

# روزگار پریشان یک عاشق رؤیابین

با علی معلم و رضا درستکار درباره سینمای کیمیایی به بهانه "سلطان" – قسمت اول

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : مرداد و شهریور ۱۳۷۶

این گفتگویی به سیاق مرسوم نیست و در واقع هیچ یک از ما سه نفر در نقش "مصاحبه کننده" در آن حاضر نشده ایم. در واقع میزگردی است که همزمان با اکران فیلم "سلطان"، به سینمای بعد از انقلاب کیمیایی و واکنش های دوستداران و دوست نداران آن می پردازد. بخش آغازین میزگرد با میان-تیترا "انگیزه و کلیات"، شأن نزول آن را توضیح می دهد:

\*

\*

قسمت اول

□ انگیزه و کلیات

پوریا: درباره کیمیایی و فیلم هایش به هر بهانه ای جلساتی برگزار شده. اما این بار انگیزه ما طرح مبحثی است که در میان فیلمسازان ایرانی، در مورد کیمیایی اهمیت محسوسی دارد. آن هم جریانات مربوط به بررسی فیلم هایش است، یعنی نوعی بررسی نقدهای فیلم هایش در این سال ها، که طبعاً بدون پرداختن به خود فیلم ها نمی توان به این موضوع پرداخت. کار فیلمسازی که شاید جدال قلمی در گرفته بر سر فیلم قیصر او معروف ترین اتفاق مربوط به نقدنویسی در مطبوعات سینمایی ایران است، یا لاقلاً یکی از مهمترین جنجال های تاریخ آن، باید از منظر مطالعه نقد آثارش بررسی شود. مهم است که ما یک بار هم بیاییم و منحصرأ بر سر همین مسأله نقد فیلم هایش، مواضع منتقدان و بحث هایی که در مورد او شده، صحبت کنیم. مقداری به نکاتی که خودمان و دیگران درباره فیلم هایش مطرح کرده ایم، بپردازیم و دوباره مرور کنیم که از نظر دوستان حاضر در جلسه، کدام حرف ها واقعیت داشته، چقدرش منصفانه بوده و چقدرش به شرایط و سوءتفاوهم ها و مسایل حاشیه ای بازمی گردد .

یک نکته که خیلی کلی است و بین اکثر دوستان مطرح و تثبیت شده است، امری است که صرف نظر از مخالفان، حتی خود موافقین هم به شکلی در نوشته‌هایشان مطرح کرده‌اند. با بررسی چند فیلم اولیهٔ کیمیایی در همان چند سال اولیه، همه گفتند که فیلم‌های بعد از انقلاب او با فیلم‌های قبل از انقلابش متفاوت شده. همه ما در نوشته‌هایمان دربارهٔ کیمیایی، فیلم به فیلم با کارهای قبل از انقلاب او تفاوت‌هایی قایل شدیم، گاه آنها را ستودیم و گاه از آنها نالیدیم. اینجا می‌خواهیم ببینیم این تفاوت‌ها در ماهیت و کلیت آثار اخیر، تا چه حد است؟ از چه زوایایی است؟ و اصلاً تفاوت به آن معنایی که بتوان پروندهٔ فیلمساز را به دو دورهٔ کاری تقسیم‌بندی کرد، وجود دارد؟ این طبیعی است که هر فیلم هر فیلمسازی، با فیلم قبلی‌اش متفاوت است. این لزوماً به این معنا نیست که یک دوره‌ای طی شده و دوره‌ای دیگر با ویژگی‌هایی دیگر آغاز شده. آیا در مورد کیمیایی این آغاز دوران تازه در سال‌های پس از انقلاب اتفاق افتاده؟ اگر نه، چرا و اگر بله، چه تفاوت‌هایی پدید آمده؟ و آیا می‌شود ریشه و دلیل این تفاوت‌ها را پیدا کرد؟

درستکار: سینمای قبل و بعد از انقلاب کیمیایی البته با هم متفاوتند. از زمانی که او به عنوان کارگردان وارد مناسبات حرفه‌ای سینمای ایران می‌شود، جریان جدیدی در سینمای ایران به وجود می‌آید و او را با دومین فیلمش، فیلمسازی جریان‌ساز معرفی می‌کند که با هر فیلم مناسبات قبلی را به هم می‌ریزد و با توجه به شناختی که از دنیای پیرامون خودش دارد و با توجه به تغییرات اجتماعی که به وجود آمده، به نوعی با نسل جدید ارتباط برقرار می‌کند. البته این ارتباط چندسویه است. هم مؤثر در مناسبات حرفه‌ای پشت پرده است و هم کارگردان‌های جدیدی از این طریق وارد سینمای ایران می‌شوند و هم ارتباط دیگری با جامعه دارد که نشان‌دهندهٔ تأثیرهای سینما و اجتماع بر یکدیگر است...

پوریا: ببخشید، منظورتان از این که گفتید فیلمسازان دیگری از طریق کیمیایی و قیصر وارد سینمای

ایران شدند، چیست؟

درستکار: منظور فضایی است که قیصر به وجود می آورد. بعد از موفقیت های این فیلم است که

زمینه برای ورود جوان ها و افکار جدید مهیا می شود...

پوریا: البته من این پیشقراولی را قبول ندارم. لاقلاً به این شکل یکسویه قبول ندارم. همزمان با

قیصر، گاو هم ساخته شده و اینکه علاقه من به گاو نصف علاقه ام به قیصر هم نیست، دلیل نمی شود که

این همزمانی را به نفع فیلم محبوب تر نادیده بگیرم. من این پیشقراولی را بدون ذره ای تردید، به خشت و

آئینه نسبت می دهم. منتها اگر بگویید که خشت و آئینه نتوانست بلافاصله جریانی به راه اندازد، آن وقت

می گویم که رسوب و تأثیر انفجار مهیبی مثل خشت و آئینه در بدنه پوسیده سینمای آن سالها، حداقل سه

چهار سال وقت لازم داشت تا به خطر کردن آدم هایی مثل کیمیایی و بیضایی و مهرجویی و نادری منجر

شود. من حتی تأثیرپذیری کاملاً روشن و مشخص تمام این فیلمسازان از خشت و آئینه را هنوز در

فیلم هایشان می بینم، اگرچه ممکن است بعضی هایشان مثل بیضایی چندین فیلم در حد شاهکار گلستان

ساخته باشند. این را به عنوان اشاره ای ضمنی گفتم و چون به بحث ما ارتباط مستقیم ندارد، از آن

می گذریم .

درستکار: به هر حال این نکته را نمی توانیم نفی کنیم که تأثیراتی که قیصر می گذارد و مناسبات

سینمایی ایران را به کلی دچار دگرگونی می کند، خودبه خود در طول یک دهه ای که از موقع ساخت این

فیلم تا وقوع انقلاب سپری شد، کیمیایی را به فیلمساز جریان ساز بدل کرد. چیزی در حد لقب آدم اول این

سینما. آدمی که از دل همان مناسبات حرفه ای و با همان عوامل و آدم ها، توانسته سینمایی متفاوت خلق کند.

این آدم در آن دوره حداقل از این نظر که هم مورد تأیید منتقدان است و هم مورد تأیید تماشاگران،

پیشقراول است. به هر حال این دهه برای مسعود کیمیایی و سینمایش دهه موفقیت آمیزی است. هر چند که از نیمه دهه یعنی درست از غزل به بعد، این تأثیرات کم رنگ و بی رنگ می شود تا به فیلم های بعد از انقلاب می رسیم که اصلاً سینما او را به مقوله دیگری تبدیل می کند .

در مورد اتفاقی که بعد از انقلاب برای کیمیایی می افتد، اول باید رجوعی داد به نوع سپاسگزاری های وقت. چون واقعاً نکته مهمی است. پس از پیروزی انقلاب، طبیعتاً ارزش هایی که در جامعه مطرح است، دچار یک دگرگونی هایی می شود. یعنی یک عده ای در گوشه و کنار می گویند که آدم هایی که پیش از انقلاب در این سینما کار کرده اند، دیگر نباید کار کنند. اما از طرف دیگر، تفکر رسمی، به خاطر ناسازگاری که این آدم ها با نظام سابق داشتند، تأییدشان می کند. با یک تناقض بزرگ! همین سیستمی که مسعود کیمیایی و چهار پنج فیلمساز موج نو را حمایت می کند، مانع نمایش اولین فیلم هایشان هم می شود! مانع حرکت این آدم ها در بستر طبیعی کارشان می شود. تقوایی می خواهد حداقل به عنوان آدمی که اهل جنوب است، درباره اتفاقی که در آنجا افتاده یعنی جنگ، فیلم بسازد، مانعش می شوند. باشو غریبه کوچک بیضایی را سال ها بعد نمایش می دهند و مواردی از این دست. می خواهم بگویم این نسلی که به هر حال یک جور جاهت و احترام هم دارد و مورد تأیید رسمی هم واقع شده است عملاً موانع را بر سر راه خودش می بیند. این البته دلیل دارد. چون ناظران می خواهند یک روحیه جدید و دوره جدید به وجود بیاید و نسل جدید فیلمسازان بیایند و وارد عرصه شوند که در این فضای جدید رشد کرده باشند و ضمناً سایه سنگین موج نو بر سر آنها نیفتاده باشد. پس عرصه آماده می شود تا افرادی که نمونه های خوب و بدشان، هر دو در مجموعه فعلی حضور دارند، بدون رقیب، آغاز به کار کنند! در واقع سپاسگزاری، خودبه خود آن ابتکار عمل و آن ابزار مناسب را از فیلمساز آن نسل گرفت و آنها زمانه خودشان را گم کردند و در سال های اولیه فیلمسازی پس از انقلاب اصلاً محو شدند تا کم کم دوباره پس از یک وقفه طولانی حضورشان را اعلام

کردند. اما چگونه؟ هرچند این حضور برای هر کدام از فیلمسازان موج نو کیفیت جداگانه‌ای دارد اما با گرایش‌های رسمی همخوان نیست و اصلاً برای آدمی چون کیمیایی با فراز و نشیب‌های شدید همراه است، ابتکار عملِ قبلی‌اش را از دست می‌دهد و در طول این سال‌ها هیچ وقت نمی‌تواند به جایگاه اصلی‌اش بازگردد!

### □ از قصه‌گویی تا انتزاع

پوریا: خب، اگر بخواهیم کم‌کم وارد بحث ویژگی‌های ساختاری بشویم، باید به این نکته پردازیم که منتقدان علاقه‌مند به سینمای کیمیایی در آن سال‌ها، حتی اگر در نقدهایشان به صراحت اشاره نمی‌کردند، ولی خودشان نوعاً منتقدان علاقه‌مند به سینمای آمریکا بودند و مشخصاً به سینمای کلاسیک و داستانگوی آمریکا. شیفتگی آنها نسبت به کیمیایی، در واقع نسخه‌ی خیلی جمع و جور و ایرانی همان شیفتگی عمیقی بود که به فورد و هاوکز و آنتونی مان و امثال آنها ابراز می‌کردند. از این قضیه که بگذریم اصلاً خود فیلم‌ها همین خصایص را در نوع روایت و ماهیت قصه‌ها و مضامین و قهرمان‌ها داشتند. مضامینی که اکثراً با جلوه‌های بیرونی و کنش و واکنش‌های عینی و عملی شخصیت‌ها همراه بود، مثل انتقام شخصی، مثل درگیری با ظالم. یعنی همان حالت غیرذهنی و کاملاً بیرونی که معمولاً در آثار داستانگوی سینمای آمریکا بیشتر جاری است. از زاویه‌ی دیگری هم می‌شود به این موضوع رسید و آن، علاقه و شیفتگی خود کیمیایی نسبت به این نوع سینما است. تأیید شدن این تأثیرپذیری از ناحیه‌ی منتقدان، به این برمی‌گشت که فیلم‌ها روایت سراسر و ساده‌ای داشتند و مثل سینمای کلاسیک آمریکا به شدت متأثر از ادبیات داستانی بودند، از اینکه دیالوگ زیاد داشته باشند و بعضی از مسایل اصلی اثر را با دیالوگ توضیحی بیان کنند، پرهیز نمی‌کردند و در واقع همه چیز را به سبک همان نوع روایت کلاسیک پیش می‌بردند. در فیلم‌های قبل از انقلاب کیمیایی، همه بر سر این نکته متفق‌القولند که نکات حاشیه‌ای و کنایی در آنها کم نبود. رابطه و

شخصیت قدرت و آن جوان عصبی که نقشش را مرحوم فنی زاده بازی می کند، در کمتر فیلمی به شکل گوزن ها مطرح شده. الان حتی کودن ترین آدم هم می فهمد که شخصیت هر دوی آنها اشاره به مبارزین سیاسی است، اما آن موقع آسان نبود که کسی سه سال قبل از پیروزی انقلاب به آن صراحت کنایه بزند. این اشاره های ضمنی در فیلم های آن سال های کیمیایی همیشه بود، ولی با وجود آنکه این حرف ها را در پرده می زد، روایت را از آن قالب سراسر است و داستانی اش خارج نمی ساخت. مثلاً سمبل و بیان تمثیلی در فیلم هایش به آن شکل مشخص دیده نمی شد که توی ذوق بزند و تماشاگر را از مسیر اصلی قصه گویی منحرف کند. در فیلم های بعد از انقلاب و بخصوص در فیلم های دهه هفتادش گهگاهی عوامل و عناصر انتزاعی در فیلم هایش دیده می شود که این هم از طرف همه موافقان و دوستداران همان روایت های ساه و کلاسیک فیلمش تأیید شده که آری، نگاه کیمیایی تغییر کرده. حالا به حرف هایی که ب شوخی شبیهند کاری ندارم؛ به اینکه مثلاً این ها نمونه سینمای پست مدرنند و امثال این ها. اما این نشانه های تجریدی کاملاً عیانند .

در دهه شصت، نمونه این گرایش ها در فیلم های کیمیایی تیغ و ابریشم است که با وجود اینکه همه می دانیم خیلی سانسور شده، در همین نسخه کوتاه شده هم اشاره های کم و بیش سمبلیک زیاد است. زندان این فیلم بی شباهت به زندان عجیب و غریب و سورئال فیلم بایکوت نیست، تأکیدهای مسیر سفر بر سگ اکبر معززی یا عقرب مجید مظفری یا آن دویدن ها و حرف های علی محزون و آن محل پرورش ماهی ها و خلاصه مسایل شبه تمثیلی در تیغ و ابریشم به وفور یافت می شود. این سیر برای مدتی کوتاه دوباره رها می شود و در سرب اگرچه باز روایتی گسترده و مفصل داریم، اما به هر حال خط پیروی داستان کاملاً مستقیم و سراسر است. در دندان مار استفاده از اینگونه نشانه ها مثل هندوانه خوردن احمد نجفی و گلچهره سجادیه همزمان با کتک کاری فرامرز صدیقی و رضا خندان یا آن افتتاحیه درخشان یا پایان معلق،

مثل بقیه اجزای فیلم درست و جافتاده و ظریف است و البته باز روایت خطی فیلم را مخدوش نمی‌کند. ولی در فیلم‌های دهه هفتاد، در گروه‌بان و ردپای گرگ و ضیافت و سلطان یک شکل آبستره‌ای ظهور می‌یابد که دیگر مثل حرف‌های پرده‌پوشانه گوزن‌ها فقط به خاطر صبغه سیاسی نیست. اینجا به لحاظ زیبایی‌شناختی تماماً سمبلیک است، نه به لحاظ محتوای سیاسی. یعنی به نظر من این تفاوت در تمام فیلم‌های اخیر کیمیایی ناشی از تغییر دید و زاویه نگاه و نوع نگرش اوست. البته در این بین تجارت به این جرگه وارد نمی‌شود، همان‌طور که به هیچ یک از تقسیم‌بندی‌های دیگر کارهای کیمیایی هم راه پیدا نمی‌کند و اصلاً به هجو و هزل بقیه فیلم‌های جدی او می‌ماند. من از آوردن نام این فیلمساز و این فیلم در کنار هم، دچار شرم و اسف می‌شوم. اما در بقیه فیلم‌های این سال‌ها، همه‌جا کیمیایی فضا را به گونه‌ای می‌بیند که با رمز و تجرید آمیخته است. این ویژگی حتی بر دیالوگ‌های فیلم‌ها هم اثر گذاشته و رضای ردپای گرگ و سلطان سلطان گاه به زبانی بسیار تمثیلی و پر از تشبیه و مثل صحبت می‌کنند.

کیمیایی کنونی، عشق را در سلطان بر بستری نشان می‌دهد که بسیار انتزاعی است و این فقط به مناسبات ممیزی مربوط نیست. فقط به این مربوط نیست که ملاحظات و فضای حاکم او را به این سو می‌کشاند. در شرایطی شاید حادثه، عشقی که او در گروه‌بان یا ردپای گرگ نشان می‌داد، صریح‌تر از این بود. مخصوصاً در آن صحنه اول ردپای گرگ که بعداً به صورت فلاش‌بک تکرار می‌شود، خیلی نمایش صریح و روشنی است، حتی بازتاب جسمانی و نفسانی عشق هم در آن نمایان است. حالا می‌بینیم که در سلطان به این انتزاع رسیده. یعنی عشق را اینقدر نهان و انتزاعی نمایش می‌دهد. من فکر نمی‌کنم که آن صحنه آتش‌بازی راه انداختن ناصر بلبل را بشود صحنه‌ای رئالیستی دانست. یعنی آن فضا سازی و این که باز فردا صبحش سلطان آمدن دختر را نکته امیدوارکننده‌ای نمی‌داند و می‌رود و می‌زند به همان آتشی که می‌خواست، این‌ها با روایت ساده و بی‌پیرایه عشق جور در نمی‌آید.



حالا می‌رسیم به یک امری که به گمانم دربارهٔ کیمیایی اهمیت دارد و آن تحت تأثیر بودن او در قبال نقدهای نویسندگان سینمایی است. این را به صورت سؤال طرح می‌کنم که آیا کیمیایی که ۲۰ فیلم در مقابل این که گاه به فیلمسازِ لمپن‌ها متهمش کرده‌اند، مقاومت می‌کند، حالا می‌خواهد دل روشنفکران را هم به دست بیاورد؟ این به عنوان یک پرسشِ تردیدآمیز بی‌پاسخ همین طور در ذهن من مانده. می‌دانم که نسل شعرا و نقاشان و ادیبانِ همسن و سال کیمیایی، با او رابطهٔ شخصی و فکری محکمی دارند. یعنی او می‌خواهد با این تجرید، آنها را هم راضی نگه دارد؟ البته معقول‌ترش این است که چنین چیزی نباشد. دلیلش هم ساده است. کیمیایی از آن مسایلی که اتهام لمپنیسم را به فیلم‌هایش وارد می‌ساخته، پرهیز نمی‌کند. او با همان حالت قبلی به همان آدم‌های قبلی می‌پردازد. در فیلمی مثل ردپای گرگ با آن فلاشبک‌های تکرارشونده و حتی آن آسمان رنگ‌شدهٔ لانگ‌شاتِ افتادن جسد، لحن دیالوگ‌ها هنوز به همان شکلی است که کیمیایی از این آدم‌ها می‌شناسد. ممکن است خود من شخصاً به این موضوع ایراد داشته باشم، ولی این موضوع دیگری است. کیفیت‌ها نشانگر اینند که کیمیایی آگاهانه دیگر نمی‌خواهد فقط داستان بگوید. آگاهانه بیان دیگری را هم به کار می‌گیرد.

درستکار: حالا به نظرتان این مثبت است یا منفی؟

پوریا: تا اینجا من به چشم یک «ویژگی» صرف به آن پرداختم. از نظر ارزشی به نظرم در سلطان نسبتاً خوب و کارآمد است و در ردپای گرگ، ضعیف و زائد.

درستکار: برعکس، من در مورد سلطان دفاعی ندارم. ولی سر ردپای گرگ با شما مسأله دارم. ببینید، اینکه فیلم‌های اخیر این فیلمساز به نسبت فرمول کلاسیک داستانگویی فیلم‌های قبل از انقلابش انتزاعی‌ترند، کاملاً طبیعی است. اصلاً رئالیسم در این سینما (ردپای گرگ) یعنی محدود و متوقف ماندن در چهارچوب آنچه هست که با آدم عاصی و تشنهٔ کیمیایی سازگار نیست و بخصوص با توجه به جایگزینی

ارزش‌ها، این آدم دیگر نمی‌تواند آن صراحت لهجه قبل را داشته باشد. به خاطر اینکه خیلی رک و راست، دیگر نمی‌شود مثلاً آن صحنه دونفره قدرت و سید گوزنها را در سینمای پس از انقلاب تکرار کرد. آن وجه ناموس پرستی که مثلاً در قیصر هست هیچ وقت در سینمای فعلی (حداقل به آن شکلش) نمی‌تواند تکرار شود. در مورد موضوعی مثل غزل که خوب، اصلاً دیگر نمی‌توان به سراغش رفت. این چیزها خودبه‌خود آدم را به سمت انتزاع می‌برد. مگر مثلاً سینمای کیارستمی، سینمای بیضایی یا سینمای مهرجویی توأم با انتزاع نیست؟ همه‌اش انتزاع است. همه آنها در لفافه حرف می‌زنند و...

پوریا: کاری به نفس این قضیه ندارم. می‌خواهم این را بگویم که مثلاً رگبار پر از ویژگی‌های انتزاعی است. یا در غریبه و مه که اصلاً فرم انتزاعی بیداد می‌کند، و حالا شاید وقتی دیگر و مسافران مثلاً دو برابر آنها ویژگی‌های انتزاعی دارد. کیمیایی اساساً در دوره قبلی کاری به کار این نوع بیان نداشته. قصد من این است که دلیل این گرایش تازه را دنبال کنیم.

درستکار: این دوباره برمی‌گردد به اینکه این آدم در شرایط مناسبی واقع شده یا نه؟ به نظرم اتفاقاً او در ردپای گرگ موفق است و اتفاقاً در خلق همان فضای انتزاعی است که موفقیت کسب می‌کند. هنر او در این است که می‌کوشد از قید آنچه عینی و محسوس است و موضوع علم و اجتماع است، بیرون بیاید. از اصول خاصی که باید پیروی کند، عدول می‌کند. ولی در ردپای گرگ این بنا درست ساخته می‌شود. ردپای گرگ اصلاً از منظر یک فیلمساز رؤیابین دیده می‌شود. اصلاً به نوعی یک رؤیاست. ماجرای آدمی که به قول دکتر شریعتی می‌تواند خلق و خوی یک گرگ تنها را داشته باشد، بی‌هراس، بی‌کس، مهاجم، گستاخ، مستقل و غریب. آدمی که در یک زمانی محبوس شده، بنا به دلیلی که حالا شکل سرراستش این است که به جرم قتل کسی به زندان افتاده، که راستش در این مواجهه رویابینانه فرق چندانی نمی‌کند. ۲۰ سال گذشته، این آدم با ارزش‌هایی که عوض شده و جایگزین ارزش‌های تازه آمده، کنار نمی‌آید. در واقع هنوز دارد در

فضای ذهنی و خیالی خودش که از زمان قبل از زندانی شدنش سرچشمه گرفته، زندگی می‌کند. فیلمساز ما این آدم را از زندان بیرون می‌آورد و می‌خواهد ببیند که تضاد او با وضع جاری اجتماع فعلی، چگونه است و حالا بیقراری چنین آدمی در دنیای تاجرانه پیرامونش دیدنی است. این فضا انتزاعی درمی‌آید، چون ما اصلاً از منظر رؤیای یک آدم از گذشته آمده به فیلم نگاه می‌کنیم... از سیستم ساده روایت خطی استفاده نمی‌کند، و تمام دل‌مشغولی‌هایش را از زاویه این انتزاع دارد می‌بیند.

صحنه‌ای از ردپای گرگ هست که نقش کلید این معمای انتزاعی فیلم را دارد و قبلاً هم در نقدی که در همین مجله نوشتم، کاملاً به آن پرداخته‌ام. رضا از زندان آزاد شده و پس از یک درگیری، زخمی به خانه طلعت (گلچهره سجادیه) می‌آید. وقتی وارد می‌شود و در می‌زند و در باز می‌شود، تصویر از زاویه دید رضاست و چهره طلعت «فلو» است، و بعد کم‌کم تصویر «فوکوس» می‌شود. کسی که این را درک کند، متوجه می‌شود که تمام این روایت از منظر رؤیاست. رؤیای فیلمساز است. در خلق و حرکت دادن به شخصیت‌ها. وقتی این انتزاع در این فیلم خوب درمی‌آید و جهان خودش را پیدا می‌کند، آن وقت تو می‌توانی در این رؤیا، در این سال و زمانه سوار اسب هم بشوی و در دل شهر بتازی...

#### □ واقعیت اجتماعی و پرداخت تجربیدی

پوریا: حالا دیگر باید این ویژگی را با در نظر گرفتن ویژگی‌های دیگر فیلم‌های کیمیایی بسنجیم. یعنی ببینیم در کنار وجوه دیگر، چقدر هماهنگی و همگونی دارد؟ اصلاً با آنها جور درمی‌آید یا خیر؟ در هر صورت فیلم‌های کیمیایی همیشه توأم با مایه‌های اجتماعی تلقی شده. خیلی دور از ذهن است که ما این مسایل را از فیلم‌هایش منفک بدانیم و بگوییم مثلاً فلان فیلمش سمبلیک و فراواقعی است و اجتماعی نیست. همواره فیلمش می‌خواهد بازتاب روحیات زمانه باشد و بر مسایلی تأکید کند که جامعه درگیرش است. البته این حالت هیچ وقت به شکل سلطان صریح نبوده. یعنی هیچ وقت موضوع داغی نبوده

که مثل مسأله برج سازی و توسعه شهر و اعمال شهرداری و... اینقدر در روزنامه‌ها و بحث‌های رسانه‌ای مطرح باشد...

درستکار: اشکال سلطان هم در همین است که ارجاعات واقعی و این زمانی‌اش زیاد است و در اصل ارجاعاتش منجر به مسخ شدن شخصیت سلطان برای یک تفکر کهنه و نابودی گرم به نشانه‌ای! انجامیده است .

پوریا: به این کاری ندارم. به هر حال در فیلم‌های دیگر هم این ویژگی‌های اجتماعی بوده. خب، جامعه یک پدیده واقعی است و رفتن به قلب آن، باید با لحاظ کردن اصول واقع‌نمایی همراه باشد. جامعه پدیده‌ای نیست که مثلاً رخشان بنی‌اعتماد که دارد واردش می‌شود، بگوید من تا حالا ۵۰۰ تا کلیپ خیالی ساختم و یک مستند هم کار نکرده‌ام و حالا آمده‌ام فیلم اجتماعی بسازم و خوب هم دربیاید. جامعه ۲۰ سال بعد یک مملکت برای کسی مثل رضای ردپای گرگ که بی‌خبر از تحولات بوده و حالا آمده بیرون، طبیعتاً باید با مقتضیات زمانه‌اش بخواند. نمی‌شود که فیلمساز عدد ۲۰ را همین طوری به خاطر اینکه عدد روندی است، انتخاب کرده باشد. این ۲۰ سال پشتش یک چیزی دارد و در واقع یک تغییر و تحول اجتماعی را می‌خواهد نشان دهد. عواملی که صادق خان را در این فیلم به آن موقعیت اقتصادی رسانده، بی‌شبهت به عوامل بالابرنده آدم‌های پولدار فیلم دندان مار نیست. آنجا هم آدم‌هایی هستند که از یک بلبشوی اجتماعی به آن وضعیت رسیده‌اند... زن و کوپن و احتکار و قاچاق و شرایط اجتماعی... حالا در ردپای گرگ هم همین مسایل مطرح است .

درستکار: با یک توفیر اساسی که در ردپای گرگ مایه اصلی اعاده حیثیت است و بازگشت موفق به شناسه‌های اصیل این سینما .

پوریا: نکته مورد اشاره ام این بود که به نظرم نمی شود فیلم اجتماعی از این دست را با آن نوع انتزاعی ساخت که بگوییم اصلاً طرف کاری به دلالت های واقع گرایانه نداشته، یعنی جامعه ای خیالی آفریده، از آن دست که فیلم های بی زمان و مکان می آفرینند. فیلم های کیمیایی از کل تا جزء قائل به زمان و مکانند. حتی در مورد جزئیات هم این نکته صدق می کند. آثار او به بسیاری از جزئیات فرهنگی و اجتماعی و سنتی و مذهبی ایران وابسته اند که فارغ از بحث انتزاع و واقعیت، فی نفسه شایسته تقدیر است. این فیلم ها حتی به اسم آدم ها هم وابسته اند. اسم یک قهرمان کیمیایی هیچ وقت پژمان یا عرشیا نیست، یا رضاست، یا جواد، یا علی... خیلی هم که بخواهد غیرمتعارف بشود، می شود لقبی مثل سلطان. در دل چنین مناسباتی، دوری از واقعیت و روی آوردن به تجرید، زیاد متناسب و همسو با این وابستگی به واقعیات به نظر نمی رسد .

معلم: منظورتان این است که اساساً واقع گرایی اجتماعی را نمی شود با زبان اشارت و با نوعی ابهام

بازگو کرد؟

پوریا: مثل اینکه بالاخره توانستم شما را به شروع صحبت تحریک کنم! از اول تا حالا همین طور ساکت نشسته اید... منظورم همین جمله ای است که شما گفتید، ولی به شرطی که کلمه «اساساً» را حذف کنم و عبارت «در آثاری از جنس فیلم های کیمیایی» را جایش بگذارم .

معلم: ببینید، شعر حافظ مثالی ترین شکل شعر است، از تخیل شاعرانه نشأت گرفته و خیلی هم وابسته به زمان و مکان نیست. چنان که ما امروز شعر حافظ را همان طور می خوانیم و محظوظ می شویم که مثلاً در ششصد سال پیش می خواندند. حتی در این اشعار، شما نشانی از اجتماعی به مفهوم مشخص و قطعی که امروزه از آن سراغ می گیریم، نمی بینید؟ درست است که در شعر حافظ شاید کمترین اشاره ها به مسایل زمانه به مفهوم خیلی روشن وجود داشته باشد، ولی خیلی جاها در مورد مسایل اجتماعی به زبان

شعر سخن گفته. زبان شعر هم زبانی است که در آن تخیل و نشانه و اشارت بیشتر از داستانبگویی و زمان و فضا، دخیل است. یعنی زبان شعر بیشتر از سینما به عالم مثالی نزدیک است.

حافظ می گوید :

«در میخانه بیستند خدایا میسند که در خانه تزویر و ریا بگشایند»

یعنی این عمل که در جامعه زمان حافظ می تواند اتفاق افتاده باشد، می تواند در اجتماعی که در یک زمان دیگر هم صورت بگیرد. با آنکه به مفهوم خیلی روشن و عینی به ریشه های واقعی اشاره ندارد، به طور دقیق اجتماعی است. در واقع اگر کسی بگوید که زبان فیلم های کیمیایی نباید از یک زبان روشن و اجتماعی نگر و حتی با ساختار روایت کلاسیک به زبان اشارت برسد و این اشاره ها واقع گرایی اجتماعی را نفی می کند، دارد عالم مثالی شعر و همراهی آن با نگاه به جامعه را نفی می کند. بگذریم که اصلاً همین روایت کلاسیکی که می گوئیم، در فیلم های کیمیایی همیشه چاله های خاص خودش را داشته. در فیلمی مثل گوزن ها اساس شروع داستان از نظر منطقی غلط است. یعنی چریکی که دچار مشکل شده، و دنبال پناهگاهی می گردد، برود دنبال خیالی که ۱۰ سال پیش از دوستی داشته و به او پناهنده شود. خب در عالم واقع ما به کسی پناهنده می شویم که می شناسیمش و می دانیم که شرایط فعلی اش چیست؛ نه کسی که نمی دانیم در طول سال های طولانی قطع ارتباطمان، چه جور آدمی شده و چه می کند و چه می خواهد. یعنی در همان فیلم گوزن ها که اتفاقاً روایت خیلی روشن و یکدستی از نظر زمانی و مکانی دارد، باز داستان بر یک واقعیت خیالی بنا شده و اصلاً اساس داستان از نظر منطق قصه گویی دچار اشتباه است.

پوریا: این اصلاً به خیال پردازی مربوط نیست. به قرارداد بین تماشاگر و فیلمساز مربوط است. در مرد سوم هم هری لایم که می خواهد خودش را به مردن بزند، هالی مارتینز را به وین فرا می خواند. ولی نه تنها من در باور این عمل غیرمنطقی به خودم شک راه نمی دهم، بلکه برعکس، به درک و دانش کسی که آن

را باور نکند شک می‌کنم. یا همین موضوع‌ها در ساخته‌های هیچ‌کاک. این‌ها قراردادند، و متکی به قدرت و هوش خلاقانه فیلمساز. به خیال‌پردازی او ربطی ندارند .

معلم: قبول دارم. ولی بین، جنس این دو با هم متفاوت است. یعنی فیلم‌های هیچ‌کاک با آثار کیمیایی تفاوتی ندارد. به این نکته هم اشاره کنم که اساساً اشکال مباحث نظری سینما در ایران این است که اظهارنظرها عموماً به منظور تعیین ویژگی‌ها نیست، برای اعلام موضع است. چیزی که شما اشاره کردید، به نظرم خیلی مهم است. یعنی بیاییم و بدون اعلام نظر، بررسی کنیم که هرکس چه ویژگی‌هایی دارد. سینمایش چه ویژگی‌هایی دارد. در ایران می‌شود گفت هفت هشت فیلمساز هستند که فیلم‌هایشان اصلاً دارای یک جهانی است. یعنی جهان خاص فیلمساز در آنها قابل تشخیص است. حالا اینکه این جهان متعلق به فیلمساز چقدر با سلیقه من، چقدر با برداشت من از واقعیت و چقدر با توقع من از هنر یا از سینما می‌خواند یا نمی‌خواند، بحث جداگانه‌ای است. نزدیک شدن به اینکه ویژگی‌های سینمای هر کس چیست، بیشتر اهمیت دارد تا اینکه این ویژگی‌ها مورد پسند بوده یا نه. آن بحث سلیقه و نظر زیبایی‌شناسانه است که ما را در مرحله دوم اظهارنظر به عنوان ارزشگذاری قرار می‌دهد .

اگر بیشتر به خصایص سینمایی آدم‌ها دقت کنیم، در فیلم‌های کیمیایی سیری را می‌بینیم که به تدریج طی شده. بیشتر از واقع‌گرایی اجتماعی به مفهوم خیلی روشن و مستندنا و موردپسند روشنفکران و آدم‌های آن دهه، همراه با نوعی پرخاش اجتماعی / سیاسی مستقیم به نظام حاکم آن دوران، به یک عالم سرگردانی می‌رسد که در بعضی فیلم‌هایش مثل گروهان یا فیلم سرب هست، که صرف‌نظر از اینکه فیلم‌های خوبی نیستند، از نظر پیگیری همان سیر و اختیار کردن زبان و بیانی خاص و یک‌دست، به این در و آن در می‌زنند و سرگردانند. جهان این فیلم‌ها، جهان مخدوش و مبهمی است. همین طور تجارت که احیاناً می‌شود در همین رده قرارش داد. در ضیافت رگه‌هایی از بازگشت به نوعی خیال اجتماعی یا

جامعه‌نگری خیالی دیده می‌شود که در مسائل روز در آن بیشتر دارد تا در فیلم سرب. در فیلم دندان مار هم مسائل اجتماعی روز باز هست. به نظرم کیمیایی در این وجه است که موفق‌تر می‌نماید، یعنی به صورتی که الان اجتماع را می‌بیند: کمی رمزی‌تر و خیالی‌تر از گذشته که خیلی رئال‌تر و روتر بود.

در اصل، موضع‌گیری طرفداران سینمای قبل یا بعد از انقلاب کیمیایی، اساساً به این برمی‌گردد که چه بخواهد و چه نخواهد، اصلاً جایی برای آن نوع واقع‌گرایی الان موجود نیست. آن نوع رئال اجتماعی نهایتاً می‌شود فیلم‌های بنی‌اعتماد، که نمونه‌ی خوبش هم هست. اما این نمونه‌ی موفق خم از دل یک فیلمساز جوان‌تر می‌آید. به هر حال رخشان بنی‌اعتماد دانشجوی دوره‌ای است که کیمیایی از سردمداران جریان‌ات اصلی آن است. یعنی در همان زمانی که رئالیسم اجتماعی کیمیایی رواج دارد. دید نسل بنی‌اعتماد دارد شکل می‌گیرد. بنابراین ساختار جوان‌تر این موقع می‌تواند نوعی سینمای اجتماعی با لایه‌های واقع‌گرایانه‌ی خیلی روشن داشته باشد، مثل روسری آبی یا نرگس که از چنین ذهنیتی می‌آید. ولی کیمیایی وضعیت دیگری دارد. اگر قابل بشویم به این که انسان در اثر به سن گذاشتن، به دو حالت می‌رسد، باید این را بپذیریم که ذهن کیمیایی دیگر سودای آن سال‌ها را در خود نمی‌پروراند. آن دو مورد هم این است که در اثر پیر شدن، اولاً آدم پخته‌تر می‌شود. یعنی جهان را نوع دیگری می‌بیند؛ فریاد و مشت و لگد و این‌ها که در جوانی به آن نیرو هم متکی است، در پیری خیلی نیست؛ یک کم از موضع بالاتر جهان را می‌بیند، در واقع به نوعی نسبت به جهان و امورش «زوم‌بک» کرده. ثانیاً مقداری کم‌حوصله‌تر می‌شود. البته در عالم فیلمسازی نمونه‌ی نقض این تئوری من الآن موجود است. یعنی دیوید لین و کوروساوا فیلمسازانی هستند که اتفاقاً وقتی پیر هم شدند، زیاد کم‌حوصله نشدند.

پوریا: کوروساوا که با آشوب و رؤیایا پرحوصله‌تر هم شده. یعنی کارهای تازه‌ای می‌کند که در جوانی جسارت یا حوصله‌اش را نداشت.



معلم: اما در جهان سوم به هر حال یک فقدان روحیه‌ای هست که در جاهای دیگر وجود ندارد. یکی از ویژگی‌های جهان سوم این است که آدم‌ها زودتر خسته می‌شوند، چون نبرد با شرایط در این جهان بیشتر است و خستگی و پیری زودرس، امری محتمل. حالا ما هم می‌بینیم که انگار در فیلم‌های کیمیایی توجه به جزئیات و داستان‌گویی و تکنیک پالوده، مقداری ضعیف شده و نشان از بی‌حوصلگی دارد. در بعضی جاها اصلاً فاکتور گرفته شده از اینکه مثلاً صحنه چیده می‌شود، که البته سلطان با برگشت به قالب «فیلم خیابانی» که بی‌نیاز از دکور و صحنه است، راه‌حل مجددی برای این قضیه ارائه می‌دهد. ولی اینکه بعضی از منتقدان در نوشته‌ها یا گفته‌هایشان این را به شتاب‌زدگی و زود تمام کردن فیلمبرداری و تعجیل در رساندن فیلم به جشنواره نسبت می‌دهند، به نظر من چندان محلی از اعراب ندارد و اساساً ریشه‌اش در ماهیت درونی این مقطع است .

درستکار: نکته سن، مسأله دیگری را هم به یاد می‌آورد. یکی از شاخصه‌های اصلی سینمای پیش از انقلاب کیمیایی، مسایلی چون انتقام فردی، روحیه عصیانگری و پرخاشگری و اینگونه عادات است. ولی بعد از انقلاب این سینما شکل سابق را ندارد که دوستان اشاره کردند. برای همین زبان انتزاع را پیدا می‌کند که همچنان بتواند به نوعی نفس بکشد. این تلاش برای نفس کشیدن در سینما، با نیاز مادی و عادی فیلمسازان نسل حاضر به تداوم کارشان خیلی فرق دارد. نکته خیلی باریکی درباره کیمیایی و کسانی که با موج نو آمدند و بعد از انقلاب هم فیلم ساختند، وجود دارد. این‌ها یک عشق عجیب و غریبی به «سینما» دارند و من این را از نزدیک دیده‌ام. اگر سینما را از زندگی این آدم‌ها حذف کنید، اگر همین پشت صحنه و حضور و فیلم ساختن را حذف کنید، عملاً خواهند مُرد. تداوم کار در سینما برای آنها همان تداوم حیات است .

ادامه میزگرد در قسمت دوم