

سر بر آوردن از آتش و آب

سرزمین خورشید/احمد رضا درویش / ۱۳۷۴

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : آبان ماه ۱۳۷۵

وقتی سخن از سرمایه کلان، پروژه عظیم، امکانات گسترده و فیلم پرخرج به میان می آید، دو توقع و انتظار متفاوت در ناظران و نظاره گران اوضاع عمومی سینمای کشور شکل می گیرد. آنهایی که بیشتر به بدنه صنعتی / اقتصادی سینما متصلند و در فرآیند تولیدی آن نقش دارند، طبعاً به بازگشت این سرمایه هنگفت و احیاناً سودآوری حاصل از نمایش عمومی فیلم بها می دهند و آنهایی که از منظر ارزشگذاری و بررسی کیفیات زیبایی شناختی فیلم به عنوان اثر هنری به آن می نگرند، به این نکته می اندیشند که سطح کیفی و اعتباری مشخصی که از چنین پروژه ای انتظار می رود، تا چه حد محفوظ مانده است. به عبارت صریح تر، موضع اتخاذی این دو گروه در برابر اینگونه فیلم ها، دو طیف کاملاً متفاوت و حتی متقابل را دربرمی گیرد. اهالی وادی اقتصاد و سرمایه و صنعت، به دنبال آنند که فیلمساز به جای هر دلمشغولی و ذهنیت دیگر، دغدغه بازگرداندن هزینه سنگین تولید فیلم را در سر بیوراند و تمهیدات و شگردهایی را برگزیند که با توجه به پسند و سلیقه مخاطب عام و پرشمار، فروش کافی محصول را تضمین کند. نمونه های بسیاری نشانگر این امرند که دنبال کنندگان این خط سیر، چنان سودای سود مادی دارند که می خواهند فیلمساز به هر پیرایه ای تن دهد تا نگاهی بر نگاه تماشاگر عام منطبق گردد. در حالی که ارزشگذاران و منتقدان متمرکز بر «هنر» سینما - و نه «صنعت» سینما - درست خلاف این مسیر را می پیمایند؛ یعنی امیدواراند که فیلمساز در برابر نگرانی های ناشی از هزینه هنگفت اثرش تسلیم نشود، ملزومات اساسی و مهم و بامعنا را به ملاحظات سوداگرانه اقتصادی نفروشد و در مجموع، به سقوط در ورطه جلب رضایت تماشاگر به هر قیمت و با هر سلیقه، تن در ندهد. با وجود این ها، روشن و بدیهی است که نهاد یا شرکت سرمایه گذار اینگونه محصولات، واهمه از کف دادن سرمایه عظیمش را داشته باشد و به بازگشت آن فکر کند. این حق طبیعی و درست و معقول اوست و اتفاقاً درستی همین حق است که کار را بر فیلمساز سخت می کند. حالا او باید ماهرانه از راهی تنگ و باریک بگذرد

و بر لبه مرزی پیش رود که هم تهیه‌کننده را برای تخصیص سرمایه‌اش متقاعد و علاقه‌مند سازد و هم در نهایت از تن دادن به آن درجات سخیف و نازل سر باز زند. فیلمسازی که بتواند علاقه و توجه مؤسسه‌ای دولتی را نسبت به این کار برانگیزد و خود به سلامت از مهلکه عبور کند و وجوه ارزشی را فدای نگرانی‌های سرمایه‌گذار نکند، هم هوشمندی بکری را به نمایش گذاشته و هم هنر را بر تجارت ترجیح داده است.

□ ۲

کیما با نمایش و پیامدهای نمایشش دو بار غافلگیرم کرد: یک بار هنگام تماشای چهل دقیقه نخستش که از استحکام تکنیکی و ایجاز بیانی آن تکان خوردم؛ و بعدتر هنگام مواجهه با نقطه‌نظرهای یکسر ستایش‌آمیز ناقدان که انگار آن سقوط و حشتناک و تحمل‌ناپذیر نیمه دومش را نادیده می‌انگاشتند. هر چه زمان گذشت، برای حیرت اول دلایل متکامل‌تری یافتم و در حیرت دوم بیشتر درماندم. در مورد نیمه آغازین فیلم، نقاط اوجی چون پرهیز از ارائه اطلاعات روایی در قالب شفاهی، عدم توجه به فهماندن همه چیز و شناساندن همه کس یا در واقع بی‌توجهی به «شیرفهم کردن» تماشاگر، دوری از توضیح واضحات، عدم تأکید بر لحظه‌های احساسات‌برانگیز و وقایع دلخراش و سوزناک، بی‌طرفی مطلق و موضع کاملاً «ناظرانه» دوربین و دقت بسیار در پردازش جزئیات ریز صحنه و فضا و چهره‌ها و قاب تصویر نیز به آن استحکام تکنیکی افزوده شد. در نیمه دوم، تقریباً تمامی این اجزاء به حالت معکوس و نقطه مقابل خود تغییر شکل دادند: موسیقی افکتیو و سینمایی به موسیقی ملودیک و گاه به شدت احساساتی بدل گشت، بازی‌های بی‌کلام و زیرپوستی به جلوه‌های ظاهری و اغراق‌آمیزی چون اشک و فریاد صرف رسید، بیان تصویری موجز جای خود را به چالش‌های رفت و برگشتی مکالمات شخصیت‌ها داد، و بازنمایی عینی و بدون قصه «فضا» و حال و هوای جنگ به یک قصه‌گویی ملودراماتیک یک‌بعدی و سرراست و مشخص تبدیل شد.

برآیند کلی واکنش‌های مخاطبان گوناگون کیمیا چنین بود: اکثریت مردم (و مخاطب عام) از نیمه اول اندکی به هیجان می‌آمد و به انتظار اشک و آه نیمه دوم می‌نشست و هر جذابیتی را که می‌خواست، در اواخر فیلم می‌یافت و راضی از سالن سینما خارج می‌شد. منتقد فیلم (و مخاطب خاص) نیز اگرچه بر انسجام پرداخت و استواری ساختار نیمه نخست تأکید و تکیه می‌کرد، اما در عین حال نیمه دوم را به طور تقریبی و تلویحی می‌پذیرفت و به افت و تغییر زاویه آن رضایت می‌داد. با این اوصاف، شخصاً شک نداشتیم که سازنده کیمیا نوع نگاه و پرداخت و فکر نیمه آغازین را رها می‌کند و فیلم بعدی را یکسره در حال و هوای نیمه انتهایی می‌سازد؛ چون تجربه کیمیا به او نشان داد که با پیگیری و تکرار حالت دوم، احتمال تکرار آن توفیق در جلب رضایت اغلب جناح‌ها، آشکارا افزون‌تر است. اقرار می‌کنم که در نخستین دیدار، با همین پیش‌فرض منفی و «سوءتوقع» اولیه به تماشای سرزمین خورشید نشستیم و در کمال حیرت دیدیم که فیلمساز راه دیگر را پیموده و همان نقاط اوج و همان بخش‌هایی را بسط و گسترش داده که ابعاد سهل‌الوصول و راحت‌الحلقوم مطلوب همگان را در خود ندارد و از دغدغه‌های شخصی او برمی‌آید. احتمالاً اگر آدم دیگری جای او بود، همان راه عادی را می‌رفت. اما... اما سینمای ما به این سر به جنون گذاشتن‌های خارج از مدار مکرر مرسوم، نیاز مبرم دارد.

□ ۳

برا تشریح و تبیین این نکته که سرزمین خورشید آن «راه دیگر» را می‌رود و به نسبت‌های محافظه‌کارانه سینمای گران و ناگزیر به رعایت پسند بیننده عام وقعی نمی‌نهد، پایان فیلم نمونه مناسبی است. یکی از سنت‌های پایدار الگوی داستان‌پردازی سینمایی، تعیین تکلیف شخصیت‌ها و بستن دایره وقایع با پایانی قطعی و روشن و فاقد ابهام است. هرچند سرزمین خورشید پیرنگ چندان پرنگی ندارد، اما در دل روابطی که میان شخصیت‌ها برقرار می‌سازد، سیر دراماتیک ویژه‌ای دارد که پیگیری‌اش برای تماشاگر علاقه‌مند

به «قصه» جذاب می‌نماید. بنابراین، سنت متداول گفته‌شده قاعدتاً باید اینجا هم پیاده شود و سرنوشت کنش‌های متقابل آدم‌ها در قبال یکدیگر، با پایان‌بندی فیلم معین گردد. اکثریت تماشاگرانی که سفر او دیسه‌وار و شبه‌تمثیلی و نه چندان «پرماجرا و مهیج» هفت جنگ‌زده خسته و زخمی را تاب آورده‌اند و از کالبدشکافی ذهنیات و شخصیت‌پردازی روانکاوانه یکایک آنها دل‌خوشی ندارند، در انتها فقط منتظر برقراری یکی دو پیوند عاطفی صریح و توأم با تأکید بر احساساتند تا لاقلاً بتوانند لبخند بزنند و بگویند که «فیلمش قشنگ بود!» اما فیلم را با اینگونه مخاطب‌کاری نیست: در یک سو ناخدا (محسن زهتاب)، پیرمرد پول‌پرست (سعید پورصمیمی) و آن زن پا به سن گذاشته‌ای که درک متقابلی میان او و ناخدا پدید می‌آید، اسیر عراقی‌ها می‌شوند و ما این را تنها از دریچه نگاه کوتاه و دزدکی دکتر کسری (خسرو شکیبایی) می‌بینیم و حتی درباره چگونگی گرفتار شدن آنها هم اطلاعات توضیحی بیهوده به ما ارائه نمی‌شود. در سوی دیگر، دکتر کسری و هانیه (گلچهره سجادیه) لابه‌لای آن همه فشنگ و خمپاره و مهمات که از جعبه‌های درون قایق به آب انداخته‌اند، بر سطح آب شناور و لغزانند و جعبه حامل تنها نوزاد باقیمانده با جریان آب پیش می‌رود. سرنوشت هیچ کدام از این دو گروه سه نفره بر مخاطب عیان نیست و برخلاف آن اصل داستان‌سرایی سراسر است و درام‌پردازی کلاسیک سینمایی، فیلمساز به «تعیین تکلیف» شخصیت‌هایش در انتهای فیلم تمایلی نشان نمی‌دهد. پیوند عاطفی بی‌طراوت و از ابتدا گسیخته ناخدا و آن زن بیوه، با اسارت‌شان پا در هوا می‌ماند و حتی اینکه در چنگ سربازان عراق چه بر آنها و پیرمرد پول‌پرست خواهد گذشت، برای تماشاگر روشن نمی‌شود. پیوند عاطفی ملموس‌تر و عینی‌تر دکتر کسری و هانیه نیز با گرفتن دو سوی یک چفیه به تصویر درمی‌آید که آن هم صرفاً وسیله‌ای است برای اینکه دکتر، هانیه را از غرق شدن نجات دهد. ضمن اینکه با احتمال بازگشت آن هواپیما و انفجار آن همه بمب و جنگ‌افزار که پیرامون این دو بر سطح آب معلق است، سرنوشت آنها نیز کاملاً معلق جلوه می‌کند. با تأمل در آن آیه آغازین فیلم که به رهایی موسی (ع) در سبد شناور بر سطح نیل

اشاره می‌کرد، ظاهراً در پایان فقط سرنوشت توأم با نجات کودک نوزاد تا حدی قابل پیش‌بینی است؛ که آن هم با نماهای نقطه‌نظر او به مرداب و نیزار و انفجارهای دور و نزدیک - دست‌کم نزد مخاطب عام و خوکرده به اطلاعات‌رسانی صریح و شفاهی و مستقیم - موهوم و نامفهوم باقی می‌ماند.

بدین‌سان در مقطع انتخاب میان ابهام و ایجاز و عدم تأکید و فقدان صراحت نیمه‌اول کیمیا و تبلور سطحی احساسات و ایجاد ترحم و تحریک نقاط ضعف عاطفی و شیرفهم کردن و توضیح کلامی آدم‌ها و پایان خوش و روشن و جلب رضایت عامه تماشاگر در نیمه‌دوم آن، فیلمساز - بی‌واهمه از مشکلات قابل پیش‌بینی اکثریت بینندگان با ویژگی‌های خاص ساخته‌بعدی‌اش - راه نخست را برای سرزمین خورشید برگزیده، پا در آن گذاشته، و به سلامت رسته است.

□ ۴

تردیدهای اولیه کسری که می‌پرسد: «به چه قیمتی تونستیم سه روز جلوشون وایسیم؟»؛ موضع شدید هانیه در قبال او که می‌گوید: «یه زنی رو توی شادگون می‌شناسم که از خروس می‌ترسه، برا همین سبیل درآورده... تو خیلی شبیه اونی»؛ تمسخری که کسری نثار هانیه می‌کند و هنگام تلاش هانیه برای بیرون کشیدن گاری به گل نشسته، می‌گوید: «نکن مارمولک... گیرم که درش آوردی؛ کجا می‌خوای بری؟»؛ همه و همه نشانه این نکته‌اند که فیلم برای مقدمه‌چینی رابطه کسری و هانیه در فصول نهایی، روش پنهانی را در پیش می‌گیرد و حتی در اوایل، عشق انتهایی را با نفرت و انزجار و طعنه و کنایه و درگیری لفظی به نمایش می‌گذارد. مشابه همین اتفاق در مورد ناخدا و زن بیوه هم رخ می‌دهد. او نیز در صحنه‌های شلوغ آغازگر فیلم، یکجا دیوانه‌وار بر سر ناخدا فریاد می‌کشد که «نگاهم نکن،... نگاهم نکن» و ناخدا هم لجوجانه از او چشم برنمی‌دارد و همچنان به او زل می‌زند؛ اما بعدتر، تفاهم همدلانه‌ای میان‌شان پدیدار می‌گردد که در تقابل و ضدیت با آن مخاصمه سرسختانه قرار دارد. این سیر به روابط بین شخصیت‌ها محدود نمی‌شود و کلیت

زمینه‌های محتوایی فیلم را دربر می‌گیرد: در سرزمین خورشید، همه چیز از آن اغتشاش و آشفتگی و ازدحام فراتر از باور فصول نخستین به سکوت و خلوتیِ صحنه‌های پایانی می‌رسد. عشق جایگزین بغض و کینه می‌شود؛ تأمل در اعمال و افکار دیگران به منظور شناخت آنها جای یکسان پنداشتن همه در صحنه‌های بیمارستان را می‌گیرد؛ و از دل آن همه ویرانه و خون و اسیر و زخم‌خورده، مفاهیمی چون حیات، بقا و رهایی در حرکت سیال و روان گهواره‌ای که بر جریان آب سوار است، مجسم می‌گردد.

شاید اکنون بتوان توضیح داد که سرزمین خورشید با وجود آن اجتناب عامدانه و آگاهانه از توسل جستن به سانتیمانتالیسم سطحی و شعارپراکنی و قهرمانپروری، چگونه به نواختن قطعه‌ای حسی و دل‌انگیز و نویدبخش و امیدوارکننده نائل می‌آید؛ انگار نه انگار که آن همه خشونت و خشم را یکجا به ما نمایانده است. تلخی و تعلیق و پادروایی فرجام شخصیت‌ها در پایان، قاعدتاً باید روح یأس را در کالبد اثر بدمد و نظرگاه سیاه‌اندیشانه‌ای در آن پدید آورد. ولی نکتهٔ ژرف و مهم آن است که جریان پیوستهٔ زندگی در کوران حوادث ناگوار، بیش از فجایع بر ذهن و ضمیر مخاطب تأثیر و نفوذ دارد. حوزهٔ معنایی اصلی فیلم، تعبیری از این دست را شامل می‌شود: نضج‌گیری مراودات عاشقانه بر بسته ناملايمات جاری، نگهداری کودکان نوزاد به منظور حفظ ارزش‌ها و مفاهیمی از قبیل بقای نسل، تداوم حیات، باروری، زایش و... درک عمیق انسان‌ها نسبت به یکدیگر که تنها در دل موقعیت‌های دشوار به این شکل دقیق و با این طیف گسترده به دست می‌آید و درنهایت، چنگ زدن به عواطف و ذهنیات و اندیشه‌هایی که بدون ابراز شفاهی - با آنکه ممکن است ظاهراً کم‌اهمیت به نظر برسند - آدم‌ها را به تلاش برای تداوم زیستن وامی‌دارد و عامل انگیزش آنها در ایستادگی و طاقت آوردن می‌شود. اینگونه است که فیلم از سطح و لایهٔ فوقانی وقایع و واقعیات جنگ به لایه‌های نهان‌تر نقب می‌زند و به نوعی، به «روانکاوی آدم‌های درگیر جنگ» می‌پردازد. منظرهٔ تازه‌ای که سرزمین خورشید از جنگ عرضه می‌کند، از منظر نوینی ترسیم شده است. فیلم در قالب هیچ یک از معادلات

«فهرمان پرورانه»، «ضدجنگ»، «شعاری»، «تلخ و مأیوسانه» و امثال آنها نمی‌گنجد. چون به رغم آن واقعگرایی مستندگونه و پر قدرت صحنه‌های آغازین، به تأثیرات بیرونی و واقعی و مستند جنگ نظر نمی‌افکند؛ بلکه در نسبت جنگ با درونیات انسان‌ها تأمل و تدفیع می‌کند و ضمناً فقط به درونیات مرتبط با جنگ منحصر نمی‌شود و به سوی ریشه‌ها می‌رود و دامنه وسیعی از تمایلات اخلاقی و فکری و احساسی متقابل انسان‌ها را به تصویر می‌کشد.

□ ۵

از یک نظر، سرزمین خورشید برداشت و الهام‌گیری و اثرپذیری متناسب سزنده از مجموعه غنی و پربای به نام «تاریخ سینما» را نمایان می‌سازد. پختگی تکنیک و بیان فیلم، به روشنی پختگی حاصل از تجربه دیداری (در زمینه فیلم دیدن) و عملی (در زمینه فیلم ساختن) است. اینجا با نمونه‌ای مواجهیم که تأثیرهای برجای مانده در آن، به طور مستقیم «برگرفته» از آثار سایرین و شاهکارهای پیشین نیست؛ بلکه به گونه‌ای خودجوش و طبیعی، از ذهنیت فردی فیلمساز برآمده، با این توضیح ضروری که خود این ذهنیت، کلیت واحدی است که نمونه‌ها و الگوهای مشخص و موفق، رفته رفته در آن رسوب کرده‌اند و تأثیرشان قالبی ضمنی، تلویحی و غیرمستقیم به خود گرفته است.

حضور افسر عراقی در جمع بازمانده‌های گریزان از طوفان تیراندازی‌ها و انفجارهای شهر، مایه‌های «رنوار»ی جذاب را به نظام معنایی و ساختاری فیلم وارد می‌کند. با اینکه هانیه یا بقیه ایرانیان ارتباط کلامی ناچیزی برقرار می‌شود؛ و به همین دلیل است که تغییر تدریجی زاویه و نوع نگاه او به همراهان ایرانی‌اش و روابطی که با هم دارند، ظریف و نامحسوس جلوه می‌کند. چرا که هیچ موضوعی به بحث گذاشته نمی‌شود و هیچ نکته‌ای در گفتار به چشم نمی‌خورد که احیاناً «تحول» او را به نمایش گذارد. وقتی در فصل ماقبل آخر فیلم، افسر عراقی آنگونه خودخواسته و مردانه راه و زمان گریز را به کسری و هانیه نشان می‌دهد، ما تازه به

ایجاد این دگرگونی در باطن و ضمیر او پی می بریم. البته پیشتر هم در آن صحنه ای که او به قهقهه های شادمانه کسری و هانیه می نگریست و حالت عاطفی آنها را هنگام خوردن آب کمپوت آناناس به کودک نوزاد، نگاه می کرد، نشانه ای از این نگرش مثبت و فارغ از عداوت و کینه ورزی را دیده بودیم؛ اما نگاه خشنود او به دور شدن قایق کسری و هانیه در آن شب بارانی، اطمینان ما را به بروز آشکار این تم «رنوار»ی، افزون می کند. ضمن آنکه در فیلم، این همه کاربرد درونمایه گفته شده نیست. اشاره اساسی تر، جایی در میانه فیلم صورت می گیرد: پیرمرد پول پرست پیشنهاد می کند که برای مصون ماندن از حملات سربازان دشمن، افسر عراقی را جلو بیندازند و خود پشت سر او روانه شوند. ناخدا سؤال می کند که در آن شرایط اگر افسر قصد حمله به آنها را کرد یا پا به فرار گذاشت، چه باید بکنند؟ پیرمرد پاسخ می دهد که «اگر خواست حمله کند، یه تیر می زنیم تو مُخش». ناخدا می پرسد: «تو می زنی؟»؛ و پیرمرد در می ماند. نکته تکان دهنده و غافلگیرکننده این است که هیچ یک از آنها توان و یارای شلیک گلوله، مقابله مسلحانه و «آدم کشتن» را ندارند و تنها برای حفظ وجناتی که بر آسیب پذیری شان سرپوش نهد، تفنگ در دست گرفته اند. کشتن عراقی برای آنها کشتن یک انسان است، و در نتیجه بس صعب و دشوار می نماید. جلوه دیگری از همین ایده را در فصل تلاش کسری برای خفه کردن افسر عراقی در آبگیر پر از گل و لای آن دشت بی آب و علف نیز می بینیم. آنجا هم او با شتاب و سراسیمگی می کوشید تا افسر را به زندگی بازگرداند، چون از آدم کشی وحشت دارد. این مضمون دقیقاً بر همان تفکری استوار است که در توهم بزرگ ژان رنوار تبلور می یابد: پس زمینه سیاسی واقعه ای چون جنگ، در روابط انسان هایی که از دو کشور درگیر آن، رفته رفته رنگ می بازد و جای خود را به ملاحظات انسانی می دهد. همسو با اندیشه «رجحان همدلی بر همزبانی»، آنها بدون آنکه آشنایی و ارتباط چندانی داشته باشند، ناگزیری یکدیگر را در تن دادن به نبردی که محصول کشمکش های سیاسی دولت هایشان است، درک

می‌کنند؛ زخم همدیگر را می‌بندند، یکدیگر را رهایی می‌بخشند و حتی مقدمات گریز طرف مقابل را فراهم می‌آورند.

شرح روند تأثیرپذیری تلویحی فیلم از رنوار، تنها یک نمونه بود. در آن صحنه‌ای که جنازه سرباز عراقی را در روستای سوخته و ویران می‌بینیم و ساعت‌ها و جواهراتی که او از خانه‌های جنگ‌زده‌ها دزدیده، از دست‌ها و جیب‌هایش آویزانند و فرو رفتن چنگکی در سینه‌اش، او را بر زمین سرپا نگه داشته، تأثیر سام پکین‌پا نمودی آشکار دارد. فضا سازی آن فصل قایق راندن در مرداب خاموش و مه‌گرفته، یادآور فصل پایانی درخشان شرم اینگمار است و دیزالو تصاویر ضد نور کل گروه که زخمی و لنگان، از فراز تپه‌ها می‌گذرند و خورشید در پس‌زمینه نماها غروب می‌کند، مشخصاً از آن نمای مشهور «رقص با مرگ» در مهر هفتم برگمان ملهم شده است. تراولینگ دوربین در امتداد سنگرهای لبریز از ایرانیان خاموش و منتظر هجوم تانک‌های عراقی و کل فضای آن فصل، نماهای مشابه سنگرهای راه افتخار استنلی کوبریک را تداعی می‌کند، تلاش عجیب پیرمرد برای نجات پول‌هایش در آن بحبوحه هولناکی که مرگ پیش روی همه است، رگه‌هایی از یک طنز کنایی و غیرمؤکد را بازمی‌تاباند که در پرداخت برخی شخصیت‌های این چنینی در برخی از آثار آلفرد هیچکاک (مثلاً دردسر هری، جنون، حق‌السکوت و دستگیری دزد) محسوس است و... مجموعه عناصری چون دیالوگ‌نویسی، شخصیت‌سازی، صحنه‌پردازی، جزئیات فضا، لحن و نوع متفاوت پیشبرد تنش‌های دراماتیک فیلم، همانندی نهفته‌ای با ساخته‌های ناصر تقوایی دارد.

مقصودم از کل این اشاره‌ها، دستیابی به مزیتی است که در وضعیت امروز و اینجا، به شدت نادر و کمیاب می‌نماید. یکی از عواملی که سطح عمومی و ذائقه جاری سینماگران فعال ما را با سیری یکنواخت یا نزولی مواجه می‌سازد، دوری و بی‌علاقگی آنها نسبت به فراگیری ضمنی اصول و ظرافت‌های کار از آثار بزرگان تاریخ سینما یا حتی به طور کلی، فیلم‌های گوناگون و خوب و بد گذشته و حال است. معمولاً هر جا

که نشانه‌ای در جهت عکس این مسیر به چشم می‌خورد، باید متوقع و منتظر گرت‌برداری مستقیم یا تکرار آشکار یک ایده یا مضمون یا پرداخت معین باشیم؛ نه رسوب و تأثیر درونی و غیرمستقیم ایده‌ها در ذهنی که با مجموعه آنها شکل می‌گیرد و تکامل می‌یابد و هویت مستقل خود را نیز بدان‌ها می‌افزاید. طی سال‌های پس از انقلاب، شمار فیلم‌هایی که نشان از «خوانش» درست و دقیق فیلم‌های مختلف توسط کارگردان دارند و تأثیر عنصر بس حیاتی و مهمی چون «تاریخ سینما» بر ذهن و سبک سازندگان آنها قابل تشخیص است، از انگلستان دو دست تجاوز نمی‌کند: دونده، مادیان، ناخدا خورشید، دستفروش، سرب، کشتی آنجلیکا، پرده آخر، سایه‌های هجوم، بادکنک سفید، تمام ساخته‌های بهرام بیضایی و همین سرزمین خورشید. این لزوماً موفقیت و درخشش یکایک فیلم‌ها را تضمین نمی‌کند؛ ولی نکته‌ای را دربردارد که شاید پربهتر از آن باشد: این فیلم‌ها نشان می‌دهند که سازندگان‌شان «خوب فیلم می‌بینند» و از تاریخ سینما در مقام پراج‌ترین آموزشکده کاربردی هنر هفتم بهره می‌گیرند. نه به عنوان منجی برای سرقت‌های گاه و بیگاه و مورد به مورد.

□ ۶

... و سرانجام به فصلی می‌رسیم که هر بار بیشترین انگیزه را برای تأمل بر سرزمین خورشید در من پدید می‌آورد. کسری و هانیه تازه سوار قایق شده‌اند تا از پایگاه کوچک عراقی‌ها بگریزند. افسر عراقی به امید آنکه در گریزشان موفق شوند، دورادور و نگران آنها را می‌نگرد. آب وارد جعبه حامل کودک نوزاد شده و بچه سر به گریستن می‌گذارد. کسری می‌کوشد او را ساکت کند. موفق نمی‌شود. صدای باران شدید، تا اندازه‌ای صدای گریه کودک را می‌پوشاند. ولی همچنان این خطر وجود دارد که صدا به گوش سرباز در حال نگهبانی دادن برسد. تلاش هانیه هم برای ساکت کردن بچه بی‌نتیجه است. بحران و خطر، حادثه می‌شود. کسری هراسان و ملتسانه از هانیه می‌خواهد که «هرطور شده، بچه را ساکت کند». هانیه از او می‌خواهد که «رویت را آنور کن». کسری گیج او را نگاه می‌کند. چند لحظه می‌گذرد تا مقصود هانیه را دریابد. از او چشم

برمی گیرد، اما همه هوش و حواسش به او معطوف است. هانیه بچه را برمی دارد، از جعبه بیرون می آورد، در آغوشش می گیرد و او را به سینه خود می فشارد. دمی بیش نمی گذرد که بچه آرام می گیرد. حالا همه توجه کسری و مخاطب، به واکنش هانیه است: چهره اش در هم می رود، چشم ها را بر هم می گذارد، و به گریه می افتد. صحنه، هیچ اشاره بصری مؤکد یا توضیح شفاهی دیگری را به حالت هانیه ضمیمه نمی کند. تنها نشان می دهد که او با تداوم عمل کودک و در برابر نگاه کسری، حسی از زنانگی را در وجود خویش بازیافته که در تلاطم حوادث خشونت بار و مردانه پیرامونش، رنگ باخته بود. به گمانم بهتر است من هم هیچ اشاره و توضیح روشن تری را به حس صحنه اضافه نکنم و تنها یادآور شوم که چنین ایده ملتهب و حساسی، جز عملی که کودک نوزاد انجام می دهد، در شرایط کنونی سینمای ما با هیچ کنش و تمهید دیگری قابل نمایش نبود و اگر شرایط فرضی اجازه پرداخت صریح تر این ایده را می داد، هیچ گاه چنین ظرافت و نهفتگی درخشانی حاصل نمی گشت. کریستف کیسلوفسکی فقید راست می گفت که «نظارت شدید، خلاقیت هنرمند را افزون می کند».