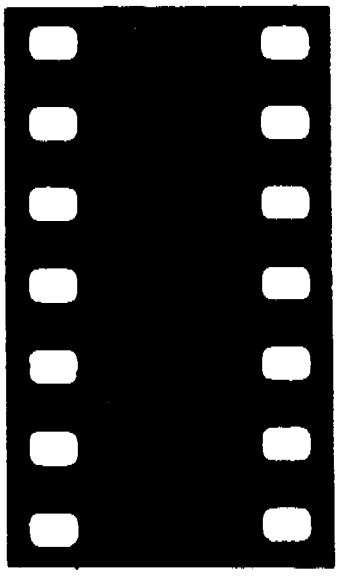
شرحِ انفعالِ یك فیلم



■ یادداشتی بر فیلم در کوچه‌های عشق، ساختهٔ خسرو سینایی

صادق شهریاری

احتمالاً بدترین اتفاقی که ممکن است حین تماشای فیلمی برای یك تماشاگر مشتاق و علاقه‌مند بیفتد، این است که تکلیفش با فیلم مشخص نباشد. و ایضاً تکلیف فیلمساز با فیلم.

فکر کنید که در تمام مدت تماشای یك فیلم نمی‌دانید قرار است چه اتفاقی بیفتد. این تصاویر برای چه پشت سر هم ردیف می‌شوند؟ چرا صحنه‌ها با هم ارتباطی ندارند و بالاخره قرار است چه بشود؟ آن وقت می‌فهمید که تماشای فیلم در **کوچه‌های عشق**ـ یا هر فیلم دیگری از این «سبك»ـ چقدر سخت است.

در کوچه‌های عشق، فیلمی است کاملاً مغشوش و بی‌ربط. نمونه‌ای کامل از فیلمسازی از نوع «سینماـ حقیقت» به سبك «ایرانی». یعنی کار بدون پشتوانهٔ فکری، بدون تعمق در مسئله، حضور بدون ورقهٔ دکوپاژ در سر صحنه، «جذابیت» مطلق تمام فکرهایی که به ذهن خطور می‌کند و تلاش برای ثبت ـ و استفادهـ از تمام آنها در فیلم نهایی. و اینچنین است که فیلم تبدیل می‌شود به یك اثر آشفته، بی‌هدف، سردر گم، سردستی، بی‌تکلیف، بی‌مسئولیت، متزلزل، کشدار، ابتدایی و منفعل.

سینایی خود دربارهٔ طریقهٔ ساخته شدن فیلمش چنین می‌گوید: «... و گفتم می‌خواهم برای یك بار هم که شده به تئوریهایی که دربارهٔ سینما می‌بافند ـ و می‌بافمـ عمل کنم، یعنی به جای آنکه ابتدا با قلم روی کاغذ سناریویی بنویسم، فکرم را مستقیماً با دوربین روی فیلم پیاده کنم. حاصلش را هم نمی‌دانم چه خواهد شد...» (فیلم، شمارهٔ ۱۰۲)

سینایی واقعاً نمی‌دانسته که حاصل آن کار چه خواهد شد، چه اگر می‌دانست احتمال قریب به یقین هرگز دست به ساختن چنین فیلمی نمی‌زد.

از اغتشاش ظاهری فیلم شروع می‌کنیم و جلو می‌رویم. فیلم تکلیف خودش را با خودش روشن نکرده است. یعنی اینکه سازندهٔ فیلم واقعاً نمی‌دانسته است که می‌خواهد فیلم داستانی بسازد یا مستند. قرار است به واقعیتها بپردازد یا رؤیاها را به تصویر بکشد. قرار است رویدادهای واقعی را مطرح کند یا دست به تبلیغ بزند و... حاصل اینکه، بدون آن ذهن منسجم و خلاقی که گفته شد، و با وجود تعدد بی‌شمار تصاویر، صحنه‌ها، مطالب بامزه، چهره‌های جذاب جنوبی، کودکان، نوستالژی و غیره؛ تقریباً همه‌چیز به فیلم راه یافته است و هیچ فیلتر منطقی و اصولی‌ای وجود نداشته است تا جلوی فکرهای مزاحم، تصاویر بی‌ربط، مسائل حاشیه‌ای و داستانکهای بی‌ارتباط را بگیرد و فیلم را یکپارچه و یکدست کند. فیلم به همین سادگی دچار آشفتگی و سردرگمی شده است. قسمتی از آن به پرسه‌زدنهای متوالی و خسته کنندهٔ پسر در آبادان می‌پردازد. طریقهٔ ساخت و کار این صحنه‌ها که اغلب با دوربین روی دست و به شکلی مستندگونه ساخته شده‌اند و همچنین صدای گفتار ونریشنی که بر این تصاویر سوار شده است، به این صحنه‌ها رنگ و بویی مستندگونه و نسبتاً واقعگرا داده است: فیلم مستندی از خیابانگردیهای یك پسر در شهری جنگزده که در طی آن خاطرات کودکی و فراموش شدهٔ خود را به یاد می‌آورد.

پسر در این گشت و گذار گویا هیچ هدف خاصی را دنبال نمی‌کند و به دنبال چیز خاصی نیست. از سر تفنن و بی‌مسئله‌گی به هر طرف سر می‌زند، در هر کوچه‌ای پرسه می‌زند و به هر خانه‌ای سرك می‌کشد. گاهی به دنبال ردپایی از رفقای خود در دوران کودکی و گاهی بدون دلیل و قصدی خاص.

اما دوربین فیلمبرداری که نمی‌تواند بدون دلیل دنبال این آدم راه بیفتد و همه‌جا او را دنبال کند. آن هم وقتی که این پسر این همه آرام‌راه می‌رود، به هر کجا سر می‌زند و اصلاً برایش وقت، مهم نیست. پس دوربین چرا او را دنبال می‌کند؟ نکند مسئله جذابیت موضوعی مطرح است؟ گونه‌ای از مستند سیاحتی؟ کشف مکانهای خلوت و دورافتاده‌ای که کمتر کسی قادر به دیدن آنها بوده است و جذابیتی که این مکانها برای تماشاکردن دارند؟

خب، این تنها یك روی قضیه است. اما این داستان، چند روی دیگری هم دارد.

فیلم هراز چند گاهی به سراغ پیرمردی می‌رود که با غازهایش مشغول صحبت است. صحبتهایی که تنها ارتباطی کمرنگ با مضمون فیلم و وضعیت آبادان دارند و بجز این مسئلهٔ تماتیك، از لحاظ نوع طرح، در فیلم جای خاصی برای آنها نمی‌بینیم. به این صورت که اصلاً جایگاه حضور این پیرمرد در طول روند فیلم، نقشی که در آن بازی می‌کند، چگونگی حضورش و دلیل آن،

هرگز برای تماشاگر معلوم و مشخص نمی‌شود. پیرمرد بدون هیچگونه ارتباط مشخصی با فیلم، در آن حضور می‌یابد و بعد در طی تکرار شدنهای بی‌سرانجامش، مدام ارتباط تماشاگر را با قسمتهای دیگر قطع می‌کند. بدون آنکه بالاخره دلیل حضور او مشخص شود یا اینکه خط ارتباطی‌ای میان او و قسمتهای دیگر بتوان پیدا کرد. تنها یك احتمال می‌توان به این حضور بی‌منطق داد و آن گذراندن وقت و کشاندن این موضوع بی‌ماجرا و بی‌هدف به زمان رسمی یك فیلم سینمایی است و بس.

در واقع تنها توجیهی که برای حضور چندبارهٔ این پیرمرد و غازهایش می‌توان آورد همین طول دادن زمان نمایش فیلم است.

اما نحوه نمایش این صحنه‌ها چگونه است؟ در تمام صحنه‌های پیرمرد شاهد نظارت مستمر، بدون موضع و منفعل دوربین هستیم. دوربین یك نظاره‌گر صرف و یك ضبط کنندهٔ مکانیکی است که هیچ موضع و احساسی نسبت به این پیرمرد ندارد. نوعی از مستند که به مستند گزارشی معروف است. مستندی که تنها ظاهر قضایا را می‌بیند و آنها را به شکلی مکانیکی و فنی ضبط می‌کند و به همان شکل نیز ارائه می‌کند. این صحنه‌های موجود در فیلم نیز دقیقاً همین کار را می‌کنند (بسیار شبیه «زندگی و دیگر هیچ» کیارستمی).

به صحنه‌های دیگر می‌پردازیم. پسر در حین قدم‌زدنهای بی‌پایان و متوالی در آبادان، گاه‌گاه صحنه‌های مختلفی را تجسم می‌کند که هم خاطرات او هستند از زمان کودکی و هنگام فرار از آبادان و هم صحنه‌هایی رؤیایی هستند که احتمال دارد اصلاً اتفاق نیفتاده باشند و تنها، ساختهٔ ذهن پسر باشند.

ناگفته پیداست که این قسمت از فیلم چقدر با آن دو قسمت دیگر فرق می‌کند. در این قسمت با یك فیلم داستانگو و خیالپرداز روبرو هستیم که بر طبق یك نوع نظم داستانی جلو می‌رود، گره دارد، کشمکش را وارد می‌کند و گاه حتی تعلیق می‌آفریند. (به یاد بیاوریم صحنه‌های مختلف حضور کودکان را، مثلاً حضور در سینما و نگاههای متعدد پسر و دختر به هم و تذکرهای پدر دختر، دوچرخه‌سواری پسر در جلوی دختر و زمین خوردن، فوتبال بازیهای طولانی در کوچه و بیرون آمدن پدر دختر، چشم‌چرانی در نخلستان و بازی دختر بچه‌ها و...) گاه نیز از همان ماجرا و همان فضا، پرداختی مستندگونه و ساده ارائه می‌کند (مثل صحنه‌های آوازخوانی بچه‌ها در لنج مخروبه یا تمام کردن فیلم هشت میلی‌متری مسابقهٔ بوکس در کوچه) و گاه پرداختی کاملاً سوررئال و غیرواقعی دارد (مثلاً تماشاکردن تاب خوردن کودکی خود و دوستش توسط پسر در زمان حال، یا حضور کودکی دوستش در زمان حاضر و در جلوی خانهٔ دختر، در انتهای فیلم). در روی بعضی ازاین تصاویر، صدای پسر ونریشن همیشگی او هم می‌آید که این هم باز تلفیق کردن آن تصاویر مستند توریستی قبلی با این بخش کم و بیش داستانی فیلم است.

یکی دیگر از بخشهای فیلم صحنه‌های بازسازی شدهٔ فرار مردم از آبادان در زمان جنگ است. این بخش از فیلم نیز به جهات مختلفی قابل بحث است. اول اینکه صحنهٔ گسترده‌ای همچون حضور مردم و ماندن آنها در شهر نادیده انگاشته شده و در این صحنه‌ها تنها بر فرار و گریز مردم تأکید شده است، دیگر آنکه در صحنه‌هایی مثل فرار آن خانوادهٔ آبادانی، نحوهٔ حضور و رفتار جوان آبادانی با پدر پیر و سالخورده و مریض احوالش آنقدر تند، اغراق شده و پرخاشجویانه است که اصلاً اصل قضیه و فضا و مسئله را از یاد انسان می‌برد و تنها خود صحنه را به دلیل فضای اغراق شده و پرخاشجو و غیرانسانی آن در ذهن نگه می‌دارد. یعنی تصوری که فیلمساز از غیرانسانی شدن روابط انسانی و جایگزینی پرخاشجویی به‌جای مهر و عاطفه در انسانها و در هنگامهٔ جنگ داشته است در صحنه حضور یافته و به شدت به بیننده منتقل می‌شود.

نکتهٔ دیگر نمایش همین مسئله است. یعنی فرار مردم از شهر در طی سه یا چهار صحنهٔ مختلف نشان داده می‌شود که در طی آنها ۱)کامیونی (که گویا هیچگاه قرار نیست پُر شود) مدام در حال سوار کردن مردم است، ۲)چند زن و پیرزن مویه‌کنان در بیابانی حرکت می‌کنند که اصلاً معلوم نیست کجاست و به کجا ختم می‌شود و آنها کجا می‌روند، ۳)یك مرد و زن و فرزندشان بر روی یك موتور سیکلت در جاده‌ای می‌رانند و هرازگاهی به اطراف خود نگاه می‌کنند. که این هم اصلاً مشخص کنندهٔ هیچ فضا و حالت خاصی نیست. در بین این سه صحنهٔ اصلی که مدام به یکدیگر کات می‌شوند چند صحنهٔ فرعی‌تر هم وجود دارد. مثل از خانه بیرون آمدن همان جوان پرخاشجو و رفتار غیرانسانی او با پدرش، و سوار شدن مردم به یك لنج بزرگ و...

دلیل انتخاب هیچکدام از اینها و کاری که در صحنه‌پردازی و فضاسازی هم می‌کنند، اصلاً مشخص نیست و معلوم نمی‌شود که بالاخره چرا این چند صحنه، چرا اینقدر کم و چرا این‌چنین ابتدایی؟

ساختار این صحنه‌ها نیز با صحنه‌های قبلی اصلاً و اساساً فرق می‌کند. دوربین روی دست، با تکانهای شدید و غلو شده و حرکات تند برای القاء صحنه‌های جنگی، مستند و خبری، این بخش از فیلم را به سوی یك نوع از سینمای مستند که مستند خبری یا واقعی است پیش می‌برد. اما نوعی از آن که از قبل همهٔ تماشاگران می‌دانند که این صحنه‌ها بازسازی است و دوبارهٔ همهٔ عوامل «چیده» شده‌اند تا این صحنه‌ها و این فضا خلق شده و ساخته شود. یعنی نوعی صحنه‌سازی، جعلی بودن فضا و ساخته شدن یا مصنوعی بودن صحنه که به شدت هم توی چشم می‌زند.

صحنه‌های دیگری از فیلم را مصاحبه‌هایی تشکیل می‌دهد که گاه و بیگاه و بی‌دلیل و علتی موجه، ناگهان به فیلم وارد شده و مدتی بسیار طولانی از آن را به خود اختصاص می‌دهند. فیلمساز و دوربینش هراز چند گاهی، بدون هیچ‌گونه پسزمینه‌ای سراغ یك یا دو پیرمرد، یا سلمانی یا کسان دیگر می‌رود و شروع می‌کند با آنها مصاحبه کردن. با ریتمی کند و سؤال و جوابهایی ابتدایی که هیچ‌چیز خاصی را هم روشن نمی‌کنند. دوربین هم همچنان ساده، سهل انگارانه و بدون موضع روی دست فیلمبردار باقی می‌ماند (تا حالت خبری و مستندگونهٔ فیلم را به رخ بکشد) و هیچ

موضع خاصی نسبت به صحنه نمی‌گیرد و هیچ کار خاصی هم نمی‌کند. یك گزارش و رپرتاژ صرف که درون یك فیلم به‌اصطلاح سینمایی، ناشیانه و بدشکل جاسازی شده است و متضمن هیچ فکر و طرحی هم نیست. به نظر می‌رسد یا جذابیت آن آدمها و حرفهایشان، یا اندیشه برای پرکردن وقت فیلم بوده که این مصاحبه‌ها را در فیلم وارد کرده است. مضافاً به اینکه زمان آنها نیز بسیار طولانی بوده و اساساً مخلّ ریتم و وزن صحنه‌ها و کل فیلم هم هستند.

این مستندهای گزارشی و خبری یا رپرتاژی هراز چند گاه یك بار در کل فیلم تکرار می‌شوند. گاه حضور آنها بی‌دلیل است و دوربین بدون انگیزه و بدون دلیل در ماجرای آنها وارد می‌شود (مثل صحنهٔ سلمانی) و گاه برای این ورود و حضور فکری هم شده است و دلیلی هم تراشیده شده و دوربین در معیت جوان و پشت سر او در صحنه حضور می‌یابد و به همراه او به سؤال و جوابهای رپرتاژ و ضبط آن می‌پردازد.

با دلیل یا بدون دلیل، به‌هر صورت، حضور این صحنه‌ها اصلاً بدون توجیه و بدون دلیل منطقی است و نه‌تنها حس، ریتم و وزن کلی فیلم را به هم می‌زنند بلکه همچون وصلهٔ ناچسبی، در میان قطعات و تکه‌های پارهٔ پارهٔ بخشهای دیگر فیلم هم به شدت توی چشم می‌زند.

□□

صحنهٔ دیگری از فیلم به تهران و خوابگاه جنگزدگان می‌پردازد. در طی همین صحنه است که بدترین، شعاری‌ترین و عصبانی کننده‌ترین لحظات و تصویرهای فیلم رخ می‌نماید. در طی این صحنه‌ها قرار است که شاهد حضور یك کارگران فیلم در درون خوابگاه جنگزدگان و صحبتهای او با این افراد برای انتخاب هنرپیشه‌هایی جهت بازی در یك فیلم فرضی باشیم. و از این طریق قرار است استفاده‌های نابجا، غیرانسانی و ناپسندیدهٔ جامعهٔ هنرمند (و اصلاً چرا بی‌خود دور برویم، طبق گفتهٔ خود فیلم: فیلمسازان) از آوارگان جنگ تحمیلی باشیم. یك دیوانهٔ عصبی، یك سادو ماز و خیست فوق افراطی و ابله سعی می‌کند، در نقش یك کارگردان چند تن هموطن را به شکلی غیرانسانی، مسخره، توهین‌آمیز و عصبی کننده به نمایش وادارد و از بین آنها هنرپیشه انتخاب کند.

پرداخت سینمایی از این صحنه‌ها و اصلاً فکر و اندیشه‌ای که در این صحنه‌ها هست منزجرکننده و بسیار توهین‌آمیز است. اصلاً معلوم نیست چرا کارگردان به این شکل و شمایل است. چرا این حرکات و اعمال را از خود بروز می‌دهد و سینمایی چرا بازیگر این نقش را واداشته که این تیپ را اینقدر غلو شده و غیرطبیعی بازی کند؟ چرا او یك کارگردان سینما (که خود نیز بی‌هیچ بحثی، عضوی از این مجموعه و فردی از این سنخ است) را انتخاب کرده و چرا از او پرداختی اینگونه و ظاهری به این شکل ساخته است و چنین تصویر و تصور غلطی را از کارگردان سینما به تماشاگران ارائه داده است؟ در تمام طول این صحنه‌ها و در هر دو مرتبه‌ای که فیلم را تماشا می‌کردم سعی می‌کردم بفهمم منظور کارگردان چه بوده است. اصلاً چرا چنین صحنه‌ای را در فیلم گذاشته است؟ این صحنه چقدر با مسئلهٔ آبادان و دیگر مسائلی که فیلم مطرح می‌کند ارتباط دارد و چه نیازی به داشتن آن احساس می‌شده است، و حالا که آن را در فیلم می‌بینیم اصلاً چرا پرداخت آن اینگونه است؟ چرا کارگردان سینما را در حد فردی مبتلا به سادو مازوخیسم نشان می‌دهیم و اصلاً چرا چنین تصوری را از یك فیلمساز و کارگردان در اذهان عامه ایجاد کنیم؟ آن خنده‌های عصبی یعنی چه؟ آن بالا و پائین پریدنهای غیرطبیعی، آن شلوغ کردنهای عصبی کننده؟ اصلاً چرا دور فیلم در آن صحنه تند شده بود؟ و...

این صحنه چنانکه گفتم از بدترین و توهین‌آمیزترین صحنه‌های فیلم است. صحنه‌ای که در طی آن یك فیلمساز به شغل خود، پیشهٔ خود، عشق خود، همکاران خود، آوارگان و جنگ و... توهین کرده، آنها را تحقیر می‌کند و به مسخرگی می‌کشاند.

و البته در لابلای نماهای مربوط به همین صحنه هم، هراز چندگاهی به سراغ پسر جوان می‌رویم که با خشم و عصبانیت گوشه‌ای نشسته است و به این منظره نگاه می‌کند. نمایی برای شیرفهم کردن تماشاگران که یعنی: ببینید، این جوان می‌فهمد که این کارگردان سینما هموطنان او را مسخره کرده است و دارد به آنها توهین می‌کند. او از همین مسئله ناراحت و عصبانی است و دارد زجر می‌کشد و رنج می‌بیند!

□□

و اینها تازه تعدادی از صحنه‌ها و پرداختهای بد سینمایی هستند که در طول این فیلم نود دقیقه‌ای شاهد آنها هستیم. صحنه‌های دیگری مثل رقص جوانهای آبادانی در خوابگاه یا جر و بحث پسر و پدر در حیاط خانه‌شان در آبادان و... فعلاً از این بحث کنار گذاشته شده‌اند و بعداً به سراغ آنها می‌رویم.

می‌بینیم که فیلمساز در شیفتگی انتخاب مضامین مختلف، ورود و جرقهٔ فکرهای «جالب» و تازه و هجوم بی امان طرحهای نو و مختلف مقاومتی نکرده است و از آنجایی که طرح، قصد و هدف معینی هم نداشته و خود را به یك اساس، فیلمنامه یا حداقل طرح کلی مسلح و ملزم نکرده است و از طرف دیگر خلاقیت و قدرت خدا داد انسجام ذهنی یك کارگردان موفق را هم نداشته است، فیلمش لبریز شده است از نماها و صحنه‌های گوناگون با مضامین و اهداف گوناگون و ساخت‌ها و اشکال نمایشی گوناگون: گاه شاهد یك مستند رپرتاژی و خبری هستیم که طی مصاحبه‌های مختلف تبلیغ مقاومت و ایثار می‌کند، گاه با یك فیلم داستانی سانتی مانتال و نوستالژیك طرف هستیم که احساسات عشقی یك نوجوان را در یك شهر جنگی بازگو می‌کند، گاه با یك مستند گزارشی طرف هستیم که شهر آبادان را معرفی می‌کند و به بازسازی مناطق مختلف آن می‌پردازد، گاه با مستند بازسازی شده‌ای روبرو می‌شویم که شروع جنگ در یك شهر و مقابله (یا فرار) مردم از شهر را نشان می‌دهد، گاه با یك مستند تبلیغاتی و پروپاگاند طرف هستیم که بازگشت به شهر و همیاری در بازسازی آن را تبلیغ می‌کند و...

از یك طرف شاهد صحنه‌ای هستیم مثل جر و بحث و گفت و گوی پسر و پدرش در

حیاط خانه‌شان در آبادان، پدر ـگویاـ از عشق به بازگشت می‌گوید و اینکه باید شهر را دوباره ساخت و پسر از اینکه اینجا دیگر شهر ما نیست و نمی‌توانیم در این خرابه زندگی کنیم و... از همان ابتدا هم معلوم است که حق با پدر است و او این بازی را خواهد برد چون اصلاً سینمای نصیحت‌گو و اندرز کنندهٔ ما مجال این را نمی‌دهد که حرفهای طرف مقابل حتی تا نیمهٔ یك فیلم جلو بیاید و بعد به شکلی مستدل و منطقی جواب داده شود. همانطور که حدس می‌زنیم، پدر بازی را می‌برد. دوربین روی او متمرکز می‌شود و او شروع می‌کند به دادن درس اخلاق و اندرز و دادن شعارهای صریح و رو: «این کار را تا کی؟ خب بیان سر زندگی‌شون، همه با هم یه‌جوری می‌سازیمش...»

از طرف دیگر شاهد صحنه‌های خاطراتی هستیم که گویا قرار است در این فیلم و نوع سینمای «مدرنی» که عرضه می‌کند، جایگاه اصلی و کلیدی داشته باشد. اما خوب که می‌بینیم این صحنه، اصل و اساسش را ـمثل صحنهٔ قبلی که مثال زدیمـ از سینمای قبلی، از سینمای احساساتی و ندانم‌کار سابق می‌آورد. فضای صحنه‌ها از قبیل نوستالژی بازیهای شبه بهاریه‌نویسی است که اصلاً مواد خامش را از سانتی مانتانیسم تأمین می‌کند. یعنی برخلاف شکل و شمایل و ادعای موجود، مصالح اصلی‌اش از همانجایی می‌آید که به ظاهر آن را می‌راند. توجه کنید: «شیرینیهای شب عید یادته؟ مادر می‌پخت، ما کش می‌رفتیم... توی صندوق، همیشه هم درش قفل بود... امروز می‌دونیم، همین حیاط بهشت بود....» انگار که یکی از داستانها یا بهاریه‌های معمول را باز کرده و بخوانی. با همان نوستالژی و همان مواد و مصالح سانتی مانتال برای یك داستان پراز غم غربت، که البته هیچ ربطی هم به ساختمان مدرن فیلم ما و قدم زدنهای پسر جوان در حیاط خانه‌شان در آبادان جنگزده هم ندارد.

از طرف دیگر شاهد پرسه زدنهای بی‌پایان پسر هستیم در خرابه‌های سینما، بعد بیرون آمدن او از در سینما و بعد تیلت دوربین به بالا تا سر در «سینما متروپل».

که انگار داریم یك فیلم مستند گزارشی را تماشا می‌کنیم.

و از طرف دیگر شاهد نماهای طولانی از پسربچه‌ها هستیم که در گورستان اتومبیلها یا توی لنج از کار افتاده‌ای دسته‌جمعی آواز می‌خوانند و شلوغ می‌کنند و بعد صحنه کات می‌شود به همین پیرمرد با غازها و مرغابی‌هایش که با آنها حرف می‌زند و...

می‌بینیم که اغتشاش ذهنی و تصویری و کار سردستی در انتخاب مضامین، پرورش آنها و پیش هم گذاری آنها به اینجا می‌کشد که اصلاً اساس فیلم به زیر سؤال برود. سینمایی می‌خواهد همه‌چیز بگوید و هیچ‌چیز نگوید. اما مگر می‌شود اینطور صحبت کرد؟ نه این و نه آن، هم این و هم آن؟ پس بالاخره موضع فیلم چیست؟ نگاه آن به کجاست؟ چه می‌خواهد بگوید و نقطهٔ دیدش و آینده‌اش به کجاست؟

بالاخره تکلیف تماشاگر با این فیلم چیست؟ و آیا این بلاتکلیفی تماشاگر با فیلم، زائیدهٔ بلاتکلیفی خود فیلمساز با فیلمش نیست؟ و آیا انفعال کنونی فیلم ناشی از بی‌موضعی خود فیلمساز در قبال موضوعش و عدم شناخت آن نیست؟

فیلمی چنین بی‌موضع طبیعی است. در هیاهو و هجوم بی‌امان جرقه‌ها و تصاویر و مسائل مختلف، خود را ببازد و به هر سمتی، به هر مسئله‌ای و به هر رویدادی ناخنکی زده و ملغمه‌ای شود هفت جوش از همه‌چیز. برای همین هم هست که کارکرد فیلم اصلاً کارکردی دوگانه شده است. توجه کنیم که در ایران و در برخورد با فیلم، فیلم و سینمایی متهم به تحریف وقایع و حقایق می‌شوند (که درست است) و در فرنگ و در برخورد آنطرفیها با فیلم، فیلم و سینمایی متهم به پروپاگاند و تبلیغ برای جمهوری اسلامی می‌شوند (که نادرست است).

این کارکرد دوگانه اصلاً و اساساً مشکل اصلی فیلم است. این از بی‌خاصیتی و بی‌موضعی فیلم است. از «همه‌جانبه بودن» آن است. از کلی‌گویی آن. و انشاءالله که دیگر همه می‌دانیم موضع یك فیلم، با آنچه که نشان می‌دهد، ارتباط چندانی ندارد و بستگی تام دارد به نحوهٔ نشان دادن آن توسط فیلمساز.

سینمایی خواسته است که همه‌چیز را به هر شکلی هم که شده در فیلمش نشان دهد. این است که فیلم مجموعه‌ای است نامتناهی از همه‌چیز به همه شکل. و این است که حالا هرکسی می‌تواند هرچیزی که بخواهد در این فیلم بیابد و از آن بردارد. فیلمی که سعی می‌کند همه را راضی کند. همه‌چیز داشته باشد و هیچ‌چیز یا هیچ‌کس را از دست ندهد. اگر سینمایی می‌کوشید که به‌جای این همه پراکندگی، این همه تشتت، این همه از این شاخه به آن شاخه پریدن، سبك و استیل عوض کردن و این همه به‌طور متناوب به واقعیت و رؤیا پرداختن، وقت و هزینه و انرژی‌اش را صرف یك چیز کند، آن وقت مسلماً با اثر بهتری روبرو می‌بودیم.

سینمایی اگر به‌جای عمل کردن به آن «تئوریها»، روشهای قدیمی‌تر، کلاسیك‌تر و اصولی‌تر را در سینما و فیلمسازی رعایت می‌کرد، اگر طرح مشخصی برای کار خود درنظر می‌گرفت، اگر براساس یك تم واحد کار می‌کرد، و اینهمه ادا درنمی‌آورد، اگر با خود نوشته و خلاصه و شبه دکوپاژیا هرچیز دیگری به سر صحنه می‌برد، اگر قدرت خود و انرژی‌اش را بر طرح خود متمرکز و منسجم می‌کرد، اگر تدوین فیلمش را به یك تدوینگر حرفه‌ای که خارج از محیط و آتمسفر فیلمش قرار داشت می‌سپرد و اگر مسئله‌اش را می‌شناخت، یا دقیقتر «مسئله» داشت و... با فیلمی روبرو می‌شدیم که قدر مسلم از این فیلم درست‌تر، منسجم‌تر و واقعی‌تر بود. فیلمی که بلاتکلیف نبود و بی‌موضعی و انفعال را به نمایش درنمی‌آورد، فیلمی که فیلم بود. □