رویبرت صافاریان

دیروز و امروز مرد تنها

تجارت

تجارت نمره اش را گرفته است. در نظرخواهی روزنامه، اخبار (اول اردیبهشت ۱۳۷۵) از تعداد قابل ملاحظه ای از منتقدان و نویسندگان سینمایی، تجارت ازچهارستاره اندکی بیش از یک ستاره به دست آورد.

جواد طوسی، یکی از طرفداران پروپاقرص مسعود کیمیایی درباره تجارت می نویسد: «مجموعاً تجارت یکی از شخصی ترین فیلم های کیمیایی به شمار می آید. اما چرا او در تصویر این حدیث نفس و دنیای شخصی اش، همچون غزل و ردپای گرگ موفق نیست؟ بی حوصله بودن کیمیایی را چه در نگارش فیلمنامه و گفت و گونویسی و چه در کار با بازیگران و ایجاد فضایی پر حس و حال و چه در کنار آمدنش با لحن شعاری بعضی از گفت و گوها و عدم تلاشش در معادل یابی تصویری، به وضوح می توان حس کرد...» (ماهنامه فیلم، شماره ۱۸۷، ص ۸۰)

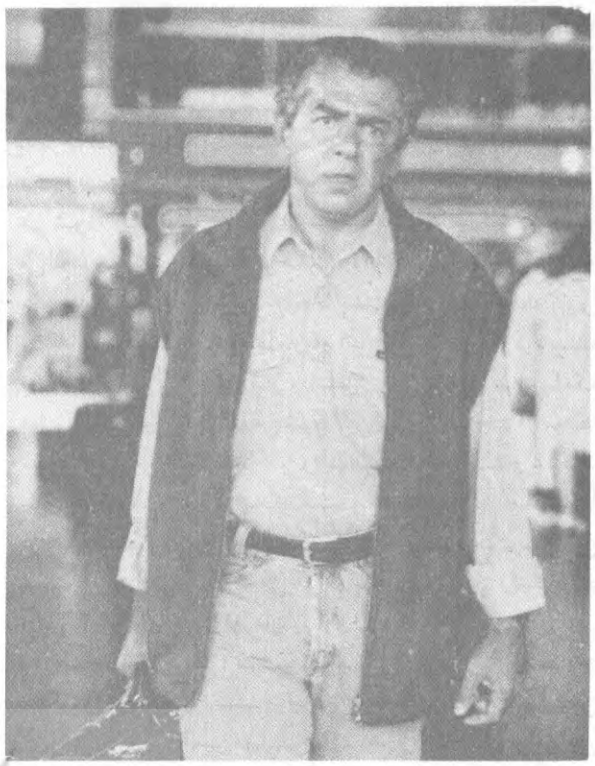
به راستی درباره فیلمی که شیفتگان کیمیایی با این لحن از آن سخن می گویند، آنکه در سینمای بعد از انقلاب کیمیایی هیچ نکته قابل دفاعی نمی یابد، چه دارد بگوید؟ کسانی را که مایلند از خلال دوری در جزئیات فیلم، ناکامی کیمیایی را در به کارگیری عوامل گوناگون زبان سینمایی دریابند به مقاله *دنیای کوچک تقدیس گر* چند عکس در شماره ۱۸۷ ماهنامه فیلم رجوع می دهم. اما اگر سینمای کیمیایی همچنان ارزش بررسی و کندوکاو دارد، از زاویه دیگری است؛ از زاویه ارتباطش به شرایط روحی بخشی از روشنفکران جامعه. این واقعیتی است که سینمای کیمیایی همچنان طرفداران پروپاقرص دارد؛ و نه تنها در میان قدیمی ها، بلکه همچنین در میان جوانانی که همنسل او نیستند و طبعاً شرایط اجتماعی ای را که او تجربه کرده، نیازموده اند. به عبارت دیگر آن حرفهایی که کیمیایی در دهان شخصیتهایش می گذارد، آن عکس هایی که کیمیایی شیفته شان است و حال و هوایی که در پی خلقش است، در جایی پاسخ می یابد، تناقضاتی که گریبان او را گرفته اند، ناتوانی او در تکرار حال و هوای گذشته ها، حاصل مصیبت بار تلاش او در همساز شدن با امروز در عین حفظ گذشته، چیزهایی هستند که اختصاص به او ندارند.

جعفری نژاد در مقاله فوق الذکر تأکید می کند که «*کیمیایی یک فیلمساز غیرسیاسی، غیراجتماعی، غیرفلسفی، غیرروشنفکر بسیار ساده و غریزی است*». به گمان من این گونه نگاه به سینمای کیمیایی، بررسی فیلم های او فارغ از ارتباطشان با شرایط اجتماعی و روحیات حاکم بر روشنفکران دوره های مختلف، حذف پیچیدگی موضوع و تقلیل آن به بررسی یک بعدی «متن» است. اتفاقاً مهمترین پرسش در مورد سینمای کیمیایی این است که، چگونه فیلم های او که به قول جعفری نژاد در حد وسترن های درجه ۲و۳ هستند به عنوان آثار متعالی ستوده می شوند. از طرف دیگر نمی توان انکار کرد که عصیان قهرمان زخمی، مایه تکرارشونده بسیاری از فیلم های کیمیایی، بار سیاسی-اجتماعی دارد. در نوشته حاضر به تغییراتی می پردازم که طرح مرد تنهای یاغی، در طول سالیان به خود دیده است و می کوشم نشان دهم که این تغییرات چگونه دگرگونی اوضاع اجتماعی و شرایط روحی بخشهایی از قشر روشنفکر را در خود بازمی تاباند.

«مرد تنها» در سینمای غرب

الگوی مرد تنها (loner) چیزی است که در سینمای غرب و به ویژه در ژانرهای وسترن و گانگستری به کرّات به کار گرفته شده و درباره آن فراوان بحث شده است.

رابرت وارشاو، نظریه پردازی که دیدگاهش درباره وسترن اهمیت ویژه ای دارد، قهرمان وسترن و گانگستر را به عنوان قهرمان تراژیک با یکدیگر قابل مقایسه می داند. به نظر او قدرت گیری گانگستر و شکست محتومش در حکم پاسخ منفی به آن پاسخ «آری» بزرگی است که آمریکائیان برحسب فرهنگ رسمی شان به شیوه زندگی آمریکایی داده اند و این پاسخ رسمی ارتباط چندانی با احساس واقعی آنها ندارد. قهرمان وسترن، برخلاف گانگستر که مأیوسانه برای اثبات خویش به این سو و آن سو کشیده می شود، خویشتندار است، عزت نفس دارد و تنها نیازش این است که بتواند مطابق اصول خود زندگی کند. از این نظر قهرمان وسترن مظهر گونه ای از قهرمان فردگراست که در قرن بیستم قابل تحقق نیست. غرب تاریخی تنها به عنوان دورانی سپری شده در وسترن اهمیت دارد و به عنوان فراهم آورنده ماده خام دشتهای بی انتها و اسب همچون نشانه های صراحت اخلاقی- در وسترن اسلحه را از رو می بندند و مثل گانگسترها آن را پنهانی حمل نمی کنند و این امر در حکم پذیرش نوعی احساس مسئولیت اخلاقی از جانب قهرمان است. وجه مهم دیگر قهرمان وسترن از نگاه وارشاو نوع رابطه او با خشونت است. قهرمان وسترن، برخلاف گانگستر، فرصت طلب نیست. خشونت او تلاشی است برای اثبات هویت و وجود خویش و او در انتظار لحظه قطعی است تا این موضوع را بیان کند. از نظر وارشاو مسئله



تجارت

قیصر

محوری وسترن هویت فردی مردانه و خشونتی است که ملازم اثبات آن است.

اما در مورد ژانر گانگستری، بسیاری از نظریه پردازان اشاره کرده اند که پایان اخلاقی فیلم که طی آن گانگستر به مکافات اعمالش می رسد، عموماً تحت الشعاع کیفیت محتوم و تراژیک مرگ گانگستر قرار می گیرد. استیو جنکینز مرگ گانگستر را از مرگ در سایه ژانرها کیفیتاً متفاوت می داند. مرگ گانگستر چنان ناگزیر و قطعی سر می رسد که جایی برای تعلیق باقی نمی ماند. گانگستر مقهور نیروهای جبر است، در انزوا می میرد، و کماکان مرگ او برای عموم پرده ای است تماشایی.

در همین اشارات کوتاه خطوط کلی الگوی مرد تنها آشکار است: تعارضی با ارزشهای اجتماعی غالب و دل سپردن به تعدادی اصول و ارزشهای فردی، فردگرایی، توسل به سلاح برای اثبات خویش و رابطه این امر با مفهوم مردانگی، تحقق ناپذیری شیوهٔ زیست دلخواه مرد تنها، لحن تراژیک و پایانها تلخ و محتوم در ژانر گانگستری.

در اواخر دهه شصت و اوائل دهه هفتاد میلادی در سینمای دنیا شاهد رونق هر چه بیشتر فیلم هایی با مرگ تلخ ضدقهرمان در پایان آنها هستیم. این فیلم ها، در ژانرهای گانگستری، تریلر و وسترن در ایران هم به نمایش درمی آیند و در همان دوران در میان روشنفکران محبوبیت خاصی پیدا می کنند. *این گروه خشن* با فضای انباشته از خشونت و خون و سیر محتوم قهرمانانش به سوی مرگ و نابودی یکی از این فیلم هاست. در این فیلم خشونت کیفیتی زیبا و شاعرانه می یابد، زندگی معمولی ابلهانه جلوه می کند و موعظه صلح و همزیستی ساده لوحانه و غیرمنطقی می نماید. *سامورائی* ساخته ژان پی یر ملویل فرانسوی با قهرمان تنهای آن و کشش او به سمت مرگ و نابودی یکی دیگر از این فیلم هاست. آلن دلون با چهره گرفته و لحن اندوهگین حرف زدنش، در همین دوره در فیلم های کم اهمیت تر دیگری هم در نقش ضدقهرمانی که در پایان طعمه مرگ می شود، ظاهر می گردد. و بالاخره باید یادی از *هری کثیف* و سلاح ماگنوم او و اصولاً سینمای دان سیگل کرد. در هری کثیف یکی از افراد پلیس به این نتیجه می رسد که به شیوه مرسوم و با رعایت قوانین نمی توان در مبارزه با خشونتی که جامعه آمریکا را فرا گرفته است کاری از پیش برد، پس شخصاً دست به کار می شود و با سلاح کمری بزرگ خود در پی نابودی قاتلی دیوانه برمی آید. اشارات آشکار سیگل به بی فایده گی شعارهای صلح طلبانه، که در متن جامعه آمریکا حکایت از گرایشی می کرد به سمت قوت گرفتن جناح راست زورمدار، در ایران به گونه دیگری تعبیر می شد و کیش «پرستش سلاح» تقدیس شده در فیلم با روحیات جامعه ای که در آن به نظر می رسید همه راههای مسالمت جویانه به بن بست رسیده است، رنگی ضدحکومتی و انقلابی می یافت. *اسب کهربرانگر* ساخته فرد زینه مان نیز که مستقیماً موضوع سیاسی داشت و در چارچوب کلی الگوی مرد تنها جا می گیرد، مورد توجه خاص منتقدان آن زمان بود. در هر یک از این فیلم ها وجهی از ویژگی هایی که برای الگوی مرد تنها برشمردیم، برجستگی می یابد.

محبوبیت این روحیات و گرایشات در ایران اواخر دهه چهل و

چاقویی که در قیصر به عنوان نشانه و مظهر تعارض با بی غیرتی و تسلیم حضوری قوی دارد و سه نفر را به کام مرگ روانه می کند، در این جا به کاریکاتوری بدل می شود که از دکانی در آلمان خریداری می شود و نژادپرستی را تهدید می کند.

تعارض با کل جامعه نیست، آن تنهایی فراگیر قهرمان نیست، آن لحن تلخ و محتوم نیست، عمل نیست و در پایان مرگ نیست. پس چه می ماند از الگوی تراژیک مرد تنها؟

مهمترین پرسش در مورد سینمای کیمیایی این است که چگونه فیلمهای او که به قول جعفری نژاد در حد وسترن های درجه ۲ و ۳ هستند به عنوان آثار متعالی ستوده می شوند؟

اوائل دهه پنجاه با اوضاع آن روز جامعه قابل تبیین بود: فرهنگ خاصی از بالا بر جامعه تحمیل می شد، امکان نفس کشیدن و بیان مخالفت با این روند تحمیلی به کلی از جامعه سلب شده بود و جنبشهای چریکی، با امید اندکی به پیروزی، شکل گرفته بودند. از نگاه روشنفکر معارض آن روز برخاستن خود ارزش بود، حتی اگر از ابتدا آشکار بود که پایان محتومش جز مرگ نیست. در این گونه نگاه حرکت خود زندگی بود و زندگی دربند معاش روزمره از مرگ بدتر می نمود. و طبیعتاً هنر و سینمایی که به گونه ای با وجهی از این نگاه تلخ و مرگ طلبانه هماهنگی داشت، محبوبیت کسب می کرد.

قیصر، الگوی مرد تنهای ایرانی

قیصر مهمترین الگوی مرد تنهای ایرانی است، که هم متأثر از الگوهای خارجی است، هم ریشه در سنتهای پهلوانی ایرانی دارد و هم در ارتباط تنگاتنگ با شرایط اجتماعی-سیاسی حاکم بر جامعه آن روز ایران قابل تبیین است. استبداد، سانسور و نبود آزادی بیان یکی از عواملی است در پدیدای شکل خاص این الگو نقش قاطعی دارد.

قیصر مردی است که به قصد کین جویی از قاتلین خواهر و برادرش به پا می خیزد. اما این به پا خاستن از نگاه قشری از تماشاگران و منتقدان ارزشی فراتر از انتقام شخصی پیدا می کند و به برخاستن اجتماعی-سیاسی در برابر زوال ارزشها و نپذیرفتن مشروعیت قدرت حاکم (مراجعه نکردن به کلانتری) تعبیر می شود. این موضوع به پیدایش شخصیت چریک - لمپن می انجامد. یعنی آدمی که برحسب روایت فیلم هیچ مشابهتی به یک معارض سیاسی ندارد، به لحاظ پشت پا زدن به محافظه کاری و انفعال اطرافیانش (دائی، فرمان) و انتخاب راه قهر، از دید بیننده (یا دستکم قشری از بینندگان و منتقدان) به گونه ای مبهم با یک مبارز سیاسی یکی پنداشته می شود. این قهرمان هر چند در محیط شهری عمل می کند، سلاحش را پنهانی حمل می کند و به لحاظ مرگ محتومش بیشتر به گانگستر شباهت دارد، اما اساساً فرصت طلب و در پی به دست آوردن ثروت و موقعیت شخصی نیست، بلکه آدمی است که می خواهد با اصول خاصی زندگی کند و لذا نزدیکی بیشتری با قهرمان وسترن دارد.

ریشه داشتن قیصر، مرد تنهای ایرانی، در سینمای وسترن و گانگستری و همچنین سینمای جاهلی ایرانی از یک سو و همسویی آن با جو و روحیه معین سیاسی - اجتماعی یک دوران، به نوعی ایهام میدان می دهد. یکی از تأثیرات سانسور همین است که باعث می شود حرفها در پرده و به خود مبهم بازگو شوند و طیف تعبیرهایی که بشود از حوادث یا شخصیت های خاصی کرد، بسیار گسترده باشد. در این جا بار دیگر قصه می و معشوق در ادب فارسی تکرار می شود. همان طور که این دو واژه در شعر فارسی گاه به مصداقهای مادی خود دلالت می کنند و گاه بر بیخودی انسان در راه وصول به خدا، در قیصر و مشابه های آن هم با آدمی سر و کار داریم که معلوم نیست یک آدم غیرتی در پی انتقام شخصی است یا یک معارض سیاسی. باری، با باز شدن نسبی جوّ سیاسی در چند سال بعد، دو وجه این چریک - لمپن در گوزنها از هم جدا می شوند. در گوزنها هر چند چریک فیلم دزد هم هست، اما آشکارا از مبارزه حرف می زند، در حالی که لمپن فیلم در منجلاب اعتیاد افتاده است. اما در پایان فیلم او هم بیدار می شود و با پیوستن به همزاد خود با هم به کام مرگ می روند.

پایان تلخ و مرگ قهرمان در انتهای فیلم، در الگوی مرد تنها اهمیت حیاتی دارد. در این طرح آنکه با وضع موجود درمی افتد از ابتدا می داند که به لحاظ فیزیکی نمی تواند پیروز شود. بیننده هم این را می داند. سرنوشت محتوم او از ابتدا لحن تلخی به فیلم می دهد و جذابیت در همین تلخی و در خشونتی است که او با آن از ارزش ها دفاع می کند. او جان خود را درمیان می گذارد. در غیر این صورت، اگر او تا این پایه خطر نمی کرد، تراژدی او قوتی نمی داشت.

مرد تنهای ایرانی پیوند آشکاری با سنت دارد. وقوع داستان در محیطی سنتی، در محله های قدیمی و حمام عمومی شرقی، نوع سلاحی که به کار می برد، تکیه بر غیرت و سایر ارزشهای جاافتاده در میان عامه، همه حکایت از همین موضوع می کنند. او به نام

غیرت و مردانگی، در جامعه ای که این ارزشها در آن رو به نابودی است و دیگران هم عموماً به این وضع تن داده اند، قیام می کند. او نه می گوید و از این لحاظ انقلابی است، اما این نه را به نفع چیزهایی می گوید که دارند از دست می روند، نه چیزهایی که باید بیایند و از این نظر سنت گراست.

حال با در ذهن داشتن این الگو، به سراغ تجارت می رویم تا ببینیم الگوی مرد تنها در آن چه شکل و شمایلی پیدا کرده است.

مرد تنهای تجارت

چیزی که بیش از همه جلب نظر می کند هیئت ظاهری قهرمان تجارت است: کت و شلوار شیک و عینک سیاه. او زبان خارجی بلد است و زن و بچه اش در خارج زندگی می کنند. تمام ماجرای فیلم در آلمان می گذرد و این امر ما را فرسنگها از آن محیط سنتی که قیصر همچون جزئیّ از آن در میانش حرکت می کرد دور می سازد. قیصر جزئی از آن فضای سنتی است و به همین دلیل دفاع او از ارزشهای حاکم بر آن فضا پذیرفتنی می نماید، اما در تجارت جلوه مادی و حضور فیزیکی آن سنتها تنها به «سند خانه عین الدوله» در کیف مرد محدود شده است. از مردی با این ظاهر و در این فضا، رفتاری همانند رفتار قیصر پذیرفتنی نیست. البته تناقض موجود میان قیصری که در درون این مرد به زندگی ادامه می دهد و شرایط واقعی و امروزی او می توانست موضوع فیلم جالبی باشد، به شرطی که فیلمساز می توانست قدری از بالاتر به مسئله نگاه کند، اما در اینجا از دید قیصری به مسئله نگاه می شود و قهرمان فیلم می خواهد علی رغم همه چیز همان قیصر باشد و فیلمساز هم با او همدلی می کند.

نکته دوم اینکه مرد تنهای تجارت چندان هم تنها نیست. پسرش، دوستان پسرش، حتی آلمانی های خوب او را درک می کنند. تضاد او با اطرافش، همان تضادی که عمل نهایی مرد باید براساس آن شکل بگیرد، تضادی است با بخش کوچکی از جامعه ای جز جامعه اصلی مرد. (دو مرد نژادپرست که با اکثریت جامعه خود در تعارضند. احتمالاً آنها هم احساس می کنند که ارزشهای ملی ناب جامعه شان به خاطر هجوم عوامل بیگانه در حال نابودی است). اطرافیان بلافصل مرد تنهای تجارت او را منع نمی کنند، شیفته اش هستند. و بالاخره مرد تنهای تجارت چندان هم خطر نمی کند، حتی کسی را نمی کشد و این امر باعث می شود موقعیت حاد نشود و او در پایان، زنده و موفق به هدفش برسد و پسرش را با خود به وطن برگرداند.

مرد تنهای تجارت زیاد حرف می زند. البته قیصر هم حرف می زند، اما بیشتر عمل می کند. یعنی تضاد او با جامعه ای که احاطه اش کرده و به نابودی ارزشها تن داده است، شکل عینی و نمایشی به خود می گیرد.

در تجارت شخصیتهای فرعی و ماجرای فرعی کمک پسر به پدر و طرح مسئله مهاجرت و عوارض آن به عنوان تم فرعی، مانع از این می شوند که روایت چون تیری که از چله کمان رها شده به سوی نشانه بشتابد. الگوی مرد تنها، که باید بر تعارض مرد تنها و عمل او علیه وضع موجود متمرکز باشد، این را برنمی تابد. این همه باعث می شود که تجارت از شدت و نیروی تأثیر گذاری قیصر و گوزنها فاصله بعیدی داشته باشد. شدت تأثیری که موافق ایده های آن فیلم ها باشی یا مخالفشان، نمی توانی انکارش کنی قیصر ارزشهایی را می خواهد که در جامعه موجود تحقق ناپذیرند، بر آن ارزشها پای می فشارد و خود نابود می شود، اما همین پافشاری و حرکت خود زیباست و خطر کردن او و میلش به مرگ اثر گذار. قهرمان تجارت خواهان همان ارزشهاست، آن هم در جامعه ای که آن ارزشها صد بار بیشتر تحقق ناپذیرند، اما به کام خود می رسد، هم انتقامش را می گیرد و هم پسرش را راضی می کند و با خود به ایران برمی گرداند. به این ترتیب دیگر تراژدی ای باقی نمی ماند و به همین سبب لحن فیلم بی جان است. چاقویی که در قیصر به عنوان نشانه و مظهر تعارض با بی غیرتی و تسلیم حضوری قوی دارد و سه نفر را به کام مرگ روانه می کند، در این جا به کاریکاتوری بدل می شود که از دکانی در آلمان خریداری می شود و نژادپرستی را تهدید می کند.

تعارض با کل جامعه نیست، آن تنهایی فراگیر قهرمان نیست، آن لحن تلخ و محتوم نیست، عمل نیست و در پایان مرگ نیست. پس چه می ماند از الگوی تراژیک مرد تنها.

این گونه تهی شدن الگوی مرد تنها را از خون و توان چگونه می توان توضیح داد؟ شاید با عوض شدن اوضاع زمانه. با گذشت حدود ربع قرن از قیصر و پشت سر گذاشتن تحولات اجتماعی پیچیده. اکنون آشکار شده است که مسئله ظلم و ظلم ستیزی به آن سادگی که در آن فیلم توصیف می شده نیست. ستایش حرکت به صرف حرکت و خشونت به صرف خشونت، امروز دیگر پذیرفتنی نمی نماید. آن نسل و به تبع آن، فیلمساز ما، عوض شده اند. مرد تنهای فیلم هم همین طور. این مرد تنها دیگر آن توان خطر کردن را ندارد، اما هنوز شیفته همان حرفهاست. این ویژگی بخشی از روشنفکران آن نسل است که از سرمایه دوران گذشته و روحیات آن دوران تغذیه می کنند، بدون اینکه حال را درک و به لحاظ ذهنی هضم نمایند. مرد تنها از نفس افتاده، در شرایطی دیگرگون زندگی می کند، اما مثل کهنه سربازی که با خاطرات روزهای خوب گذشته زندگی می کند، سخت شیفته افتخارات گذشته است. البته زندگی چنین شخصیتی، اگر از این زاویه دیده می شد، می توانست موضوع فیلم خوبی باشد. اما مشکل این است که فیلمساز با این قهرمان خسته همذات پنداری می کند، و واقعیت را از نگاه او نظاره می کند. میان دیدگاه آن که ماجرا را حکایت می کند (راوی، فیلمساز) و قهرمان ماجرا تمایزی نیست. ■