نگاهی به سه فیلم

(پری ـ دل و دشنه ـ روز واقعه)

پرتو احمدی

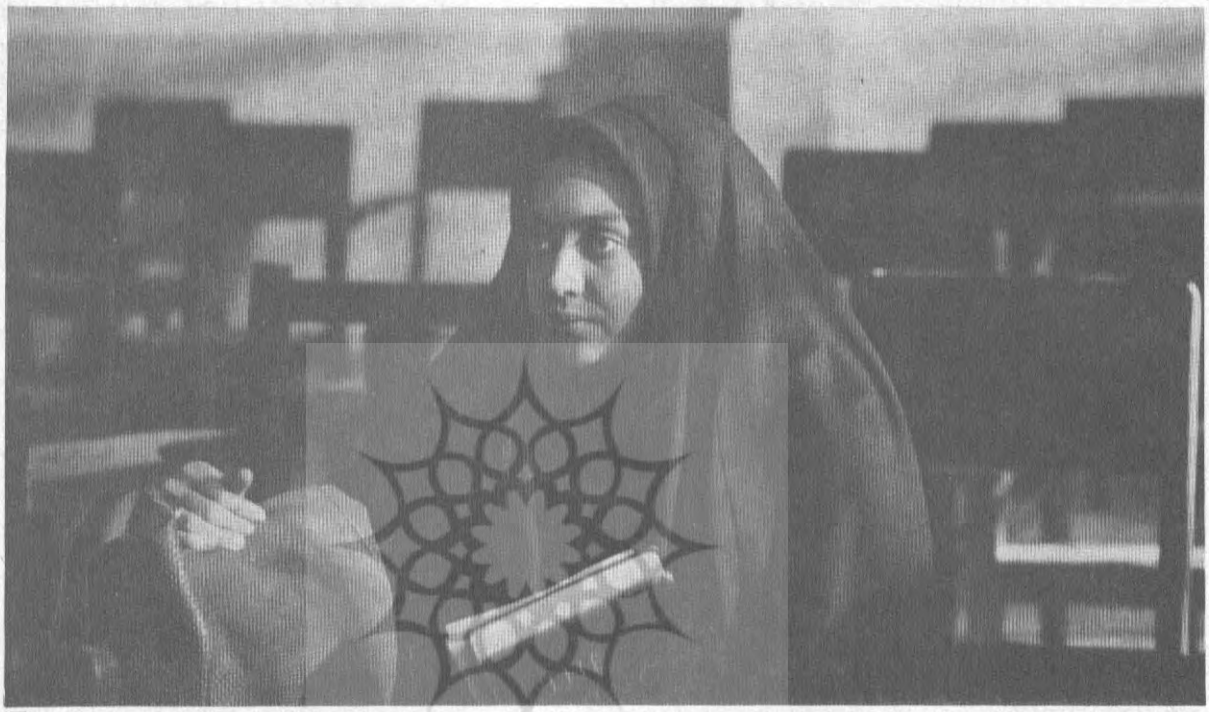
امسال در جشنواره فجر چند فیلمی را دیده ایم. کاری به خوبی و بدی فیلم ها نیست، که نخست اینکه این تقسیم بندی نه ملاك ارزش تواند بود و نه ره به جایی می برد. به نظرم حتی اگر بخواهم فیلمها را به بد و خوب تقسیم کنم، بیشتر خوبند تا بد. و اگر بپذیریم که این فیلم ها در حدود سینمای تجاری اند، پیشرفتی چشمگیر در فنون و موضوعات و بافت روایت به چشم می خورد. و این امر تلاش کمی نیست و در آن به نسبت موفقیت دیده می شود، خاصه اگر به سینمای منطقه ـ خاورمیانه ـ نظر اندازیم، این سینمای ما در جهشی دیگر می تواند به عنوان صادرهٔ فرهنگی در منطقه بشدت نفوذ کرده و جا باز کند. بویژه در ساحل جنوبی خلیج فارس و در جمهوریهای آسیای میانه بازار پر رونقی داشته باشد. اگر این شود خود پشتوانه ای خواهد بود برای گسترش سینمای ما.

اگر پرچم ما در جشنواره های جهانی بالا می رود، نیکوست. نام ایران هر جا که به نیکی بلندآوازه شود جای ستایش و تقدیر است. اما امر مهم تر آن است که این سینما در فنون و شیوه های روایت و گزینش موضوعات به آن رسیده که بتواند به عنوان کالایی تجاری ـ فرهنگی به منطقه صادر شود از این طریق فرهنگ و نام ایران در منطقه مطرح شود، چه تبلیغی از سینما قویتر که از جهت جلب سرمایه و انباشت سرمایه از برای تولید فیلم بسیار موثر خواهد بود و امکانات تولیدی سینمای ایران را گسترش خواهد داد و آن را از وضع پرنوسان و به دائم دچار بحران برخواهد کشید. این بازسازی عظیم صنعت سینما که بیشتر با سماجت و تلاش سینماگران به وقوع پیوسته با همه مشکلات که تا کنون بوده و به نظر می رسد ازاین پس در راه خواهد بود، آینده یی گسترش یابنده را نوید می دهد که گسترش هر صنعتی در توان صدور آن و گسترش بازار خواهد بود.

لیک اگر کمی خورده بین نگاه کنیم تا به چندسال پیش سینمای ایران به سوی نوعی خود نگاری می رفت؛ تلاش از برای سینمایی اگر نه چندان رضایت بخش اما در تلاش به رسیدن هویتی که از ایران خبر می داد و این نه فقط به دلیل انتخاب داستان و موضوعات سرزمینی بود که در ساختار این حرکت دیده می شد که نتایج آن رشد کیفی بود اکنون چنین خود می نماید. سینمایی که تجربیات گذشته را با تجربیات جدید سینما و با علاقه مندی به زندگی روزمرهٔ مردم و یا علاقه مندی به تاریخ ـ هرچند تاریخ به نسبت تحریف شده ـ ترکیب می کرد و از آن نتیجه یی برمی آورد که در ساخت می توانست بتدریج صاحب تشخص شود. می توانست مشخصات ملی و اجتماعی ما را برنماید و حتی بر آن تأثیری پیش برنده گذارد. این حرکت شاید از این بود که در سینما به کمک دولت و با سوبسیدهای داده شده، هنوز آن امکان به وجود می آید که سینما بتواند به وجوه فرهنگی آثار بیاندیشد. نیز از فشار اقتصادی مالی تا حدودی آزاد باشد، اما با تورم و حذف سوبسید، یک باره حجم سرمایه گذاری در سینما به حدی رسید که اگر نگوییم بحرانی در سینما پیش آمد، که معضلی بود که می باید حل شود. سینما به یکباره به دامن بخش خصوصی افتاد. بخش خصوصی که هنوز توانسته بود خود را جمع و جور کند و در آن هنوز تهیه کنندگان حرفه ای شکل نگرفته بودند، آماتورهای سینما با انباشت سرمایه از طرقی بجز سینما وارد سینما می شدند یا می شوند و به عشق سینما یا بازیگری و یا هدفهایی از این دست سرمایهٔ جمع آوری شده را با چشم داشت به کمک و وامهای دولت به سینما اختصاص می دادند یا می دهند.

این امر نه تنها حرفه ای و تخصصی نبوده و نیست، که آماتوریسم عجیبی است که بر اقتصاد سینما حاکم بود در چنین مقطعی یکباره رها کردن سینما به دامن بخش خصوصی و حذف سوبسیدها و چند برابر شدن هزینهٔ تولید بدون امید به چند برابر شدن برداشت، محافظه کاری را در سینما گسترش می دهد و حاکمیت سرمایه را یکباره چندباره می کند. این حاکمیت، تعیین کنندهٔ تکلیف سینما می شود، بدون اینکه خود تهیه کننده صاحب تخصص در سینما باشد و یا پشتوانهٔ فرهنگی درستی نسبت به امور سینما داشته باشد. می دانیم که تهیه کننده و منبع سرمایه شاید مهمترین عامل جهت گیری سینماست. نتیجه آن می شود که فروش فیلم عامل ضروری از برای تک تک فیلم ها می شود، چون هنوز ما صاحب سازمان های سینمایی نشده ایم که برنامه ریزی سالانه و دهه ای داشته باشد و در این برنامه ریزی تنوع تولید و نوعهای مختلف تولید تعیین شود. فی المثل مجموعه ای از ده فیلم برنامه ریزی می شود که دو سوم آن تجاری تضمین شده و یک سوم آن از برای امور فرهنگی و تجربی باشد، نه از برای ضرر بلکه از برای گسترش نوع در کار سینما و از برای باز کردن فضای جدیدی در بازار سینما و امتحان آمادگی ها و بالقوگی های بازار و نیز از برای به وجود آمدن نیروی جدید کار. این اهداف از برای تهیه کنندگان تازه به راه سینما آمده یی تجربهٔ حرفه یی و تنها به امید سود یا عشق هایی از نوع بازیگری و علی العموم عشق به سینما(!) و با سرمایه های محدود نمی تواند مورد نظر باشد. برای تهیه کنندهٔ نوپای سینمای ایران، هر فیلم تعیین کننده است. هرفیلم باید که نه تنها سرمایهٔ خود را بازگرداند که سود کافی نیز در بر داشته باشد (که اغلب گویا نداشته است) که در غیر آن تهیه کننده ورشکسته است.

چنین است که فرصت جویی و تنگ نظری و برنامه ریزی در محدودهٔ یک فیلم و لاغیر، بر سینمای ما بشدت حاکم می شود. این سینما که تازه می رفت تا تجربیاتی در جهت خودشناسی به دست آورد در چالهٔ اقتصادی خرده پا فروغلطیده و در نتیجه سینما را در خدمت راضی کردن بیننده به هر قیمتی فروغلطاند. استفاده از فنونی که سینمای تجاری جهان با آن در تحمیق تودهٔ مردم موفق بوده، با عنوان دهن پر کن سینمایی که بتواند با مردم رابطه برقرار کند، تعریف ارتباط تلقی می شود. استفاده از ساده طلبی مردم و استفاده از نقطه ضعفهای اجتماعی و روانی ـ اجتماعی یا نیاز سرگرم کنندگی، یا راضی کردن مردم به هر قیمتی، برای فروش کلان



پری

فیلم. این تعریف قلب شده یا سرراست بگوییم این تعریف تقلبی، فرصت طلبی و هدف پنهان سینما شده است. این تولید ترسیده از بحران می رود که الگوهای تجاری سینمای امریکا را الگوی مسلط بر سینما کند. در یک نوعش به قول منتقدی لوله بخاری وارد سینمای ایران می شود. منظور از لوله بخاری این اسلحه های تابه تایی است که بر دوش به اصطلاح قهرمانان فیلم ها دیده می شود که لنگه های آن حتی در جنگهای واقعی کم دیده شده تا چه رسد به انتقام کشی و زد و خوردهای کوچک فردی یا گروهی قاچاقچیان یا هر فرد مهاجم دیگری آن هم در کشوری که فروش و داشتن اسلحه جرم است. اینجا هیچگاه تگزاس نبوده است که کنار هر همبرگر فروشی دکه ای از برای فروش انواع اسلحه باشد، چگونه است که این اسلحه ها چنین نقل و نباتند. در این سرزمین،این رفتار چه محلی می تواند از اعراب داشته باشد و چه مشخصه ای از رفتار اجتماعی جامعهٔ ایرانی دارد.

بگذرم از کلیه کج آموزی های این الگو(الگو که نه، کپی برداری چندم از سینمای امریکایی با نام سینمایی که با مردم ارتباط برقرار می کند!) که سرپوشی است بر هدف دستیابی بر فروش کلان. این هدف پنهان اکنون با تورم و هزینه های چند برابر شدهٔ تولید حتی به نوعی به مشروعیت رسیده و سرمایه گذاران دیگر باکی ندارند که آشکارا آن را بیان کنند و هدف خود را از گروه فنی و کارگردان بخواهند. هنگامی که فضایی جهت دهنده ایجاد شد، توقع از سینما همان می شود که این جهت دهندگان خواسته اند، حتی تولیدات دولتی نیز بجای الگو دادن از آن تبعیت خواهند کرد. حتی نهادهای دولتی ذیربط، بخشهای مستندسازی خود را تعطیل کرده اند.

سینما به عنوان یک وسیلهٔ ارتباط جمعی تعریف می شود و هر وسیلهٔ ارتباط جمعی می باید با مردم ارتباط برقرار کند، مشکلی نیست اما در بطن این تعریف، سینما از مقولهٔ هنر خارج می شود و معنی ارتباط یعنی پیروی از سلیقه های منحط به سبک تهیه کنندگان امریکایی می یابد. سطح فهم عمومی را در حدود سن چهارده سالگی دانستن و آنگاه سینما را مجبور به ارتباط با این سطح قرار دادن. اصلاً در این سطح، منظور از ارتباط راضی کردن است، نه ارتباط دو جانبه. سینما می باید این سطح را به هر نحوی راضی کند. پس می باید از شیوه های تجربه شده و فرمولهای مشخص تولید از برای ارضاء استفاده کرده و از آن تخطی نکند و اگر تا کنون به آن بی اعتنایی شده دوباره به سوی این شیوه ها برود، که در این چند ساله چنین شده.

این هدف پنهان یا آشکار، یعنی فروش بی فاصله و شرطی کردن بینندگان از طریق مضامین مشخص کلیشه ای و چهره های کلیشه شده

به عنوان ستاره و چهرهٔ محبوب و بیش از همه گوش به زنگ بودن از برای سوژه های باب روز یا هماهنگ شدن با جریان روز است. این صراحت و فرصت طلبی اکنون چنان بر فضای سینمای ایران حاکم است که فرصت نفس کشیدن را از برای اندیشیدن و چاره جویی و حرکت به سوی کمال گرفته. نتایج آن هنوز در مقطع سحر است و اگر صبح دولت آن بدمد نه از تاك نشان خواهد ماند و نه از... چنانکه چند فیلمی که دست بر قضا دیدیم خود سحری را نشان می دهد که مبادا به صبح بیانجامد، که همان شب تار ما را بس.

این تلاش از برای رسیدن به سلائق عمومی را می توان در فیلم ها دید و آن را دست کم نگرفت، که نه این است که از قضا این فیلم ها که دیده شده مبتذل شده اند که تلاش سازندگان بر آن بوده که در این مهلکه از ابتذال بپرهیزند، اما خود اگر توانستند از این مهلکه بپرهیزند، الگوهایی می دهند که دیگران چگونه در آن مهلکه فرو غلطند و بی هیچ نگرانی بار خود بندند. این الگوسازی است که نگران کننده است، نه خود این فیلم ها، که هر کدام از جهتی می توانند فیلم هایی باشند قابل بحث.

وقتی امبرتواکو فیلم *کازابلانکا* را می ستاید از آن جهت که ملغمه ای است از همهٔ کلیشه های سینمای امریکا و مجموعهٔ پراکنده ای که با جمع آوری همه سکانس های شیرین، با الگوی فیلم های کهن الگو شده و نوستالژی برانگیز، فیلمی به وجود آورده که همهٔ سینما دوستان با لذت آن را می بلعند و همهٔ دوستان سینمای روایت گو، و قهرمان پرور و ضدقهرمان پرور یکجا کل فیلم های مورد علاقه خود را در آن می بینند. به این است که *کازابلانکا* با وجود غیرمنسجم بودن، یکی از منسجم ترین هواداران را دارد.

بر این نهج می توان دید «*پری*» را، «*دل و دشنه*» را، «*روز واقعه*» را، و ... .

به نمونه *پری* را می توان گفت فیلم خوش ساختی است، گرچه اداهای آن خانم و آن نامزد عقدی که بازی ارائه می دهند می تواند نادلچسب باشد و به حساب بازی نادرست گذارده شود و کل فیلم را دید و نیز سازنده را که در پی اثبات وجودند که گویا یادمان رفته که وجود امری بدیهی است و احتیاج به اثبات ندارد. مسأله «من هستم» دکارت در واقع ارجاع به امر بدیهی است، نه اثبات امر بدیهی. بگذریم؛ اما فیلم راهی است به اینکه چگونه می توان فیلمی ساخت که ظاهراً فیلم فارسی نباشد. ماجرای لمپن ها هم نباشد، در باب قاچاق و بگیر و ببندهای قاچاقچیان هم نباشد، در باب خواستگاری و قهر و آشتی از این دست نباشد. اما ریتم و موضوعی داشته باشد که موضوع روز باشد و مبتلا به جمع کثیری از جامعه. مگر نمی بینی که کتابهای کاستاندا و دون خوان و کتابهای «تسخیر ارواح» و «آرامش درون و بیرون» چه فروشی دارد؟ این آمار می تواند یک چشم درست یاب را تیز کند. این هوش مهرجویی همواره

دل و دشنه

تیز بوده و می تواند الگویی باشد در رشد صنعتی و سینمای ایران.

پری، ملغمه است از ساز روز-ساز جانی عرفانی صادراتی آمریکا، از «تی ام» تا ماهاریاشی و از جوکی گری آمریکایی و ذن به ترجمهٔ انگلیسی در کنارش خطوط ایدئوگرام ژاپنی، تا گذری به عرفان ایران، از سالینجر تا کاشی های مسجدشاه، از سکانس های تارکوفسکی وار تا نگاهی به صادق هدایت و خودکشی نوستالژیک و همه اینها با ریتم سیدنی لومت، وقتی بر تولوچی مارکیست در امریکا، *بودای کوچک* می سازد و می خواهد تا زندگی های متوالی را ثابت کند. مهرجویی که مارکیست هم نیست و در بطن عرفان هم زندگی می کند، چرا در باب عرفان فیلمی نسازد. ما که بهتر می توانیم این عوالم را دریابیم. مشکل این بوده است که این عوالم هیچگاه مد روز نبوده است و اکنون اما از طریق امریکا مد روز شده است.

وقتی بیت نیک ها به عنوان یک حرکت معترض به راه می افتند، پلیس دموکراسی امریکا کاری می کند که از جمعشان یکی هم نماند و آن شاعرشان تا مدتها در مکزیک و دیگر سرزمین ها دربدر شود، از برای رد گم کردن. این گروه معترض، هیپ نیک ها وارد معرکه می شوند و دموکراسی امریکا همه جا با کمال خونسردی به رفتارها و حرفهاشان و نشریه هاشان گوش می دهند و آنها را تحمل می کنند که اصلاً قانون دموکراسی این است، و با آنها ساز عرفان به وجه دکانهای رایج خنثی گری الی ماشاءاله هست که هست. عرفان واقعی، آن حرکت عمیق روبه استعلا در اینجا، در این بسته بندی های صادراتی، در قلق و اضطراب و در مرشدبازی های هیپی وار در اتومبیل های طلا و در هیأت عیسای بیابانگرد ظهور می کند؛ و دل عرفان دوستان غربی هم خنک که علی را هم می توان برد زیر سؤال، که شمشیرش از برای چه بوده و عرفان را چه به شمشیر، و عرفان ایران تا به حال اشتباه کرده است که به علی اقتدا می کرده. عرفان مسیحی لااقل از این مبری است. و به همهٔ اینها می توان با ریتم فیلم های سیدنی لومت ضرباهنگ داد. ریتم پلیسی جنایی ناب سیدنی لومت که از شیک ترین و پرداخته ترین روایت های جنایی سینمایی است. خانه ای که می سوزد هم یادآور هپلورتارکوفسکی است، با کمی تغیر می تواند همان بافت ریتم فیلم های جنایی را داشته باشد، اما این بار به جای کارآگاه جونز کمی فلسفی ترند. اسطوره یی تر است، برادر شبیه است که بالای سر جنازه می رسد. کارآگاه درست همان مرد خودکشی کرده است. آن که مرده است، آن که سوخته است بر خود نظارت می کند. خودکشی در اینجا یک روند نوستالژیک از عرفان می شود. قابل توجه پیروان صادق هدایت و این صادق هدایت حالا خودش آمده است بالای سر خودش. خودش برای خودش تأسف می خورد، در عین اینکه این روح اوست که بالای سر خودش، بالای سر جسدش حاضر است. نیز سهروردی وار برادرات که نفس زندگی است. روح نفسانی است که زنده است، با همان ریتم و نوع حرکت یک فیلم جنایی. چقدر جالب است که بتوانی این همه را چنین با هم تلفیق کنی و فیلمی پدید آوری که از آمریکایی عرفان زده تا ایرانی یی که بر عرفان کاستاندا دست یافته و چند جلد این عرفان سرخپوستی مادی-بدوی را خوانده، خوششان بیاید. این یک موفقیت است. این نیست مگر یک شم تجاری خوب که می داند جامعه چه می خواهد، روشنفکر وضعش در چه حال است، مد روز چیست. چگونه می توان رفت که هیچ جا زیرش نماند. واقعیت این است که با تکنیک سیدنی لومت به سراغ عرفان شرق و غرب رفتن هوش فوق العاده ای می خواهد. این تریلوژی ها به کوارتت و کوینتت هم برسد. می تواند که فیلم هایی خوشدستی بشود که از برای صادر کردن بسیار مناسب است، با این صنعت مونتاژ به این شرط بسیار موافقیم صنعت ایران این مسیر را می تواند طی کند و به بازار جهانی دست یابد و از آن طریق که با انباشت سرمایه شاید بتواند که هویت یابد و بتواند روی پای خودش بایستد. این راهی است که ژاپن و کره رفته اند و بسیاری از کشورهای آسیای جنوب شرقی. ما نیز می توانیم رفت-پیکان عقب مانده است اما سینمای ما می تواند جای پیکان را بگیرد و اگر نه در بازارهای جهانی، در بازار کشورهای منطقه نفوذ کند. این اتفاق تضمین خوبی است از برای رشد سرمایه در این صنعت و مبارك باشد. اگر مهرجویی شم شناخت امیال زمانه را دارد و تهیه کنندگان هم این شم را داشته باشند می تواند صنعت سینمای ما در گامی دیگر بازاری گسترده تر بیابد و از این راه تنگناهای موجود را به نحوی تعدیل کند.

اما سخنی دیگر نیز هست. این همه تلفیق و از عرفان گفتن، در واقع نه تنها از عرفان که از مدهای روز سخن گفتن است. که عرفان ایران شأنی دیگر دارد و راهی دیگر که همه آنچه در چنین فیلم هایی هست شناختی محفلی و دم دستی است و ربطی و راهی به عرفان پیشرفته و متعالی ایران ندارد. عرفان ایران نه از برای آرامش یافتن است. انسان با جوهر تضادها ساخت گرفته و با آن درگیر است. به اسطورهٔ آدم رجوع کنیم، اگر این حرکت تضادها نباشد روح به کمال نخواهد رسید. وجود از برای رسیدن به آرامش از حضرت حق صادر نشده، بل از برای کمال است. عرفان ایران مبلغ آرامش نیست، کدام آرامش دکان های غربی که در مرحله ای شهریه می گیرند و عرفان زده را به مقطعی از آرامش می رسانند؟ و به تمرکز و به اصطلاح رهایی؟ یا رسیدن به قدرتهای باطنیه که باز دکانهای غربی در هرمرحله شهریه می گیرند و عرفان زده را به قدرتهایی نظیر گزی از زمین برخاستن و به نگاه، موجودی را سوسک کردن و چرخی را به دوار سر انداختن، می رسانند؟ عرفان ایران نه همه از سر ناامیدی به چیزی پناه بردن است و نه با کتابی راهی یافتن؛ که همهٔ اینها در عرفان ما توقف است و نتیجهٔ آن که به خودکشی رسیدن. عرفان ها وجود را ودیعهٔ خداوند می داند و امانت داری مسؤولیتی است عظیم مسؤولیتی که آسمان نتوانست کشید و انسان پذیرفته و تا به آخر می باید که به دوش کشد. این اساسی ترین امتحان اوست. عرفان ایران

ملغمه نیست. راهی است یکتا و روشن. همان گونه که از اسمش برمی آید شناختی است جوهری از جهان. اشرافی است جوهری برخود، و سیری است جوهری به اللّه.

اگر «پری» ترکیبی است از مضامین مد روز، در مقابل «دل و دشنه» مجموعه ای است از مصنوعات سینمای وطنی با مخاطب عام. «دل و دشنه» می کوشد که کهن الگو (قهرمان آرمانی) جوانان را به طریقی جمع آوری کند و ملغمه ای دینامیک از سینمای قهرمانی ـ کامپیوتری غرب را در متن ملی گرایی نوستالژیک ایرانی ساختار دهد، که از همه به واقعیت خواستهای نسل جوان نزدیکتر است. فیلم کوشیده است ضرب آهنگ این نسل خسته از نبودن هیجان و ریتم تند و تفریحات سالم هیجان آور را نمود دهد. درست است که فیلم در فضای روستایی ـ عشیرتی می گذرد، اما تقابل موتور سیکلت و اسب، شمشیر و مسلسل، سیخ کباب و پدر خوانده، جوانان شهری را از ویدئوهای خانگی شبانه به سالن سینما می تواند کشاند. خاصه که فمینیسم رها شده در تصویر و عینیت یافته در ساختار سلحشوری عشیرتی، نوستالژی ناخودآگاه قومی ایرانی است، و همواره ارجاع خود را در آن خطه می یابد. طبیعت آن خطّه را به عنوان بهشت موعود قابل دسترسی و گریزگاه نوستالژیک باز می یابد. این فضا با زمینه ای از ماجراهای روز مبنی به حرص گنج یابی و معاملات عتقیه و گروه های کاوشگر مخفی و آشکار، مجموعه ای فراهم می آورد که فیلم را از یک خطی بودن به درمی آورد. که خود پیشرفتی است محسوس در سناریونویسی. اما سناریویی که در پشت موویولای استودیوهای امریکایی ساخته و پرداخته شده. در «رمبو»، می توان یک بانوی سوارکار دید، و برق چشمان انتقام را. ترکیبی از «قیصر» و «رمبو»، که می تواند الگوی جدیدی بر این گونه فیلم ها باشد. و توجیه کنندهٔ وسترن های امریکایی در سینمای ایران باشد.

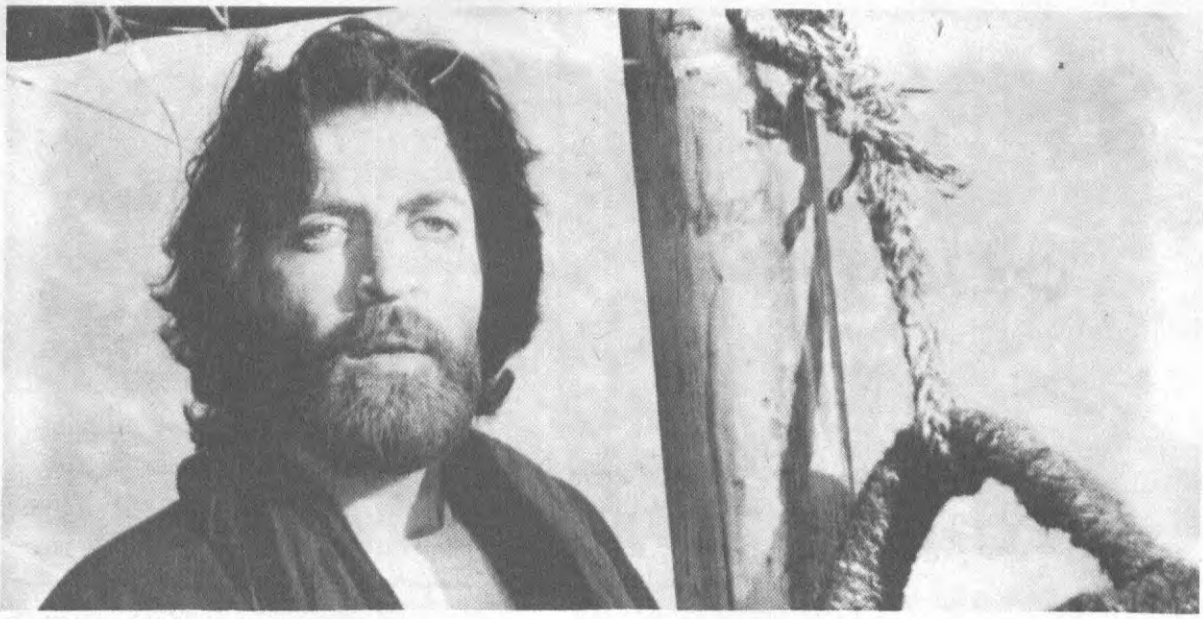
به این ترتیب رنسانسی جدید دارد در سینما اتفاق می افتد. رنسانس از کلیشه های موضوعی و مفهومی. کار با کلیشه ها و ترکیب کلیشه ها دوباره در سینما براه افتاده است. کلیشه های انتقام شخصی و معلوم نیست از جهت ساختار اجتماعی چه شباهتی ایجاد شده که دوباره این کلیشه این چنین در فیلم ها نمود یافته و سازنده و بیننده بر سر آن به توافق رسیده اند. کلیشه های فمینیسم مثبت و منفی، کلیشهٔ تعقیب و گریز، کلیشه زد و خورد کافه ای و خیابانی، اما این بار کلاه مخملی ها از صحنه خارج شده اند و به جای آنها، پدرخوانده ها، روی کار آمده اند. کلاه مخملی ها، تک و تنها بودند، و حداکثر رفقایی داشتند و هوادارانی. پدرخوانده یک گنگ است. یک دار و دسته است. این پیشرفت است. کلاه مخملی اینجا بکلی جایگزین شده و به صورت یک سازمان نمود می یابد. این تحول، از برای ذهن پلیسی ـ کامپیوتری نسل جوان خوشایندتر است و با جهان صنعتی، یا تصور جهان صنعتی هماهنگ تر. این تمهید است که با وجود یک عتیقه نمادین، کل کار را به سوی نمادی شدن می برد. نماد را در متن یک کار جنایی گسترش می دهد. به این ترتیب با زیرکی، ذهن کاوشگر و نمادپرداز ایرانی را نیز اقناع می کند. و در ظاهر، ادعایی فیلم را از رویهٔ پلیسی به رویهٔ نمادی ـ روشنفکرانه می کشاند.

اگر فریتز لانگ در «ام» بر این امر موفق و الگوساز بوده، فیلمساز ایرانی این ترکیب را در حیطهٔ خود تجربه می کند و خدا را چه دیدی که در گامی دیگر به روزی برسد که واقعه اتفاق افتد. و آن روز واقعه دیگر این نباشد که شمایلی چون پایان جنگ واترلو داشته باشد.

ما، خاصه در دوران قاجاریه، در یک حرکت و مکتب هنری، که به مکتب قهوه خانه معروف شده است، به مجموعه ای از فضا و تصور صحرای کربلا دست یافته ایم که بر اساس سنت نمایش ما در تعزیه شکل گرفت. شاید یکی از بنیان های بینش تصویری ما از نمایش است.

بهتر است مستقیماً به سراغ مُدبر برویم. مُدبر، درام پرداز بزرگ صحنه های کربلاست. نور پرده های او، و ترکیب صحنه ها، و فرم نمایش رفتارها، در صحنه های پایانی جنگ کربلا، در غروب روز عاشورا، بیش از آنکه یک پردهٔ نقاشی باشد، یک پردهٔ نمایشی است. به زعمی می توان مدبر را احیاکنندهٔ سنت نقاشی دیواری کهن ایرانی دانست. آنچه در پنج کند و آثاری از آن بجای مانده. مُدبر با شعاع های نور، و سطوح سیاه و سفید و کاربرد قرمز شنگرف، در سفید خیمه ها، شعاع گرم نورها، فضای دراماتیکی ایجاد می کند، که مجموعهٔ پردهٔ او هرچند به صورت ترکیب صحنه هاست، اما این مجموعه دراماتیک، از وحدتی اُرگانیک و مؤثر برخوردار است. اما بعد سالها که لزوم می یابد ـ یا دلخواهمان است ـ که صحرای کربلا را به عینه نشان دهیم. بجای آنکه سراغ سنت مُدبر رویم و به عنوان یک ایرانی صحنه ای داشته باشیم، با سنت طراحی و سطوح و تقسیم بندی ها، و آن نورهای دراماتیک غریب، سراغ دیویدلین و چه کسان دیگر از این دست می رویم. و صحنهٔ جنگمان، صحنه ای است از میدانهای جنگ هالیوودی با برخی نشانه های ناخوانا. کمی لباسهای عبداله را هم عوض کنی، «لارنس عربستان» بدرمی آید. رنگ چشمها هم خیلی بی شباهت نیست، چرا؟

حادثه پردازی تاریخی هالیوود، سنت هایی بر نهاده که اگر از آن خارج شوی، به نظر می آید که تکنیک بلد نیستی و برای سنت گرایان هالیوودی، و شرطی شدهٔ این مکتب در حکم آن است که سینماگر نباشی. نمایش تاریخی می یابد از بوته این آزمایش سر بلند بدر آید. این است که «روز واقعه»، حوادث خاص متضادی در خود جمع آورده، از طرح نوول حسینقلی مستعان، تا سناریویی بیضایی، از مسیحی عیسی طلب، تا نو مسلمان حقانیت جو، از صحرای کربلا، تا صحرای ایران، از تأمل حرکت حسینی تا ریتم حرکت سینمای وسترن ـ حادثه ای هالیوود. با این ترکیب ها حادثه ای نامنتظر بر نسل سینمارو با عناصر شرطی شدهٔ غربی ترکیب می شود، و ماجرایی آشنا و دست سوده از حادثهٔ کربلا به دست داده



روز واقعه

می شود. که فیلم را بر دو جبههٔ داخلی و خارجی پذیراتر می کند. به نظر می آید کمی پس و پیش کنیم، همان لارنس را در بُعدی دیگر می یابیم. لارنس به تقریب ندایی می شنود و الهام می گیرد، ـ با ناباوری اطرافیان ـ که در شرق خبری هست و می توان جبهه یی گشود. اما در واقع به ته قضیه می رسد. و خود دست خالی بازمی گردد، که بازی را دیگران از همان ناباوران برده اند. و اینجا مسیحی یی الهام می یابد با ذهنیتی از رجعت، که مسیح بازآمده در نینوا، نه چندان دور از ناصریه. ندای حق در داده، به سنت هالیوود پیش از آنکه به تأملی در این الهام برسیم، با ریتمی جنایی ـ حادثی و حرکاتی از این نوع که به موسیقی تشدید می شود. از این الهام خبر می گیریم. از برای ذهن بینندهٔ شرطی شدهٔ ایرانی که دیگر حوصلهٔ تأمل ندارد، به سینمای پر زد و خورد و سینمای دلهره عادت کرده. موزیک و مونتاژ، رفتار و عناصر تزئینی فضا و لباس، ـ که به سلیقهٔ تزئین خانه های شرق زدگان امریکایی بی شباهت نیست، و مذاق این شرق زدگان را خوش می آید، و این خود تضمینی است ـ خبر از حادثه می دهد. نه یک واقعه.

اسم فیلم، خبر از روز واقعه می دهد. اما فیلم با کارکرد نمایشی خود خبر از روز حادثه می دهد. فرقی نمی کند این حادثه می توانست یک تصادف شدید اتومبیل باشد اما دست بر قضا حادثهٔ کربلاست. واقعهٔ در سنت ما، یک حرکت عبرت انگیز است. نه حادثه است و نه امر دراماتیک. ماجرای کربلا یک واقعه است و عبرت بزرگ تاریخی ـ اسطوره یی است. وقتی با آن به صورت یک حادثهٔ دلهره آور مواجه می شویم، بکلی از محتوای خود خالی می شود، دیگر یک اسطوره عبرت نیست، یک حادثهٔ تاریخی است که جناح های آن، مخالف و موافق ایستاده اند. اکنون موافقی مردد و دیر خبردار شده نیز، تلاشی از خود نشان می دهد.

این فیلم نمونهٔ اعلای کاربرد موضوع دینی است که محتوای اصیلی را که اسطورهٔ دینی و پالایش روحی است با ساختار خود نفی می کند. ساختار به سوی کاربرد کلیشه ای می رود. در سطح کلیشه ای و تزئینی می ماند. جماد و انسان در آن سطوح نمایش متحرکی می شوند که اگر بتوان کمی مونتاژ آن را فشرده تر کرد، می توانند بیننده را دو ساعتی سرگرم بدارد، که به هر حال غنیمت است یاد صحرای کربلا، و بینندهٔ رضایت داده به این قانع است و حتی راضی. چون کلیشه های عادت شدهٔ ذهن او کاربرد یافته است. کاربرد کلیشه های سینمای وسترن، عنصری را که کلیشه یی نیست، در نوع خود، در جهان اسطوره، یکه و خاصه است، به کلیشه یی تاریخی ـ حادثی تبدیل می کند ـ اکسیون و مونتاژ و رفتار سکانس دزدان قافله را و قتل آنها را نگاه کنیم و به صحنه هایی از وسترن های سرخپوستی جان استرجس و هم مکتبان او ـ و از این طریق، یک اسطورهٔ اصیل، که از نظرگاه غربی و از نظر عادت شدهٔ ایرانی به سینمای حادثی، یک حادثهٔ مهجور و سنتی است و به فیلم درآمدنی نیست، ملموس و قابل دسترسی می شود. این ملغمه گرایی در کل فیلم به چشم می خورد، چه در ترکیب هنرپیشه ها، چه در ترکیب سکانس ها، هر ترکیب کمپوزیسیون پلان های داخلی و خارجی؛ که سکانس ها در واقع اینسرت هایی هستند که به هم چسبیده اند. می توانی این سکانس ها را جابجا کنی، می توانی آنها را برداری و سکانس ها و ماجراهای دیگری به جایشان بگذاری. در ساخت کلی تفاوتی حاصل نمی شود، در واقع با مجموعهٔ موتیف آزادی مواجه هستیم که به کل مجموعه معنای مسلط نمی دهد، یا دلالت ضمنی ایجاد نمی کند، اما همچنان به صورت موتیف آزاد یا سکانس های رها در فیلم هستند. و از ضرورت درونی کار برنمی خیزند. اما ملغمه ای از آنها می تواند برخی تجربه ها را درباره کاربرد کلیشه ها سینما غرب به کرسی نشاند.

اینجا اما. با یک اصل مواجهیم. یک جوهر. جوهری که یکی از صورت های ازلی اصیل قومی ما بر آن استوار است. از گیل گمش تا سیاوش، از حسین (ع) تا حسین بن جلاح، و از آن به نسیمی و از آن به اکنون. دست یازیدن به آن در حکم دست یازیدن به آتش است. آتشی که سیاوش از آن گذشت. و می بینیم که اسب نجیب و شریف حسین (ع) ـ ذوالجناح ـ نیز از آتش خیمه های عترت می گذرد. و این فیلم آیا از این آتش گذشته است؟ اما که اسب تعیین شدهٔ حسین (ع)، در فیلم حتی آنقدر حرمت ندارد که بدانیم دیگر او یک رهشناس است. نه یک در بدر به جست وجو، چون اسب پیشین، چون خود سوار نو مسلمان، چون خود فیلم؛ چون خود. ... ■