

روزگار پریشان یک عاشق رؤیابین

– قسمت دوم

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

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : مرداد و شهریور ۱۳۷۶

ادامه میزگرد

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 در قسمت اول با میان-تیترا "انگیزه و کلیات"، شأن نزول آن را توضیح می دهد. و اینک دنباله ماجرا:

*

*

پوریا: به بحث تجرید برگردیم. برای من خیلی جالب است که در موضعی خلاف علاقه همیشگی ام قرار گرفته ام. لاف فکر می کنم از نوشته ها معلوم باشد که به سینمای ذهنیت پرداز و وهم آمیز از بین برنده مرز واقع و خیال چقدر علاقه دارم و به سینمای رئالیستی جامعه شناسانه چقدر. ولی مقصودم این است که قالب سینمای اجتماعی حتی اگر به آن بی علاقه باشیم، معیارهای ویژه خودش را دارد. وجود انتزاع در شعر حافظ و فیلم داستانگوی واقعی، به طور کلی هیچ مانع و اشکالی ندارد. فیلم روزی روزگاری در آمریکا که براسا قرائن موجود، باید یکی از محبوب ترین فیلم های تاریخ سینما برای مسعود کیمیایی باشد، خلاصه داستان بسیار مفصلی دارد، مسایل اجتماعی هم به شدت در آن مطرح است، اما در عین حال پر از بازی های انتزاعی روایت و خیال پردازی هم هست و همان طور که می دانیم، الگوی روایتی پیچیده اش در فیلم های این ژانر و این سبک، همتایی ندارد. اما جنبه های اجتماعی اش، کلی است. مثلاً بیشتر به آسمان رفیع «انسان در عرصه حیات» سر می ساید تا اینکه به سقف کوتاه «انسان در پهنه جامعه» بسنده کند. نکاتی را طرح می کند که به هر شکلی ممکن است در هر جامعه ای گریبان طبقات و اقشار خاصی را بگیرد. فیلم سامورایی ژان پییر ملویل هم که احتمالاً از محبوب ترین فیلم های کیمیایی است، کیفیات انتزاعی سرشاری

دارد. مشهور است که برسون با دیدن آن گفت که «ملویل، برسونی شده» و ملویل پاسخ داد: «بخشید. این برسون است که همیشه ملویلی بوده!» یعنی فیلمی که ظاهراً در محدوده‌های نوآر و گنگستری و پلیسی و امثال این‌ها می‌گنجید، تا حد فیلمساز آستره‌ای مثل روبر برسون پیش می‌رفت. اما در پس شخصیت‌پردازی و قصه این فیلم، زمینه‌های اجتماعی هم وجود دارد. آن انتزاع و این زمینه‌ها هم هیچ تعارضی با هم ندارند. ولی سامورایی مثلاً به انقلاب کبیر فرانسه اشاره نمی‌کند، دوره خاصی از تاریخ اجتماعی فرانسه را پوشش نمی‌دهد، و بر مسایل همراه با زمان‌مندی انگشت نمی‌گذارد. در واقع جهان بی‌زمان و مکان می‌آفریند، اگرچه مشخصاً در فرانسه دهه شصت می‌گذرد. در حالی که فیلم ضیافت از نظر زمانی مشخصاً عدد و رقم می‌دهد، یعنی خود را به واقعیت پای‌بند می‌کند. بعد قرار خودخواسته‌اش را فسخ می‌کند و در مقطعی که احتمالاً اواسط دهه شصت شمسی است، موبایل و بنز مدل ۱۹۹۵ را می‌آورد که به ده سال بعد از آن زمان تعلق دارد. یعنی این را هم به حساب شاعرانگی و رهایی از منطق بگذاریم؟

معلم: اساساً کیمیایی نمی‌تواند خودش را از زمان و مکان مشخص رهایی دهد تا انتزاع فیلم‌هایش آنقدر پیش برود که دیگر ندایی در عالم واقعی قرار گرفته‌ای یا نه. همیشه نشانه‌های روشن اجتماعی در فیلمش هست، چون به همین روشنی در ذهنش هست. او حتی تاوان این مسأله را هم پس می‌دهد. همان‌طور که مثلاً در فیلم سلطان ذهن جامعه‌نگر او، متهم شد بر اینکه دارد کار تحمیلی و ناشی از سفارش می‌کند. راستش من نمی‌توانم این را درک کنم که آیا ما می‌توانیم آنقدر پیش برویم که از طرف پرسیم «کی پولتو می‌ده؟» یعنی مساعده منتج از توطئه؟

واقعیتش این است که در فیلم سلطان هم این دنیا به نظر خیالی می‌آید و آنقدر در واقعیت جاری نمی‌گذرد و در عین حال به برج‌سازی و فیلم ویدئویی و خیلی از مسایل خاص شرایط زمانی سال ۱۳۷۵ هم اشاره می‌کند.

پوریا: من هم می‌گویم به همین دلیل، غیررئالیستی بودن کار ملویل توجیه‌ناپذیرتر از کیمیایی جلوه می‌کند...

معلم: برخلاف آنچه شما گفتید، اگر اینقدر برای سینمای پست‌مدرن تقدس قایل نباشیم که یک عده را در معبدش راه بدهیم و یک عده را نه، به نظرم همه و من جمله کیمیایی، خودبه‌خود وارد یک دوران هنری دیگری شده‌ایم. من متخصص پست‌مدرنیسم نیستم ولی حس می‌کنم که وقتی ما به داستان‌های خیلی کلیشه‌ای و سطحی، به طرح‌های مندرسی از گذشته پناه می‌بریم و در عین حال به شدت پای تجرید و انتزاع و خیال‌انگیزی و فرم‌های هنری غیرمتعارف را وسط می‌آوریم، داریم بر مدار پست‌مدرنیسم حرکت می‌کنیم. این رویکردی است که به سبک جدیدی از هنر منجر می‌شود و اصلاً نیازی به قصد قبلی ندارد. خودبه‌خود و طبق تاریخ زمانه ما، در هنرمند شکل می‌گیرد. رویکردی است که در فیلم‌های کیمیایی هم سعی در بروز دارد. ببینید، کیمیایی خودش را یک تئوریسین نمی‌داند که با انتخاب خاص برود سراغ یک استیل خاص. استیل در فیلم‌های کیمیایی هم «دانشی» است و هم «حسی». بعضی‌ها معنای غلطی از حس در ذهن‌شان دارند. می‌گویند «حسی» و فکر می‌کنند طرف دچار فقدان دانش است. در حالی که اصلاً همه هنر - حتی به مفهوم روشنفکرانه‌اش - از حس می‌آید، از الهام حسی می‌آید. دلیلی هم ندارد که حتماً تصمیم‌گیری باشد. یک‌جور روح زمانه است که کیمیایی نوعی را وامی‌دارد به خلق این نوع سینما در این مقطع و در این جامعه .

اما مثال‌هایی که طرح شد، دلایل ضعف سینمای ایران در مقابل سینمای غرب هم به مفهوم کلی و زیبایی‌شناختی برمی‌گردد، هم به شرایط، که شرایط متفاوت و دشواری است، و هم به زمینه دانشی و فرهنگ بصری ضعیف‌تر و محدودتر .

درستکار: به هر حال با توجه به این شرایط است که باید کار کیمیایی را ارزیابی کرد. این اشتباهها را هزار بار گفتیم که در سینمای کیمیایی هست و تمام شدنی هم نیست و شاید از آن بی حوصلگی نشأت می گیرد، شاید از آن تعجیل در کار که سایرین می گویند. تمام اینها هست. برای همه هست، نه فقط کیمیایی. و البته ارتباط این سینما به سامورایی و ملویل هم برایم قابل هضم نیست!

پوریا: من هم دقیقاً به همین استناد می کنم. برای همه هست این که ما و تماشاگر بگوییم که حالا به خاطر سن و سال یا شرایط و حواشی و بی حوصلگی و امکانات، همه چیز را درست می پذیریم، اصلاً عقلانی نیست. اینگونه بررسیها دیگر ملاحظات حاشیه ای را بر نمی تابند. مسأله زبان جهانی هنری است که توجیه بردار نیست. ما خودمان در حیطه نوشتار با همین شرایط و ملاحظات ممیزی مواجهیم، اما طبیعی است که وقتی پای تحلیل و بررسی به میان می آید، بدون در نظر گرفتن آن شرایط، می گوئیم نمایش عشق در فلان فیلم موفق است و در بهمان فیلم ناموفق .

درستکار: این امر نسبی است .

پوریا: اما به هر حال یک معیارهایی وجود دارد که لزوماً به آن شرایط و توجیهها بر نمی گردد. آن چیزی که من به عنوان سقف این محدوده مطرح می کنم، قابل قیاس با سقف زیبایی شناسی مطرح دنیا نیست. اما در همین ایران و با همین شرایط و سخت تر از این هم نمونه ای داریم که همان تلفیق تجرید و واقعگرایی را بدون این تناقضها نشان می دهد و از راه تخیل، وارد اتفاقی مشخص، اجتماعی و واقعی می شود: همین فیلم متأخر سفر به جزابه در مورد مسأله جنگ است، پدیده ای کاملاً واقعی. یعنی چیزهایی که دارد مطرح می کند، در واقع نکاتی است که از دل همان واقعیت یا حتی به زعم من، از دل واقع بینانه تر نگاه کردن آن اتفاق بر می آید. با وجود اینکه شاید این فیلم چیزی بین خواب و بیداری تلقی شود، از نظر نوع نگاهش نسبت به جنگ، واقع بینانه تر از تمام فیلمهای جنگی سینمای ایران است. اما می بینیم که این

واقعیت عریان را درست وسط یک رؤیای محض شکل می دهد. اما نکته اصلی تر این است که وسط همان رؤیا / واقعیت هم آن رزمنده در ده سال پیش یا موبایل با آدم زنده ده سال بعد صحبت می کند و ما این را باور می کنیم .

پس من نمی گویم چنین کاری، چنین تلفیقی از واقع و خیال در بستر رویدادی واقعی ناممکن است. نمونه اش بیخ گوش ماست و یک دو سال پیش هم ساخته شده، پس نه شرایط و امکانات، بی دقتی ها را توجیه می کند، نه بی حوصلگی و امثال اینها. ریشه مسأله از نظر من در جای دیگری است. ببینید، ابراهیم حاتمی کیا می گوید که «ما فیلمسازها نسبت به نظرات منتقدان پرخاش می کنیم و می گوئیم نظرشان اصلاً برایمان مهم نیست. ولی همه ما یک زیرزمینی داریم که می رویم توی آن و دور از چشم دیگران، نقدر فیلم های مان را ده بار می خوانیم». گمانم این است که در مورد کیمیایی این ده بار و چند ده بار، لااقل از نظر تأثیری که بر او دارد، بارها بیش از بقیه است .

حالا من به منظور اصلی ام می رسم و آن این است که اصلاً بخش اعظم سینمای اخیر کیمیایی اصلاً از لجاجتش نسبت به نقدها و آراء منتقدان سرچشمه می گیرد. گاهی اوقات این حالت به شکل لجبازی آشکار خودش را نشان می دهند و مثلاً وقتی می بیند هم گفتند که در رد پای گرگ این چاقو دوباره چه صیغه ای است، می رود و در تجارت می گوید که ببینید، حتی توی آلمان هم شخصیتم را به چاقو فروشی می برم. من البته اسم این را فقط لجاجت نمی گذارم. ریشه اش تلاش برای بقاء است، ولی عملش به صورت لجبازی بروز می یابد. باز به سینمایی که کیمیایی دوست دارد، رجوع می دهم: در گاو خشمگین جیک لاموتا (دونیرو) تمام مشت ها را می خورد و مسابقه را می بازد. ولی باز هم حاشیه رینگ را می چسبد و سرپا می ایستد و به حریف برنده اش می گوید: «تو بردی، ولی من به رینگ نیفتادم». کیمیایی هم دارد همین سرسختی و تلاش برای بقاء را در مقابل منتقدان نشان می دهد .

کیمیایی در خواندن نقدها نسبت به یک نکته‌ای که حساسیتش را تحریک کرده باشد، عکس‌العمل دارد. به نظر من یکی از ریشه‌های اصلی این انتزاعی که در سال ۷۰ به بعد وارد فیلم‌هایش شده، همین ابراز واکنش در برابر آراء این و آن است .

در اواخر دهه شصت، دیگر حتی موافقان هم در مورد فیلم‌هایش گفتند که این فیلمساز دارد خودش را تکرار می‌کند. او خودش هم این را حس کرد، و چون ریشه‌های شخصیت‌های سرسخت و لات‌منش و بااراده که در فیلم‌هایش هستند، در او عمیق است و پیوندی با آنها دارد که نمی‌تواند رهایش بکند، به نظرش آمد که اگر انتزاع را وارد این روایت بکند، بهتر است. از اینجا خواست از این تکرار بپرهیزد و این شیوه را در پیش گیرد .

« □ سلطان» و فیلم در فیلم

پوریا: ببینیم سلطان با این شیوه چه می‌کند؟ صحنه‌ای که در واقع کتک‌خوری جلوی پرده سینمای رضا موتوری است، تکرار رضا موتوری نیست، خیلی انتزاعی‌تر از آن است، و حتی از موسیقی ترانه رضا موتوری که در اواخر ردپای گرگ نواخته می‌شد هم انتزاعی‌تر است. از اول فیلم، سلطان می‌گوید که فیلم دارد شروع می‌شود. دو بار هم می‌گوید و با تأکید هم می‌گوید و ما می‌فهمیم که فیلمساز دارد یادآوری می‌کند که من دارم روایتی مبتنی بر اصول سینما را آغاز می‌کنم، نه واقعیت را. اشاره هشداردهنده‌ای که هیچ‌گاه در فیلم‌های قبلی‌اش نمی‌کرد .

حضور دوربین در فیلم‌های کیمیایی هیچ‌گاه به آن شکل پر جلوه حس نمی‌شد. ولی اینجا دارد این را می‌گوید و در آن صحنه توی کافه / رستوران هم نورافکن‌ها روشن می‌شوند، کیمیایی و سلطان برای چند دقیقه می‌گویند «خداحافظ واقعیت»، و آن پرده سینما به شکل انتزاعی ظاهر می‌شود. اتفاقاً من با این صحنه و کلاً با این ویژگی سلطان مشکلی ندارم، چون بنای انتزاعش را می‌گذارد. قراردادی را که منعقد

کرده، تا انتها فسخ نمی کند. اما در ردپای گرگ که مثال زدم یا در ضیافت با آن تناقضی که گفتم، این اتفاق نمی افتد .

درستکار: نکته در اینجا است که در سلطان، کیمیایی اساساً گذشته پرستی را جایگزین گذشته گرایی می کند که تفکری واپس گرایانه است و حال و آینده را از چشم آدمی می اندازد. من هم این را می پذیریم که کیمیایی مؤثر از نقدهاست. وقتی او به آن شکل با نتیجه گرفتن از نقد دوایی از بیگانه بیا، به قیصر رسید و اصلاً مسیر کارش را تا امروز عوض کرد، نمی شود گفت که از نقدها متأثر نیست. ولی الان موقعی است که «نقد» به او بگوید که در حال تکرار خودش به شکل نامطلوبی است. بازگشت به خود به مفهوم محصور شدن در قالب های خود نیست. به نظرم فرم سلطان پیشروتر از برخی رگه های محتوایی فیلم است و تناقض های موجود در فیلم، مانع رسیدن به یک کلیت قابل قبول شده است. تناقضی که از نام سلطان آغاز می شود، کسی که نامش سلطان است، اما در زندگی درست مقابل آن لقب، در لایه های زیرین اجتماع نفس می کشد و زندگی می کند .

فیلمساز ما در واقع می خواهد فرم ردپای گرگ را در شکل جوان پسندتری تکرار کند و اصل را بر تناقض های موجود در جامعه می گذارد، اما خودش هم اسیر تناقض گویی می شود. منطق فیلم می گوید ساختمان های مدرن خوب است و لازم. اما آدم ها بر زمین و ویلای سنتی حسرتخواری می کنند! زندگی سلطان در شرایط اجتماعی خاصی رو به تباهی رفته، اما می گوید که شهر مثل بهشت شده و...! بالاخره تکلیف تماشاگر با «توسعه» چیست؟

تکلیف تماشاگر با آدمی به نام سلطان و خاستگاه اجتماعی اش و لحن و زبان خاص اش چیست؟ کدامیک از جوان های فیلم نماینده جوانان این سال ها هستند؟! سلطان و ناصر بلبل یا عادل و جوان برج ساز و مریم؟! آیا فیلم پاسخی به سؤال هایی که در ذهن مخاطب تداعی کرده، دارد؟ و اساساً بازگشت به خویش

نباید به مسایل مرده و مقتضی شده بیانجامد. اولین رسالت بازگشت به خویش، احیای استقلال شخصی و مبارز با کهنگی و خرافه است و پیشتازی و تحول .

معلم: ببینید، در فیلم سلطان چیزهایی وجود دارد که اگر تکلیف خودمان را با شخصیت و ماهیت سلطان ندانیم، تا آخر سرگردان خواهیم شد. سلطان با تصویری که از اول فیلم می آید، یک شخصیت کاملاً سینمایی است. حتی حرفه ای که دارد، فیلم کرایه دادن است. اگر ارجاعی به این شکل، به باور تماشاگر بیاید که اساساً این شخصیت نه نماینده نسل جوان است و نه قرار است باشد، مسأله تا حدی حل می شود. اگر دقت کنیم، در فیلم سلطان نماینده نسل جدید پولاد کیمیایی است؛ یعنی جوان امروزی بعد از انقلاب. کسی که رشد کرده بعد از انقلاب است و یک چیزهایی از انقلاب شنیده و پدرش در مقطع انقلاب یعنی در هشتم بهمن ۵۷ کشته شده. عالم خیالی فیلم از آن جایی شروع می شود که شخصیت اصلی اش اساساً سینمایی است. یعنی اصلاً وجود خارجی ندارد. شاید همان رضا موتوری است. یک رضا موتوری که از دل یک فیلم سینمایی آمده بیرون... در واقع شخصیت سلطان همان طور که مفهوم واقعی پیدا می کند، شخصیتی تمثیلی هم هست. یک نوع یادآور ارزش هاست. یادآور ارزش های آدمی که می داند خودش از دور خارج شده. یعنی ماهیت فیزیکی واقعی ندارد. ایرادی که برخی به فیلم گرفتند که کیمیایی به نسل جوان می گوید بروید بزنید به دل آتش، از همین اشتباه ناشی می شود. این پیشنهاد کیمیایی به نسل جدید نیست، پیشنهاد گریزناپذیر کیمیایی است به شخصیت فیلمش که چون از آن زمان آمده، راه دیگری ندارد جز اینکه محو شود. او از اساس نمی تواند ماهیت واقعی داشته باشد، فقط می تواند نابود شود و این نابودی یک جوری قهرمانانه است. یک جور افسانه، که یک نفر به رغم آنکه تازه عشق به دست آورده، می گذارد و می رود. خیلی وسترنی است، اینجا دیگر او شخصیت واقعی نیست، به چیز دیگری دست یافته، ستاره اش را می اندازد و می رود. دیگر حضور خودش در واقعیت مهم نیست. اگر تأثیرش بماند، برایش کافی است .

نمی‌توانیم بگوییم که ارجاعات واقعی در سلطان نیست. ارجاعات واقعی وجود دارد چون فیلم دارد سیر این زمان را می‌گوید. برای همین هم رجوع مستقیم به مسایل دارد و تلویحاً می‌گوید این تاریخی است که برج‌سازی رواج پیدا کرد. اصلاً مگر سن فریبرز عرب‌نیا در این فیلم چند سال است؟ به نظر نمی‌آید که سن او بیش از عرب‌نیای واقعی باشد، که چه بسا با سیل گذاشتن جوان‌تر هم به نظر آید. اساساً سلطان برای آنکه این همه حادثه را دیده باشد، آدم جوانی است. سن او به لحاظ سینمایی با سن مثلاً رضا موتوری تفاوتی نکرده. حتی گذشت زمان بر او تأثیری نگذاشته. مثل قهرمان فیلم رز ارغوانی قاهره که از توی فیلم پریده بیرون. سلطان از یک آرمان درون فیلم پریده بیرون، نه فقط از یک شخصیت سینمایی صرف. یعنی قهرمان آرمانی درون فیلم پریده در واقعیت موجود. تناقض موجود در جامعه میان سنت و مدرنیسم را نمی‌توان نفی کرد. به هر حال این واقعیت موجود دورانی است که در آن خانه‌های کوچک از بین می‌روند و برج‌ها ساخته می‌شوند. ولی من معتقدم که حتی ماهیت انتقادی فیلم را هم خیلی‌ها اشتباه گرفته‌اند. این فیلم اساساً انتقادی به برج‌سازی نیست. این فیلم دارد به یک واقعیت موجود اشاره می‌کند و کیمیایی این نکته را رعایت کرده. تصویری که ما از شهر می‌بینیم، به هیچ وجه تأثیر پرتی نیست. تأکید می‌کند که این شهر دارد چیزهای مناسب خودش را در دوره جدید به دست می‌آورد. ولی دیگر ارزش‌هایی در آن دارد از بین می‌رود... اتفاقاً من فکر می‌کنم به رغم برخی کاستی‌های اجرایی که به نظرم صحبت درباره آنها تکرار همه حرف‌هایی است که همه ما در مورد سینمای ایران می‌زنیم، سلطان در ساختن یک فضای متناسب با ابزار موجود و در عین حال، وفاداری به ملاک‌های اجتماعی و گوشزد کردن مسایل به نسل جوان بیننده، انعطاف کافی را دارد. دلیل گرمای فیلم که از فروشش هم ثابت می‌شود و به نظر من خیلی بیشتر از گرمای ضیافت است، که اصلاً در نیمه دوم تمام آن قرارهای اولیه‌اش را گم می‌کند، این است که فیلم قصد دارد در واقعیت تصرف کند، از طریق عنصر خیال و از راه روی آوردن به پرداخت

شاعرانه. به همین دلیل، به نظر من سلطان پرمخاطب‌ترین فیلم بعد از انقلاب کیمیایی خواهد بود. این پیش‌بینی شخصی من است. چون به رغم اینکه قهرمانی خیالی دارد و بعضی از حرف‌هایش برای نسل جدید بیننده نامفهوم است، ولی کنش‌مندی و نوعی عصیان به این فیلم جوششی بسیار بیشتر از ردپای گرگ می‌دهد و بیشتر بر تماشاگر مستولی می‌شود.

سلطان این فیلم به این دنیا و این جامعه تعلق ندارد. او اصلاً از اجتماع گریخته. ناصر بلبل برای گذراندن و بقاء چاره‌ای جز معرکه‌گیری ندارد، چون اصلاً وجودش چیز دیگری جز همین نیست. ولی سلطان آن مغازه و آن کار را رها کرده و با ناصر همراه شده. سلطان خود خواسته معرکه‌گیر شده و در واقع از جامعه بریده. او به جامعه می‌خندد. سلطان چه برای ناصر بلبل، چه برای مریم و چه برای پولاد، نقش یک حامی را بازی می‌کند. او فقط می‌خواهد تذکری بدهد به نسل جوان که یادت باشد، در سالی از سال‌های گذشته تاریخ این مملکت، با حضور پدر و پدران اتفاق افتاد که به قصد گسترش عدالت بود. فقط همین تذکر را می‌دهد و می‌رود به همان جای ناپیدایی که از آن آمده بود.

پوریا: اشاره به وجه سینمایی شخصیت سلطان، بیشتر مرا به این نتیجه می‌رساند که مثالم درباره سفر به جزابه درست بود. ببینید، اینجا هم ما داریم می‌گوییم سلطان به نسبت ردپای گرگ باورپذیرتر است. چون احساس می‌کنم که این آدم هم مثل آدم‌های سفر به جزابه، از دنیای دیگری وارد دنیای واقعی یک زمان دیگر شدند. بنابراین قابل قبول و طبیعی است که آن نکاتی که در ذهن‌شان ملحوظ است و آن فضایی که در اطراف‌شان در یک زمان دیگر می‌گذرد، این‌ها با هم نمی‌خوانند و برای همین تماشاچی در آن تناقضی احساس نمی‌کند. وقتی چنین واسطه قراردادی مثل «فیلم داره شروع می‌شه» وجود ندارد، آن وقت معلوم نیست که چطور نیمه دوم ضیافت با آن تناقض و اشتباه تاریخی وارد دایره روایت شده؟

در سلطان، کیمیایی راهحلی پیدا کرده. در واقع این فیلم را می‌توان اولین کار کیمیایی دانست که تا حدی با مایه «فیلم در فیلم» همراه است و بالاخره راهحلی نسبی برای این مسأله متناقض پیدا کرده که وقتی یک‌جا واقعیت داریم و یک‌جا خیال، بالاخره کدام، کدام است؟ ولی باز هم می‌گوییم، تکرار این فرمول نیز نمی‌تواند هیچ وقت چیزی را حل بکند. نمی‌تواند کاری بکند که وقتی کیمیایی قادر به دل‌کندن از قهرمان سال ۴۸ و ۴۹ خود نیست، مدام بیاید و او را وارد جامعه امروز کند و یک بار بگوید که خب، او زندان بوده و نمی‌دانسته که جامعه چنین تغییراتی کرده. یکبار بگوید که او از یک فیلمی آمده و همان‌طور «فیلمی» خودش را در آتش افکنده و بعد هم دیگر ما نمی‌دانیم و نمی‌توانیم بدانیم که برج چه شد و مریم چه شد و بقیه چه شدند. چون داستان ما با این آدم شروع شده و آنجا در آتش افتاده و تمام شده. اما این نمی‌تواند در همه فیلم‌ها تکرار شود و نقش خود را توجیه کند.

□ رفیق و مرید، سنت و تجدد

پوریا: در فیلم‌های قبل از انقلاب کیمیایی، او به عنوان فیلمسازی شناخته می‌شد که تصویرگر رفاقت‌های عمیق مردانه است. مایه رفاقت در فیلم‌های آن سال‌های او حضور و نقشی داشت که برخی را از خود بی‌خود می‌کرد، به ویژه آنهایی را که در زندگی واقعی‌شان آدم‌های رفیق‌بازی بودند. اما در فیلم‌های بعد از انقلاب او، رفاقت هی کم شد و کم شد تا رنگ باخت. یعنی رابطه‌ای که در ردپای گرگ آن پسرک (علیرضا ریاحی) با رضا دارد و در مورد او می‌گوید «از آن آدم‌هایی است که آدم دوست داره بزرگ که شد، مثل اون بشه». نوری در سرب به رغم آنکه مدت‌ها با برادرش قه بوده، به نوعی مرید اوست. در سلطان هم همین‌طور است. پسر نسبت به سلطان حالت مرید را دارد و خود سلطان هم در گذشته نسبت به پدر او این‌طور بوده. رفاقت دیگر به مرید و مرادی تبدیل شده. این به نظر من نکته ویژه‌ای را دربردارد. این نشان می‌دهد که فیلمساز حس می‌کند که همه آنها از گذشته کنده‌اند و بریده‌اند و دارند با زمانه پیش می‌روند،

امام خودش هنوز آنجاست. نمی‌خواهم اهانتی بکنم، ولی به نظر من در این نکته که پولاد کیمیایی نقش جوانی را دارد که همه می‌گویند پدرش مرد مردان بود، طعنه محسوسی نهفته است. نمی‌گویم این خودستایی است، ولی این نکته مهمی است که کیمیایی دوست دارد جوان این جامعه مثل آن پسرک ردپای گرگ بگوید که من دوست دارم شبیه تو بشوم. وقتی کیمیایی چنین دیدی داشته باشد، این از آن ناشی می‌شود که او همان «آدم سینمایی» فیلمش است. انگار خودش هم از مقطعی دیگر به این رمان پرتاب شده و اگر بتواند، باز هم نمی‌خواهد با این ارزش‌های جدید کنار بیاید. باز به سراغ سینمای اساتیدی می‌روم که کیمیایی در محضر فیلم‌هایشان درس گرفته. از نظر پرداختن به همین مضمون «سازگاری با ارزش‌های تازه»، فیلم مردی که لیبرتی والانس را کشت نمونه فوق‌العاده‌ای است. مارتین دانیفن (جان وین) می‌داند که با همه رفاقت که با رانسوم استادارد (جیمز استوارت) دارد، به اسلحه خویش بیشتر اعتماد می‌کند تا به کتاب قانون استیوارت. نکته اینجاست که فورد ترجیحی بین آنها نمی‌بیند. در لیبرتی والانس شما هیچ وقت حس نمی‌کنی که از وین متنفری یا برعکس، از استیوارت متنفری. فورد این‌ها را در محدوده زمانی‌ای که کتاب مرد قانون دیگر بیشتر از سلاح مرد کابوی کاربرد دارد، طبیعی می‌داند با وجود آنکه خودش متعلق به دوره اوی است، ترجیحی بین این دو نمی‌بیند. می‌گوید که این‌ها وجود دارند و زمان دارد به این سمت و به این شکل پیش می‌رود. خانم استادارد (ورا مایلز) هم با استیوارت ازدواج کرده و هم آن کاکتوس را شیفته‌وار روی تابوت وین می‌گذارد. علاقه به این دو آدم و این دو نگرش از دید فورد، همزمان در این زن جوان وجود دارد. منظور من این است که کیمیایی این را نمی‌تواند بپذیرد که آقا، جامعه متحول شده و من هم با آن تغییراتی کرده‌ام. خودش در آن موضع مانده، و حالا طبیعتاً برای خودش رفیق و هم‌نسل نمی‌بیند. برای همین در فیلم‌هایش رفاقت کمتر می‌شود. این که من معتقدم دندان مار بهترین فیلم بعد از انقلاب اوست، شاید دلیلش این باشد که در این فیلم رابطه رفاقت و رابطه مرید و مرادی یک جور ممزوج شده،

یعنی نجفی و صدیقی دندان مار خیلی کمتر از سلطان و پولاد فیلم سلطان، مرید و مرادند. باز یک مقدرات مایه رفاقت در رابطه شان مانده. ولی مثلاً در تیغ و ابریشم هم که ویژگی های کیمیایی وار ندارد یا کم دارد، باز هم قرار است صالح علاء یک جوری مرید صدیقی بشود. یا لااقل تحت تاثیر او متحول بشود. کیمیایی خودش در مقطعی که ارزش های مورد علاقه اش را در آن می بیند، متوقف می ماند. بعد می بیند که بقیه اجزاء جامعه چنین نیست، یعنی همه دارند با زمانه پیش می روند. اما دوست دارد آنهایی که در این مسیر جلو می روند، بایستند و به عقب برگردند و مرید امثال او شوند. این اتفاق نمی افتد. باز من به همان مثالم برمی گردم. می خواهم به همان سرچشمه ها رجوع دهم. ببینید. در لیبرتی والانس، فورد هیچ وقت ابراز تأسف نمی کند که «آه، چرا جیمزاستیوارت آمده و جای جان وین را گرفته و نماینده هم شده. فورد می گوید که این قطار دارد رو به جلو می رود، و این مسیر ادامه دارد. هم این را می گوید و هم تذکر می دهد که پیشینیان با همه ارزش هایشان بودند و وجود داشتند. می خواهم بگویم که می شود نگاهی فارغ از موضع گیری نسبت به مسأله سنت و تجدد داشت .

درستکار: من راستش زیاد با مثال هایی که زدید موافق نیستم و آن را در مقایسه با سینمای کیمیایی به گونه ای قیاس مع الفارق می بینم و راستش حتی با گدها و اشاره های فیلمساز هم مبنی بر ارجاع به جیب بر خیابان جنوب فولر نیز مشکل دارم و اصلاً نیازی به پرداختن به ارجاعات ثانوی نمی بینم. زیرا به دنیای اشرافی فیلمساز خودمان بیشتر اهمیت می دهم و به ذهنیت ها و قالبی که می خواهد با فیلمی چون سلطان بیازماید بیشتر دقت می کنم. برای همین مسأله ام، مسأله تفکر در سلطان است. مسأله کیمیایی و سلطان و دنیای پیرامونش و تمام بحثی که در زمینه انتزاع در دوره جدید کاری اش کردیم به ما می گوید زیاد نباید به دنبال مثال های کلاسیک و ردپای فرمول ها و شیوه های شناخته شده فیلمسازانی چون فورد و دیگران که نام شان به میان آمد، برویم. زیرا حتی مانند سابق صبغه ذهنی درستی از این آدم ها و فیلم هایشان موجود

نیست و سینمای بخصوص دهه هفتاد کیمیایی از اساس با آن گونه شیوه روایت خطی و مشخص، فاصله گرفته است و دغدغه‌هایش در شیوه نامتعارف‌تری امکان بروز یافته است .

معلم: اما تبدیل رفاقت به مرید و مرادی، نکته درستی است. این اتفاق در فیلم‌های تازه کیمیایی افتاده. به نظر من ضمن اینکه بازتاب یک خصوصیت طبیعی فیلمساز پا به سن گذاشته ماست، نقطه قوتی هم هست. دقت کنیم که رابطه مرید و مرادی اولاً شکل متکامل و تعالی یافته همان رابطه دوستانه است و ثانیاً در فرهنگ شرق سابقه بیشتری دارد. فرهنگ مشرق زمین اصلاً متکی به همین نوع رابطه مرید و مرادی است. اصلاً مسأله ولایت و اعتقاد به آن، از اتکا به همین نوع رابطه می‌آید. در فیلم سلطان هم به نوعی همین گونه است. یعنی رابطه مرید و مراد حتی بین دشمنان سلطان و خود سلطان هم وجود دارد. یعنی آن کبابی هم می‌داند که به حضور سلطان به عنوان یک ولی نیاز دارد...

پوریا: منظورتان آنجاست که می‌گوید: «تو هم قدت بلنده، هم زیر سایهات ده نفر خنک می‌شن»؟
معلم: بله. او می‌داند که سلطان باید حضور داشته باشد، اما این مانع از خیانتش به سلطان نمی‌شود. کیمیایی این شمایل را در قهرمانش می‌بیند. حتی رابطه مریم و سلطان هم همین‌طور است. اگر دیده باشید، سلطان دختر را امتحان می‌کند، عین یک مراد که مریدش را امتحان می‌کند. یعنی در اولین برخورد، تا آخرین لحظه به دختر کلک می‌زند. وقتی می‌بیند که دختر نشانه‌های مثبتی بروز داد، آن وقت تازه قضیه را رو می‌کند و می‌گوید که اصل سند پیش خودش است .

اگر از این منظر به فیلم نگاه کنیم، اصلاً می‌توانیم از مسأله برج و برج‌سازی خارج شویم. در آن مورد، بحث هیچ وقت تمام نمی‌شود. یک عده می‌گویند سنت باید حفظ شود، یک عده می‌گویند این لازمه وضعیت فعلی شهر است و... هرکس هم استدلال خودش را دارد. به نظر من آنهایی که نقد سلطان را

محدود می کنند به اینکه ثابت کنند که بالاخره فیلم در تقبیح برج است یا در تقدیس آن، کار عبثی می کنند؛ چون اصلاً این در فیلم اهمیتی ندارد .

پوریا: در واقع این فیلم کیمیایی بیشتر از بقیه کارهایش به نمایش عشق می پردازد، و به سیری که عشق در درون یک آدم طی می کند. این فیلم را اصلاً می توان در مورد عشق و آغاز و انجامش در شخصیت اصلی دانست. اذعان کنیم، جالب است که فیلمسازی در آستانه چهارمین دهه فعالیت سینمایی و در بیستمین فیلم بلندش، تازه این طور به پدیده ای مثل عشق برسد .

درستکار: شاید آنقدرها هم که فکر می کنید پیر نشده!

پوریا: شاید! باید منتظر ماند و دید.