

«باید خیال کنم کابوسی بود که تموم

شد*»

وقتی همه خوابیم / بهرام بیضایی / ۱۳۸۷

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : اردیبهشت ماه ۱۳۸۸

وقتی به منظور عادت نکردن به تماشای فیلم بد از کسی چون بیضایی که بیشترین میزان ستایش را در تمام طول فعالیت نوشتاری ام در زمینه سینما نثار او کرده ام، در جلسه پرسش و پاسخ فیلم "وقتی همه خوابیم" او بعد از نخستین نمایش آن در سالن ویژه رسانه ها و مطبوعات در بیست و هفتمین جشنواره فیلم فجر تند گفتم (شرح آن را در یادداشت «چرا در نشست فیلم "وقتی همه خوابیم" تند گفتم»، در بخش «تک یادداشت ها»ی همین سایت بخوانید) بسیاری آن واکنش را ناشی از شتابزدگی های رایج جشنواره ای دانستند. این نوشته تحلیلی بعد از اکران زودهنگام فیلم در نوروز ۸۸، برای تشریح پا بر جا بودن و معیار داشتن آن دزدگی، ضروری به نظر می رسید. در حالی که بعدتر به یکی انگاشته شدن تمام واکنش های منفی نسبت به فیلم انجامید. و باز برای توضیح این سوء تفاهم و تفاوت میان دلنگرانی یک دوستدار پیگیر هنر بیضایی با تفکرستیزی جریان پوپولیستی نقد فیلم در ایران، یادداشت دیگری نوشتم (به این نوشته هم می توانید در همان بخش «تک یادداشت ها»ی سایت، با عنوان «سایت کافه سینما و عدم درک دوران» مراجعه کنید).

*

*

یک: آن چه گذشت

حالا که فیلم تازه بهرام بیضایی، ستایش شده ترین و ستودنی ترین فیلمساز و درام پرداز تاریخ هنرهای نمایشی ایران به اکران عمومی درآمده، می توان فارغ از شتاب و شدت روزهای جشنواره فجر، به بررسی تحلیلی فیلم و واکنش های انتقادی ابراز شده در برابر آن پرداخت. در سؤالی که در آغاز نشست مطبوعاتی فیلم از کارگردان پرسیدم و همچنان اغلب دوستان به تندی آن انتقاد دارند، یکی از تأکیدهایم بر این بود که در کل نوشته ها و گفته هایم، هیچ فیلمساز دیگر دنیا را به حجم و میزان ستایشی که نثار بهرام بیضایی کرده ام

و همواره کوشیده‌ام مستدل و محکم باشد، نستوده‌ام و این دست کم ثابت می‌کند از آن جماعتی نیستم که طبق دیالوگ خود فیلم، از این که بیضایی فیلم بسازد، «خوشحال نیستند». این در حالی است که در مواردی، متأسفانه برخی از اعضای همین جماعت، از عکس‌العمل تندم در مقابل وقتی همه خوابیم خرسند شدند و انتقاد من از وجوه سینمایی، از شیوه دیالوگ نویسی و از نوع نگاه هجوآمیز و تمسخر بیش از حد صریح و بی ظرافت جاری در فیلم را با بدخواهی‌های خودشان در قبال بیضایی و کارنامه پربارش، یکسان پنداشتند. در طول جشنواره، یادداشت‌ها و مطالبی در نقد فیلم بیضایی نوشته شد که تقریباً در تمام اظهارنظرها (از جمله در نوشته‌ای از مسعود کیمیایی)، آنها را با پرسش و نوشته من همسو و یکجا قضاوت کردند. عرض می‌کنم که باید حساب‌ها را برحسب حرف‌ها، جدا کرد. و باید در نظر داشت مخالفت و عصبانیت کس یا کسانی که احیاناً نمی‌توانند متن کارنامه بندار بیدخش یا سیاوش خوانی را از رو بخوانند یا در شناخت جهان بیضایی و نمونه‌های دیگر داستان «هنرمند/عالمی که تاوان دانایی اش را پس می‌دهد»، با مجلس قربانی سنمار و طومار شیخ شرزین و دیباچه نوین شاهنامه و همین بندار که بارها عمیق‌تر از فیلم اخیرش به همین درونمایه پرداخته‌اند، یکسر بیگانه بوده‌اند و هستند، روشن است که با عصبانیت دلسوزانه دوستداران بیضایی تفاوت بنیادین دارد. مناسبات سینمای ایران به شکل و میزانی که فیلم نشان مان می‌دهد، مضحک نیست؛ اما از آن سو، چنان هم معقول و شایسته‌سالار نیست که بهرام بیضایی بتواند به تعدادی همپای فیلم‌های آلفرد هیچکاک فیلم بسازد. در کارنامه‌ای به انبوهی آثار هیچکاک، می‌شود وجود چند فیلم زیرمتوسط مثل توپاز و توطئه خانوادگی را تحمل کرد یا از کنار فیلم‌های ضعیفی با معادلات روانشناختی بسیار دم دست مثل طلسم شده و زیر برج جدی گذشت. اما در این سینما که تا کنون طی چهل سال، تنها فرصت بهره‌مند شدن از ده فیلم بلند بیضایی را به ما داده، نمی‌شود آرام نشست و دید که استاد یکی از این ده فرصت مغتنم ما را صرف انتقامجویی لجاجت‌آمیز چون وقتی همه خوابیم می‌کند. و این درست همان جایی است که تفاوت مخاطب

«دل نگران» با آنانی که همیشه با میزانشن آیینی، ساختار سنجیده و صناعت پیچیده سینمای بیضایی مشکل داشته‌اند، روشن می‌شود. پس یکی انگاشتن همه واکنش‌های منفی، خود از عوارض آن عادت قدیمی نقد هنری ما به «تقسیم بندی»های جزمی و کلی است؛ که حالا گریبان خود ما ناقدان اهل این تقسیمات را می‌گیرد. حق مان است. خودکرده را تدبیر نیست.

دو: شعار به جای کنایه

برای من که محال است در طول یک هفته، در مکالمات عادی روزمره یا بحث و گپ‌های سینمایی، دست کم دو سه بار دیالوگ‌های کنایی و هوشمندانه مرگ یزدگرد و شاید وقتی دیگر و مسافران را نقل نکنم، رویارویی با صراحت شعاری دیالوگ‌های مختلف وقتی همه خوابیم که ظاهراً به قصد انتقاد اجتماعی یا انتقاد به مناسبات حاکم بر تولید در سینمای ایران وارد دنیای فیلم شده‌اند، تعجب‌آور و گاه از قلم کسی که روز واقعه و ازدهاک و پرده نئی را نوشته، حتی باورنکردنی بود. برای تأکید بر دشواری‌های شرایط زیستی هنرمند یا اصلاً شهروند عادی این روزگار، پرند پایا (مژده شمسایی) و همسرش جهان (سید مهرداد ضیایی) دو بار به دخترشان که می‌پرسد «لجن مال یعنی چی؟» می‌گویند «بزرگ که شدی، می‌فهمی!» برای انتقال این معنا که جامعه هم زندان بزرگی است و زندانیان آزادشده در دل آن اسارت مجددی را تجربه می‌کنند، چکامه چمانی (مژده شمسایی) در موبایل/ضبط می‌گوید «از کدوم زندون؟ همون که همه توشیم». برای گلایه از فضای مسموم زد و بندهای پس پرده سینمای ایران، پرند پایا در جواب دخترش که می‌پرسد آیا هنوز سینما را دوست دارد یا نه، می‌گوید «سینما رو آره عزیزم؛ ولی حاشیه هاشو نه!» و باید طنین شدید و شعارگونه صدا و بیان شمسایی را حین بازگویی این دیالوگ به یاد آورید تا شدت علامت تعجبی که در انتهای این

جمله گذاشتم، در نظرتان چندبرابر شود. برای تأکید بر این که زنان این دیار، همه در چنبره مناسبات مردسالار گرفتار و مظلوم‌اند، شعاری چون «ما همه شبیه همیم» بر زبان چکامه جاری می‌شود که البته از بقیه شعارهای فیلم، شاعرانه‌تر می‌نماید. جالب این جاست که وقتی از مشکوکیت حمایت‌های صورت گرفته از این فیلم (تمجیدهای مسئولان، جوایز جشنواره، اکران نروزی، تیزرهای تلویزیونی و ...) حرف می‌زنیم، برخی در پاسخ، به همین دیالوگ‌های بیش از حد صریح به عنوان نشانه‌های رویکرد انتقادی فیلم اشاره می‌کنند. غافل از آن که این شیوه طرح موضوع، عملاً به نقض غرض بدل می‌شود و به جای انتقاد جدی و اثرگذار، فقط تبسمی به گوشه لب بیننده می‌نشانند. اتفاقی که از جمله، در پرداخت اغراق‌آمیز سکانس میوه فروشی هم به چشم می‌خورد و طبعاً تنها منحصر به دیالوگ‌ها نیست. قطع تدریجی صدای واقعی صحنه، طنین کابوس‌وار افکت‌های انتزاعی و اینسرت دهان میوه فروش که قیمت‌های چند هزار تومانی را به دوربین/چکامه چمانی می‌گوید، یکی از آن موقعیت‌های به غایت جاری در سطح را می‌سازد که باورش در کارنامه فیلمساز ناممکن می‌نماید. تصورش را بکنید، عصبیت و رفتار واکنشی، وضعیت را به جایی رسانده که بهرام بیضایی از افزایش قیمت میوه کابوس می‌سازد و فصلی از فیلمش را صرف کاری می‌کند که در بالاترین حد خود، ارزش تبدیل شدن به یک گزارش خبری سه دقیقه‌ای در اخبار شبانه شبکه خبر را دارد؛ با عنوان «افزایش سرسام آور قیمت میوه در کشور»!

سه: حسرت خواری برای فیلم بدی که نیمه کاره ماند

آلوی سینگر (وودی آلن) در آغاز آنی‌ها ل جوک یهودی مشهوری نقل می‌کند که درباره دو پیرزن یهودی است. آنها دارند در رستوران بسیار بدی غذا می‌خورند. یکی می‌گوید «غذای این جا خیلی بده»؛ و

دیگری ادامه می دهد «خیلی هم کمه!» در حالی که غذای بد را هر چه کمتر بخوریم، راحت تر می توانیم تحمل کنیم و از شرش خلاص شویم. ماجرای فیلمی که در دل فیلم وقتی همه خوابیم ساخته می شود و نام آن هم همین است، درست قابل تشبیه به همین لطیفه آلوی سینگر به نظر می رسد. قرار است ما برای ناتمام ماندن فیلمی حسرت بخوریم که در گره گشایی مثلاً غافلگیرکننده و تکان دهنده اش، سه آدمکش در ازدحام پیاده روی جلوی سینمای سوخته ببینند زنی را به جای مرد مورد نظرشان کشته اند و از فرط تعجب و در کمال ساده لوحی، پوشش ها را از سر و صورت بردارند و مقابل آن همه شاهد، چهره آشکار کنند! یا در حالی که روایت دارد با الگو و ساختار معمایی پیش می رود، فیلم ناگهان صداسازی چکامه به جای خواهرش لبخند (مژده شمسایی) را در گوشه ای نشان مان دهد و برای آن که در نهایت فریب بخوریم، زمینه چینی تحمیلی کند. یا وقتی چکامه نوار حاوی گفته های نجات شک وندی (علیرضا جلالی تبار) را به فروشگاه محل کار برادران چاوشی می برد، هر دو از همان لحظه اول پنهان شوند یا پا به فرار بگذارند، در حالی که هدف شان تبرئه شک وندی بوده و معلوم نیست اگر حدس می زده اند که مطالب گفته شده بر روی نوار، برادران مقتوله را تا این حد برآشفته می کند، اصلاً چرا باید چنین کاری کرد؟! یا وقتی همین سه برادر در تعقیب چکامه - به تصور آنها، شک وندی - در خیابان ها تند می رانند، برای نمایش عصبانیت شان از ترافیک و چراغ قرمز، مثل بدمن های انیمیشن های ژاپنی به دوربین اخم و دندان قروچه و سگرمه نشان دهند! خب، می توان پرسید برای فیلمی که نیرم نیستانی دارد می سازد و بازی بازیگرانش در این حد غلوشده است، منطق فیلمنامه اولیه پرند پایا برای این فیلم چنین پا درهواست، روایت و الگوش به این بی نظمی است و حتی اجرای سکانس های خون و خونریزی اش (پرش زن از پنجره، چاقو خوردن زنی دیگر در انتها) برای یک تریلر دلهره آور، ابتدایی جلوه می کند، اساساً چرا باید حسرت بخوریم و از ساخته نشدن اش غم به دل راه دهیم و به مناسبات این سینمای کوفتی سرمایه سالار برای از کف دادن چنین معجونی لعنت بفرستیم؟ از این زاویه، حتی بهایی

که فیلم بیضایی به فیلم جناب نیستانی می دهد و حدود چهل دقیقه آغازین خود را صرف نمایش آن می کند، توجیه ناپذیر به چشم می آید. بناست درگیر شدن ما با پیچ و خم این داستان، با کات شدن ناگهانی به پشت صحنه و بعد با ناتمام ماندن تدریجی فیلم توی فیلم، به واکنشی از این دست بیانجامد که «حیف، داشت چه فیلمی می شد و نگذاشتند». حالا و با دلایلی که برشمردم، به گمانم اتفاق وارونه ای افتاده که به زیان هر دو فیلم وقتی همه خوابیم تمام شده است. شاید اگر بیضایی با آن مقدمه چینی پرطمطراق (با فلاش دوربین ها و کلیک موبایل ها و حرکت های دوربین) سطح توقع ما را از سکانس پایانی فیلم نیستانی بالاتر نمی برد و به طور کلی می گذاشت فیلم ناتمام او بیشتر به طور خیالی در ذهن ما مجسم شود، می توانستیم مقادیری برای شاهکار بی بدیلی که آرمان و آرزویمان بود، دل بسوزانیم و دلتنگ شویم. ولی در شکل کنونی، بنده پوزش می طلبم.

چهار) دور از صناعت فاخر همیشگی

به سختی می توان پذیرفت که روش هایی همچون مالیدن دو سوی پیشانی با دو انگشت توسط هدایت هاشمی در آن بلبشوی سرصحنه فیلم، از بازیگری با توانایی و مهارت او سر می زند و ضمناً به دست کارگردانی هدایت می شود که نیمی از بهترین بازی های تاریخ این سینما به آثار او تعلق دارد. به ندرت می توان بیننده ای یافت که از تکرار میزانشن باز و بسته کردن پرده پنجره رستوران توسط نیرم نیستانی عصبی نشود و همچنان حس کند دارد به واسطه میزانشنی سنجیده، عصبیت نیستانی را لمس و احساس می کند. به دشواری می توان باور کرد که اجرای سکانس رد شدن ماشین جهان و پرند پایا از کنار لوکیشن فیلمبرداری سکانس آخر، با آن اشتباهات آشکار در زمان بندی تقطیع نماها که بارها ماشین را جلوتر از لوکیشن نشان می دهد و

بعد باز در نماهای نقطه نظر دخترک، می بینیم هنوز ماشین به لوکیشن نرسیده یا کنار آن است، کار بزرگترین فن سالار سینمای ایران باشد. به راحتی می توان دید که بازی حسین محب اهری به منظور ارائه تصویری کاریکاتوری از یک عضو سطح پایین جریان تولید سینما به نام آقای براتی، با آن لبخندهای چاپلوسانه و تصنعی، آن عجله عجیب در واکنش های کرنش گرانه به دیگران که یک جا باعث می شود پیش از نگاه کردن به خارج از کادر، دیالوگ «چاکرم» را خطاب به سرمایه گذاری به نام ذاکری به زبان بیاورد، و بالاخره با تصنع محض در صحنه حرف زدن همزمان با ساندویچ خوردن که تظاهر به گاز زدن کاملاً در آن لو می رود، تا چه حد شبیه بازی های تلویزیونی درجه چندم او (از قبیل قطعات نمایشی قدیمی «مبصر چهارساله کلاس!») از کار درآمده است.

منهای رگبار که تعداد و سرعت و بی کارکردی زوم های تحمل ناپذیر آن به دست فیلمبردار/تهیه کننده اش به بیضایی تحمیل شد، ذهن و حافظه من و هر دوستدار شیفته سینمای بیضایی در یاد و باور ندارد که در حضور او نگرانی حتی ناچیزی در خصوص وجوه تکنیکی داشته باشد. سکانس جنگ زیر باران غریبه و مه که خود بیضایی به زیبایی آن را «تعظیم» ی به سکانس نبرد نهایی هفت سامورایی کوروساوا می خواند، سکانس تهران قدیم فیلم کلاغ که رویاگون ترین تصویر بازآفرینی شده از گذشته پایتخت در تاریخ سینمای ماست، سکانس ناپدید شدن مرد تاریخی (منوچهر فرید) در جنگل مه گرفته چریکه تارا، سکانس شروع بازی در بازی های مرگ یزدگرد، سکانس مراسم زار در باشو، سکانس های کابوس کیان (سوسن تسلیمی) در شاید وقتی دیگر، سکانس پایانی مسافران با بازتاب نور برآمده از آینه ای که در دست مردگان است بر روی زندگان و سکانس حجره حاج نقدی (داریوش ارجمند) در سگ کشی که نه بازی های درخشان و نه دیالوگ نویسی طنازانه چندلایه و نه حرکت های دقیق و پروسواس دوربین اش قابل فراموشی نیستند، تنها نمونه هایی از انبوه ظرافت های تکنیکی فیلم های پیشین بیضایی است که مرور خاطرات شان، همان قدر که تلخی نگارش مطلبی

این چنین درباره یکی از آثار استاد را برایم کاهش می دهد، از سوی دیگر به آزاری مضاعف در اثر یادآوری مشکلات وقتی همه خوابیم می انجامد. مشکلاتی که گاه مثل تلاش تحمیلی میزانشن و دوربین و نورپردازی و موسیقی متن برای مرموز و مخوف جلوه دادن شخصیت مردی که در تعقیب چکامه است (با بازی بابک بیات)، به طور کامل به پرداخت تکنیکی برمی گردند و گاه مثل این یکی که می گویم و خودم باورم نمی شود، از پرداخت فیلمنامه می آید: در سکانس رستوران در اواخر فیلم، وقتی نیرم نیستانی (هدایت هاشمی) به سمت میز جهان و پرند پایا می رود، با دیدن دخترک می پرسد: «دختر کوچولوی شماست؟»؛ در حالی که پیشتر بارها و از جمله در سکانس کات شدن فیلم به پشت صحنه، دیده ایم که دخترک به اتفاق پدرش سرصحنه است و امکان ندارد نیستانی پیشتر او را ندیده و و حالا نشناخته باشد! این اشتباهات غریب در فیلم وجود دارد و جز کوشش برای از یاد بردن آنها و پاک کردن شان از خاطرات به جامانده از دل این کارنامه سرشار، کار دیگری نمی شود کرد.

پنج) بلاهت دشمنان

تردیدی نیست که بیضایی در وقتی همه خوابیم قصد به کارگیری زبان هجو و کاریکاتورسازی داشته و به هیچ عنوان نمی خواهد اصرار کند که آن چه از رفتار و نابلدی های شایان شبرخ (حسام نواب صفوی) نشان مان می دهد یا روشی که برای بیان و صدای مسخره خاطره مقبول (شقایق فراهانی) در نظر گرفته و به اجرا درآورده، واقع گرا و واقع نماست. اما مشکل اصلی در باورناپذیری عناصر کاریکاتوری فیلم، اولاً ارجاعات واقعی کاملاً مشخص آن از قبیل نام اشتهاریان (مجید مظفری) به جای اعتباریان یا سابقه دو و میدانی شبرخ به قرینه سابقه والیبال محمدرضا گلزار است که امکان پذیرش این جهان فانتزی پارودیک را از بین می برد و

ثانیاً یکسویه نگری شدید فیلم در نسبت دادن انواع و اقسام بلاهت‌ها و نفهمی‌ها و بی‌دانشی‌ها و بی‌مهری‌ها به آدم‌بدها، یادآور بزرگ‌ترین معضل سینمای جنگی تبلیغاتی ما در دهه شصت است که دشمنان عراقی را ابله و خنگ و در حال چرت زدن بر سر پست نگرهبانی تصویر می‌کرد و اصلاً متوجه نبود که با این وصف، پیروزی شخصیت‌های قهرمان‌وار فیلم بر این دشمنان عقب‌افتاده، هیچ مزیت و فضیلتی ندارد که هیچ، سهل و کم‌قدر هم می‌نماید.

این جا هم مثلاً شایان شبرخ نه تنها آن قدر از سینما و فیلم دیدن و دانستن به دور است که فیلم‌های نیرم نیستانی را ندیده، بلکه چنان هم کودن و کم‌هوش است که بعد از اظهارنظر دروغین درباره فیلم‌های او، تازه می‌پرسد «شما چه فیلم‌هایی ساختین؟» و عملاً خود را لو می‌دهد. از طرف دیگر آن قدر موزی و رند است که تا لحظه شروع فیلمبرداری هر نما، لابد نمی‌گذارد کارگردان طرز انداختن کت بر روی شانه یا استفاده از عینک آفتابی در سکانس بارانی را ببیند و تازه بعد از روشن شدن دوربین، تازه صدای فریاد نیرم نیستانی بیچاره را درمی‌آورد. مناسبات سینمای ایران البته که بیمار و دچار اعوجاج و انحراف است، اما در تخریب تصویر بیرونی خودش حرفه‌ای‌تر از آن است که به روشنی جوانک مخبطی چون تکین افروز را از جایگاه امضا گرفتن از آدم‌ها، دو و نیم روزه بر کرسی کارگردانی بنشانند. شکل پایان‌بندی بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌های نازل ما البته همین گونه است که به عروسی و وصل و خوشی باسمه‌ای و باورنکردنی می‌انجامد؛ اما در فیلمفارسی‌های این زمانه قطعاً بزن و برقص خیابانی مختلطی در آن ابعاد که در سکانس عروسی انتهای فیلم جعلی توی فیلم می‌بینیم، به راه نمی‌افتد و این تصویر، نشانگر آن است که بیضایی اتفاقاً تمهیدات جایگزین سینمای فارسی قدیم را در فیلمفارسی‌های این سال‌ها ندیده و نشناخته است و هنوز به همان تصویرهای کاباره‌ای قدیم استناد می‌کند. روزنامه‌های سینمایی این دوران، البته در به کارگیری تیتروهای نامأنوس تبحر دارند (یک نمونه‌اش تیترو اول یکی از آنها در صبح روز مراسم اسکار اخیر با تضمین از شعر

سهراب سپهری: «چه کسی بود صدازد اسکار؟!»؛ اما آن قدر دست خود را رو نمی کنند که زد و بندها را با تیتراژ یک کلمه‌ای به اصطلاح «تابلو»یی چون آن چه در فیلم می بینیم - «خرابکاری!» - فاش بگویند. تلویزیون ما البته گاه در برخی تبلیغات، همانندی‌هایی با برخی شبکه‌های ماهواره‌ای سخیف دارد؛ اما هیچ گاه این آشتی و سازگاری را با سینمای ایران نداشته که برنامه‌ای تبلیغاتی به سبک آن شبکه‌ها بسازد و با بیان تصنعی مجریان متظاهر، با عبارت «با ما همراه باشید در برنامه چهره‌های جدید»، به زد و بندهای منجر به ورود برخی تازه‌واردها به سینما جلوه‌ای مقبول ببخشد. مناسبات پس پرده آدم‌ها در این جامعه و این زمانه با اشتباهاتی در این حد ابلهانه لو نمی‌رود که دختر جوان همراه‌شان را الآن «عموزاده» معرفی کنند و سی ثانیه بعد، دروغ‌شان را از یاد ببرند و بگویند «خاله زاده»!

از همه تناقض‌آمیزتر آن است که داشتن تحصیلات آکادمیک در زمینه سینما و به ویژه بازیگری، در تفکر انتقادی فیلم وقتی همه خواهیم درباره داشته‌ها و نداشته‌های سینمای ایران، از ملزومات غایب این سینما تلقی می‌شود! آن هم از زبان و قلم کسی چون بهرام بیضایی که بدون تحصیلات آکادمیک، رئیس دپارتمان تئاتر دانشکده هنرهای دراماتیک در پربارترین دوره آن بوده و با این وجود، هرگز در حد یک آکادمیسین دچار تکرار و تئوری نشده و این همه درایت و ادراک ساختاری و مفهومی در سینما را به جای اتلاف وقت در پشت صندلی‌های کلاس یا لابه‌لای اوراق کتب فسیل‌شناسی تاریخی، از حضور در نخستین تا آخرین دوره‌های کانون فیلم فیلمخانه ملی ایران از جوانی تا سال‌ها بعد و از فیلمسازان محبوب مختلفش لانگ و ولز و هیچکاک و فلینی و چاپلین و میزوگوچی و کوروساوا و برگمان و آیزنشتاین و آنتونیونی برگرفته است. در حالی که پرند پایا به شایان شبرخ فخر می‌فروشد که «درس شو خوندم» و خاطره مقبول به این دلیل بی‌کفایت به چشم می‌آید که هنوز در کنکور ورودی دانشگاه پذیرفته نشده. در کشوری که به قول رضا کیانیان، تعداد فارغ‌التحصیلان انبوه رشته‌های نمایشی‌اش در سال‌ها گاه از فارغ‌التحصیلان تئاتر در کل اروپا

بیشتر است و استعدادهای نادر در میان این خیل پرشمار، به روشنی قابل تشخیص‌اند، چگونه می‌توان این روش بی‌سواد جلوه دادن دشمنان قهرمانان فیلم را معتبر تلقی کرد؟

شش) فرهیختگی دوستان

یکی از خودبازتابی‌های کم و بیش آزارنده سگ‌کشی این بود که رمز کیف شخصیت پدر گلرخ کمالی (جمشید لایق) را ۱۳۱۷ گذاشته بودند. این که کیف در واقعیت رمز سه رقمی دارد و نه چهار رقمی، برای بیضایی مهم نبود؛ هرچند داشت فیلمی با تأکید بر واقعیات اجتماعی سال‌های پس از جنگ می‌ساخت. مهم این بود که سال تولد مرد فرهیخته، که عمرش را در انتظار رهایی از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های سد راه دانش و ادب و هنر در این دیار سپری و در این مسیر مو سپید کرده بود، با سال تولد کارگردان فیلم یکی باشد تا اشاره به مصائب مشترک، به آشکارترین جلوه ممکن برسد. این یک نکته را در سگ‌کشی می‌شد همچون صراحت شدیدی که همین یک بار بر پیکره اثری با آن نظم‌یافتگی خدشه وارد می‌آورد، نادیده انگاشت. اما در وقتی همه خوابیم، تأکید بی حد و حصر بر مصائبی که بر فرهیختگان درس خوانده یا تئاترکارکرده‌ای چون نیرم نیستانی و پرند پایا و مانی اورنگ می‌رود، به اندازه‌ای یکسویه و مطلق است که عملاً هدف اصلی را شکل می‌دهد و خود بیضایی هم در جایگاه مؤلف اثر، روا نمی‌داند که آن را نادیده بگیریم. اما نادیده نگرفتن همان است و پذیرش ناگزیر این که با یکی از روترین و لجبازانه‌ترین انتقام‌جویی‌های تاریخ سینمای ایران مواجهیم، همان. نشانه‌ها چنان ظاهری‌اند که حتی عکس نیرم نیستانی در کنار خبر روزنامه، صورت او را با سبیل نشان می‌دهد و ما در زمان حال و سر صحنه، او را بدون سبیل می‌بینیم و این نیز بناست مانند شروع نام و نام خانوادگی یا یک حرف واحد الفبا، یکی از عناصر همانندسازی

او با بهرام بیضایی باشد. برای صاحب قلم اندیشمندی که فردوسی و دشواری های قبول نبوغ او از سوی جامعه تنگ نظر پیرامون را در دیباچه نوین شاهنامه، به تمثیلی تاریخی و جاودانی بدل ساخته و قربانی شدن هنرمندان این سرزمین را به واسطه همان چیزی که باید بر صدر و قله بنشانندشان، با چنان ظرافت و نهمان گویی و دردمندی اثربخشی به روایت درآورده است، متوسل شدن به پاره ای تمهیدات صوری همچون سبیل کارگردان فیلم توی فیلم، جز پسروی یا حرکت در سطح، نشان چیست؟ و مگر همین قلم نبود که زمانی از زبان تارا (سوسن تسلیمی) خطاب به آشوب (سیامک اطلسی) می نوشت «عشقی که از گورستان شروع بشه، قبلاً مرده». اجازه دارم، باز متهم به فحاشی و بی حرمتی نمی شوم اگر از صاحب همان قلم پرسیم اثری که از نفرت و انزجار و عصبیت فوق تصور و از قصد کینه جویی و انتقام گیری آغاز شود چگونه؟ آیا از قبل نمرده است؟

هفت: وداع با پایمردی؟

در حرکت عجیب و مشترک اما کاملاً پیش بینی پذیری که این روزها به موجی علیه جریان نقد تبدیل شده و اجازه دوست نداشتن فیلمی توسط منتقد را به او نمی دهد و ذکر دلایل این احساس در مطلبش را فاشیسم و فحاشی می انگارد و حتی به دفاع مسعود ده نمکی از بهرام بیضایی منتهی شده، با جلوه های نغزی از مصادره به مطلوب مواجه می شویم که یکی از نمونه های ترین مواردش این تعبیر تهمینه میلانی است که می گوید اگر فیلم بیضایی گوشه ای از انتقاداتش را متوجه دولت و وزارت ارشاد می کرد، ناقدان حتماً به ستایش آن می نشستند. خیر خانم میلانی؛ لحن و پردازش و شیوه آن انتقادات فرضی اگر همین بود که در این وقتی همه خوابیم می بینیم و می شنویم، همچنان با فیلمی شعاری و یکسونگر روبه رو بودیم. ظاهراً کسی

متوجه نیست که فیلم همسو با سیاست‌های رسمی به دلیل این همسویی به لقب «شعاری» مفتخر نمی‌شود؛ بلکه شیوه بیانی رو و دچار صراحت است که هم مثلاً پرواز در شب و یک تکه نان و سوپرستار را با شعارهای باب طبع جریان رسمی و هم مثلاً آواز قو و کما و بازنده را با شعارهایی برخلاف جریان مطلوب نظام دولتی، به فیلم‌هایی متوقف در سطح بدل می‌کند.

اما فارغ از این بحث که وقتی همه خوابیم به فرض رویکرد انتقادی به دولت نیز معلوم نبود به فیلم مؤثری بدل شود، نفس این نکته قابل ملاحظه و پرسش است که چگونه می‌شود بهرام بیضایی فیلمی درباره مصائب منجر به فیلم نساختن‌اش بسازد و در آن سرسوزنی انتقاد از سیاستگذاری رسمی یا ریشه‌یابی مشکلات کلی در مدیریت این سینما به چشم نخورد؟ راستش منهای همه آزارها و آزرده‌گی‌های حاصل از کاستی‌های سینمایی و این میل به «حال‌گیری» اهالی سینمای موسوم به بدنه که در شأن استاد نیست، این نکته به طور شخصی برایم اسفانگیزتر از همه ویژگی‌های دیگر فیلم است که چگونه بهرام بیضایی، شاخص‌ترین ستایشگر هنرمندان صاحب «پایمردی» بر سر آزاداندیشی و دیدگاه‌های انتقادی و جهان و جهان‌بینی فردی‌شان و بزرگ‌ترین نمونه همین هنرمندان در اطراف ما، به یکباره از این پایمردی دست کشیده و فیلمی ساخته که با تمام وجوه شخصی‌اش برای خود او، آن حرف و ضربه نهایی که می‌زند، چنین مطلوب مواضع رسمی نیز هست؟

برای یادآوری، این عبارات را به قلم او بخوانید؛ که بیش از پانزده سال پیش در یک نظرخواهی ده فیلم محبوب عمر نوشته بود: «... اجازه بدهید این فهرست ده‌تایی را تقدیم کنم به فیلم‌های آرزوشده و نساخته‌ آنهایی که بیشترین مشکل را داشته‌اند. به هر معلم و راهگشای بزرگی که زیر فشار، اعدام حرفه‌ای شد (از ولز و آیزنشتاین و گانس و اشتره‌هایم تا پاراجانف و تارکوفسکی و دیگران). به ده فیلم تصور شده و

تصویرننده‌ای که فرهنگ جهان از شناختن آنها محروم ماند؛ و سرمایه‌هایی به مراتب بیش از آن چه صرف ساختن آنها بشود، صرف جلوگیری از آنها شد».

در پایان وقتی همه خوابیم هم وقتی دخترک دلیل گریه مادر بازیگرش را می‌پرسد، زن می‌گوید این گریه نیست، تمرین است؛ و تصریح می‌کند: «برای فیلمی که شاید روزی بازی کنم». امید عمیق و نهان در ته قلبم این است که وقتی همه خوابیم نیز تمرین یا قراری باشد برای فیلمی جامع‌تر که شاید استاد روزی بسازد. همچون همه زندگی ام به عنوان یک فیلم‌بین، همچنان بیشترین تپش قلبم را هنگام شروع تیتراژ یک فیلم، در مورد آن فیلم فرضی آرمانی خواهم داشت. تپش تندی که با هیجان بی‌پایانم برای هر آیین نخستین دیدار هر فیلم بیضایی از باشو به بعد که سنم قدمی دهد، داشته‌ام و تنها همین یک بار به سرخوردگی انجامید. بیضایی هوشمندتر از آن است که درنیابد وقتی در همان نشست مطبوعاتی معروف از او سؤال شد چرا سیاوش خوانی را نمی‌سازد، مقصود اصلی همین بود که کاش تن دادن به ساخت فیلمی دور از آن پایمردی‌ها، اندکی بعدتر با بازگشتی مقتدرانه به همان پایمردی‌ها همراه شود. تفاوتی نمی‌کند که آن اتفاق فرخنده، ساخته شدن سیاوش خوانی باشد یا حقایق درباره لیلا دختر ادریس یا هر فیلمنامه معاصر یا تاریخی در دست نگارش دیگر که از این ذهن سرشار از ایده‌های بدیع می‌تراود. تفاوت در این است که برخلاف وقتی همه خوابیم و به سیاق همه کارنامه استاد، قابلیت‌های یک محصول باب‌طبع نگرش رسمی را نداشته‌باشد.

* از دیالوگ های کمند جوباره ای (سحر دولتشاهی) در فیلم.