

خنده-دره، دوربین-دره و فکر-دره*

خیابان های آرام / کمال تبریزی / ۱۳۸۹

چاپ شده در : سالنامه نوروزی روزنامه اعتماد

زمان انتشار : فروردین ماه ۱۳۹۰

این نوشته با عنوان فرعی زیر در دل مجموعه ای از مطالب مربوط به فیلم های ایرانی مهم جشنواره بیست و نهم فجر در سالنامه نروزی روزنامه «اعتماد» به چاپ رسید تا شاید برخی سوء تفاهم های مشکل آفرین را حل کند؛ اما تاکنون مثل کوشش های دیگر سینماگران در مورد فیلم، کمکی به رفع مشکلات نظارتی آن نکرده است: «خیابان های آرام یک تجربه سوررئالیستی انسانی است؛ نه یک فیلم واقع گرای سیاسی».

*

*

همیشه سعی کرده ام این نکته را توضیح بدهم که گاه ما با انگیزه های کاملاً متضاد، در رویارویی با آثار و پدیده های فرهنگی، عملاً به یک نتیجه واحد در خصوص اثر می رسیم و از دو سوی مختلف، به اصطلاح عامیانه، یک بلا بر سر آن می آوریم. مثال روشن این بحث در گذشته نه چندان دور، برخورد دو طیف مختلف از ناقدان و نظریه پردازان سینمایی نسبت به جلوه ها و تأثیرات آثار سینمایی آندری تارکوفسکی بود. در نیمه سال های دهه ۱۳۶۰ که بنیاد سینمایی فارابی و سیاستگذاری سینمای کشور ترجیح می داد عرفان و متافیزیک جاری در سینمای تارکوفسکی، جایگزین طرح دغدغه های اجتماعی در سینمای معاصر شود، نمایش چندباره آثار تارکوفسکی در جشنواره فیلم فجر و اکران این فیلم ها، فضایی را شکل داد که به درستی با نقد و بررسی مبسوط این آثار در تنها نشریه سینمایی آن زمان یعنی ماهنامه سینمایی فیلم و فراتر از آن، با چاپ کتاب هایی در شرح و تفسیر آثار استاد فقید سینمای مدرن اروپا همراه شد. نتایج پربار آن تحلیل ها و حتی تأثیری که بر بسیاری نویسندگان نیم نسل بعد از جمله خود نگارنده به جا گذاشت، همه در جای خود محفوظ؛ اما نکته موردنظرم این است که آن مکتوبات در جداسازی هر رده ای از تماشاگر عادی از طیف بینندگان علاقه مند به فیلم تارکوفسکی، همان بلایی را بر سر آثار استاد آورد که مخالفان پیچیدگی سینمای او به دنبالش بودند: این مخالفان به طور مستقیم و غیرمستقیم، وجهی متکلف، متصنع و مغلق برای سینمای

تارکوفسکی قائل می شدند و تماشاگر پیگیر «داستان» و جاذبه های مرسوم و آشنای سینمای متعارف را به نوعی از آن چه در فیلم های تارکوفسکی خواهد دید، می ترساندند و در عوض، همچنان او را به سوی همان سینمای آمریکای همیشه داستانگو فرا می خواندند. در سوی دیگر ماجرا، علاقه مندان و شارحان با تأکید بر مفاهیم فرامتنی آثار او و طرح مناسبات بینامتنی اش با اشعار و آثار هنرمندان بزرگ دیگری از جریان مدرنیسم اروپایی، کاری می کردند که مخاطب با نگرانی از نداشتن «پیش نیاز»های لازم، از خیر رویارویی با فیلم تارکوفسکی می گذشت. این دستاورد اجتماعی جالبی است که تعبیر «فیلم فلسفی» برای توصیف هر فیلمی که ببیند نمی تواند خط و ربط، مفاهیم و پیوندهای معنایی و حسی اش را به راحتی درک یا حتی دنبال کند، درست با همین دیدگاه هایی که هر دو طیف مذکور درباب سینمای تارکوفسکی مطرح می کردند، رواج یافت و هنوز متداول است. اگر از کسانی که حتی یک نما از یک فیلم تارکوفسکی را ندیده اند هم بپرسید مصداقی که برای فیلم فلسفی می شناسند، چیست، از تارکوفسکی نام خواهند برد! این در حالی است که انبوهی دغدغه عاطفی، انسانی، اخلاقی، اجتماعی، رمانتیک، تربیتی، ضدجنگ، ملودراماتیک و حتی سیاسی قابل درک برای همگان در ایثار و آینه و کودکی ایوان و سولاریس و استاکر جاری است. اما مخالفانی که می گفتند شما نخواهید توانست با این سینما ارتباط برقرار کنید و ستایشگرانی که از بر بودن اشعار راینر ماریا ریلکه و آرسنی تارکوفسکی یا آیات و عباراتی از انجیل متی و مرقس را لازمه دریافت درست این سینما می دانستند، هر دو آب به آسیاب دوری کردن از سینمای تارکوفسکی می ریختند و در نتیجه، تصویر غول آسایی از پیچیدگی پایان ناپذیر و حتی غیرضروری فیلم های او در ذهن تماشاگر سینمادوست شکل می گرفت که همچنان به قوت خود باقی است. این نمونه حیرت انگیز از یکی شدن نتیجه برداشت و تلاش دو طیف مقابل هم را توضیح دادم تا به بلایی برسم که دارد به همین سیاق، بر سر یکی از خلاقانه ترین و «بی مشابه»ترین فیلم های این سال های سینمای ایران یعنی خیابان های آرام ساخته ی کمال تبریزی می آید.

سوء تفاهم های معمول حاکم بر فضای فرهنگی پیرامون ما که دارد فیلم خیابان های آرام را کاملاً سیاسی تلقی می کند، از جهات مختلف به دو نوع نگاه کاملاً ضد هم متکی است: یکی نگاهی آکنده از سوء تفاهم و مبتنی بر دیدن همه چیز از پشت عینک تقسیم بندی های حزبی و جناحی است که فیلم را طعنه ای به وقایع سیاسی و خیابانی بعد از انتخابات سال ۸۸ می داند و با آن به شدت مخالف است؛ و دیگری نگاهی تفسیرگر که می پندارد با تمثیلی دیدن همه عناصر و لحظه های هر فیلم، صاحب تشخیصی و رای سطح نگاه معمول تماشاگر عادی می شود و در همین مسیر، فیلم و صحنه های آن را دارای معانی و کنایه های صدر در صد سیاسی می بیند. تأکید می کنم که هر دوی این نگاه ها با وجود موضع گیری متفاوت که به مخالفت و اعتراض دسته اول نسبت به فیلم و اعلام موافقت شیطنت آمیز دسته دوم با فیلم می انجامد، در نهایت دارند خیابان های آرام را دور از ماهیت واقعی و اصلی اش ارزیابی می کنند: این فیلمی انسانی است درباره قدیمی ترین «مسئله» بشر یعنی تقابل و اختلافات منجر به منازعات بشری که با تأکید چندباره بر تصویر هابیل و کوفته شدن ضربه قابیل بر فرق سر او، اتفاقاً بر روی این جنبه از فیلمنامه دقیق کامبوزیا پرتوی مکث کافی می کند؛ نه فیلمی سیاسی که بخواهد با اشاره به مسائل روز، به اثری «تاریخ مصرف» دار بدل شود و خیلی زود به انقضای خود نزدیک و تمام شود. نهان ماندن این ویژگی از نظر هر دو گروه موافقان و مخالفان فیلم، بیش از هر چیز از این زاویه برایم جالب توجه است که اولاً این مکث کافی بر مفاهیم فرازمانی و فرامکانی فیلم در حوزه موضوع خشونت و جدال های اغلب بیهوده بشری با وجود سیر بسیار سریع و سرخوش و سرحال فیلم، هم در روایت و هم در عملکرد دوربین که به راحتی می توانست به حاصلی آشفته و پراکنده بیانجامد، به طور مؤکد صورت گرفته و نمی توان پذیرفت که هیچ بیننده ای با نصف دقت لازم بر جزئیات، متوجه آن نشده باشد و ثانیاً کمال تیریزی اساساً متخصص ساخت آثاری با مضامین ملتهد و حساس است که در نهایت به هیچ وجه نسبت به این مضامین، یکی از دو موضع جناحی مخالف و موافق و هر دو آشنا

برای همه ما ایرانیان این زمانه و این جامعه را اتخاذ نمی کند و دوباره و از سر، از ریشه و پایه به آن می پردازد. لیلی با من است و مارمولک نمونه های شاخص این رویکرد او هستند که با نگاه ظاهربین هر یک از دو تفکر و سلیقه مطرح شده، می توان آنها را شکننده تابوهایی مانند فضا و مناسبات جبهه و جنگ یا تقدس لباس روحانیت فرض کرد. اما با نگرش دقیق تر و بدون موضع گیری، با اعتنا به پایان بندی هر دو فیلم، می توان دریافت که آن چه مدنظر بوده، طرح «نگاه» تازه ای به هر دو مقوله حساس مطرح در دو فیلم است؛ نه احیاناً طعنه و کنایه به شکلی که بتوان تکلیف نوع موضع گیری فیلمساز و صاحب اثر را به راحتی روشن کرد یا اصولاً فیلمش را واجد نگاه منفی صرف یا مثبت صرف نسبت به موضوع دانست. بله؛ البته روشن است که خیابان های آرام هم مانند آن دو فیلم، در لحظاتی با اشاره های روشنی به آن چه دارد سیاسی قلمداد می شود، همراه است. مثلاً جایی از فیلم خانم آنهید اپکار (نیکی کریمی) در مسیر گزارشی که دارد با تقابل با همسرش که رئیس پلیس شهر نامعلوم وقایع فیلم است (حسن معجونی) تهیه می کند، به نوجوانی می رسد که خود را «دانشمند انرژی هسته ای خانگی» می خواند. اشاره ایده مرکزی این صحنه به مسائل روز جامعه ما آشکار است و این را هر دو طیف تماشاگران مورد اشاره ما به اصطلاح «می گیرند». اما واقعیت این است که این یک شوخی در فضای کلی فیلم است که دارد با برداشت های حاد و شدید مرسوم از حوادث کوچک و ساده شوخی می کند. سکانس دیگری را در نظر بگیریم که دوربین برنامه تلویزیونی به یک مورد قتل در خلال شلوغی های خیابانی می رسد و معلوم می شود مرد جوان مقتول، بر اثر فشرده شدن در دستان دختری که به او ابراز علاقه دیوانه وار می کرده، جان سپرده است! این شوخی تقریباً هیچ یک از اعضای آن دو طیف سیاسی نگر را جذب نمی کند و چه بسا حتی یادشان نمانده باشد. اما سوررئالیسم جاری در این نوع عجیب و عمدتاً احمقانه مرگ مرد، با سوررئالیسم مربوط به آن دانشمند، از یک جنس اند و باید هر دو را در سیر رخدادهای و شوخی پردازی های فیلم، در امتداد یکدیگر دید. برداشت های سطحی البته با مخالفت یا موافقت،

آن اشاره صریح به انرژی هسته ای را مبنا قرار می دهند اما از این غافل اند که فیلمنامه بازیگوش کامبوزیا پرتوی اگر می خواست موضع گیری سیاسی داشته باشد، حتماً رویکرد مشخص تری اتخاذ می کرد. روش کنونی، بیش از هر چیز به همان وجوه آبسورد و گاه سوررئال موقعیت ها نظر دارد و از این رهگذر، پرداختن به مضمون تقابل و منازعات بشری، بسیار انسانی و ظریف می نماید و می توان گفت هیچ فیلم ایرانی دیگری این لحن خاص را برای پرداختن به موضوعی تا این حد جهانشمول و «کلی» در خود به کار نگرفته است.

نکته دیگری که هر دو جناح مورد نظر ما فراموش می کنند، تیتراژ آغازین فیلم و این رفتار شوخ طبع آن است که تمام اعضای گروه سازنده را با کارت عضویت در یک آسایشگاه روانی معرفی می کند! حبیب رضایی به عنوان مسئول انتخاب بازیگر که ضمناً ایده این تیتراژ هم از خود اوست، می شود «دیوانه گزین»، طراح صحنه می شود «خل پرداز صحنه» و خود کمال تبریزی به عنوان «دیوانه اصلی» مفتخر می شود! این تیتراژ، پیشاپیش اشاره ای است به سوررئالیسم عمداً دیوانه وار جاری در جای جای فیلم. آثاری از این دست از نمونه های اصیل تئاتر آبسورد مانند کارهای اوژن یونسکو یا تجربه های اصیل سینمای دنیا مانند ژاک تاتی در دوران قدیم تر و روی آندرشون در این دوران تا محدود تجربه های شکل گرفته در سینمای خودمان مانند دختردایی گمشده (اپیزود داریوش مهرجویی در دل مجموعه کیش) همواره از تفسیرپذیری به معنای دودوتا چهارتایی اش می گریزند و می کوشند درباره همه چیز باشند و درباره هیچ چیز هم نباشند. به بیان دیگر، اصالت آنها در بی معنایی معنادارشان است. اما برداشت های سیاسی از هر نوع و با هر موضعی، می تواند این آثار را به چوب سوء تفاهم هایی پایان ناپذیر، براند و همه سرچشمه خلاقیت انسانی نهفته در آنها را بخشکاند. انکار نمی کنم که چندوجهی بودن خود این آثار، امکان برداشت های مختلف را به وجود می آورد. اما محدود کردن آنها به یکی از این برداشت ها، در اصل به معنای کشتن آنها و از بین بردن حیات خلاقه شان خواهد برد.

* لطفاً حتی اگر فیلم را ندیده اید که خط و ربطش را دریابید، عنوان مطلب را با «ه» ساکن در

«خنده»، «ن» ساکن در «دوربین» و در نهایت، «ر» ساکن در «فکر» بخوانید، مانند سردرد یا دل درد.