و سیاه می شوند، تغییر حالت می دهند و ناگهان به حقیقت می رسند!

ما چگونه باید از خلال چند نمای انباشته از مه و دود و چند لانگ شات کارت پستالی به کیفیت واصل شدن عبدالله به حقیقت وجود امام عشق پی ببریم؟ وقایع طی راه چه تاثیری بر او داشته و این سلوک چند ساعته چگونه رخ داده است؟ ما تا چه اندازه به حقیقت این رخداد شگفت که یک انسان به فاصله چند ساعت پس از اسلام آوردن به درک حقیقت دین - که همانا وجود مبارک حضرت امام حسین (ع) باشد - نایل می شود، نزدیک می شویم؟ چرا آدمهایی که ابتدای فیلم در جشن حضور دارند و هنگام رسیدن خبر شهادت حضرت مسلم (ع) شدیداً واکنش نشان می دهند به یاری حسین (ع) برنمی خیزند؟ حضور تیپ آشنا و کلیشه ای حسین پناهی به چه کار می آید؟ جز این است که باز هم لباس و چهره و شغل و فضای پیرامون او و اصلاً مطرح کردن آدمی که مسئول تهیه سنگ برای گذرندگان از بیابان و تشویق آنها به سنگ زدن به بتهای مدفون در سنگهای کوه است، «جذاب» از کار درمی آید؟ یا صحنه' بسیار بد بازگشتگان از نیمه راه قافله کربلا، که هر بازیگر به نوبت از راه می رسد، دیالوگش را می گوید و می رود. آن هم چنین دیالوگهایی: «چرا برگشتم؟ چرا برگشتم؟»

و حضور راحله که شخصیتی کاملاً بی هویت با حضوری عمدتاً بی معنا از کار درآمده است؛ چگونگی عاشق شدنش بر عبدالله، نگاه و برخورد منفعلانه اش با برادران خود در هنگام گریختن عبدالله، حضور ناگهانی اش در هنگام جدال بین عبدالله و برادرانش، حضور سور رئالیستی بدلش در آخرین منزل توقف عبدالله... همه و همه خنثی و بی رمق از کار درآمده اند. حتی نحوه' رویارویی و جدال سه برادر راحله با عبدالله

در وسط بیابان هم نمایشی و آیینی است! صحنه ای که مجال فراوانی برای شخصیت پردازی و طرح حرفهای ناگفته در اختیار نویسنده قرار داده است قربانی تمایلات آیین پرستانه' سناریست می شود.

منازل و توقفگاههای عبدالله هم که مشخص نیست چه نقشی در روند سیر او به سوی حق دارند. مثلاً اگر در شب اول با آن دو شتربان برخورد نمی کرد یا آن قافله که برای کمک به یاران عمر سعد رو به کربلا داشتند را نمی دید چه تفاوتی در سلوکش حاصل می شد؟

جالب است که حتی اشاره های مستقیم به نشانه های حضور امام و اهل بیت بزرگوارش نیز شکلی دکوراتیو دارند؛ شتربانی که عبدالله در اولین منزلگاه ملاقات می کند برای او حکایت می کند که در شب توقف امام حسین (ع) در منزل او، پیاله ای شیر شتر به حضرت داده و ما بلافاصله نمای بسیار درشتی داریم از پیاله شیر در دستان عبدالله! همین و همین.

یا در آن آخرین توقفی که عبدالله در خیمه' آن پیر عجیب (با بازی جمشید مشایخی) دارد- ضمن تذکر این نکته که این فصل نمونه ای ترین سکانس فیلم است که با تکیه بر اغراق آمیزترین و بی معناترین صورت استفاده از آیینهای کهن یک ملت ساخته شده و از این جهت باید جداگانه مورد بررسی قرار گیرد- او فقط اشیاء را به عبدالله می نمایاند و دوربین همزمان زوم می کند روی اشیاء: سایه بانی که زینب (س) در زیر آن نماز کرد، سنگی که حسین (ع) بر آن پا نهاد، مشکی که ابوالفضل (ع) دستهایش را در آن شست و...

واقعیت این است که فیلم *روز واقعه* غیر از چنین استفاده های بی معنا از اشیاء و لانگ شات های متعدد از حرکت مداوم عبدالله در خاک و شن و گلهای ترک خورده' کویر چیز دیگری در چنته ندارد.

از آن سو تکیه' بیضایی بر عناصر سنتی ایرانی و به کارگیری یاد و خاطره' قومی و ملی کاملاً بی معنا و غیرقابل قبول است. این غیرقابل توجیه بودن در یک دیالوگ فیلم مشهود است. عبدالله در توصیف همسرش راحله، به شتربان می گوید: «در بادیه بوی عطر گلهای ایران می پراکند اگر او از آنجا بگذرد...» و پس از رفتن عبدالله، شتربان به دوستش می گوید: «تو از عطر گلهای ایران چه می دانی؟» و واقعاً هم قرار نیست یک عرب بیابان گرد چیزی از عطر گلهای ایران بداند و چنین دیالوگی و اساساً این نوع به کارگیری مؤلفه های ایرانی به همان اندازه که ندای یاری طلبی امام عشق به فارسی ترجمه شود بی معنا و نامعقول است.

قصه اصلی که زیربنای فیلم *روز واقعه* را تشکیل داده، یکی از داستانهایی است که امکانی استثنایی برای کند وکاو جدی هنرمند در معنای عشق و ایمان در ناب ترین شکل خود را فراهم می کند. روایت اسلام آوردن شبلی و عشق بر شور او به راحله، دختر مسلمان زید و عزیمت ناگهانی اش در شب زفاف به قصد یافتن حقیقت، ماجرای ویژه و کم نظیر است. قصه ای که مرد و عشق مجازی و حقیقی را در یک فاصله کوتاه به زیباترین شکل درپر دارد. تازه مسلمانی عبدالله را نیز درنظر بگیرید که در گرماگرم عشقی شورانگیز به نینوا طلبیده می شود و به فیض درک وجود مقدس حضرت اباعبدالله (ع) نایل می آید.

بعد از همه' این تفاصیل باید تا چه اندازه افسوس خورد بر ساخته شدن فیلمی چون *روز واقعه* که کمتر نشانی از روح و هویت اسلامی مستتر در چنین واقعه' عظیمی را به نمایش می گذارد؟ همین که شهرام اسدی بوای ایفای نقش عبدالله، آن جوان پرشور نوزده ساله، علیرضا شجاع نوری را برگزیده با بازی بی حس وحال و نگاههای بد و حرکات بی جانش، وضعیت دیگر عناصر سازنده فیلم را هم از پیش می توان حدس زد.

همه' آنچه تا اینجا برشمردیم عواملی هستند که منجر به ایجاد مهلک ترین بیماری یک فیلم سینمایی می شوند: تصنع. تصنع، عنصر غالب فیلم *روز واقعه* است. اما از آن رو که اسدی و خصوصاً بیضایی مهارت بسیاری در پیچیده و عالمانه جلوه دادن این تصنع دارند و از همه' این بازیهای نمایشی، تصویری دکوراتیو و تجملی پدید آورده اند تا

مخاطب خویش را به این باور بکشانند که با اثر بزرگ و عظیمی روبروست، همهٔ ضعفها نهان می مانند.

شهرام اسدی تمایل بسیاری داشته که از فیلمنامهٔ *روز واقعه* یک «سوپر پروداکشن» پدید آورد که البته اگر غایات فیلمسازی اسدی و بیضایی را لحاظ کنیم، به این باور می رسیم که مسیر درستی برای نیل به این هدف

سوژه و قصه اولیه فیلم جذابیتی نهفته دارد که همه ساختار فیلم بر اساس تجلّی هرچه بیشتر ظاهر و پوستهٔ این زیبایی و و پرزوق و برق کردن آن شکل گرفته است.

برگزیده اند. *روز واقعه* با اینکه در مجموع فیلم بدی است، اگر هدف پدیدآورندگانش را برای هرچه دکوراتیوتر و تجملی تر کردن ساختمان اثر درنظر بگیریم، فیلم خوش آب و رنگی است. همهٔ عوامل فیلم در جهت نیل به این مقصود هماهنگ عمل می کنند. از فیلمنامه گرفته که اولین و اصلی ترین بستر ایجاد چنین اثری است تا بازی علیرضا شجاع نوری که نمودار کامل خط مشی فیلم است و به عنوان یک «دکور متحرک» عالی عمل می کند و موسیقی انتظامی که پر زرق و برق و دهان پر کن است اما فاقد روح و معنای حماسهٔ عاشورا و تهیه کننده که ظاهراً علاقه اش به ساخته شدن سوپر پروداکشنی در حد *الرسالة* یا *عمرمختار* در شکل گیری فیلم بی تاثیر نبوده است.

اما اینکه طرح ساخته شدن اینگونه فیلمهای «عظیم» اصولاً در ایران قابل اجراست یا خیر و اینکه شهرام اسدی نیز حداقل همان خط مشی مثلاً مصطفی عقاد را در پیش گرفته یا به این نوع فیلمسازی بی اعتناست، باید مورد بحث قرار گیرد. اگر *الرسالة* را به عنوان نمونه درنظر بگیریم، باید گفت که این فیلم در عین عظیم بودن دارای لحظات تکاندهندهٔ معنوی است که بهرحال نشان از نگاه متفاوت سازندهٔ این اثر با فیلمسازانی همچون اسدی دارد. آنچه از روند فیلمسازی شهرام اسدی تا به امروز دریافته ایم آن است که وی علاقه دارد فیلمنامه هایی با رنگ و بوی بومی و ملی را در تمیزترین و بی نقص ترین شکل تکنیکی ممکن ارائه دهد. و این نوع فیلمسازی «کلاسی» و منظم مهمترین دغدغهٔ خاطرش است. علاوه بر این، اسدی در فیلم دومش کاملاً مقهور اسم و رسم بیضایی است و ظاهراً مهمترین وظیفهٔ خود را این می دانسته که تصاویر موجود در فیلمنامهٔ بیضایی به بهترین شکل «مج» شوند.

درست به همین دلیل بود که ما تا اینجا در بررسی فیلم *روز واقعه* بیشتر به نوشتهٔ بیضایی پرداختیم. فیلم ساخته شدهٔ فعلی، مصور شدهٔ دقیق و وفادارانهٔ فیلمنامهٔ بیضایی است و گرچه شخص بیضایی پشت دوربین قرار نداشته، اما *روز واقعه* را از حیث اندیشه باید فیلم بیضایی محسوب کرد. بدین جهت شاید اسدی را به عنوان تکنیسینی که ایده های تصویری فیلمنامه را خیلی تمیز پشت هم ردیف کرده و فیلم خوش آب و رنگی پدید آورده باید موفق بدانیم.

اما چنین نیست. چرا که در این میان به صحنه هایی همچون فصل درگیری عبدالله با راهزنان برمی خوریم که پرداختی ضعیف و بازاری دارد و در حد یک صحنه اکشن بی خاصیت عمل می کند و هیچ ربطی هم به صحنه های بعدی فیلم ندارد. یا استفادهٔ فراوان فیلمساز از کلوزآپ که کاملاً بی مورد است. از آنجا که دوربین قصد ثبت و ضبط بی دلیل همه اشیاء و انباشتن کادر از دکورها را داشته. فضای کل فیلم بسته و خفه است و لانگ شات های بسیار وسیع کارت پستالی هم تغییری در این وضعیت نمی دهند و بیشتر به لانگ شات های تلویزیونی می مانند.

اسدی حتی درک درستی از موضوع مطرح شده در فیلمنامه ندارد و بعید است مقصود بیضایی را هم درست فهمیده باشد. نوشتهٔ بیضایی را نیز همانگونه که اشاره شد بیشتر به دلیل قابلیت «سوپر پروداکشن» سازی برگزیده است.

به هر جهت همهٔ اشاره هایی که به نکات تکنیکی فیلم داشتیم دلایلی بودند برای اثبات وجود نوعی لحن روشنفکرانه در فیلم، که در ابتدای نوشته بدان اشاره شد. وگرنه توضیح دقیق مشکلات تکنیکی کار، مجالی مفصل تر از اینها می طلبد. *روز واقعه* فیلمی است بی هویت، که نه تعزیه است، نه نمایشنامه، نه فیلم سینمایی. همهٔ فیلم روایت بیمارگونهٔ پوسته ای از فولکلور عرب است به بدترین شکل. چنین فیلمی تنها مطلوب طبع روشنفکرانی قرار می گیرد که به واقعهٔ عاشورا همچون رویدادی تاریخی ـ به معنای امروزی کلمه ـ و واقعه ای در حد چند رویداد بزرگ تاریخ جهان می نگرند. و تازه باز هم در لانگ شات. چرا که نزدیکی به این واقعه «می سوزاند»شان. و دقیقاً به همین دلیل است که *روز واقعه* فیلمی دکوراتیو است.

به گوشه ای از گفت و گو با کارگردان فیلم توجه کنید:

■ فیلمنامه را که خواندید چه چیزی در آن بود که شما را جلب کرد؟

□ من هم دوست دارم یک جهان بینی و فکر و پیام را تعقیب کنم. از فکر و مایه و شرح مظلومیت به عنوان یک شاخصه مضمونی خوشم می آید و آن را تعقیب می کنم... شرح مظلومیت آدمی، انسان در گستره تاریخ و اجتماع، هر جایی و به هر شکلی، مساله را عام می بینم...[۲]

عام دیدن واقعهٔ عاشورا یعنی حماسهٔ حسینی را چیزی در حد تراژدی های تاریخی فرض کردن. در بهترین شکل، «بزرگ ترین تراژدی روی زمین» دانستن. حال آنکه فرموده اند «کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا» و این سخن بدان معنی است که «قافلهٔ عشق در سفر تاریخ است»[۳]. آن کس که حقیقت این

سخن را دریابد کوچکترین نسبتی بین واقعه کربلا، آن «مذبح عشاق» با تراژدی نمی یابد. تراژدی در عالی ترین شکل خود نیز تحت سیطره' صورتی از عقل اومانیستی است و بنا بر این تعریف، هیچ یک از وقایع خونبار تاریخ اسلام را نمی توان تراژدی دانست چه رسد به واقعه' شهادت امام عشق که خاک کربلا را به نقطه اتصال عرش الهی و خاک زمینی مبدل کرد و در آنجا بود که «شمشیر شیطان از خون عاشق شکست خورد». و این از نکاتی است که فهم روشنفکری بدان راه نمی برد. به قسمتی دیگر از گفت و گوی اسدی توجه کنید:

■ از لحظه' شروع سفر تا رسیدن به عاشورا، داریم از هفت منزل عبور می کنیم. یعنی از لحظه' طلب، هفت منزل تا رسیدن به لحظه دیدار با معشوق می رویم...

□ بله، طلب است و هفت منزل عشق. در هر منزل، لایه به لایه از عشق خاکی دور می شویم و به عشق الهی می رسیم. فصل بدویان انگار مقام فناست. آنجا زنی به نام راحله هست و این راحله، راحله' زیبایی نیست. اینجا انتهای عشق زمینی است و لحظه تقطیع دو عشق است...[۴]

از ساده انگاری مصاحبه کننده و آقای اسدی در یکی دانستن هفت منزل عشق با هفت توقفگاه عبدالله در فیلمنامه *روز واقعه* که بگذریم به «لحظه تقطیع دو عشق» می رسیم که اساساً حرف بی معنایی است. کدام تقطیع؟! این هم از آن خلط مبحث هایی است که روشنفکران در فهم عرفان اسلامی به آن دچار می شوند و اتفاقاً مساله ای عمومی است. داریوش مهرجویی هم در فیلم *هامون* دچار چنین اشتباهی شده و فکر می کند هامون باید مهشید را بکشد تا به مقام فنا برسد. در اینجا نیز توضیحی بیان کننده تر از عبارات شهید آوینی نیافتم:

«یکی از جملاتی... که با رنگ خاکستری صفحه را زینت بخشیده، همین است که: «کی بر کنار می خواهد رژینا نامزد خویش را در اوج دوست داشتن فدا کند و هامون همسر خویش را. انسان به این طریق است که به مرحله ایمان خواهد رسید.» و این حرفی است سراپا غلط. چرا که «ایمان» دارای مراتب است و با اولین مرتبه' آن که «اعتقاد به خدا» ست آدم در جرگه' دیندارها ورود می یابد و در آخرین مرتبه' آن همچون ابراهیم درمی یابد که هر وابستگی غیر ربط و تعلّق به حق که عین ذات آدمی است او را از خدا دور می کند و در این مرحله است که آدم درمی یابد که «عشق به همسر» تعلّق است و آنگاه روی به ترک تعلّق می آورد و آن هم نه آنکه قصد کشتن همسر خویش را پیدا کند!... و در آخرین منزل که «کمال الانقطاع» است، نه آنکه انسان همسر و فرزند خویش را دوست نداشته باشد و از مردمان به کوه و دشت بگریزد و خود را به دریا بیندازد! بلکه از آن پس دیگر همسر و فرزند خویش را با عشق خدایی دوست خواهد داشت، یعنی او خود در این مرتبه، خلیفة الله است و به واسطه' او مهر و لطف خدا به بندگانش تجلی خواهد کرد و اگر جز این بود هرگز آخرین پیامبر خدا بر مرگ فرزند خویش نمی گریست.»[۵]

روز واقعه پر از چنین اشتباهاتی است و اصولاً نگاه روشنفکرانه به عالم است که منجر به اخذ چنین نتایجی می شود. با روایتی چنین پر زرق و برق از تاریخ دیگر نمی توان در انتهای فیلم از عبدالله نقل کرد که «حقیقت را در زنجیر» دیده است. در *روز واقعه* نیز حقیقت در اسارت نگاه روشنفکرانه و محدود سازندگانش مانده است.

و در این میان از همه ناگوارتر آن است که سپاستگذاران سینمای ایران و علاقه مندان به ایجاد سینمایی با هویت که مجلای بروز و ظهور مضامین اسلامی باشد، ساخته شدن فیلمهایی همچون *روز واقعه* را نشانه های تولد آن سینما بینگارند و آمدن نام و یاد ائمه' اطهار (ع) در هر فیلمی و به هر شکلی را نشانه' «اسلامی شدن سینمای ایران» بدانند. واقعاً اگر قرار است روشنفکران ما با دستمایه قرار دادن داستانها و روایتهای اسلامی، فیلمی چون *روز واقعه* تحویل سینمای ایران بدهند، همان بهتر که مسئولین سینمایی کشور شرایط لازم برای ساخته شدن فیلمهایی از نوع شاید وقتی دیگر را فراهم کنند تا هم فیلمسازانی از سنخ بیضایی آسوده تر فیلم بسازند و هم مخاطبین و منتقدین روشنفکر مجبور نشوند برای حفظ پرستیژ حرفه ای به تفسیر و تحلیل های سراپا غلط و بی معنا از واقعه' عاشورا مشغول شوند. شاید بهتر باشد که اجازه دهیم «حریم» ها پابرجا بمانند.

---

۱. شهید سید مرتضی آوینی/آینه جادو / جلد دوم/ مقاله «فرم زندگی»/ صفحه۱۸۵

۲. گفت و گو با شهرام اسدی /ماهنامه سینمایی فیلم/ شماره۱۷۱

۳. از تعابیر به کار رفته توسط شهید بزرگوار سید مرتضی آوینی در کتاب «فتح خون»، روایت محرم

۴. ماهنامه فیلم/شماره ۱۷۱

۵. شهید آوینی/آینه جادو /جلد دوم /مقاله «ایمان یا نیهیلیسم هامونی؟»/صفحه۹۱