# مه، بخار، دود

**تصویر شهر تهران در سینمای بهرام بیضایی**

زمان انتشار : **بهمن ماه ۱۳۸۶** چاپ شده در : **کتاب سال ماهنامه سینمایی فیلم**

این مقاله در دل مجموعه ای دربارهٔ تصویر شهر تهران در اثار سینماگران مختلف ایرانی، در کتاب سال سینمای ایران که ماهنامه سینمایی فیلم از اوایل دهه ۱۳۷۰ تقریباً در انتهای سال منتشر می کند، به سردبیری نیما حسنی نسب به چاپ رسید.

*

*

بین اهالی پیگیر سینمای ایران در گذشته و حال، شوخی قدیمی و جذابی جریان داشته که به نظرم با وجود ظاهربینی، در زمرهٔ شوخی های ژورنالیستی پرت و بی مایه نمی گنجد و مقرون به واقعیتی است. می گویند اگر در مسیر راهت چند روز متوالی از سرصحنهٔ فیلمی که نمی دانی چیست، گذشتی و هر روز دستگاه مه ساز سرصحنه بود و استفاده می شد، بیش از هر کس دیگر، به این احتمال فکر کن که آنجا دارند فیلمی به کارگردانی بهرام بیضایی می گیرند! نکتهٔ جالبی است که در این موقعیت فرضی، در به کار گیری دستگاه مه ساز با کارکردهای مختلف، تفاوتی میان فیلم های شهری/معاصر بیضایی و فیلم های تاریخی/روستایی اش وجود ندارد. همان قدر که پسزمینهٔ محیط های هراسناک و تیره و تار و آلودهٔ شهری در جاهایی از سفر، کلاغ ، شاید وقتی دیگر و سگ کشی برای افزایش راز و رمز جاری در فضا، به بخارات متصاعد شده از مه ساز احتیاج داشت، جنگل پر از وهم و سایه در غریبه و مه ، چریکهٔ تارا و حتی باشو غریبهٔ کوچک، مه متراکمی می خواست که در شعاع آفتاب دیده شود یا هالهٔ اطراف شبح ها و آدم ها را شکل بدهد.

شاید کمی عجیب به نظر برسد؛ ولی مدخل و ورودی ام برای شناخت جنس دغدغه های بیضایی دربارهٔ فضای شهری به نام تهران، همین جلوه هایی است که او با به کارگیری دستگاه مه ساز، در فصولی از فیلم هایش خلق کرده است. نخستین فیلم بلند او رگبار، به یک معنا واقع گراترین یا – بگذارید با عبارتی که

به نظرم دقیق تر است، بگویم– غیربیضایی وار ترین فیلمش بود. با همهٔ آن بار تمثیلیِ گاه سیاسی، گاه انسانی/ اخلاقی و گاه اجتماعی آمد و رفت آقای حکمتی (پرویز فنی زاده) در آن محله، زوم های متعدد و وحشتناک فیلم (کار باربد طاهری که تهیه کننده هم بود)، طراحی جامه ها و مکان ها و حتی نوع تصنیف موسیقی متن آن (کار شیدا قرچه داغی که تلقی اش از فیلم، مثل اغلب کارهای دیگرش، به شدت ملودراماتیک بود)، رگبار عملاً گرایش چندانی به جهان وهم آمیز آثار دیگر بیضایی ندارد و برای همین هم بسیاری از آنها که دنیای نمایشی چیده شدهٔ اغلب ساخته های او را خوش ندارند، این تجربهٔ اول را با عناوین نخ نماشده ای چون «ساده و صمیمی»، می ستایند. ربط این نکته با بحث ما درباره نگاه بیضایی به فضای شهری تهران، این است که هرچند ظاهراً این نگاه باید وجوه رئالیستی داشته باشد، در فیلم های بیضایی عموماً شکلی ذهنیت گرا و به دور از واقع نمایی عینی رایج و اجتماعی می یابد. در رگبار که به شدت دربارهٔ مناسبات و روابط عاطفی اعضای یک جامعهٔ کوچک شهری معاصر است، از فضای گستردهٔ شهر تهران به مفهوم و با جلوه ای که در فیلم بعدی بیضایی یعنی سفر یا فیلم بلند معاصر بعدی اش کلاغ می بینیم، خبری نیست.

اما در هر دو نمونه ای که حالا اسم بردم، پیرو همان نگاه شاید عجیبی که از ابتدا مطرح کردم، با ورود دستگاه مه ساز به روند تولید فیلم ها، بازنمایی فضای تهران هم آغاز می شود! در سفر، برای اولین بار در فیلم های بیضایی، آن تصاویر غریب آدم های ماسک زده و عینک زده را می بینیم که گویی از بیم آلودگی محیط، خود را به زره ضد دود، مسلح کرده اند. فضای اطراف شان پر است از دود و سیاهی؛ و خودشان با حرکاتی کاملاً آدم آهنی وار، مانند آدم های به ماشین بدل شدهٔ فریتز لانگ در مترو پلیس، در غرابت آن فضا گام بر می دارند. بعدها این تصویر در محوطهٔ ساختمان سازی «سنگستانی ها» در سگ کشی، بارها تکرار شد و همیشه به نظرم رسید که نشانهٔ اسرارآمیزی از نگرانی های فیلمساز ما در خصوص محیط شهری تهران و تنگناهایی است که برای هر دم و بازدم هر کدام مان پدید آورده و می آورد. و بامزه است که این تنگنا ها از

زمان ساخته شدن سفر در ابتدای دهۀ ۱۳۵۰ تا سگ کشی که در آستانۀ دهۀ ۱۳۸۰ ساخته شد، بهبود که نیافت هیچ، به شدت هم افزایش پیدا کرد!

اما آن تصویر، گفتم که فقط یک نشانه بود. ورای آن هم فیلم سفر اساساً بر مبنای گذر و پرسه و جستجوی دو پسربچه در فضای تهران آن سال ها شکل گرفته. حتی می توان گفت دغدغۀ بیضایی در مورد گشتن به دنبال هویت فردی و جمعی که در سفر هم با داستان جستجوی رضی (عباس دسترنج) در پی پدر و مادرش نمایان شده و بارها در نوشته ها مورد اشاره قرار گرفته، عملاً با تصویر سرگردانی بچه ها در محله های ناامن و خیابان های شلوغ تهران با تهدید ها و کمین ها و تعقیب هایی که در مسیرشان است، همخوان می شود. اصلاً این که در پایان فیلم، بچه ها تصمیم می گیرند برای ادامۀ جستجو نشانی دیگری پیدا کنند و دوباره مسیر دیگری را بگیرند و بگردند، تصویری از حیرانی گاه خودخواسته و گاه ناگزیر آدم ها در زندگی اجتماعی شان در تهران است. اتفاقی که در کلاغ، به شکلی خاص تر و با تصویری دوگانه و دوپهلو می افتد: تهران امروز با همۀ فشارها و هراس هایش، بهانه و بستری می شود برای جستجوی هویت مادر (آنیک شفرازیان) که در تهران قدیم به جواب می رسد. گره گشایی مربوط به معمای هویت دختر گمشدۀ آن آگهی که همان جوانی مادر است، درست مثل ساختار شاید وقتی دیگر که به گره گشایی در تهران قدیم متکی است، در آرامش رمزآمیز و میزانسن های آیینی گذشتۀ این شهر رخ می دهد که البته، بار دیگر، دستگاه مه ساز در شکل دادن آن نقش ویژه و مهمی دارد. هنوز اگر از بیضایی تا عکاس جوان آن سال ها و مدرس و فیلمبردار باسابقۀ این روزها یعنی عزیز ساعتی بخواهید عکس های شاخصی را از کلاغ برگزینند که معرف خوبی برای دنیا و فضای فیلم باشد، بی شک تصاویری از همین سکانس پرسه و مشاهدۀ مادر و آسیه (پروانه معصومی) در تهران قدیم را انتخاب می کنند. سکانسی که مه و راز و آرامش و نوستالژی را یک جا در خود دارد. انگار این نه فقط شخصیت مادر، بلکه خود تهران است که هویتش را از آن زمان تا این دوره، گم کرده

و دارد کورمال کورمال و کند و گشت زنان، دنبالش می گردد و حتی محرک اولیه اش برای شروع این جستجو، یک اتفاق یا یک بازی معمایی کاملاً ناگهانی مثل نمایش عکس جوانی مادر در میان گمشده های اعلام شده از تلویزیون است!

درست ده سال بعد، بی آن که بیضایی در این فاصله فیلم معاصر دیگری ساخته باشد، همین فضای شهری و همین هویت گم کردگی در تهران، با جستجوی زنی به دنبال هویت خویش همراه و همسو می شود؛ ولی تهران قدیم به جای آن که مثل کلاغ، آدم های اصلی فیلم را به آرامش و جواب برساند، خودش هم تیره و ناگوار و تلخ و آکنده از هراس و ناامنی و سگ سیاه و گدای علیل و یتیمی و بی سرپناهی و «پرورشگاهی شدن» است. در فاصلهٔ دو فیلم، هراس های فیلمساز حتی از عرصهٔ تهران معاصر به تهران قدیم هم تعمیم می یابد و سرایت می کند و از اله مان هایی مثل سوزاندن بایگانی پرونده های قدیمی در ثبت احوال و پرورشگاه ها تا این که سگ ها را از خیابان جمع نمی کنند و صدایشان کیان مدبر (سوسن تسلیمی) را به وحشت می افکند، همه چیز به عاملی برای افزایش و گسترش واهمه های آدم شهری معاصر بدل می شود و حتی در عکس ها و خاطرات کودکی و تهران سال های گذشته هم مأمن و مأوایی نمی جوید. این که بازیگری در هیأت یک مغول، دارد در راهروهای تلویزیون سیگار می کشد، از اختلاط و به هم ریختگی هویت و ظواهر و زمان ها حکایت می کند و حتی دیالوگ نویسی کنایی بیضایی که بیشتر در نمایشنامه ها و فیلمنامه های تاریخی یا بی زمان و مکانش، از عیارنامه تا کارنامهٔ بندار بیدخش و از طومار شیخ شرزین تا مجلس قربانی سنمار جاری می شد، بیش از هر فیلم معاصر دیگرش، دیالوگ های چندلایه و پر طعنهٔ شاید وقتی دیگر را از خود سرشار می کند: سلامت و صلاحیت مدبر (داریوش فرهنگ) در جستجوی هویت تاریخی، از دید کنایی حق نگر (علیرضا مجلل)، از این جا معلوم می شود که بدانیم او زیرزمین یک عنیقه فروشی را «گورستان خاطرات» می انگارد یا «بایگانی تاریخ»؟! و در اشاره ای متمرکز تر و تهرانی تر از این

یکی که به هر حال به تاریخ ایران، از کلاهخود اوزون حسن تا شمشیر گردن زنی در دوران نادر شاه بر می گردد، مکان های شهری تهران از زمان ها و دوره های تاریخی کشور خبر می دهند: مدبر می گردد و می فهمد که آن بخش فیلم مستند در «راستهٔ بین زرتشت و کریمخان» که هنوز بخشی از خیابان های تهران معاصر است، گرفته شده؛ و تأکیدش بر این که کیان سعی کند آن منطقه را در آن زمان به خصوص به یاد بیاورد، ما را به سوی این پرسش ذهنی می کشاند که در فاصلهٔ بین زمان ظهور زرتشت تا آن چه که به عدل کریمخان زند مشهور است، چه بر ایران و تاریخش گذشته که گمگشتگی و سرگردانی مدبر و کیان، از دل آن بر می آید؟ آدم معاصر تهران نشین فیلم بیضایی ، چه را در آن دوران طولانی تاریخی گم و رها کرده که حالا باید به ضرب و زور، با رنج و کابوس زدگی، به دنبالش بگردد؟ و در آن فصل سیاه و سفید تهران قدیم هم چنان که گفتم، به جای آرامش و نوستالژی، با درد و محنت به آن دست پیدا کند؟

در میان فیلم های معاصر و شهری بیضایی، تنها اثری که به نگرانی های او برای تهران ربطی ندارد، مسافران است که آدم های امروزی اش، وسیله و بهانه ای اند برای طرح مضمونی در ستایش شور زیستن؛ که آشکارا ازلی/ ابدی و فارغ از محدوده های زمان و مکان است. این نکته را مطلقاً تصادفی نمی دانم که بیضایی این فیلم را درست در فاصلهٔ دو فیلم شاید وقتی دیگر و سگ کشی ساخت؛ یعنی دو فیلمی که بیشترین و پرحجم ترین دلمشغولی ها را درباب تهران و هول و هراس های تنیده در زندگی امروز مردمانش دارند. در شاید... ، این دلمشغولی با طرح مسئلهٔ به شدت بیضایی وار گم کردن و جستجوی هویت، متجلی می شود. اما سگ کشی عملاً صریح ترین و عینی ترین میدانی است که بیضایی در آن به تاخت و تاز علیه مناسبات بیمارگونهٔ تهران دو دههٔ اخیر پرداخت. پشت سر هم قرار گرفتن این سه فیلم، با آن که می دانم از دید خود بیضایی دلیلی جز مجوز گرفتن تصادفی و فراهم شدن اتفاقیِ امکان ساخت شان در این نقاطع

نداشته، و با آن که می دانم این نظر بابت موانعی که همیشه بر سر راه او و فیلمسازی اش وجود داشته و دارد، مقرون به حقیقت بوده، از دید شخصی من به ناخودآگاه فیلمساز بر می گردد که هربار به درونمایه های بی زمان و مکان و همیشگی پرداخته، نگرانی های اساسی اش برای تهران زمانهٔ خود و آدم های سرگشته و سرگردان آن، باز و به تندی در فیلم بعدی سربرآورده و جریان یافته است.

مسیری که گلرخ در طول هفتخوان هولناک و پررنجش در سگ کشی می پیماید، حاصل دگرگونی های قهقرایی جامعهٔ شهری ماست که تهران به منزلهٔ نمایندهٔ غول آسای آن، مرکزیت می یابد. اصلاً می توان گفت که مضمون محوری سگ کشی، ورای همهٔ آن تعلیق ها و غافلگیری ها که مسیر درام و فراز و فرودهایش را شکل و غنا می بخشند، درست همان چیزی است که تحت عنوان مناسبات مادی جامعه شهری، در فاصلهٔ ساخته شدن مسافران تا همین فیلم، همهٔ گوشه و کنراهای زندگی در تهران را در سیطره و چنبرهٔ خود گرفتار کرده و حتی دارد به طور مداوم، حلقهٔ محاصره اش را تنگ و تنگ تر می کند. این که همهٔ انگیزه های گلرخ برای طی این مسیر دشوار و منتهی به شوک و تنهایی و خیانت شدگی، از تلاش برای بقای مادی شروع می شود و این که همهٔ گیر و گرفت ها و موانع سر راهش، به نگاه جنسی و متمایل به سوء استفاده از او و جسم و روحش بر می گردد، مبنا و محور نگاهی است که بیضایی به سرنوشت تهران و مناسبات آدم هایش در دوران رخ دادن داستان سگ کشی دارد.

تلخ نگری جاری در سگ کشی که از آمادگی همهٔ شخصیت هایش برای سودجویی مادی و جنسی و غیرانسانی تا گذر هراس آور آن همه موتوری متحدالشکل در خیابان ها و جاده های حومهٔ شهر، جلوه ای تمام عیار در همهٔ اجزای ریز و درشت بصری و مضمونی اش دارد، تا امروز آخرین بازتاب نگرانی های بهرام بیضایی برای تهران بوده. اما خود این نگرانی ها هنوز به آخر نرسیده اند و تنها مجالی دیگر لازم است که او نشانه های تازه ای از آنها را در اثری دیگر بازتاب دهد؛ اگر بشود و اگر امکانش به وجود آید.