آتش سبز، سینما به روایت اندیشه

آتش سبز، نگاه پرسشگر سینمای ناب

هوشنگ میمنت

آتش سبز، فیلم نیست! این را برای خوشایند آن‌ها که نوشتند «پول ساختن این فیلم را باید از حلقوم سازنده‌گانش بیرون کشید» نوشتم، نوشتم این را تا در ادامه‌اش بنویسم، آتش سبز، تجلی سینمای ناب است و اضافه کنم، آن چه باید از حلق و حلقومی بیرون کشیده شود نعمت‌های حرام شده‌ای است که برخی بلعیده‌اند و می‌بلعند تا باشند، که مبادا که ابتذال بی یاور بماند و اثری مثل آتش سبز اریکه قدرت و ستون‌های بلورین کاخ ابتذال گریان را به سرانگشت اندیشه و هنر بلرزاند و چنین لرزه‌ای خوشه چینان چنین خرمنی را خوش نیست. باری.

آتش سبز، فیلم نیست. و نمی‌تواند جماعت شیفته‌گان سینما – سرگرمی و مشتاقان تصویرهای متحرک «محرک الاعضا» را هم فیلم کند و در سالَن‌های تاریک سینما و در حالی که اصوات رعشه آور ناشی از چق، چق شکستن تخمه و خش، خش پاکت پف فیل و فش فش مکیدن آخرین قطره‌های آب البالو و سیب روح را خراش می‌دهد به تماشا بنشاند. پس حرف نخست و بلکه تقاضا این است که جماعت ناقدان فیلم! و حافظان دفتر مشترک فیلم به نرخ روز سازان دور «آتش سبز» را خط بکشند و اگر هم به خاطر وقتی که احتمالا صرف کرده‌اند برای دیدن این فیلم در جشنواره فجر و زیان‌های احتمالی که متوجه قسمت‌های فوقانی و مجوف «راس الپیکر» شان شده است ادعای غرامت دارند. اعلام فرمایند مکتوب! تا در اسرع وقت، چند سی – دی آکبند از فیلم‌های مورد علاقه‌شان، اعم از ایرانی و خارجی جهت رفع آلام و به امید شفای عاجل به حضورشان تقدیم شود. اما ...

آتش سبز «سینما» ست. همان سینمایی که با عنوان «هنر هفتم» اعتبار یافته است. همان سینمایی که نام آورانی چون برگمن، فلینی، آنتونیونی و ... دیگرانی از این دست حرمت و اعتبارش را در آستانه‌ی گیشه برای خوش آمد جماعت تفنن گرا و سرگرمی طلب که همه انتظارشان از سینما تلف کردن دو ساعت وقت به سرخوشی و شادمانه‌گی گریز از دغدغه اندیشه است قربانی نکردند.

چنین ادعایی اما به کدام اعتبار و دلیل است و چرا!

«سینما» هنری تصویری است اما تصویری بودن آن به معنای محدود و ماندنش در قابی از عکس‌های متحرک برای روایت صوری یک رویداد یا ماجرا نیست. بلکه سینما یک هنر ترکیبی است که هر یک از هنرهای تشکیل دهنده مجموعه‌ای که آن را سینما می‌نامیم و از جمله نقاشی و در کلیت بیانی آن نقش ویژه دارند و در این صورت یکی از معیارهای ارزش شناسی سینما داشتن درک زیباشناختی از هنرهای دیگر است. و این که سینماگر تا چه توانسته است از مجموعه این عناصر در خدمت تمامیت اثر استفاده کند زیرا در غیر این‌صورت سینما کتاب مصوری خواهد بود که وظیفه نشان دادن یک رویداد یا روایت بصری یک داستان به عهده‌اش گذاشته شده است. چیزی مثل یک فتورمان متحرک.

و پرسش این است، حقیقت کدام است؟ اصلاً حقیقت چیست؟ چه کسی پاسخ این پرسش را می‌داند و آیا انسان کیستی و چیستی خود و جهان پیرامونش را در خواهد یافت و یا تا همیشه بر مدار حیرانی خواهد چرخید.

به این بنیان آن چه «آتش سبز» را از نظر تصویری به یک اثر ارزشمند تبدیل کرده است، به رغم نظر آن‌ها که فقط چند تصویر زیبا از این فیلم را تنها ارزش آن قلمداد کرده‌اند کارتپستالیزم و زیبایی‌های ظاهری تصاویر نیست بلکه استفاده درست از تصاویر است که حتی زیبایی تصویر را جدا از مضمون و موضوع آن به یک عامل ارجاعی تبدیل کرده است و ارزش بصری تصاویر را به ژرفایی

معنایی متصل می سازد معناهایی که کلیت اثر را شکل می‌دهند و آن را سینمایی اندیشه ورز مبدل می‌سازند و یکی از بارزترین نشانه‌های استفاده درست از عناصر سازنده کلیت اثر هم گرایی شگفت آور تصویر و موسیقی است. که در تعاملی ظریف و اندیشمندانه بار سنگین روایت اندیشه زیر ساختی آتش سبزرا بر خود هموار کرده و به ظرافتی تمام آن را به تماشاگر منتقل می‌سازند و هم از این دیدگاه است که می‌توان موسیقی «آتش سبز» را نیز همچون خود اثر کاری ارزشمند و در خور ستایش دانست.

اصلانی روایت سنگ صبور را در بستر تاریخ به حرکت وا می‌دارد و پرسشی دیگر را با اعجاز سینمایش مطرح می کند؟

«آتش سبز» بر خلاف آن چه برخی از منتقدان گفته‌اند سینمای تاریخی نیست، چنان که سینمای افسانه سرا هم نیست که ادبیات فولکوریک را دستمایه کرده باشد برای ساختن یک فیلم ملی فرهنگی مثلا!

آتش سبز، روایت، انسان جستجوگر است انسانی که می‌خواهد حقیقت و گیتی خود را بشناسد و انتخاب مقاطعی از تاریخ ایران به عنوان بستر حرکت روایی اثر نخست به دلیل تداوم و توالی حضور این انسان جستجوگر در همه دوران‌هاست و دوم استفاده ارجاعی از عناصر و رویداده‌های تاریخ برای بیان چند و چون سیر و سلوک انسان در سنگلاخه‌های زمان و زمانه‌ها.

شخصیت اصلی اثر، دختری است به نام «ناردانه» اما او «یک» شخصیت نیست، اگر چه کنش‌هایش در سراسر فیلم او را فردی متمایز نشان می‌دهد اما ناردانه در واقع نماینده ذات انسانی، انسان است و گزیدن نام «ناردانه» برای او ارجاع به همین معناست. دانه‌ای از صدها و هزارها و میلیاردها دانه همه انارهای جهان و درست در پرتو همین نام است که شخصیت قصه سنگ صبور، بزرگ و بزرگتر می‌شود و اگر نه بر همه جهان بشری که انسان پرشگر و جوینده شمول می‌یابد. چنان‌که در بستر داستانی فیلم نیز در قالب شخصیت‌های گوناگون حضور و ظهور می‌یابد. خاتون و شاهبانو و ... حتی کنیزک. در پس و پشت همه این چهره‌ها. انسانی جستجوگر را می‌بینیم. انسانی که خود یک علامت سئوال است. انسانی که مشتاق است و مولانا، سلک است و سالک، عاشق است و معشوق و عابد و معبود و در همه حال انسان به معنای عام.

آتش سبز به گمان من در قالب داستانی‌اش دو آغاز دارد، آغازی که پرسش اصلی اثر را طرح می‌کند و آن صحنه دادگاه نخست است و آن جا که مرد به قاضی می‌گوید: من نمی‌دانم با او «همسرش» ازدواج کرده‌ام یا با آینه‌ها، و گفته قاضی که : او آینه را شکسته تو را که نشکسته است؟ و بعد بی که خود پاسخی برای معما داشته باشد. پرونده شکایت زن و شوهر را می‌بندد و پرونده‌ای دیگر طلب می‌کند این گفتگو و پرسش و پاسخ که در واقع شالوده کار را می‌سازد تماشاگر را در برابر این سئوال قرار می‌دهد که حقیقت کدام است و اصلاً ماجرا چیست؟ آغاز دوم اما با «تشنه گی» آغاز می‌شود.

«من تشنه‌ام» این را ناردانه می‌گوید، هر کودکی که می‌تواند ناردانه باشد و هر انسانی که برای پرسش‌هایش پاسخ می‌خواهد تا گیتی خود و چیستی جهان را دریابد و تشنه است تشنه رسیدن و دانستن پس در جستجوی آب به قلعه می‌رود. هزارتویی ناشناخته و سیر و سلوک آغاز می‌شود و جستجوی «آب» مایه حیات. حقیقتی که بن مایه هستی است و ... پاهایی پله کانی تاریک و روشن را بالا می‌رود، «پاها» و نه یک فرد خاص فقط «پاها» پای من یا پای تو و یا پای پرسش نوری از بالا می‌تابد. پاها به سمت روشنی بالا می‌روند و هر پله روشن تر از پله پایینی و این یکی ازموجزترین صحنه‌هایی است که برای بیان مضمونی پیچیده در یک اثر سینمایی ساخته شده و مویه‌هایی که ژرف‌ترین اندوه تنهایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

را گویی از جگر بن جهان بیرون می‌ریزد، گام‌های سلوک را همراهی می‌کند نسان تنها، تنهایی انسان در همه تاریخ و تاریکای جهان و در همین پلکان است که اصلانی یک بار دیگر قدرت و توان بی‌مانندش را در ایجاز گرایی و استفاده هوشمندانه از حرکت، و نور و تدوین عبور از زمان و گذری درونی به نمایش می‌گذارد. «ناردانه» در نقطه فراز پوششی دیگر به تن دارد، به تمامی سفید و در این تصویر اصلانی، سالک و رمز و راز سلک سلوک را به زیبایی هر چه تمام تر و استفاده هوشمندانه از عناصر بصری و صوتی به نمایش می‌گذارد. هنگامی که ناردانه به اتاق راز وارد می‌شود. مردی را بر سکویی محصور با پرده‌های حریر خفته می‌بینیم، خفته که نه! مرده در طلسم هفت سوزن جادو که بر پیکرش فروشده، آیا بیداری او راز گشای حقیقت خواهد بود؟ او کیست؟ اصلانی راز را در کدام نماد نهفته می‌بیند و حقیقت را در کجا می‌جوید؟ سلحشوری از عهد باستان! شاهزاده‌ای با کلاه و لباس هخامنشی و درست از این نقطه است که اصلانی روایت سنگ صبور را در بستر تاریخ به حرکت وا می‌دارد و پرسشی دیگر را با اعجاز سینمایش مطرح می‌کند؟ «حقیقت و سلحشوری» «فرزانه‌گی و شجاعت» «جهل و زبونی» و این‌ها سه معادله‌ای است که اصلانی می‌خواهد تماشاگر را به اندیشه وادارد شاید که پاسخ را دریابد.

و خود نیز به نوعی تماشاگر می شود؟

آتش سبز «سینما» ست. همان سینمایی که با عنوان «هنر هفتم» اعتبار یافته است. همان سینمایی که نام آورانی چون برگمن، فلینی، آنتونیونی و ... دیگرانی از این دست حرمت و اعتبارش را در آستانه‌ی گیشه برای خوش آمد جماعت تفنن گرا و سرگرمی طلب که همه انتظارشان از سینما تلف کردن دو ساعت وقت به سرخوشی و شادمانه‌گی گریز از دغدغه اندیشه است قربانی نکردند.

در این حال او حرکت را در بستر طولی تاریخ و هم زمان در عمق کاوی هستی پی می‌گیرد و حدیث به حدیث حرکت ناردانه را در طول تاریخ و در عرض کنش‌های بیرونی و در ژرفای رفتار سالکانه او پی می‌گیرد. تا آن جا که ناردانه در منزلی از هفت منزل جستجو به خویشتن خویش رو می‌کند به آن هویت پنهانی در پس ظاهر. همان که اصلانی آن را ناخودآگاه می‌خواند، ناردانه خاتون تنهای قلعه، دخترکی کولی را به ندیمی می‌خرد و او را از دیوار قلعه بالا می‌کشد. و «کنیزک» آینه او می‌شود. آینه‌ای که روی دیگری از یک سکه را به نمایش می‌گذارد. آن هم درست در لحظه‌ای که ناردانه به حمام می‌رود تا تطهیر شود و آماده برای گشودن راز و بیرون کشیدن سوزن آخرین از پیکر شاهزاده اما پیش از او، کنیزک بر بالین شاهزاده می‌نشیند سوزن را بیرون می‌کشد و شاهزاده سلحشور از خواب مرگ برمی‌خیزد. چرا او؟ آن هم چنین و به دست کنیزک و چرا ناردانه نه! آن هم در پی همه مرارت‌ها، آیا حقیقت بازیچه‌ای نیست

«آتش سبز» بر خلاف آن چه برخی از منتقدان گفته‌اند سینمای تاریخی نیست، چنان که سینمای افسانه سرا هم نیست که ادبیات فولکوریک را دستمایه کرده باشد برای ساختن یک فیلم ملی فرهنگی مثلا!

همچون خمیر نرم که هر کس به گونه‌ای آن را شکل می‌دهد و معنا می‌کند و از آن بهره می‌گیرد. اصلانی سیاست باز نیست، قصد سیاست بازی و اداهایی از این دست را هم ندارد. او یک پرسشگر است. و پرسش این است، حقیقت کدام است؟ اصلاً حقیقت چیست؟ چه کسی پاسخ این پرسش را می‌داند و آیا انسان کیستی و چیستی خود و جهان پیرامونش را در خواهد یافت و یا تا همیشه بر مدار حیرانی خواهد چرخید.

ناردانه کنیزک است یا کنیزک ناردانه؟ و یا این و آن دو روی یک سکه‌اند و جدایی ناپذیر؟ بی شک ادامه مقال از منظر درون کاوی محتوای اثر، کار را به درازا می‌کشد و فرصتی بس فراخ‌تر از تمامی صفحات آزما می‌طلبد اما در مجال اندک باقی مانده می‌توان به چند نماد و نمونه از استفاده هوشمندانه اصلانی از عناصر معنایی در آتش سبز اشاره کرد و به یاد بیاوریم آن کلاف نخ را در دست‌های کودکی ناردانه که در یک سو گشوده می‌شود از حلقه دست‌های دخترک و در سوی دیگر کلاف

می‌شود در دست دیگری. یا به یاد بیاوریم بازی هوشمندانه پگاه را در صحنه‌هایی از فیلم به ویژه آن جا که کنیزک و سحلشور و ناردانه، نگاه به نگاه می‌دوانند و در هر نگاه پرسشی بی‌پاسخ موج زند؟ و یا آن جا که دنباله دامن خاتون، آن جا که دیگر خاتون نیست و با تاجی از نماهایی که به ظاهر بشارت بیداری است و به یاد بیاوریم کنگره‌های ارگ بم را در نماهایی که از پایین گرفته شده و ... این همه و بسیار نشانه‌ها و نمادهای دیگر را که به ما می‌گوید «آتش سبز» اثری اندیشمندانه است که در ظرفی شایسته اندیشه و در قاب سینما به عنوان هنر هفتم به ظریف‌ترین شکل ممکن و بهره‌گیری استادانه از همه عناصری که یک اندیشه را به سینما تبدیل می‌کند ساخته شده است. و عمری اگر باشد در فرصتی دیگر، به بررسی دقیق‌تر این اثر و ارزش‌های سینمایی و زیباشناختی آن خواهم پرداخت. که نوشتن درباره آتش سبز، لذتی دارد که واگذاشتنش مایه دریغ خواهد بود.

هنر هفتم و مسائل حلقومیه !

هـ . الف هزار

راستش من هم با آن بزرگواری که بعد از تماشای فیلم آتش سبز نوشته بود باید پول ساخت این فیلم را از حلقوم سازنده‌اش بیرون کشید موافقم. آخر چه معنی دارد که آدم پول بی‌زبان را این جوری حیف و میل کند. اصلا به نظر من باید در حین عملیات حلقوم کاوی زبان و زبان این جور آدم‌ها را از حلقشان هم کشید بیرون تا دیگر کسی هوس نکند این جوری، میلیارد میلیارد!! پول بی زبان را هورت بکشد و اگر هم اهل «هورت» است آنقدر درایت و ادب داشته باشد که «هورت»های بی‌سر وصدا بکشد و فیلم نسازد که عالم و آدم متوجه هورت کشیدنش بشوند و ماشاءالله هزار ماشاءالله نمونه‌های مودب و با درایت بسیار گرانقدری هم در زمینه هورت کشیدن‌های میلیاردی داریم که می‌توانند سرمشق و الگو باشند.

نمونه‌هایی که به جای یک میلیارد دو میلیارد، صد میلیارد و هزار میلیارد هورت می کشند. بدون این که یک صدای ملچ یا مولوچ و یا فیش و فوش از دهنشان در بیاید.

البته فعلا این جا، جای این حرف‌ها نیست و بنده هم صلاحیت آموزش معقولات را ندارم و آموزش هورت علمی! و عملی هم به این ساده‌گی نیست و باید رفت و در محضر اهلش زانوی ادب به زمین زد، و سر اخلاص به زمین گذاشت تا شاید بشود چیزی یاد گرفت و اصول مکتب منقولات و مفقودات را آموخت پس برگردیم سر مسئله آتش سبز و قضایای حلقومیه.

بله عرض می‌کردم که بهتر و بلکه خیلی خیلی بهتر است که بعضی از منتقدین محترم و از جمله نویسنده محترم آن مطلب مربوط به حلقوم کاوی زیاد به فکر مادیات نباشند و قدری هم به مسایل مهم‌تر فکر کنند یعنی ضمن صدور اوامر برای این که پول را از حلقوم طرف بکشند بیرون دستور بیرون کشیدن زبان‌شان را هم صادر فرمایند با این امر که یکی از این زنگ‌های بلبلی خوش صدا را بگذارند توی حلق طرف تا هر وقت دهانش باز می‌شود چه، چه بزند! این را گفتم که فردا این حقوق بشری‌های سوسول که هنوز نمی‌دانند حقوق را باید ازبانک گرفت یا حسابداری قال چاق نکنند که یارو روز روشن و از طریق یک رسانه فراگیر حقوق بشر را نقض کرده... الحمدالله و شکر خدا ما سابقه‌مان روشن است و هیچ خرده برده‌ای هم از کسی نداریم و هم حقوقمان را سر موقع گرفته‌ایم و هم اضافه حقوقمان را و ایام تعطیل هم اگر کاری باشد که لازم شود ما برویم، دوبله حساب می‌کنند و پیشنهاد زنگ بلبلی هم از حس شاعرانه‌مان سرچشمه می‌گیرد نه از میل به خشونت.

فکر کنم از اصل قضیه پرت افتادم. البته دست خودم نیست. ما از بچه‌گی یک مختصر کم و کسری‌هایی داشتیم و به همین خاطر گاهی پرت و پلا می‌گفتیم اما در مورد مسائل جدی مثل قضیه اخیر، خیلی هم حواسمان جمع است و گاهی از شدت احساسات پرت می‌افتیم. به هر حال ما هم مثل هر آدمیزادی حق داریم که نظراتمان را مطرح کنیم و پیشنهادهایی در جهت اصلاح بعضی از امور بدهیم مثلا به نظر بنده برای این که بعد از این نیازی به بیرون کشیدن پول از حلقوم کسی نداشته باشیم و ناچار نشویم برای عبرت بعضی از سایرین و در مقام منتقد هنری! دستور حلقوم کاوی بدهیم لازم است کمی علمی‌تر و بر مبنای نظرات کارشناسی عمل کنیم، و بعد امریه بدهیم افرادی را که احتمال می‌دهیم یک تریلی اسکناس را به بهانه ساختن فیلم هورت بکشند یا کسانی را که لق، لقه زبان دارند و ممکن است گاهی برخلاف نظرات هنری ما یا چیزهایی که ما خوشمان می‌آید پرت و پلاهایی بگویند و آبروی ما را پیش سر و همسر ببرند مورد یک عمل جراحی ترمیمی قرار دهند که هم خوشگل‌تر بشوند و هم از نظر روانی آرامش پیدا کنند. شیوه این عمل هم خیلی ساده است و حتی احتیاجی به بیمارستان و اتاق عمل هم ندارد و توی همین کلینیک‌هایی که هم دماغ عمل می‌کنند، هم گوش سوراخ می‌کنند و هم پسر بچه‌ها را سنت می‌کنند می‌شود این عمل را انجام داد. آن هم بدون درد و خونریزی. فقط کافی است یک لوله را که سرش چنگک دارد از طریق سوراخ دماغ وارد جمجمه طرف کنیم و بعد از ساکشن کردن محتویات درون جمجمه، یک میکروچیپس کامپیوتری را بفرستیم بالا. البته این میکروچیپس قبلا باید طوری برنامه ریزی شده باشد که طرف اگر فیلمساز است فقط «اتل متل توتوله گاو حسن چه جوره» بسازد اگر سریال ساز است برود پارک شهر هواخوری چون اینقدر سریال ساز درجه یک و ممتاز و صدری و دمسیاه و بی نام و با نام داریم که به وجود افراد جدید نیازی نیست. اگر هم نویسنده است به جای پرت و پلانویسی برود پیش این آقای پائولو کوییلو یا بنیاد ویل کارنگی کارآموزی. و اگر هم هیچکاره است، مثل بچه آدم دستش را بکند توی جیب‌اش و عصرها برود پارک قدم بزند لبخند بزند، سوت بزند و اگر دلش خواست این و آن را بزند اما نق بیخود نزند.

حسن این جور آدم‌های عملی! هم در این است که بعد از عمل حالا، حالا هم پیر نمی‌شوند چون فکر کردن آدم را پیر می‌کند و این‌ها چون اصلا فکر نمی‌کنند تا حدود صد و بیست، سی ساله‌گی جوان می‌مانند و بر همه واضح و مبرهن است که جوانی چه نعمتی است و استفاده از نیروی جوانی در هر عرصه‌ای چه مزیت‌هایی دارد.

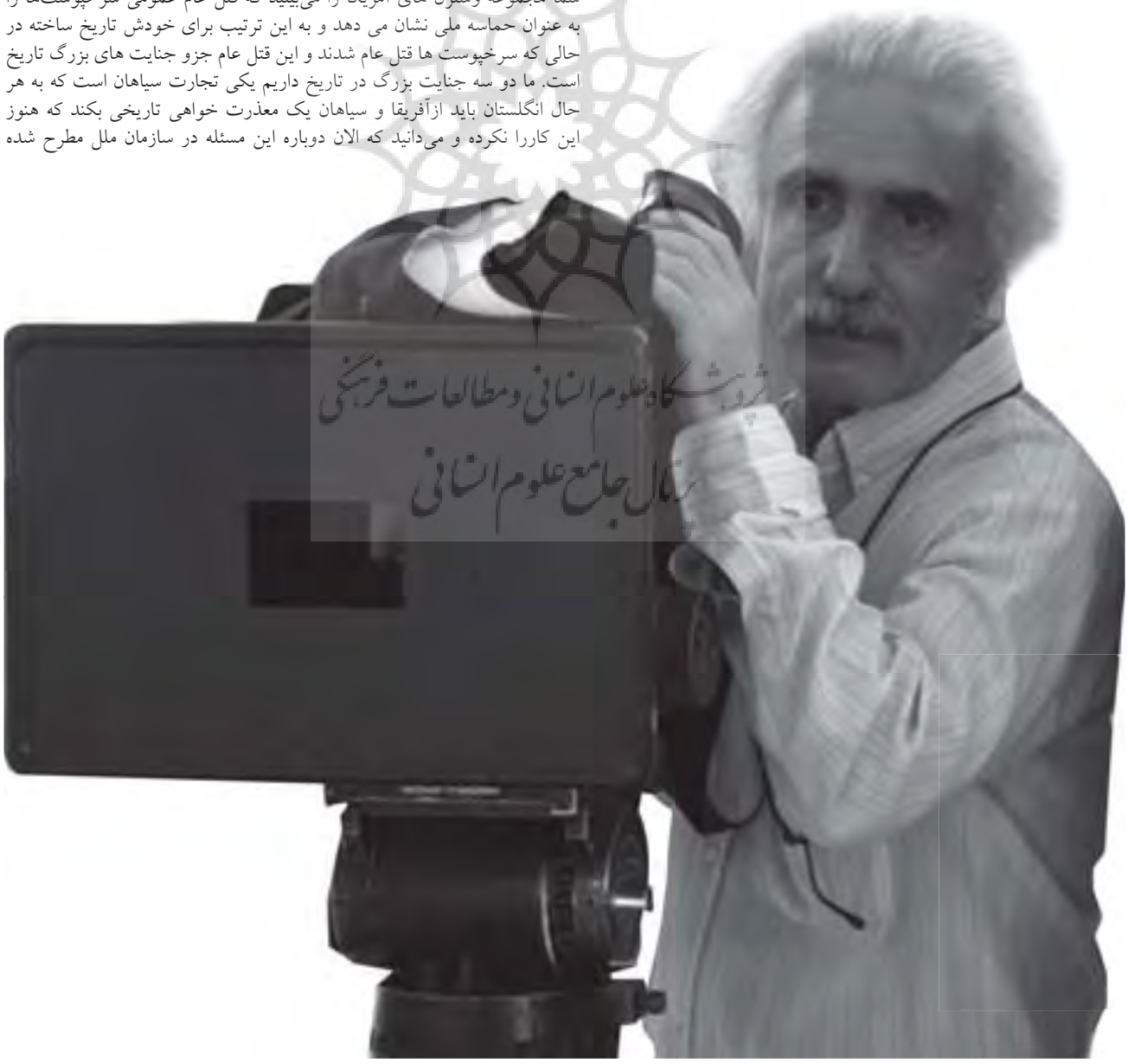
ای بابا! باز انگار از اصل قضیه و ماجرای آن فیلم کذایی و حلقوم کاوی پرت افتادم. بعله داشتم عرض می‌کردم که حلقوم واژه‌ای است فارسی و شاید هم عربی ولی به اعتقاد برخی از پژوهشگران اصل واژه باید عربی باشد و علت‌اش هم این است که این گروه از پژوهشگران هیچ علتی برای فارسی بودنش پیدا نکرده‌اند. این پژوهشگران معتقدند که واژه مرکب راحت الحلقوم هم از ریشه حلقوم آمده است و اسم یک نوع خوراکی است که خیلی راحت از گلوی آدم می‌رود پایین و به همین دلیل برخی از فضلا به هر چیزی که آدم را به زحمت نیاندازد می‌گویند راحت الحلقوم! حالا این چیز می‌تواند فیلم باشد، می‌تواند میلیارد باشد و می‌تواند خیلی چیزهای دیگر باشد فقط کافی است راحت الحلقوم باشد. نه مثل این فیلم آتش سبز که مخ آدم را دچار زلزله می‌کند.

... باز جستن، روزگار وصل را

آتش سبز یک فیلم کاملاً متفاوت از جنس زمانه است. فیلمی که به راحتی می‌توان آن را سینمای ناب نامید و قطعاً فیلمی ماندگار در تاریخ سینمای ایران. این گفتگو در دفتر تحریریه آزما انجام شد و درست دو شب بعد از نخستین نمایش فیلم در جشنواره فجر.

اعلم: ظاهراً به دلیل زمینه روایت شما که چند دوره تاریخی را در بر می‌گیرد بعضی‌ها آتش سبز را فیلمی می دانند که بررسی کننده دوره های مختلف تاریخ است، در حالی که به نظر من این نگاه اصلاً درست نیست و فکر می کنم که تاریخ در واقع بستری است برای بیان مفاهیم دیگر و در واقع روایت انسان جستجوگر انسانی که به دنبال حقیقت و روشنایی است. حالا می‌خواهم بدانم تعبیر خودتان از قضیه چیست.

اصلانی: در این فیلم ما بازسازی تاریخی نکردیم. اثر هنری (اگر آن را هنر حساب کنیم) قرار نیست تاریخ نگاری کند. تاریخ نگاری متعلق به تاریخ نگاران است مثلاً آن چیزی که سینمای آمریکا به عنوان تاریخ نگاری – و نه روایت تاریخی – راه انداخته یک پدیده کاذب است. حتی فیلم های تاریخی آمریکایی هم تاریخی نیست. شما مجموعه وسترن های آمریکا را می‌بینید که قتل عام عمومی سرخپوست‌ها را به عنوان حماسه ملی نشان می دهد و به این ترتیب برای خودش تاریخ ساخته در حالی که سرخپوست ها قتل عام شدند و این قتل عام جزو جنایت های بزرگ تاریخ است. ما دو سه جنایت بزرگ در تاریخ داریم یکی تجارت سیاهان است که به هر حال انگلستان باید ازآفریقا و سیاهان یک معذرت خواهی تاریخی بکند که هنوز این کاررا نکرده و می‌دانید که الان دوباره این مسئله در سازمان ملل مطرح شده



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که آن‌ها پنجاه میلیون سیاهپوست را با شکنجه از بین بردند و جمعیت آفریقای ۵۵ میلیونی را به پنج میلیون رساندند. سرخپوست‌ها هم همین طور قتل عام شدند و با این کار آمریکایی‌ها یک فرهنگ را نابود کردند. و آن را تبدیل کردند به مثلاً تاریخ حماسی خودشان و برای خودشان تاریخ دویست ساله درست کردند. به هر حال قصد تاریخ سازی و یا باز نمود و بازسازی آن نیست که مثلاً صحنه هایی از تاریخ را دوباره نگاه کنیم، نه، اصلاً، در واقع تاریخ در این جا برای من یک ناخودآگاه قومی است ما ناخودآگاه قومی خودمان را فراموش کرده ایم. یعنی آن چه که به معنای وحدت وجود در اندیشه مولوی مطرح است در عرفان ایران مطرح است، در واقع وقتی ناخودآگاه و خودآگاه ما یکی می‌شود ما به وحدت وجود می‌رسیم و چون این وحدت اتفاق می افتد می توانیم بگوییم با خداوند یکی شده ایم اما این معنا با متشرف شدن فرق می‌کند و با حلول کردن. این مسایل عامیانه‌ای که به عرفان بسته شده، عرفان نیست. در واقع اتفاقی که در جهان ما افتاده این است که ما از ناخودآگاه قومی مان بریده‌ایم و دو پاره شده ایم دو پاره گی شخصیتی داریم، خودآگاه ما با ناخودآگاهمان هماهنگ نیست. آن چیزی که نتواند معنایی را بیافریند هیچ وقت نمی ماند، چرا خلقت خداوند این قدر برای ما جذاب است. در حالی که خداوند در خلقت خود فرم چیزی آفرید. اما این فرم چنان دقیق است که دقت موجود خودش معناست .به این دلیل است که خداوند خالق و خلاق بزرگ است و به همین دلیل است که می شود پرسید تاریخ چه فرمی می تواند به ما بدهد که ما را سازمان بدهد. در تاریخ ما خواهری می‌خواهد برادرش را بکشد ولی خواهر شروع نمی کند به فحاشی برادر را شلاق نمی‌زند، بلکه می‌گوید: برادرم، تاج سرم عز وجودم چه بود که از خانه ات فرار کردی؟ محترمانه با او ارتباط برقرار می کند. اما الان در زندان ها چه در زندان‌های خودمان و چه جهان به زندانی احترام اینچنینی گذاشته نمی‌شود حتی به او توهین می‌شود، این ناخودآگاه قومی ماکجاست حتی وقتی ما با هم می‌جنگیدیم، مودبانه می‌جنگیدیم جنگ رستم و سهراب نمونه بارز این صحبت است، حتی جنگ رستم و اسفندیار هم همین طور جنگیدن آیین داشت.

اعلم: و من معتقدم نقطه محوری این آیین و این نوع نگاه آن چیزی است که به آن می گوییم عشق؟

اصلانی: بله، دقیقاً این عشق است، حکمت است. من در دهه چهل سفری کردم به اطراف مشهد زمستان بود در حوالی شمال خراسان سوار کامیون شدیم، من بودم و یک دوست دیگر در راه دیدیم زنی در هوای بسیار سرد ایستاده به راننده گفتم او را هم سوار کنیم. راننده شروع کرد به غر زدن که نمی شود جا نداریم و ... به هر حال آن زن را سوار کردیم. زن مسنی بود، شیشه ماشین پایین بود دوستم گفت: مادر شما این طرف بنشین که باد سرد شما را اذیت نکند. دقت کنید، به جوابی که او داد، او گفت: «ما برای مرگیم و شما برای زندگی» این حرف سخن یک حکیم است و نه سخن هر کسی. حتی مردم عادی ما حکمت را می‌شناختند.

او یک زن عامی و روستایی خراسانی است. چرا این حکمت در او هست چون او در بطن زمان خود است و این به او اجازه می‌دهد که چنین حرفی بزند، این را نباید فراموش کنیم. چون این همان ناخودآگاه قومی ماست که رفته و فراموش شده این ها در آتش سبز مباحث ماست. و به همین دلیل اول فیلم دعوای زن و شوهری از آیینه ها شروع می‌شود. آن‌ها کتک کاری نمی کنند، اما آینه‌ها شکسته و مهم این است که او نمی داند در آینه زندگی می کند یا در واقعیت، و آینه است که شکسته جهان او این جهان آیینه ای لاکانی اولین بار این جا مطرح می شود و در تمام مدت تداوم پیدا می کند و این فیلم در واقع زنجیره معنایی این مباحث است و نه زنجیره مقاطع تاریخی که مثلاً بگوییم می خواهیم مقاطع تاریخی را ببینیم. به همین جهت من انتهای مسئله حلاج را با مسئله شبلی تمام می کنم. یا مثلاً در صحنه استاد مشتاق ناردانه از مشتاق خواستگاری می‌کند. چند نکته در این بخش هست اول این که زن است که خواستگاری می کند. نه مرد از زن، این چیزی است که در مورد حضرت خدیجه (س) هم اتفاق می افتد و اول ایشان حضرت محمد (ص) را به ازدواج دعوت می کند و این مسئله سه بار دیگر در زندگی حضرت محمد تکرار می شود و سه نفر دیگر از زنان ایشان هم از حضرت خواستگاری می کنند این سنت بعدها مفقودالاثر می‌شود و من با یادآوری آن مسئله تاریخی دوباره آن‌ها را در حکایت استاد شیدا آوردم دوماً او می گوید من از تو مردم، اما تو زندگانی من بودی و این بخشی از شعر فروغ است که همه این ها در صحنه‌های مختلف فیلم با همدیگر ترکیب می شوند.

اعلم: نکته مهم این است که در این فیلم عناصر مختلفی که لزوماً هم عناصر تازه ای نیستند با هم ترکیب شده‌اند...

اصلانی: بله هر کدام یک ارجاع مشخص دارد، هیچ چیز بدون ارجاع نیست.

اعلم: بله ... شما این ها را با ظرافت بسیار کنار هم قرار داده اید و ازعناصر بصری و عناصر معنایی و کلیتی که به وجود آمده چشم انداز معنایی عظیم تری را به وجود آورده‌اید. ما در شروع فیلم می‌بینیم پاهایی در حال بالا رفتن از پله است. حرکت از اعماق به سمت نور و بالا، نور آرام آرام وارد پلکان می شود و در آن بالاست که ما ناردانه را می بینیم. زن سفید پوشی که حتی تن پوش سفید او هم حساب شده بود.

اصلانی: در همین پله ها هم هست که لباسش عوض می شود او اول لباس شاگرد مدرسه بر تن دارد و بعد در مسیر پله ها لباسش عوض می شود. یعنی عروجی را که اتفاق می افتد با همین پله‌ها به خلاصه ترین وجه ممکن نشان می دهیم.

عابد: یعنی نشان دادن مسیری طولانی که یک انسان به عنوان یک موجود ذی شعور به معراج می رسد در یک زمان کوتاه و همین است که نشان می دهد فیلم جستجوگر معناست...

اصلانی: دقیقاً...

اعلم: می‌خواهم در مورد آن مویه‌ها که ما در آغاز این صحنه فیلم و موقع رفتن ناردانه می‌شنویم و ارتباط این مویه با تصویر کمی توضیح بدهید.

اصلانی: مسئله این جاست که از آغاز ما نمی گوییم ناردانه در جستجوی چیست – معمولاً سفر در روایت ها و حکایت ها همواره یکی از مقولات سیر معنایی است – او تشنه است و در جستجوی آب به قلعه می‌رسد به همین جهت ما کلمه «هجرت» را داریم، حضرت محمد (ص) هجرت می کنند، در عرفان ما همیشه هجرت هست و همه عرفا هم یک دوره هجرت داشتند تا به خودشان برسند، اینجا هم او دارد با خانواده اش هجرت می کند، در ماشین می گوید من تشنه ام، او تشنه چیست؟ تشنه رویارویی با مرگ. ما الان می‌دانیم که در اندیشه های مدرن مسئله هستی،

ناخودآگاه قومی ماکجاست حتی وقتی ما با هم می‌جنگیدیم، مودبانه می‌جنگیدیم جنگ رستم و سهراب نمونه بارز این صحبت است، حتی جنگ رستم و اسفندیار هم همین طور جنگیدن آیین داشت.

ما الان می دانیم که در اندیشه های مدرن مسئله هستی، از طریق مرگ مطرح می شود و در واقع مرگ شناسی و مرگ باوری الان یکی از مقولات اندیشه مدرن است که با مرگ چگونه مواجه شویم، چون با مرگ است که ما می توانیم هستی را بفهمیم

از طریق مرگ مطرح می شود و در واقع مرگ شناسی و مرگ باوری الان یکی از مقولات اندیشه مدرن است که با مرگ چگونه مواجه شویم، چون با مرگ است که ما می توانیم هستی را بفهمیم و این مسئله در اندیشه های نیچه و هایدگر هم مطرح می شود. در این فیلم ما این مسئله را در اینترکات هایی می بینیم که به این دختر گفته می شود که تو با مرگ عروسی خواهی کرد، ما حتی از کلمه «یک مرده» استفاده نکردیم به او گفته می شود تو ازدواج می کنی با مرده و نه با «یک مرده»، این خیلی مهم است و این‌جا مفهوم عام «مرگ» اراده می شود تا بتواند هستی خودش و خودش را کشف کند و در واقع در تمام طول این مدت او در حال کشف خودش است چون او در واقع مشی و مشیانه است. به همین جهت در آواز لری که روی صحنه های اول فیلم خوانده می شود این عبارت که من مشی و مشیانه هستم گفته می شود و (مشی و مشیانه) با هم یکی هستند و بعد مشیانه می رسد به مشی بعد می بینیم مرده ای که در اطاق قلعه خوابیده یک سلحشور هخامنشی است و حتی جلیقه و لباس چرم آن دوران را به تن دارد و زره و شمشیر دارد. این جا به دو لایه باید توجه شود، یکی انسانی که به مرگ دچار می شود و از طریق مرگ خواستار زندگی است و دوم مفهوم سلحشوری ماست، که طلسم شده در واقع از وقتی که سلحشوری ما سحر شده ما از بین رفتیم تا زمانی که سلحشور بودیم همچنان امپراتوری ایران سرجایش بود ما سلحشوری مان را از دست دادیم. این مرد تا آخر سلحشور است. حتی وقتی زنده می شود و می خواهد برود سفر آن جا هم لباس هخامنشی بر تن دارد فقط سربند و ریش هخامنشی را ندارد.

این کلاف که در دست همه هست و در واقع کلاف جهان است که آن‌ها باید ببافند. کلافی که در دستشان مانده و نتوانسته اند ببافند، کسی دارد نخ آن را می‌ریسد ولی نتوانسته ببافد همه این ها هم پیوسته‌اند.

یک مشت شارلاتان همیشه به من و سینمایی که می سازم فحش می‌دهند و من نمی‌فهمم و نمی دانم این ها چه می خواهند. تعجب می‌کنم که این ها چرا این طور عمل می کنند.

اعلم: یعنی شما برای حفظ او به عنوان نماد سلحشوری این کار را کردید.

اصلانی: بله چون همچنان ادامه آن سلحشوری هست اما وقتی از سفر بر می گردد جامه او عوض می شود و تبدیل می شود به لباس قاجاری تا قبل از آن همچنان سحلشوراست.

اعلم: شما با تغییر جامه آن مرد یکی از گویاترین لحظه های مسخ شدن و تغییر ماهیت انسانی را نشان می دهد آیا این ربطی به تغییرات تاریخی دارد؟

اصلانی: این جا ما اصلاً بحث دوره های تاریخی را نداریم چون دوره ها هیچ کدام در فیلم به هم ربط ندارند و ضمن این که سعی شده که این روایت‌های تاریخی در حوزه منطقه کرمان انتخاب شود.

عابد: همین! این سئوال اساسی برایم مطرح است که چرا شما منطقه کرمان را انتخاب کرده اید؟

اصلانی: دو مسئله که از دوران جوانی‌ام و از دهه چهل برایم مطرح بود، یکی مسئله ارگ بم بود که همیشه ذهنم را مشغول می کرد یکی هم همین قصه سنگ صبور که در دوران بچه گی ما اگر یادتان باشد وقتی مرحوم صبحی از رادیو قصه می گفت آن را شنیدم و از همان زمان این قصه مرا جذب کرد و برایم خیلی عجیب بود. کسی که با مرده از دواج می کند و بعد کس دیگری در آخرین لحظه به جای او می نشیند. همیشه در ذهنم یک حالت تراژیک عجیبی داشت حتی در دوران بچه گی گریه می کردم برای این قصه و بعدها هم این حالت برایم ماند و بعدها تفسیرهایی که فروید از کلاه قرمزی و ... می کند، این دغدغه را برایم به وجود آورد که ما برای تفسیر قصه هایمان باید چه کار کنیم من شاید کلاس هشتم بودم که فروید می‌خواندم و هیچ کس او را نمی‌شناخت. اصولاً از دوران نوجوانی فلسفه و روانشناسی علمی (و نه روانشناسی کاربردی) را می‌خواندم به همین جهت من کودکی نکردم، جوانی هم نکردم. الان بیشتر از کودکی ام جوانم آن موقع خیلی پیر مردانه رفتار می کردم. من اجازه بازی در کوچه را نداشتم بنابراین گردو بازی و شرط بندی و ... نمی‌کردم، پس کلاه گذاشتن سر کسی را یاد نگرفتم . حالا هم ژنتیک این‌ها بلد نیستم فقط می فهمم که طرف دارد به من دروغ می گوید ولی نمی دانم چرا باید این کار را بکند. ژنتیک نمی‌فهمم باید عقلانی بفهمم که کسی دارد دروغ می گوید بنابراین نمی توانم به کسی مشکوک باشم. برای همین هم یک مشت شارلاتان همیشه به من و سینمایی که می سازم فحش می دهند و من نمی فهمم و نمی دانم این ها چه می خواهند. تعجب می کنم که این ها چرا این طور عمل می کنند.

من چه ارتباطی با این ها دارم و جای چه کسی را تنگ کرده ام این ها ریشه در آن تربیتی که مادر من ما را با آن بزرگ کرد دارد و بسیار هم رنج آور است.

عابد: ولی شما به عنوان یک کارگردان شناختتان از انسان و جامعه بسیار عمیق و نزدیک به ذات بشر است.

اصلانی: من چند نفر از فلاسفه را به معلم مدرسه ام معرفی کردم، و به او کتاب دادم بخواند. با معلم ادبیاتم بحث ادبی داشتم این ها افتخار نیست بلکه نحوه زندگی است. که آدم را وادار می کند زندگی را طور دیگری ببیند و با معنا جلو برود.

اعلم: و این نگاه معناگرا در این فیلم بسیار بارز است یعنی تمام عناصر تصویری به دلیل معنایی که دارد و ماهیت درونی اش به کار رفته و نه به عنوان ابزار صحنه حتی صداها، و زاویه های دوربین، مثلاً نمای ارگ بم که از زاویه پایین گرفته شده نشانه ابهت این بنا که نماد تاریخ ماست و در عین حال تنهایی این عظمت است و بعد همراه میشود با آن مویه‌ها و صدای فاخته روی تصاویر یا تاکید ظریف دوربین بر دنباله دامن خاتون ، وقتی که دیگر خاتون نیست و روی زمین بیابان کشیده می شود هر کدام معنای خودش را دارد.

اصلانی: این شاه زن خطاط است، خوشنویسی اش می آید تا روی پیکرش و در واقع خودش تبدیل می شود به خط و نه یک خوشنویس. خودش خوشنویسی است به همین جهت نمی تواند از خودش دفاع کند. حتی وقتی می‌خواهد فرمان مرگ را بدهد با نشان دادن حرف الف این کار را می کند. این ها همه با هم ترکیب دارند. من از فروید یاد گرفتم که چه طور تفسیر کنم همان کاری که او در مورد کلاه قرمزی کرده بود. البته من تفسیر اروتیک از این قصه نمی کنم چون یک معنای بسیار وسیع و متفاوت دارد، نقد مدرن به من خیلی چیزهای دیگر یاد داد که باید چه کار کنم. مثلاً در نقد مدرن فرمالیست های روس نظام نقد را عوض کردند و نقد ساختار گرا همه از آن جا سر چشمه می گیرد. در دهه چهل ما سعی کردیم آیا اشکولوفسکی و متفکران هم دوره اش را ترجمه کنیم. آن زمان رئالیسم و سوسیالیسم مملکت را بلعیده بود و هیچ کس این ها را نمی شناخت. این ها به من یاد داد که فرمها چه معنایی دارند. چون فرم خودش معنازاست به همین جهت از نظر تئولوژی من فکر می کنم خدا فرم را آفریده و معنا ازفرم هایی که خداوند آفریده زاییده شده خداوند بهشت را آفریده، حالا دایماً معنا می جوشد از بهشت، معنا می جوشد از جهنم معنا می جوشد از سیب، او سیب را آفرید و گفته شد که این سیب را نخور پس از این

سیب همین طور معنا می جوشد .

اعلم : یعنی فرم مقدم بر معناست؟

اصلانی: دقیقاً در مسئله زبان هم کشف شده که زبان عین معناست نه این که ما اول به مفهومی فکر کنیم و بعد آن را ادا کنیم. چون خود زبان است، که موضوع آفرین و معنا آفرین است و زبان فرمالیستی‌ترین چیزی است که بشر اختراع کرده. فکر کنید که با ۲٤ صدا که به خودی خود هیچ معنایی ندارد، معانی بسیار خاصی ساخته می‌شود که بسیار وسیع است. چطور بشر توانسته به این فرمالیسم عجیب برسد. بعد وقتی در ذات این فرمالیسم هستی اصلاً به آن فکر نمی کنی و فکر نمی کنی که از طریق آن می توانی این همه مفهوم را بسازی در همه دنیا ۲٤ صداست که سایر صداها تابع آن است. این حروف وقتی فرم پیدا می‌کند، معناهای عجیبی از آن به وجود می آید و به انسان اجازه می دهد که بی نهایت خلق کند و این خلاقیت پایان ناپذیر است. در این فیلم همین طور است چه وقایع تاریخی به معنای صور بی معنا و چه خود تصاویر به عنوان فرم های بی‌معنا، وقتی با هم ترکیب می‌شوند تازه معناهای خودشان را پیدا می کنند.

همان صحنه حضور دزد و برادر شاه بانو بر روی پرده در واقع اشاره تاریخی است به باراباس و مسیح هر دو با هم برده می شوند و با هم می‌آیند و به هر دو از بالا نگاه می شود. دزد محاکمه می شود و دزد هم در سطح یک عاشق محاکمه می شود. تمام این بازی ها در این فیلم هست در این صحنه صدا بردار به من گفت این دو تا صدا با هم مخلوط می شود، نمی شود که هر کدام را جدا جدا بگیریم. اما من اصرار کردم که نه چون نمی توانستم توضیح ارجاع تاریخی آن را بدهم. به دستیارم گفتم باراباس و مسیح با همند و او تازه متوجه شد.

اعلم: این ها دو روی یک سکه اند.

اصلانی: این ها هم ارجاعات تاریخی دارند اگر ما الان خود مسیح و باراباس را مستقیماً مطرح می کردیم جز به معنای یک بازسازی تاریخی هیچ چیز دیگر نبود، اما وقتی آن را انتقال می دهیم و به آن ارجاع می دهیم، آن وقت تازه این ارجاع گسترش پیدا می کند. این همان قضیه ای است که در جام حسنلو هم به نحوی اتفاق افتاد. چون آن جا هم ما روی یک جام هزاره دوم قبل از میلاد داستان حلاج را گذاشتیم. حلاج متعلق به قرن سوم هجری است و ربطی به این جام هزاره دوم قبل از میلاد ندارد و موسیقی روی آن موسیقی مسیح است و صداهای روزمره باز کردن در پپسی و ... هم با آن ترکیب می شود.

اعلم: و این جا آن کلافی که چند جا در دست کاراکترهای فیلم دیده می شود معنا پیدا می کند.

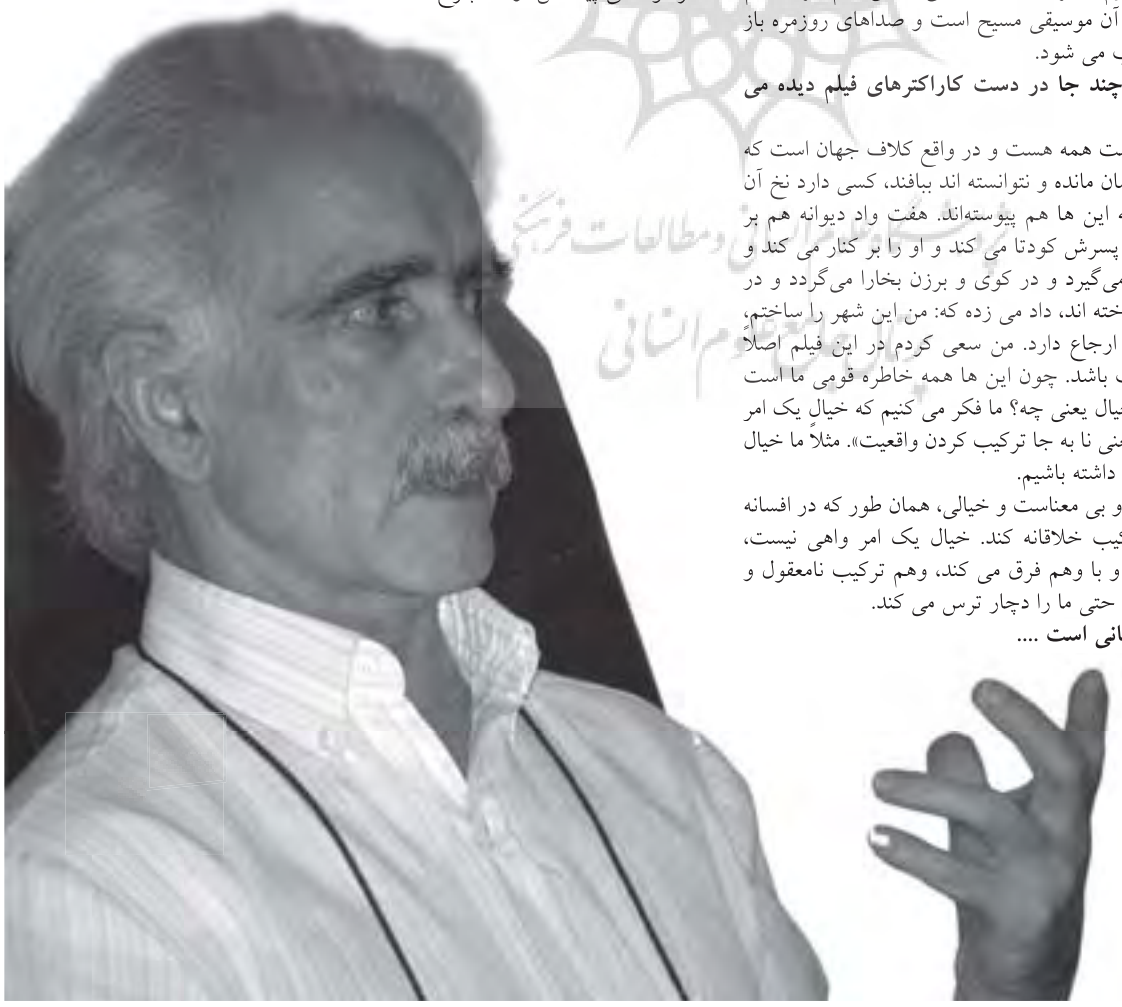
اصلانی: بله این کلاف که در دست همه هست و در واقع کلاف جهان است که آن‌ها باید ببافند. کلافی که در دستشان مانده و نتوانسته اند ببافند، کسی دارد نخ آن را می‌ریسد ولی نتوانسته ببافد همه این ها هم پیوسته‌اند. هفت واد دیوانه هم بر اساس داستان حاکم بخارا است که پسرش کودتا می کند و او را بر کنار می کند و او دیوانه می شود دوکی به دست می‌گیرد و در کوی و برزن بخارا می‌گردد و در حالی که کودکان به او سنگ می‌انداخته اند، داد می زده که: من این شهر را ساختم، این قسمت هم تخیل نیست، بلکه ارجاع دارد. من سعی کردم در این فیلم اصلاً تخیل نکنم و تخیل کاملاً در ترکیب باشد. چون این ها همه خاطره قومی ما است که در من هست. مثل خود خیال، خیال یعنی چه؟ ما فکر می کنیم که خیال یک امر واهی است در صورتی که: «خیال یعنی نا به جا ترکیب کردن واقعیت». مثلاً ما خیال می کنیم که ای کاش قصری از طلا داشته باشیم.

اما ترکیب قصر طلا دور از ذهن و بی معناست و خیالی، همان طور که در افسانه هست خیال دوباره واقعیت را ترکیب خلاقانه کند. خیال یک امر واهی نیست، بلکه ترکیب خلاقانه واقعیت است و با وهم فرق می کند، وهم ترکیب نامعقول و نامتعادل واقعیت است به طوری که حتی ما را دچار ترس می کند.

اعلم: در واقع خیال ترکیب آرمانی است ....

اصلانی: بله، ترکیب خلاقانه است چون معنای دیگری به واقعیت می‌بخشد در خیال شما بی نهایت نماد پیدا می کنید. خیال مهد نماد است به همین جهت این فیلم هم پر از نماد است و هیچ چیز غیر نماد ندارد. مثل پرچم با نقش اژدها که در همه جا هست، یا قلعه ای که این دختر کشف می کند که در واقع قلعه نیست. و درون اوست، درون او برای دیگران ویرانه است. ولی برای خودش همه چیز همین طور او به دنبالش می‌رود. او از آیینه‌های شکسته به درون می‌رود. تمام این‌ها با هم ارتباط دارد و آیینه آخری همه این آیینه‌ها را در خود دارد و نشان می‌دهد که ناخودآگاه ما هیچ وقت از ما جدا نمی‌شود. ناخودآگاه ماست که ما به درون آن می‌رویم و بیرون می‌آییم. به همین جهت وقتی او سنگ صبور و آیینه دق می‌خواهد در واقع می‌گوید که من خودم را می‌خواهم و مرد سلحشور خودش را به او می‌دهد. برای همین آن جمله گفته می‌شود: «که ناردانه خودش صبور است». این جمله به آن معناست که عیبی، ندارد اگر سوغات نیاورد او خودش سنگ صبور است. در نمای چرخاندن چرخ چاه می‌گوید من را اگر توانستی پیدا کن. و آن چرخ نشانه

من سعی کردم در این فیلم اصلاً تخیل نکنم و تخیل کاملاً در ترکیب باشد. چون این ها همه خاطره قومی ما است که در من هست. مثل خود خیال



چرخ هستی است، مرد می‌گوید تو چه می‌خواهی، می‌گوید: «هیچ، اگر شد و پیدا شد، آیینه دق و سنگ صبوری». آیینه دق ناخودآگاه توست و سنگ صبور خود منم و شرط می‌کند که اگر پیدا شد. در واقع می‌گوید اگر توانستی من را پیدا کن و به من برگردان این مفاهیم در عین حال که پیچیده است، بسیار هم ساده است هر کسی که متوجه این موضوعات هم نشد مهم نیست اصلاً قرار نیست هرکس فیلم را می‌بیند متوجه همه این ارجاعات و روابط بشود.

در کل فیلم فضاست که روایت می‌شود. در مورد آن مرده ما مرده را روایت نمی‌کنیم فضا را روایت می‌کنیم با فضای آن اتاق آن حالت سرد و بی‌روح، حتی از نشان دادن کامل آن مرده هم پرهیز داریم

عابد: مهم این نیست که ارجاعات به این دقیقی دیده بشود، اگر اثری جوهر و بن مایه هنری داشته باشد خود به خود برمخاطب تأثیر می‌گذارد رسیدن به این دقایق شاید متعلق به مرحله‌ی بعد از دیدن اثر باشد.

اصلانی: من تعجب می‌کنم از کسانی این پیوند اولیه را هم درک نمی‌کنند اصلاً قبیح بودن این مسئله آزار دهنده و نگران کننده است.

اعلم: آن چه که در این فیلم در حالات مختلف احساس می‌شود و حتی درلحظه‌هایی که ما تصویرهای خیلی زیبای آن دو زن را می‌بینیم که برگرفته از تابلوهای مینیاتوری قاجاری است و آن تقه زدن‌ها، دو مسئله است، یکی این که نگاه‌ها نگاه عادی و عشوه‌گرانه نیست، نگاه خطابی و پرسشگر است. نگاه روایتگر است اما در تمام این صحنه‌ها حتی آن جاهایی که صدای موسیقی واضح نیست مهی از سوگ و مرثیه روی صحنه‌ها جاری است در این مورد کمی توضیح بدهید.

اصلانی: ناخودآگاه قومی این ملت هم ناخودآگاه تعزیه است.

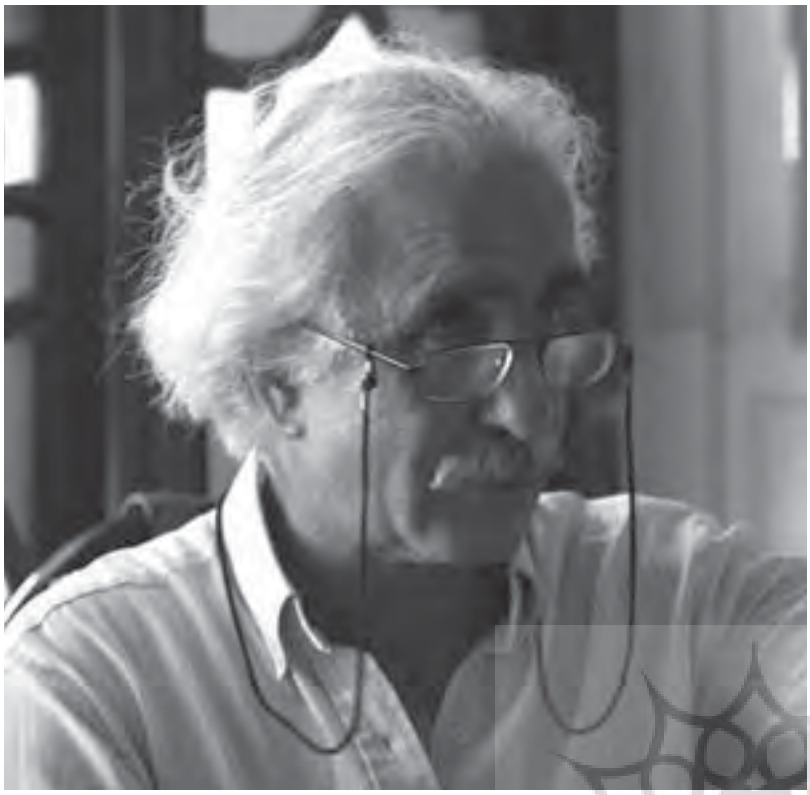
از سیاوش تا حسین (ع) همواره نیکی‌های ما شهید شده‌اند، نیکی‌ها و نه مردان نیک. و این شهادت بر اثر تقلب و ریا و دروغ و ... بود ... گرسیوزها اکثریتند. سر همین فیلم هم گرسیوزها هستند که دارند آن را شهید می‌کنند.

از سیاوش تا حسین (ع) همواره نیکی‌های ما شهید شده‌اند، نیکی‌ها و نه مردان نیک. و این شهادت بر اثر تقلب و ریا و دروغ و ... بود ... گرسیوزها اکثریتند. سر همین فیلم هم گرسیوزها هستند که دارند آن را شهید می‌کنند. و این که چرا خجالت نمی‌کشند به نظرم خیلی عجیب است.

اعلم: آن جاهایی که ما مرگ نیکی‌ها را به صراحت بیشتری می‌بینیم صدای فاخته‌ها بیشتر شنیده می‌شود.

اصلانی: حتی یک جا می‌گوید، تو صدای این پرنده را نمی‌شنوی .

اعلم: همیشه تا لب مرز می‌رویم و آنجا کسی از راه می‌رسد و سوزن آخر را می‌کشد این تکرار همیشه تاریخ است.



اصلانی: شما فکر می‌کنید که نیشابور تا حالا چند بار ویران شده و دوباره ساخته شده؟ فکر می‌کنید فقط یک بار بوده و فقط در دوره مغول‌ها با دو هزار مدرسه و دو هزار کتابخانه ویران شده؟ نه، فقط یک بار بلکه در دوران سلطان محمود تمام دانشمندان علوم طبیعی و علوم دقیقه را با آتش کتاب خودشان سوزاندند که معروف است از این کتاب‌ها جوی طلا روان شد، چون این کتاب‌ها شیرازه، طلا کاری داشته و سلطان محمود محترم شهر را در واقع قتل عام کرده.

این تازه در قرن چهارم است و کشتار مغولان قرن هفتم نزدیک به ده بار نیشابور با این ملت ویران شده و دوباره ساخته شده. این نیشابور که الان می‌بینید ما ترک مایوس یک تاریخ به جا مانده است. مایوس از ساختن خودش، در واقع نیشابور اولین پایتخت ایران است.

اعلم: و شما نزدیکی این مفهوم را در نظر بگیرید با میلیون‌ها بار دستی که آن سوزن آخر را می‌کشد و تراژدی شکل می‌گیرد.

اصلانی: بله، دقیقا.

عابد: تصور این که چندبار این اتفاق افتاده اشک بر چشم مخاطب می‌آورد.

اعلم: یک نتیجه دیگری که از این فیلم می‌شود گرفت این است که گنجینه ادبیات عامیانه ما چقدر غنی است.

عابد: و چقدر دوستان به دنبال اقتباس ادبی در سینما هستند آن هم به دوراز دسترس ترین شکل ممکن و نمی‌آیند فاخرترین شکل چنین اقتباسی را ببینند.

اصلانی: در مقالاتی که بعد از این فیلم چاپ شد گفته شده که به یک عده نابلد سینما که اصلاً سینما را نمی‌شناسند پول می‌دهند که فیلم بسازند. در همین روزنامه‌های صبح.

اعلم: حالا اگر شما همین داستان سنگ صبور را به هر کدام از همین مدعیان محترم بدهید یک دختری در فیلم می‌گذارد که عاشق یک کسی است که مرده و یا احتمالاً سرطان خون دارد و ... حکایت فاجعه همیشه‌گی سینمای ایران.

اصلانی: این قصه اصلا یک قصه عمیقاً آریایی است که از هند تا ایران و از ایران تا اروپا همین طور وجود دارد و یک بخش عجیب و غریبی از ناخودآگاه قومی این

ملت‌هاست.

در واقع بحث، بحث مواجهه با مرگ است. می‌دانید این افسانه‌ها مثل نارنج و ترنج و یا این قصه در خودش معنا دارد.

عابد: در این فیلم فرم‌های بسیار زیبایی دیده می‌شود و زیباترین آن‌ها آن تصویر مینیاتوری رقص است. رقص بدون هیچ حرکتی، با آن نگاه‌های پرسشگر.

اعلم: در واقع شما رقص را در زیباترین و پرتحرک‌ترین نوعش می‌بینی.

اصلانی: آن جا فضاست که می‌رقصد و نه آدم‌ها همان طور که گفتیم در کل فیلم فضاست که روایت می‌شود. در مورد آن مرده ما مرده را روایت نمی‌کنیم فضا را روایت می‌کنیم با فضای آن اتاق آن حالت سرد و بی‌روح، حتی از نشان دادن کامل آن مرده هم پرهیز داریم، شما در صحنه‌های مختلفی گاهی بخش‌هایی از وجود او را می‌بینید. ما مرده را روایت نمی‌کنیم بلکه مرگ را روایت می‌کنیم. فضای آن پله است که روایت می‌شود نه خود دخترک در آن جا فقط دو تا پاست که از این پله‌ها بالا می‌رود. رفتن روایت می‌شود نه این که خانم فلان می‌رود. نه در این رفتن هم شما مثلاً قر کمر نمی‌بینید شما هیچ نگاه عشوه‌گرانه نمی‌بینید.

عابد: نکته دیگر در آرایش ناردانه و کنیز است. در واقع گریم این‌ها اصلاً حالت رنگ و روغنی ندارد آن طور که امروز در سینما به شدت شاهد آن هستیم. آن هم با این همه فرم گرایی در فیلم.

اعلم: یک چیزی مانع استفاده از این رنگ روغن می‌شود در همان صحنه رقص نگاه ناردانه و کنیز به قدری خطاب کننده و پرسشگر و تأثیر گذار است که مخاطب چیزی جز آن نمی‌بیند. در واقع آن جا فرم چشم و مژه و گونه و ... نیست که دیده می‌شود حالت نگاه است که در آن فضا تأثیر گذار می‌شود و این مهم است.

اصلانی: نگذاشتم از رنگ و روغن استفاده بشود حتی آن کولی که کاملاً نشان داده می‌شود منش کولی وار و میل به آرایش دارد ولی این کولی بودن در تمام حرکات دیگرش وجود دارد نه در رنگ و روغن صورتش.

عابد: در همان قدم برداشتن‌های مهتاب کرامتی روی پله‌های قلعه دقیقاً حالت روایت را القا می‌کند. یا حرکات کولی در پای برج موقعی که می‌خواستند او را بفروشند این طرف و آن طرف رفتنش و ... یک نوع حرکات و راه رفتن حساب شده را نشان می‌دهد.

اصلانی: حتی آن صحبت دوتایی که با هم دارند گام برداشتن این دو تا کنار هم بسیار حساب شده است.

عابد: من یک سئوال دارم درباره همین صحنه، چرا لحن گفتار و صحبت این دو یعنی ناردانه و کنیزک این قدر امروزی است؟

اصلانی: دقیقاً این دو تا خارج از کاراکترشان هستند نه ناردانه کاراکتر ناردانه است و نه کنیزک. این ها دو نفری هستند که زمان حال دارند با هم بحث می‌کنند. این بحث اصلاً بحث جبر و اختیار مدرن است. حتی جبر و اختیار کهن هم نیست حتی با من خیلی بحث شده که چرا کولی ظاهرا برنده شده در حالی که باید آن طرف می‌برد.

عابد: من وقتی دیالوگ‌های کولی را دقت کردم که می‌گفت: چرا من حقم را نگیرم، چرا من همیشه پذیرنده باشم، چرا انتخاب بشوم و انتخاب نکنم و ... فکر کردم خب این حرف‌ها حق است. در این بحث اوست که می‌برد و طرف مقابل در نهایت با بزرگ منشی از کنار ماجرا می‌گذرد چرا کولی باید این حرف را بزند چون در مجموعه کار او یاغی‌تر است؟

اصلانی: در اینجا مسئله خیر و شر نیست، بلکه مسئله دو نوع عملکرد است. حتی ویرانگری کولی معنای دیگری به نام حق خواهی پیدا می‌کند یک کسی حق دارد ویران کند و کسی حق دارد بسازد چه کسی می‌تواند بگوید غلط و درست کجاست و کدام است.

در همان صحنه ناردانه می‌گوید چه کسی به تو می‌گوید که حماقت یعنی چه؟

این را ما نمی‌توانیم بگوییم همین مسئله گناه انسان است که اگر نبود بشریت یک شکل دیگر بود. کجا گناه است کجا نیست، این نسبیت در کوآنتم فعلی به شکل مسئله عدم قطعیت و قانون احتمالات هست که حتی انیشتین بر علیه آن شورید.

و چند سال آخر عمرش سعی کرد این فرضیه را رد کند که نشد. در این جا بحث خیلی مدرنی مطرح است، بحث اسکولاستیک نیست، بحث تفسیر قصه است. قصه این جا تفسیر می‌شود و حالا این دو کاراکتر با هم روبرو هستند، کاراکترهایی که باید دشمن هم باشند مثلاً اگر یک فیلم آمریکایی بود باید در نبودن این مرد که به سفر رفته این دو تا همدیگر را می‌کشتند ولی در این جا این دو نفر دارند بحث و مناظره می‌کنند مثل دو خواهر و دو دوست، دو فرد آگاه از یک راز.

اعلم: دو روی غیر قابل تفکیک یک سکه.

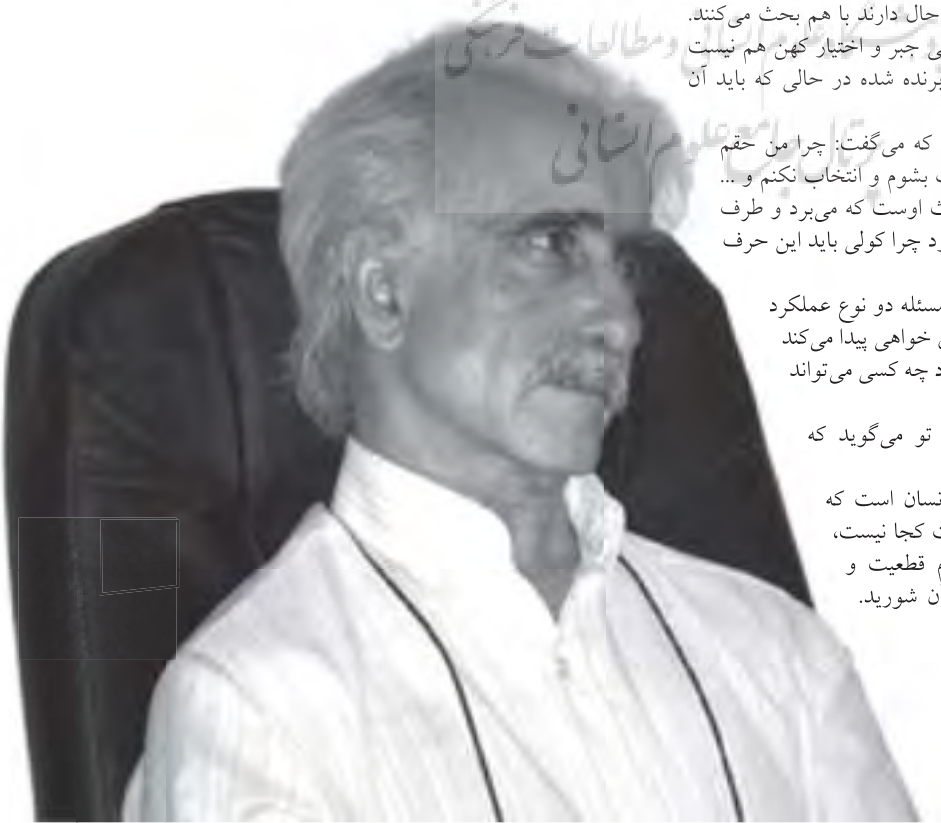
اصلانی: این ها نفس و روحند، چون نفس و روح باهمند. برای همین است که نفس همیشه در میانه ریاضت می‌آید وقتی عارف یا زاهد ریاضت را شروع می‌کند از نیمه‌های راه نفس از راه می‌رسد و وقتی از راه می‌رسد که ریاضت قوی‌تر می‌شود. کولی هم از وسط ماجرا می‌آید – روزهایی می‌گذرد ناردانه در نیمه روزه‌داری خود است که کولی می‌آید. کولی را از پایین قلعه می‌کشد به سمت خودش.

از پایین و از درون ناخودآگاه خودش او را می‌کشد بالا با دست خودش تلاش می‌کند تا او را به درون می‌آورد. وقتی وارد می‌شود به او می‌گوید به این اطاق نمی‌آیی. چون آن جا مکان ریاضت است.

اعلم: یک بار دیگر صحنه به حمام فرستادن خاتون و به سراغ آن کتاب

در مقالاتی که بعد از این فیلم چاپ شد گفته شده که به یک عده نا بلد سینما که اصلاً سینما را نمی‌شناسند پول می‌دهند که فیلم بسازند. در همین روزنامه‌های صبح.

دو مسئله از دوران جوانی‌ام برایم مطرح بود. یکی ارگ بم که همیشه عظمتش برایم تاثیرگذار بود و یکی قصه سنگ صبور که اولین بار آن‌را از زبان مرحوم صبحی در رادیو شنیدم.



رفتن کنیز و سفیدی صفحات را بررسی کنیم؟

اصلانی: فکر می‌کنید چرا کنیز علی رغم این که نمی‌تواند آن صفحات سفید را بخواند ولی می‌تواند سوزن آخر را بکشد بیرون؟ چون این صفحه دیگر حدیث خودشان است. چه صفحات سفید بود و چه نوشته داشت او قادر بود سوزن را بکشد چون به سرنوشت خودش رسیده بود. چهر آزاد در هزار و یک شب با قصه خوانی بر مرگ سیطره می‌یابد و پادشاه دیگر نمی‌تواند کسی را بکشد و زندگی بخشیدن با قصه اتفاق می‌افتد و شاه مستبد تبدیل می‌شد به شاه حکیم در واقع او می‌گوید قصه خواندن نوعی معجزه و ورد است، ورد و دعایی که نجات بخش است او در سراسر کتاب قصه می‌خواند و قربانیان را نجات می‌دهد و هیچ وقت خودش درگیر قصه نمی‌شود و ناظر بر قصه است. اما این جا تا یک جایی قصه را می‌خوانند و از آن به بعد وارد قصه می‌شوند. از حدیث ششم و هفتم، قصه خود این‌هاست. پس ناردانه باید برای حرکت نهایی در پاکیزه‌گی کامل باشد و این حرکت آخر نمی‌تواند در ناپاکی اتفاق بیافتد. و همان قدر که کمال پاک است ناردانه هم باید پاک باشد پس به حمام می‌رود حمام رفتن برای او یک فریضه است که اگر اجرا نکند نمی‌تواند این کار را انجام بدهد کس دیگری می‌تواند ولی او نه. و می‌بینیم که کس دیگری از فرصت استفاده می‌کند، درست مثل دنیای بیرون از فیلم که همیشه اهل عقل به آدم‌های

ناخودآگاه ما هیچ وقت از ما جدا نمی‌شود. ناخودآگاه ماست که ما به درون آن می‌رویم و بیرون می‌آییم. به همین جهت وقتی او سنگ صبور و آیینه دق می‌خواهد در واقع می‌گوید که من خودم را می‌خواهم

به اصطلاح بی‌کله می‌بازند.

چون آن‌ها فکر می‌کنند باید همه چیز با رعایت کامل اصول انجام بشود و وقتی که آن‌ها مشغول انجام قواعد هستند. طرف مقابل از فرصت استفاده می‌کند و ضربه را می‌زند این نشانه تفکر است که وقتی قانونی گذاشته می‌شود باید رعایت بشود. مثل سقراط که می‌توانست شوکران را نخورد ولی چون قانون بود هر چند با آن مخالف است آن را اجرا می‌کند این در واقع یک امر سقراطی است. در این جا هم همین طور است که این فرد ناباب از فرصت سوء استفاده می‌کند و سوزن آخر را می‌کشد.

در این حمام رفتن هم سیاست جامعه شناختی و اسطوره‌ای را می‌بینیم بشر فرصت طلب است. خیر نیاز به اندیشه دارد، و اندیشه زمان می‌خواهد. شر، عمل مطلق است باید عمل کند، به همین دلیل در دیالوگی که می‌پرسد چه می‌خواهی؟ بلافاصله می‌گوید: تو، این جواب یعنی همه‌ی تو را به عنوان خیر می‌خواهم و این فرصت طلبانه است و بعد یادش می‌رود که چه خواسته مدام یک چیزهایی می‌خواهد و مرتب خواست درخواست می‌شود. زنجیره خواسته‌هایش تمام نمی‌شود، چون در واقع باید همه جهان باشد چون شر همه جهان را می‌خواهد ولی نیروی خیر می‌گوید هیچ، من هیچ نمی‌خواهم او چیزی نمی‌خواهد او در حال اندیشه کردن است. خودش در جهان هست، عین جهان است. همان جا که می‌گوید: اگر دست داد و پیدا شد سنگ صبوری و آیینه دقی. یعنی اگر توانستی مرا پیدا کن. و آیینه دق نماد ناخوداگاه ماست. مادر آیینه خودمان را می‌بینیم. که پیدا شدنش خیلی آسان نیست.

اعلم: در آن تصاویری که ترکیبی از رنگ‌ها را در هم می‌کند و نشان می‌دهد و ... می‌بینیم دستیابی به آن «خود» ناممکن است در آن جا فقط بخش‌هایی از تصاویر را می‌بینید اما در کلیت همه چیز معلوم نیست.

اصلانی: وقتی شر با ناخودآگاه خودش مواجه شود داغون و نابود می‌شود و همواره ناگزیر می‌شود ناخودآگاهش را از بین ببرد تا بتواند خودش را عمل کند ولی خیر با ناخودآگاه خودش یکی است هیچ چیزی از او منقطع نیست و در واقع آن زمان متصل و منفصلی که برگسون می‌گوید همین است.

که بعد زمان دکارتی – مطرح می‌شود و این جا در جامعه ما آن قدر بازاری با آن برخورد می‌شود که از حالت اولیه می‌افتد. این زمان دیرنگ و یا زمان – کشیده و منفصل که متداوم است در واقع تجمیع می‌شود – این که قطع بشود (نه این که منقطع بشود) ما در زمان حال نیستیم ما حال گذشته هستیم مثل جریان یک رود هستیم رود را نمی‌شود یک جایی برید. یک کوزه آب از این رودخانه دیگر رودخانه نیست، بلکه یک کوزه آب است. این زمان دیرنگ در خیر همواره هست برای همین عرفا به گذشته و آینده اشراف دارند، چون آن‌ها ناخودآگاه خودشان را زنده کرده‌اند. ناخودآگاه زنده است و یومنون بالغیب که قرآن می‌گوید این جاست. در هزار و یک شب می‌بینید که همه مغیبات حاضرند. روح و فرشته و ... همه زندگی می‌کنند بی‌آن که به همدیگر کار داشته باشند مزاحم هم نیستند، تعجب هم نمی‌کنند، یکی عاشق می‌شود یکی فارغ می‌شود و ... حتی مثلاً فرشته‌ها دو دسته هستند فرشته خوب و فرشته بد حتی جن ها همین طور روح‌ها بحث می‌کنند و حرف می‌زنند، در خیر همواره این مغیبات وجود دارند. این در بیان روایت فیگوراتیو است. اشکال شر این است که جهان دیگر برایش وجود ندارد نه گذشته را می‌بینید و نه آینده را فقط حال است. به همین جهت در فیلم کنیز فقط در حال است. نه گذشته دارد و نه آینده و حتی اسم ندارد. فقط «کنیزک» نامیده می‌شود.

اعلم: در صحنه‌ای که آن نماد سحلشوری کات می‌شود و ما با یک تاجر زمان قجری روبرو می‌شویم که اندیشه و نگاه دیگری دارد و این جا دیگر دیالوگ‌ها یک شکل دیگر است. این تبدیل شدن چه طور تعریف می‌شود به نظر من این خودش یک سوگ بزرگ است.

اصلانی: بله اصلاً سوگ است. اردشیر هم وقتی توطئه می‌کند به جامه بازرگانان در می‌آید. گفته می‌شود: به جامه بازرگانان و این زهر را در غذای او بریز. سلحشور

هم به لباس یک بازاری اسیر روزمره‌گی می‌شود، و روزمره‌گی در نظام اجتماعی قدیم ما در واقع مادی بود با بازاری بودن سنخیت داشت، اصولاً اهل بازار روزمره بودند بقیه روزمره نبودند یا سپاهی اند یا حاکم.

عابد: و این در زبان بازار است که می‌گوییم خدا روزی رسان است. این یعنی باور به روز به روز زندگی کردن

اصلانی: بله دقیقاً آن ها فقط روز و رزق را می‌بینند. در آن صحنه چون مرد سلحشور در درون یک توطئه است به جامه بازرگانان در می‌آید هر چند که این توطئه مثبت باشد اما نفس توطئه است و شریک او که خیر هم هست در جامه کنیزک است. اگر جامه‌اش عوض شود دیگر نمی‌تواند توطئه کند. وقتی آن‌ها جامه عوض می‌کنند عملکردشان عوض می‌شود. هر چند خیر است که دارد نقشه می‌کشد، اما در جامه شر و شکل شر دارد، توطئه می‌کند. در توطئه اگر شرکت هم نمی‌کند در واقع ناظر هست و توطئه را می‌شناسد و از نگاه آن‌ها معلوم است. که به هم نگاه می‌کنند.

اعلم: در مورد صحنه‌ای که لطفعلی خان زند در حال جنگیدن است صحبت کنید، که در تاریخ هم هست که روی یک سکو ایستاده بود و می‌جنگید.

اصلانی: اصلاً در همین ارگ بم روی یک سکو می‌جنگیده.

اعلم: این سکو در کار شما یک سکوی تعزیه است، حرکت اسب‌ها کاملاً به حالت گردش تعزیه وار است پوشش لطفعلی پوشش روشن است به نشانه خیر. و در واقع او همان سیاوش است ارتباط بین این صحنه با تعزیه از نظر شما چگونه است.

اصلانی: اصلاً میزانسن آن جا میزانسن تعزیه بوده است. در تعزیه است که اسب‌ها دور سکو می‌چرخند و روی سکو نمی‌آیند.اصلاً ما جنگ واقعی نگرفتیم میزانسن‌های تعزیه را شکل دادیم به همین دلیل صدای شمشیر و ... نیست فقط حرکت است و صدای آواز شنیده می‌شود، حتی صدای مردم هم نیست، فقط صدای آواز است.

عابد: آواز هم بعد از فریاد به اصطلاح ناردانه که این جا زن لطفعلی است شروع می‌شود.

اصلانی: بله فریاد او که تمام می‌شود، آهنگ سوگ شروع می‌شود. این یک ارجاع دارد تمام پلان‌های ما ارجاع تفسیری دارد. مثل مینیاتورها و نگارگری یا مثلاً مجموعه کاخ پادشاه خاتون که ارجاع تصویری دارد. خوب نیست من این توضیحات را بدهم، ولی واقعاً وجود دارد. مثلاً وقتی از یک خاتون بزرگتری برای شاه خاتون هدیه می‌آورند و او کوچکتر است او متحرک است و راه می‌رود. به محض این که خودش در جای خاتون بزرگ است، ساکن می‌شود و از جا بلند نمی‌شود و حتی چین لباسش تغییر نمی‌کند. حداکثر یک حرکت دست است که قلم را روی کاغذ می‌کشد. در واقع یک شمایل است در حالی که قبل از آن شمایل نیست و یک کاراکتر است. این‌ها ارجاعات آیینی دارد و حالت مینیاتوری دارد مثل شمایل‌هایی که در مینیاتورها هست در آن جا که خاتون مشق تار می‌کند دقیقاً بر اساس نقاشی‌های «ژرژرزاتو» طراحی شده آن طراحی بر اساس آن نقاشی است یعنی همان آیینه است همان میز و همان صحنه، این نقاش فرانسوی در قرن ۱۶ زندگی می‌کرده ولی در زمان خودش مورد سرزنش بوده – مثل بنده که امروز یک عده می‌گویند فیلمساز نیستی – چون می‌گفتند این سایه روشن‌های نقاشی چیست؟ زندگی پر تلاطمی داشته و آدم جالبی بوده .

اما در قرن بیستم نقاشی‌هایش دوباره کشف می‌شود در حالی که در زمان خودشان گم می‌شوند. حتی صحنه خواب شاه بانو یک نقاشی «وان آیک» است. این ها همه بازسازی شده ما بازسازی تاریخی نکردیم بازسازی هنری کردیم. فرم‌ها را بازسازی کردیم. در این کار وان آیک، رامبراند – نقاشی دوره قاجار و ... را می‌بینید همان رقص‌ها دقیقاً بازسازی یک تابلوی قاجاری است، فرم‌های دست با تابلویی که بر اساس ان ساخته شده‌اند کاملاً مثل هم هستند با این تفاوت که در پس زمینه این‌ها یک مرده هست که کنار او می‌رقصند و در واقع کنار مرگ رقص مرگ می‌کنند. برای همین صحنه اولی این فرم قاجاری ساکت ساکت است چون رقص مرگ است.

اعلم: حضور یک شاهد و گواه که آقای انتظامی نقش او را بازی می‌کند که از اول فیلم شروع می‌کند، چرا ضروری است؟

اصلانی: در اول فیلم، وقتی کنار این نقش برجسته‌های وزارت دادگستری هستیم که نقش برجسته‌ای هست که شاه ساسانی را نشان می‌دهد و داستان آن دو مادری هست که شکایت می‌کنند و مدعی هستند هر دو مادر یک کودکند. صدای دعوای زن و شوهری را می‌شنویم که زن می‌گوید شوهرم همه آیینه‌ها را شکسته و مرد می‌گوید آقای قاضی من نمی‌دانم با زنم ازدواج کرده‌ام یا با آیینه، نمی‌دانم در زندگی عادی هستم یا درآیینه.

شوهر می‌گوید این زن دایماً خودش را در آینه می‌بیند بعد با دوربین به راهرو می‌رویم تا برسیم به اطاق قاضی که می‌گوید بروید این که جرمی نیست و به زن می‌گوید او تو را که نشکسته آیینه را شکسته و بعد می‌بینیم قاضی پرونده را می‌اندازد و می‌گوید اَه پرونده بعدی را بیاورید، احراز اسم کنید، منشی دادگاه بلند صدا می‌کند آقای هفت واد، هفت واد را ما در ماشین می‌بینیم می‌رود به قلعه برسد او پشت رول می‌گوید بله، که این بله، یک بله تاریخی است. دختر

وقتی شر با ناخودآگاه خودش مواجه شود داغون و نابود می‌شود و همواره ناگزیر می‌شود ناخودآگاهش را از بین ببرد تا بتواند خودش را عمل کند ولی خیر با ناخودآگاه خودش یکی است هیچ چیزی از او منقطع نیست و در واقع آن زمان متصل و منفصلی که برگسون می‌گوید همین است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

او در ماشین می‌گوید تشنه‌ام، آن‌ها می‌روند سراغ قلعه که آب بخورند و روایت شروع می‌شود و در آخر که این دادگاه تشکیل می‌شود دادگستری خالی خالی است. که این طور وصل می‌شود به آن آیینه‌ها و آن‌ها را معنا می‌کند.

عابد: صحنه‌ای که مادر ناردانه او را به حضور استاد شیدا می‌آورد و صحنه خواستگاری ناردانه از شیدا خیلی طولانی است چرا؟

اصلانی: چون بیان عشق آسان نیست. پلان‌ها طولانی‌تر است و در روایت شیدا کمی فضا متفاوت است. همیشه آن‌جا که درامای حرکتی مثل صحنه، لطفعلی خان سرو کار داریم ریتم سریع است حتی رفتن کنیزک سکانس کوتاهی است و صحنه چشم در آوردن را فقط یک لحظه می‌بینیم وقتی چشم‌های لطفعلی را در می‌آورند داد می‌زند تاریکی تاریکی... این در روایات تورات ازقول شمعون یا همان سامسون آمده و الیوت این را در شعر خودش تکرار کرده و ما روایت الیوتی آن را آورده‌ایم. شاید در بطن تاریخ این حرف گفته نشده ولی ما این را گذاشتیم. اما در روایت شیدا فضا باید آرام باشد اگر تند شود جواب نمی‌دهد. و این همان چیزی است که در سینما به آن می‌گویند زمان رفرشی و زمان راکسیون یا همان زمان بازتابی که مثلاً در سینمای آمریکا زمان راکسیون است که ریتم کاملاً تند است. اما زمان، رفرشی زمان تفکر است. به همین دلیل فیلم‌های برگسون اکثراً کند هستند. در رفت و آمد دوربین موقع خواستگاری ناردانه از شیدا می‌بینید رفت و آمد دوربین سریع است ولی پاسخ‌ها آرام است و همراه با فکر. ما این‌ها را در آیینه و واقعیت می‌بینیم و مکان گوینده را نمی‌توانید پیدا کنید. چون این بازگشت در آیینه را داریم حتی برای خودم حالا که فیلم را می‌بینم قابل جدات کردن نیست. بعد دوستان می‌گویند این فیلم از ضعف سناریو رنج می‌برد....

عابد: من از شما خیلی متشکرم، امیدوارم توضیحات این مصاحبه موقع اکران فیلم به فهم بیشتر و بهتر ذات این اثر زیبای سینمایی کمک کند.

اصلانی: من هم متشکرم.

مرا چنان که منم

جستاری در روایت آتش سبز

امید رها

آتش سبز بعد از مجموعه تلویزیونی منطق الطیر ساخته شد. مجموعه ای از تلاش های محمد رضا اصلانی در کشف زبان سینما. منظور از زبان همان طور که کریستین متز می گوید نظام زبانی است نه مفهوم عام ارتباطی آن.

به گفته او سینما نظامی بیانی است که از طریق تشابه ادراکی ایجاد معنا می کند حال آن که اصلانی در منطق الطیر به دنبال نظامی زبانی در سینما است.چرا که از طریق نظام بیانی، سینما تنها می تواند از اند یشه ای دیگر سخن بگوید نه این که خود خالق اندیشه باشد.تلاش های او با کشف واج های سینمایی آغاز می شود یعنی آن کوچکترین جزء بی معنای فیلمیک که در مقام ترکیب با سایر واج ها معنا می یابد.این تلاش ها در منطق الطیر ماهیتی تجربی یافته هم از این رو دست آوردهای بسیار ارزنده ای دارد.ای کاش ادامه می یافت که تجربه ای جهانی بود.

در فیلم آتش سبزاصلانی روایتی نو را تجربه می کند تلفیقی از روایت های کهن ایرانی که خاصه بر گرفته از هزار و یک شب و روایت های حاشیه مدار مولانای بزرگ است با رویکردی مدرن که البته این نگاه مدرن را باید جزیی از کلاسیک های مدرن دانست.

روایت در آتش سبز دو بخش دارد:

– روایت بدنه

– روایت های فرعی

روایت های فرعی درون روایت بدنه شکل می گیرند به طوری که روایت بدنه با کنش های پیش برنده سیر داستانی را به سر انجام می رساند و روایت های فرعی(روایت حدیث ها) به موازات خط داستانی هم نقش پیشبرنده داستان را دارند هم قصه تاریخی خود را بازگو می کنند.

فصل آغازین در روایت بدنه محبوس شدن ناردانه در قلعه و ورود او به اتاق جادوست که با مواجهه با مرد مدهوش و خواندن کتاب و حدیث ها ادامه می یابد.در ختم هر حدیث دوباره این روایت پی گرفته می شود که تا پایان فیلم ادامه دارد.اما روایت حدیث ها همان روایت های فرعی هستند که با خواندن حدیث ها توسط ناردانه آغاز می شوند.روایت اصلی فیلم در حقیقت چگونه‌گی تلفیق این دو سطح روایی است.

در فیلم آتش سبزاصلانی روایتی نو را تجربه می کند تلفیقی از روایت های کهن ایرانی که خاصه بر گرفته از هزار و یک شب و روایت های حاشیه مدار مولانای بزرگ است با رویکردی مدرن که البته این نگاه مدرن را باید جزیی از کلاسیک های مدرن دانست.

در روایت بدنه قهرمان معرفی می شود هدفش تعیین می گردد(ازدواج با مرد مدهوش، یا مرده) اما چالش هایی که سر راه اوست که گره افکنی داستان است درون روایت حدیث ها شکل می گیرند که بنیادی ترینشان اصل انتخاب در حدیث اول است آنجا که کنیزک سیب را انتخاب می کند و ناردانه کرم را و به واسطه ی همین انتخاب این دو شخصیت نقش هایشان متعین می شود نگاه کنیم به دیالوگ کنیزک بعد از حدیث سوم:

" می دانم خاتون! من سیب خوردم و از بهشت رانده شدم،تو دانه سیب نگه داشتی شاه بانو ماندی . من همیشه کنیز..."

و همین اصل است که آن‌ها را در طول تاریخ در مقابل هم قرا ر می دهد تقابل قهرمان

و ضد قهرمان در بستر های تاریخی.این قصه های تاریخی که اسطوره هفتواد در

شاهنامه(حدیث اول) پادشاه خاتون مغول که برگرفته از یک نسخه خطی است(حدیث دوم) مشتاق علی شاه عارف ایرانی(حدیث سوم)حماسه نبرد لطف علی خان (حدث چهارم) را شامل می شوند در عین خود بسنده بودن ماهیتی کاملا کارکردی برای پیشبرد خط داستانی فیلم را دارند.

پراپ در تقسیم بندی کارکردهای داستانی در ریخت شناسی قصه های پریان روسی جنگ تن به تن میان قهرمان و شرور را به عنوان یک کارکرد اصلی مطرح می کند که این جنگ در حدیث نبرد لطفعلی خان میان ناردانه و کنیزک اتفاق می افتد و یا نگاه کنیم به کارکرد فریب خوردن قهرمان از شرور در حدیث اول و بالا خره چالش اصلی آنها در حدیث ششم که نقطه تلاقی دو سطح روایی است. در روایت بدنه ، ناردانه دختر کولی را می خرد و با ورود او به قلعه چالشی دیگر به موازات حدیث ها رخ می دهد که همان نقشه کولی برای ورود به اتاق جادو و ممانعت ناردانه از این کار است که با پیشرفت داستان خود قصه حدیث ششم می شود در این حدیث کولی وارد اتاق می شود آخرین سوزن را از سینه مرد بیرون می کشد وبا او ازدواج می کند و ناردانه را کنیز خود معرفی می کند .

دو باره نگاه کنیم به کارکردهای پراپ "قهرمان دروغین ادعا هایی بی پایه و اساس مطرح می کند. وظیفه ای دشوار به قهرمان واگذار می شود. قهرمان امکان کاربرد وسیله‌ی جادویی را به‌دست می آورد . وظیفه انجام می‌شود. قهرمان شناخته می‌شود شرور مجازات می شود.قهرمان ازدواج می کند و بر تخت می نشیند"

این قصه های تاریخی که اسطوره هفتواد در شاهنامه(حدیث اول) پادشاه خاتون مغول که برگرفته از یک نسخه خطی است(حدیث دوم) مشتاق علی شاه عارف ایرانی(حدیث سوم)حماسه نبرد لطف علی خان (حدث چهارم) را شامل می شوند در عین خود بسنده بودن ماهیتی کاملا کارکردی برای پیشبرد خط داستانی فیلم را دارند.

عامل جادویی همان آیینه دق است که ناردانه به عنوان سوغات به مرد سفارش می‌دهد وبه وسیله همین عامل جادویی کنیزک مجازات می شود و هر تصویری که ازجهان می بیند کش دار و معوج است ، تمثیلی برای همان اعتراف که ناردانه کنیزک را از آن پرهیز می دهد

ناردانه:" همین انتخاب تو.با هوش جهان در افتادن.پس در می افتی. می افتی."

کنیزک :" به چی؟"

ناردانه : " به اعتراف "

و در دادگاه پایانی است که با ارجاع به دادگاه اول ساختار روایی در هم تنیده فیلم کامل می شود. حدیث پنجم که پاساژ داستانی و نگاه شخصیت ها از درون تاریخ به یکدیگر است نوعی کاتالیزور برای تلفیق روایت هاست.

روایت در آتش سبز ساختاری تاریخی- اسطوره ای دارد و اصلانی از طریق ساده سازی در نحو روایت متنی (فیلم نامه)است که به جنبه نمادین و تقدیری مورد نظرش دست می یابد .آزمایش یا انتخابی که سرنوشت ناردانه و کنیزک را رقم زد این آزمایش در راهرو های تاریخ سنگ محک بسیارانی می‌شود که چالش های این دوشخصیت نشان از حضور تاریخ در این دوست.

باز هم تجربه ای نو از مردی که پدر فیلم سازی تجربی ایران است جام حسنلو یادمان نرود که اگر قدر دانسته می شد شاهد مرگ تجربه گری در سینمای ایران نبودیم.

... و این نار دانه است

... و دانه، دانه، دانه‌های انار تکرار تا بی‌شمار ... . نا مکرر است !

ندا عابد

با مهتاب کرامتی در محل کارش دفتر سازمان جهانی حمایت از کودکان «یونیسف» در تهران قرار گفتگو دارم، سرش شلوغ است، دائماً به پرسش‌های مختلف و خبرنگاران خارجی پاسخ می‌دهد اما وقتی صحبت آتش سبز ساخته محمدرضا اصلانی می‌شود با حسی آمیخته از احترام و اشتیاق آماده گفتگو می‌شود. گفتگویی که نقطه آغازش گلایه از جشنواره است و بی‌مهری نسبت به آتش سبز می‌گوید: خیلی ناراحتم، حیف بود این فیلم اما جدا از این فیلم هم امسال من از جشنواره اصلاً ناامید شدم. باز خدا را شکر که حداقل جایزه سینمای ملی به آتش سبز تعلق گرفت. گلایه در نگاهش موج می‌زند، نگاهی که در فیلم آتش سبز بارها و بارها و در صحنه‌های مختلف به عامل قدرتمندی انتقال اندیشه و حس پنهان در کلیت تبدیل شد. نگاهی که همچون روایت یک هجرت درونی از مهتاب به ناردانه و از ناردانه به خاتون و از خاتون به ... خاک یا ... افلاک. تماشاگر را به وادی حیرت می‌کشید. آیا این نگاه پر از حرف نگاه مهتاب کرامتی است یا ناردانه و یا هر دو و سعی می‌کنم پاسخ را پیدا کنم.

می‌پرسم:

● از حضورت در آتش سبز بگو و حسی که در هنگام کار و بعد از پایان بازی داشتی؟

– باعث افتخار من بود کار کردن با آقای اصلانی و این را همه جا گفته‌ام. مهم این نیست که این فیلم در سطح جشنواره یا جای دیگر مطرح بشود. من افتخار می‌کنم که با آقای اصلانی کار کنم. چون خیلی چیزها یاد گرفتم و این چه‌قدر خوب است که همه ما بدانیم که چه‌قدر نمی‌دانیم و سکوت کنیم و بیاموزیم از غرورمان بگذریم، و اگر بدانیم که نیاز به دانستن همیشه وجود دارد و کسی هست که می‌تواند به ما بیاموزد نباید فرصت را از دست بدهیم.

● نگاه شخصی من این است که آتش سبز از فیلم‌های ماندگار سینمای ایران خواهد شد. هر چند که «شطرنج باد» هم سال‌ها بعد از ساخته شدنش کشف شد و فهمیده شد اما گمان می‌کنم نوبت این یکی خیلی زودتر می‌رسد. و به هر حال بازی شما در ارائه نقش ناردانه فوق‌العاده بود و این به گمان من دو دلیل خاص داشت. نخست شخصیت خود ناردانه و دوم درک درست از این شخصیت، آن‌قدر که در برخی از صحنه‌ها حتی نگاه بازیگر و کاراکتر به یک عنصر قدرتمند برای بیان مفهوم تبدیل می‌شود.

اجازه بدهید ابتدا یک نکته را درباره آقای اصلانی بگویم و آن این که ایشان فقط کارگردان نبودند و گام به گام در همه لحظه‌های کار گریم، طراحی لباس و تک تک قسمت‌های پشت صحنه، طراحی صحنه، رنگ لباس و همه چیز نظرات بسیار خوبی می‌دادند و این نظریه‌ها، چون تفکر پشتش بود. برای ما بسیار عالی بود. من این را هم همه جا گفته‌ام وقتی دعوت شدم به دفترشان، واقعاً رفتم که کار کنم. نه این که پیشنهادشان را بشنوم و بعد تصمیم بگیرم وقتی فیلمنامه را به من دادند و شروع کردم به خواندن. بعد به آقای اصلانی گفتم من خیلی از صفحات را نمی‌فهمم سنگین است و بعد نشستیم و راجع به تک تک دیالوگ‌ها و صحنه‌ها حرف زدیم، همه این دیالوگ‌ها عمق داشت، قبل و بعد داشت. ارجاع داشت حتی یک سکانس چهار دقیقه‌ای ما داشتیم من آن را خیلی دوست دارم و فکر می‌کنم اگر فقط در همان چهار دقیقه از فیلم دیالوگ‌ها را درست بشنویم و درباره‌اش فکر کنیم کل اندیشه حاکم بر فیلم مشخص می‌شود.

● منظورت همان سکانس قدم زدن دو نفره و بحث درباره جبر و اختیار؟

– بله. زمانی که مشغول فیلمبرداری بودیم من به آقای اصلانی گفتم که چون جاهای دیگر دیالوگ‌ها تک دیالوگ و کوتاه است یعنی بار فیلمنامه روی دیالوگ نیست و بیشتر روی تصویر است، احساس می‌کنم این جا دیالوگ‌ها زیاد است اما ایشان اشاره می‌کردند که نه شما کار خودتان را بکنید. و زمانی که این اتفاق می‌افتد و شما دیالوگ‌ها را می‌شنوید واقعاً لذت می‌برید. البته پگاه هم پارتنر خوبی بود و با هم خیلی تمرین می‌کردیم، با هم زندگی می‌کردیم و وقتی که باور کردیم و وقتی که فهمیدیم که چنین دیالوگ‌هایی هست و من این صحنه را دیدم خدا را شکر کردم که این صحنه کوتاه نشد و بعد باز فکر می‌کردیم شاید در تدوین کوتاه بشود که خوشحالم در تدوین هم کوتاه نشد. به نظر من این صحنه بسیار زیباست و خیلی قشنگ همه چیز را عنوان می‌کند.

● یعنی ظرافت‌های بازی و حس پنهان در نگاه برمی‌گردد به دقت‌های با آقای اصلانی کمک به درک لحظه به لحظه نقش؟

– قطعاً، چون تک تک دیالوگ‌ها شناسنامه دارد. برای همین نمی‌شد، یعنی من به خودم اجازه نمی‌دادم به دخل و تصرف در دیالوگ‌ها فکر کنم. و وقتی دیدم این فیلمنامه بالای ده سال کار برده همین به نظرم بسیار ارزشمند بود. اصلاً من به بقیه ماجرا کاری نداشتم.

داستان سنگ صبور به ظاهر یک افسانه عامیانه و عاشقانه است اما در فیلم آتش سبز لایه‌های دیگر این قصه واکاوی می شود و

انسان جستجوگر را می‌بینید که ناردانه نماد این انسان است.

● **و شما بعد از همهٔ چالش‌هایی که با متن داشتید و بازی کاراکترهای مختلف مثل ناردانه، شاه بانو و ناردانه‌ای که زمانی جای کنیزک را می‌گیرد ود توطئه‌ای ظریف اگرچه برای یافتن خودش شراکت می‌کند تعریفت از «ناردانه» چیست؟**

– اگر بخواهیم برگردیم به مقوله جبر و اختیار و بخواهیم نماینده‌ای برای کسی پیدا کنیم که سرنوشتش را نمی‌خواهد ولی می‌خواهد با آن مبارزه کند. این شخصیت کولی است و آن کسی که با آرامش از کنار او می‌گذرد ناردانه است. و سرنوشتش را می‌پذیرد. اگر من مهتاب کرامتی بخواهم انتخاب کنم شاید کنیزک را انتخاب کنم.

تماشاگر این فیلم باید بداند قرار است به دیدن چه نوع فیلمی برود باید بداند که قرار است خودش را بشناسد. می‌رود که فرهنگش را بشناسد، می‌رود مسیر تاریخ و ناخودآگاه قومی انسان ایرانی را بشناسد

● **گمان می‌کنم همه خانم‌ها کنیزک را انتخاب می‌کنند. شاید به دلیل شرایط زیست تاریخی‌شان و این که نمی‌خواهند چنان بمانند که هستند.**

– دقیقاً! و شاید به همین دلیل حرف‌های او برای من پذیرفتنی‌تر است. و باز به همین دلیل حرف‌هایش را می‌پذیرفتم در حالی که می‌دانستم در این بازی او برنده نیست.

● **تا برنده را چه طور معنا کنی؟!**

– دقیقاً موضوع این است که برای او حال اهمیت دارد. اما ناردانه نگاهی دیگر دارد. این دیالوگ‌ها را که موقع بازی می‌گفتم و می‌شنیدم گاهی تعجب می‌کردم ولی آقای اصلانی می‌گفتند تأمل کنید. این اتفاق درباره ناردانه هم می‌افتد یک مسیری را شما برای یافتن حقیقت طی می‌کنید یک بار ناردانه، یک بار شاه بانو که هم هنرمند است هم عاشق و هم حاکم، در نگاه او عشق به برادر را می‌بینید. یک بار هم جای کنیزک قرار گرفت. یعنی ناردانه، در مقاطع مختلف زندگی یک انسان شرایط متفاوت را تجربه می‌کند که شاید در جزء خیلی مثبت نباشد ولی باید کلیت را دید و راهی که باید طی می‌شده و قطعاً هدف نهایی دارد.

● **پس نتیجه می‌گیریم این ناردانه است که نماینده خیر است و تأکید دارد بر این که همه چیز با تعقل و با رعایت موازین و آیین‌های لازم عمل می‌کند. مثل صحنه‌ای که به حمام می‌رود تا پاکیزه و مطهر باشد. برای درآوردن آخرین تیر. چون اهل عقل و خیر است. باید مو به مو موازین را رعایت کند. اما برای کنیزک که نماینده شر و عجله است بدون رعایت این موازین هم کار امکان‌پذیر است.**

– کنیزک شلتاق می‌کند. همه چیز را در آن واحد می‌خواهد.

● **و این عجله جزء ذات شر است و نه جزو ذات خیر.**

– اگر دقیق‌تر بخواهیم بررسی کنیم، شاید خیلی‌ها با این سئوال مواجه شوند که چرا ناردانه سکوت می‌کند و مقابله نمی‌کند. ناردانه می‌توانست یک کلمه بگوید و وضع عوض بشود. برای این‌که نگاه‌هایی که ما با هم داشتیم گاهی نشان می‌داد که یک تردید عظیم در نگاه سلحشور هست و باور ندارد آن که بالای سرش ریاضت کشیده کنیزک باشد و یک دیالوگ کوتاه می‌توانست همه چیز را عوض کند ولی ناردانه سکوت می‌کند چون خیلی از مواقع جنگ به هنگام می‌تواند نتیجه بسیار بهتری از جنگ بی‌موقع داشته باشد.

● **و در نهایت خودش را در قالب سنگ صبور و آیینه دق طلب می‌کند.**

– دقیقاً. خیلی خوب است. چه‌قدر قشنگ است این افسانه عامیانه که اولین بار من از مادربزرگم شنیدم و همیشه در ذهنم بوده و دوستش داشتم تبدیل بشود به یک سطح بسیار زیبا برای پذیرفتن مفاهیمی بسیار عمیق‌تر. این فوق‌العاده است. این هنر است، روایت‌ها به شکلی هنرمندانه با هم تلفیق شده ولی برای دیدن و فهمیدنش تفکر، بینش و سلیقه متفاوتی از آن چه امروزه بیننده سینمای ما دارد لازم است. متأسفانه تماشاگر ما شاید به نوع خاصی از سینما عادت کرده. من به عنوان بازیگر نمی‌توانم بگویم کدام باشد، کدام نباشد همه این‌ها باید دیده شود، ساخته شود و وجود داشته باشد. اما این‌ها را در کنار همدیگر مقایسه کردن اشتباه است. این فیلم تفکر و هدف دیگری دارد و آن نوع سینما هدف دیگری را دنبال می‌کند. این دو تا کنار هم نباید به قضاوت گذاشته بشوند. حتی تماشاچی و نوع بیننده با هم فرق می‌کند. تماشاگر این فیلم باید بداند قرار است به دیدن چه نوع فیلمی برود باید بداند که قرار است خودش را بشناسد. می‌رود که فرهنگش را بشناسد، می‌رود مسیر تاریخ و ناخودآگاه قومی انسان ایرانی را بشناسد. ما نمی‌دانیم ما تاریخ‌شناس و جامعه‌شناس نیستیم ولی یک انسان مثل اصلانی همه این‌ها را برای ما به زیباترین شکل به تماشا می‌گذارد تا ببینیم و بیاموزیم.

● **زیباترین نکته‌ای که کار با اصلانی برایت داشت چه بود؟**

– این که فهمیدم عقل کلی وجود ندارد و باید اجازه بدهیم غرورمان کنار برود و بفهمیم که نمی‌دانیم. باز هم شما را ارجاع می‌دهم به دیالوگ‌های آن صحنه چهار دقیقه‌ای گفتگو.

● **چند سالی است که بحث سینمای ملی و اقتباس از آثار ادبی ایرانی در سینما مطرح شده. گلشیری آتش سبز می‌تواند نمونه خوبی برای سینما باشد.**

– راستی در این چند سال من نفهمیدم منظور مسئولان از سینمای ملی چیست؟

● **این ترکیب واژه‌گانی یک معنا که بیشتر نمی‌تواند داشته باشد! و در آن معنا هم شاید یکی از بهترین تجلی‌هایش همین فیلم است.**

– من فکر می‌کنم مرور زمان خیلی از مشکلات را حل می‌کند. این اخلاق ایرانی است که باید زمان بگذرد تا ما تازه بفهمیم چه اتفاقی افتاده، این از فرهنگمان. دوم این که من فکر می‌کنم ما به شعرمان باید ببالیم. به ادبیات داستانی‌مان باید افتخار کنیم و چقدر خوب است اگر این اتفاق درست بیفتد. همان طور که گفتم من مفهوم سینمای ملی را درست درنیافتم اما فکر می‌کنم اگر آن مفهومی که در نظر من هست همان باشد که مورد نظر مسئولان هم هست. این فیلم یک نمونه عالی سینمای ملی است. مخصوصاً در زمانی که ما می‌دانیم که آن طرف دنیا – هر چند که همه ملت‌ها پیشینه دارند – بابت بزرگ کردن یک بخش از تاریخ مثلاً ۲۰۰ ساله‌شان چه‌قدر هزینه

و انرژی خرج می‌کنند و وقتی ما پیشینه‌ای به این عظمت داریم و هیچ کاری نمی‌کنیم که آن را مطرح کنیم آن‌ها از فرصت‌های خالی که ما برایش کاری نکرده‌ایم استفاده می‌کنند و مثلاً فیلم ۳۰۰ را می‌سازند. یکی از چیزهایی که مرا بسیار خوشحال کرد، این بود که می‌دیدم فیلم آتش سبز ساخته می‌شود. چون فکر کردم می‌تواند جواب خیلی از این عملکردها باشد. این فیلم قطعاً و خیلی زود در ایران خودش را نشان می‌دهد ولی چقدر خوب است که آقای اصلانی و آقای قلی‌پور تهیه کننده فیلم خسته و دلزده نشوند از بعضی برخوردها و فیلم را به عنوان یک سفیر فرهنگی قدرتمند برای معرفی به خارج بفرستند. من مطمئنم فیلم در خارج از ایران بسیار موفق خواهد بود. امکان ندارد این تفکر دیده نشود این حرف‌ها به آن معنی نیست که من ضعف‌های احتمالی فیلم را نبینم. هر اثری که ساخته می‌شود ممکن است مطابق سلیقه من نباشد و حتی ممکن است من دوستش نداشته باشم ولی نمی‌توانم منکر همه چیز بشوم. باید همه چیز در کنار هم سنجیده شود و ببینیم با امکانات موجود چه حاصل ارزشمندی پدید آمده.

● **بین مهتاب کرامتی قبل از بازی در آتش سبز و مهتاب کرامتی بعد از بازی در فیلم چه تغییری به وجود آمده؟**

– زمانی که ما کار را با آقای اصلانی شروع کردیم گفتند می‌خواهم در تمام زمان فیلمبرداری در گروه حضور داشته باشید چون این تجربه کار، کارگاهی است و همه باید کنار

من مفهوم سینمای ملی را درست درنیافتم اما فکر می‌کنم اگر آن مفهومی که در نظر من هست همان باشد که مورد نظر مسئولان هم هست. این فیلم یک نمونه عالی سینمای ملی است.

خوب این متفاوت بود با تجربه‌های قبلی و احتمالاً بعدی که ما روزهای کار سر صحنه هستیم و بقیه ساعات در اختیار خودمان است. و من کار گروهی را با این تجربه واقعاً حس کردم. محیط پشت صحنه و کاری که افراد انجام می‌دادند آن قدر جذاب بود که من همان جا به بچه‌ها می‌گفتم ما باید استفاده کنیم. محیط فوق‌العاده خوب، یک تجربه کاملاً متفاوت و جذاب که باید قدرش را بدانیم. کار متفاوتی بود با همه تجربه‌هایی که تا آن موقع داشتم فرق می‌کرد – هر چند که من تجربه‌های کم ارزش در عرصه سینما نداشته‌ام – ولی این یکی کاملاً متفاوت بود و کار کردن با کارگردانی که خیلی خوب و بسیار متفاوت می‌بیند. و من بازیگر باید دائماً حواسم باشد که دیده می‌شوم و حتی جزئی‌ترین کارهایم مدنظر کارگردان است. هر چند که معمولاً یک کارگردان به همه چیز دقت می‌کند، اما این قدر ریزبین نیست ولی آقای اصلانی این ریزبینی و دقت را بسیار داشت. بعد از این تجربه کمی محتاط‌تر شده‌ام و با وسواس بیشتری انتخاب می‌کنم. هر چند که انواع دیگر سینما را نفی نمی‌کنم و به عنوان یک بازیگر معتقدم که باید همه انواع سینما را تجربه کنم. ولی قطعاً اگر قرار باشد کار خاصی انجام بدهم این تجربه در گوشه ذهنم همیشه وجود خواهد داشت و مقایسه خواهد شد.

● **سئوالم بیشتر در ارتباط با درونیات خودت و تأثیری است که احتمالاً نقش ناردانه و بازی در آتش سبز روی تو گذاشته ، اصلاً درگیر شدن با مفاهیم و محتوای این اثر تأثیری در تو داشته.**

– قطعاً بدون تأثیر نیست. اما در ابتدا گفتم من کنیزک را می‌پسندم. از وقتی فیلم تمام شده خیلی وقت‌ها مقایسه می‌کنم اما در نهایت می‌بینم خیلی وقت‌ها رفتار مشابه ناردانه بیشتر موجب موفقیت است.

در عین حال دایماً از خودم می‌پرسم کی می‌تواند قضاوت کند که چی درست است؟ اما یک چیزی را می‌دانم من تنها هستم، من هستم که باید این راه را بروم. و در این مسیر یک چیزهایی غیرقابل تغییر است. پس شلتاق‌کردن فایده‌ای ندارد.

● **ناردانه چهل روز، روزه‌داری می‌کند این چهل روز اما متکثر است. تکرار در تکرار به طول یک تاریخ اما این یقیناً آن طور که آن منتقد محترم در شب اکران فیلم گفت روایت تاریخی نیست اما هر کسی هم از این دوره چهل روزه برداشت خودش را دارد برداشت تو چیست به نظرت مفهوم این چهل روز را چه‌گونه می‌توان تفسیر کرد؟**

– این چله‌نشینی که در فرهنگ ما هست و من عمیقاً به آن اعتقاد دارم.

● **قبل از بازی در آتش سبز هم اعتقاد داشتی؟**

– بله، اما من جدا از این اعتقاد، فکر می‌کنم این چهل روز نماد عمر من است، عمر ناردانه که نماد انسان است. قطعاً در انتهای این چهل روز دیگر من این آدم روز اول نیستم، هر اتفاق ممکن است در طول این مسیر رخ بدهد و من از اتفاقات خوشش باید خوشحال باشم. یعنی درست است که گفته می‌شود چهل روز ولی من می‌گویم یک عمر از ابتدا تا انتها.

● **سئوال آخرم درباره موسیقی متن است.**

– خدای من، بسیار زیباست.

● **با شما هم عقیده‌ام و به نظرم این موسیقی کار را به نحو زیبایی کامل می‌کند.**

برداشتت از رابطه موسیقی، با مفاهیم فیلم چیست؟

– نکته مهمی در این مورد هست که باز برمی‌گردد به نگاه آقای اصلانی. من مطمئن هستم آقای اصلانی می‌دانست برای تک تک صحنه‌های فیلمش چه نوع موسیقی می‌خواهد. من موسیقی را در این فیلم به عنوان یک شخصیت می‌بینم. و در پلان‌های مختلف و روایت‌های مختلف که بازیگرها با چهره‌های متفاوت حضور دارند، موسیقی هم در هر کدام از این پلان‌ها به یک شکل حضور دارد.

در واقع موسیقی مثل یک بازیگر از ابتدای کار نقش خودش را بازی کرد و خیلی برایم جالب بود که قبل از شروع کار بخش عمده موسیقی ساخته شده بود و ما موسیقی‌ها را می‌شنیدیم و می‌دانی این چه تأثیر عمیقی از نظر گرفتن مفهوم و حال و هوای کار روی ما گذاشت؟ در حالی که معمولاً بر عکس است فیلمی ساخته می‌شود بعد برایش موسیقی می‌سازند. ولی این موسیقی کاملاً حضور داشت و قبل از این که ما اپیزود شیدا را شروع کنیم می‌دانستیم موسیقی‌اش چیست. برای همین من کاملاً این موسیقی را به عنوان

پرسوناژ می‌بینم.

● **از بین شخصیت‌هایی که در قسمت‌های مختلف حضور داشتند کدام را بیشتر دوست داری.**

– خود ناردانه. چون همه این‌ها در نهایت ناردانه بودند باز هم برمی‌گردم به گفته اولم که من خودم به شخصه رفتار کنیزک را بیشتر می‌پسندم اما وقتی ناردانه را می‌بینم مرتب خودم را دعوت می‌کنم به روش و آرامش او و این خیلی روی من تأثیر گذاشته. در آن شخصیت همه چیز بود. آن نگاهی که گفتی وقتی با آقای اصلانی صحبت می‌کردیم. خیلی روی نگاه ناردانه تأکید داشتند و حتی در مورد گریم‌ها اجازه نمی‌دادند قیافه‌ها در هر شخصیت خیلی تغییر کند. و می‌خواستند این تفاوت خیلی میلی‌متری باشد و آهسته، و من معتقدم چشم عمق درون را نشان می‌دهد و تنها چیزی است که حتی اگر همه وجوه ظاهری یک نفر تغییر کند، عوض نمی‌شود. حتی از شاه خاتون که ما قرار است خشم و عشق و قدرت را ببینیم در نهایت در انتهای پلان باز نگاه ناردانه را می‌بینیم. ناردانه‌ای که مجبور است و سرنوشت برایش تعیین کرده و او مجبور است آن زمان در تنهایی خودش به اجبار تصمیم بگیرد. همان صحنه‌ای که در تنهایی نشسته و خط می‌نویسد و حتی به نظر من آگاهانه این بازی سرنوشت را پذیرفته.

● **و نقش مؤثر و پررنگ این نگاه در لحظه خواستگاری ناردانه از استاد شیدا و آن رفت و آمدهای دوربین است. اوج این القای حس از طریق نگاه است.**

یکی آن صحنه و یکی صحنه کوری لطفعلی که ما هر دو کور شده بودیم و من و ژیلا مهرجویی بعد از هر برداشت پشت صحنه اشک می‌ریختیم. دوباره شروع می‌کردیم و بسیاری از بچه‌های پشت صحنه این حس را داشتند. در صحنه کوری لطفعلی ما واقعاً نمی‌دیدیم و صحنه بسیار سختی بود. چند بار این صحنه را گرفتیم.

● **عجیب است دو تا از تأثیرگذارترین صحنه‌ها یکی به واسطه تأثیر نگاه و دیگری به واسطه غیبت و نبودن چشم و بینایی خلق می‌شود.**

این نکته جالبی بود. بازی با نگاه بسیار سخت است.

● **به نظر من درباره آتش سبز بازی مهتاب کرامتی خیلی می‌شود حرف زد اما وقت تنگ است و کار شما هم زیاد پس من هم فعلاً سوالی ندارم و متشکرم که وقت گذاشتی و حرف زدیم.**

من هم متشکرم و خوشحالم فرصتی شد تا دقیق‌تر به این فیلم نگاه کنیم.

به بهانه نمایش آتش سبز

سینمای ایران از فیلمش بی‌خبر است

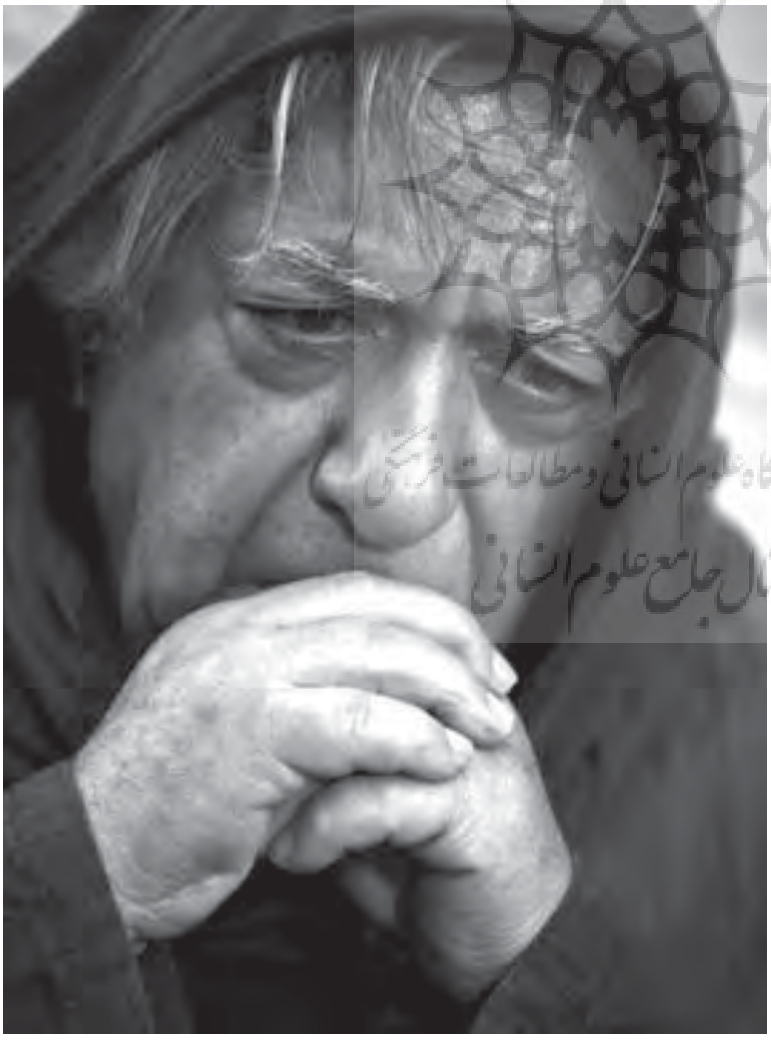
سعید عقیقی

آتش سبز مرا به یاد یک فیلم مهجور دیگر انداخت که چهار دهه پیش در انزوا ساخته شده در خلوت به نمایش درآمد و با ناسزا بدرقه شد. حتی بسیاری که فیلم را ندیده‌اند، از روی همان نوازش‌های مکتوب چهل سال پیش به این نتیجه رسیده‌اند که سیاوش در تخت جمشید ساخته فریدون رهنما فیلمی ادایی، غرب زده و «روشنفکرانه» بوده و چیزی بیش از یک سری تصاویر بی سر و ته نداشته است. این داستان همچنان ادامه دارد. «منتقدان» می‌کوشند ثابت کنند که هنگام نمایش فیلم کسی در سالن حضور نداشته است. چهل سال پیش هم مدیر سالن سینما بلوار از تماشاگران می‌خواسته تا برای دیدن سیاوش در تخت جمشید بلیت نخرند. او هم دلش می‌خواسته تا هر چه زودتر از شر این فیلم ناجور خلاص شود تا دوباره سر و کله فیلم‌های غیر ادایی، سنت زده و «غیر روشنفکرانه» ای از قبیل آقای قرن بیستم، آقا دزده و بچه ننه پیدا شود و دل همه را به دست آورد. این بار نیز وقتی همسر لطفعلی خان وارد شد و او را از هجوم دشمن آگاه کرد، به یاد سرنوشت تلخ سیاوش، فرجام اندوهبار فیلم سیاوش در تخت جمشید و پایان غم انگیز فریدون رهنما افتادم. چه طور می‌شود «غرب زده» بود و از شاهنامه آغاز کرد؟ چه طور می‌شود از ریشه‌های فرهنگ

خودی سخن گفت و فرم‌های کهن روایت را در سینما به کار بست و به «ادا» متهم شد؟ شاید صدای آقا دزده‌های جدید و آقایان قرن بیست و یکم همچنان به گوش برسد، اما در نگاهی ساده و شتابزده می‌توان قضاوت نسل جوان به فیلم‌هایی از جنس آتش سبز را بی‌واسطه صاحب نظران و سرگرمی پرستان احساس کرد. بذری که چهل سال پیش توسط رهنما و دوستانش کاشته شده بود، امروز ثمر داده است. مهم‌ترین نشانه‌اش این است که دوستداران سینما برای دیدن فیلم‌هایی چون آتش سبز به ساده‌گی از مرزهای حقیر سینمایی نویسان می‌گذرند و تجربه‌های اصیل را از نمونه‌های قلابی تشخیص می‌دهند.

چه طور می‌شود «غرب زده» بود و از شاهنامه آغاز کرد؟ چه طور می‌شود از ریشه‌های فرهنگ خودی سخن گفت و فرم‌های کهن روایت را در سینما به کار بست و به «ادا» متهم شد؟

اصلانی در دومین فیلم بلند سینمایی خود طی چهل سال کار در سینما، به افسانه مشهور و محبوب سنگ صبور پرداخته و آن را در شکلی تازه و شگفت‌انگیز در هفت موقعیت کاملاً متفاوت روایت کرده است. تجربه فرم تکه تکه در ساختار روایی فیلم، سبب شده است تا دید شرقی اصلانی جدا از قابلیت‌های بصری‌اش، به نوعی توازن در لایه‌های مختلف روایت برسد و با پس و پیش کردن این لایه‌ها، راه حلی غیر متعارف برای درام پردازی ارائه دهد. از یک سو، فیلم با افسانه سنگ صبور کار می‌کند و در سطحی دیگر، با استفاده از شگرد تداعی و بازی سیب و کرم، ما را به تاریخچه کرمان و سرنوشت شوم و سهراب وار لطفعلی خان زند می‌کشاند. وقار اندوهگین تراژدی‌های تاریخی فیلم (مثل حدیث عشق مشتاق، کور شدن لطفعلی، بر باد رفتن دودمان هفتواد و ...) و دست آخر رسیدن به دادگاه و درک سرنوشت شاکیان و متهمان مرده، لایه دیگری به فیلم پرپیچ و خم و هیجان انگیز اصلانی اضافه می‌کند حالا به افسانه بنیادین فیلم باز می‌گردیم. دختر کلفت به جای ناردانه می‌نشیند و سوزن آخر را بیرون می‌آورد. ناردانه به کنیزی می‌پردازد و از محبوب خویش تنها سنگ صبور و آینه دق طلب می‌کند. زیرکی و دقت فیلم ساز در گسترش لایه‌های داستانی، در نهایت به نوعی هم‌گرایی مضمونی می‌رسد. تمام این داستان‌ها از گذشته تا حال، از واقعیت تا افسانه، همه‌گی در کار بازنمایی صادقانه و بی‌پیرایه تراژدی اند. وقتی قاضی (با بازی زیبای عزت‌الله انتظامی) از دادگاه بیرون می‌آید، نگاهش از حیرتی خبر می‌دهد که حاوی مواجهه با تراژدی کلان فیلم است؛ نه خواهان و خوانده‌ای که از مرگ خودآگاهی ندارند. فیلم ساز با هشیاری در بطن افسانه کهن خود، پرسشی بنیادین و واقعی را به میان می‌کشد که در فصل گفت و گوی ناردانه و کنیز به شکلی واضح مطرح می‌شود: آیا چیزی به نام انتخاب وجود دارد؟ وقتی ناردانه میان سیب و کرم یکی را برمی‌گزیند، سرنوشت را به تغییر جایگاهش فرا می‌خواند. و وقتی کنیز به راز اتاق جادو دست می‌یابد، خود را در مقام ناردانه می‌بیند و جای او را می‌گیرد. این قرینه سازی در داستان مشتاق نیز هست. او از مقام معشوق به جایگاه عاشق می‌رسد و تراژدی فیلم از منظری رمانتیک بر او هم سایه می‌افکند. این انتخاب به شکلی دیگر میان لطفعلی و هفتواد نیز دیده می‌شود. فیلم در این مسیر به حرکت چند لایه خود ادامه می‌دهد و در امتداد ویرانه‌های تمدنی پیش می‌رود که در پیچ و خم تاریخ میان ماندن ورفتن، میان واقعیت و آرمان، میان باقی ماندن در گذشته و جهش به سوی آینده، میان سیب و کرم، و میان ناردانه بودن و کنیز ماندن، بارها و بارها دست به انتخاب زده است. در نسخه‌ای که من دیدم، دشواری‌هایی در صداگذاری وجود داشت که شاید میکس مجدد آن‌ها را از میان بردارد. جدا از کاستی‌هایی چند، آتش سبز به یمن فیلم‌نامه درخشان و فیلم برداری بسیار خوب مرتضی پورصمدی و طراحی صحنه و لباس ژیلا مهرجویی، بهترین فیلم سه سال اخیر سینمای ایران است. اگر فهمیدن را شکل متعالی دلمشغولی‌های بشر بدانیم، آن گاه در می‌یابیم که آتش سبز به رغم تمامی سم پاشی‌ها و زشت آفرینی‌ها و بی‌توجهی به تاریخ، تجربه‌ای شگفت انگیز است. شاید به این دلیل که از انتخابی تاریخی حرف می‌زند. همان چیزی که همواره کوشیده‌ایم از آن بگریزیم یا فراموشش کنیم.

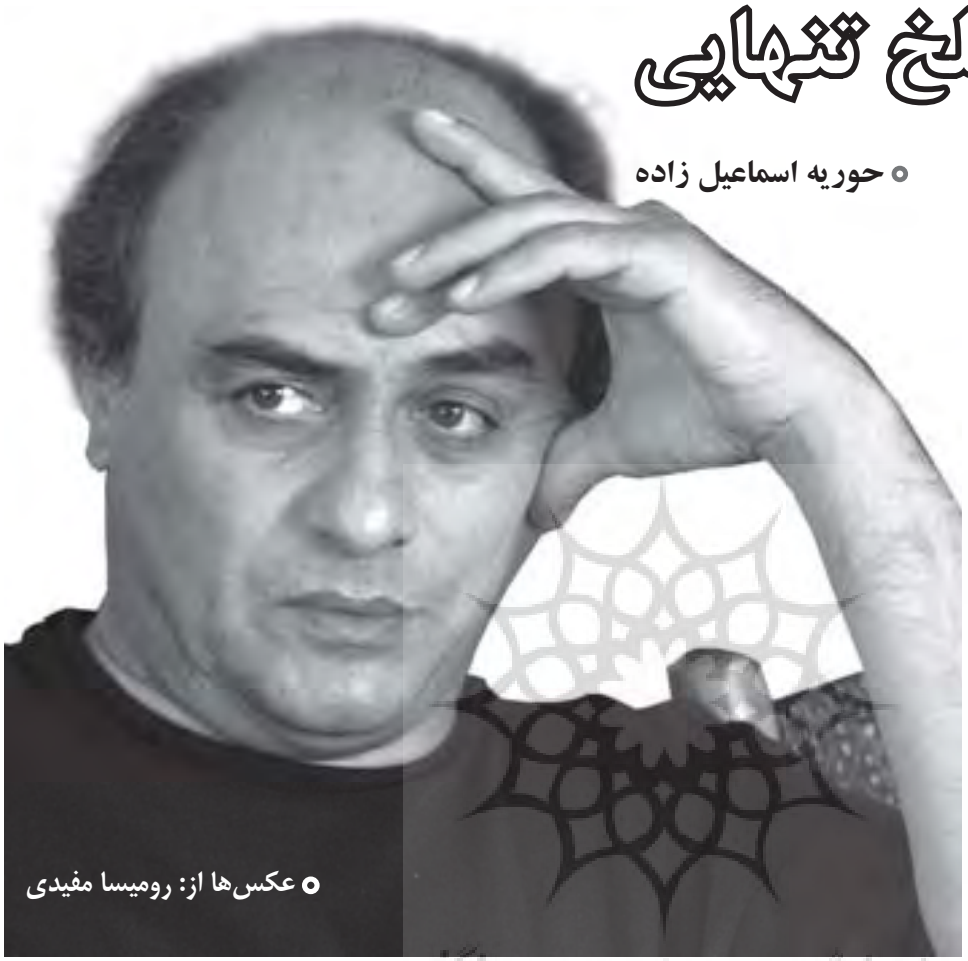


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفتگو با محمد رضا درویشی، سازنده موسیقی فیلم آتش سبز

اندوه‌وای تلخ تنهایی

○ حوریه اسماعیل زاده



○ عکس‌ها از: رومیسا مفیدی

موسیقی فیلم آتش سبز، روایتی دیگرگون از موسیقی فیلم است برای فیلمی متفاوت. سرشار از نواهای بومی ایران که همراه با فیلم به روایت تنهایی انسان، و ناخودآگاه قومی انسان ایرانی می‌نوازد ... .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

● **زمانی که پیشنهاد شد شما موسیقی آتش سبز را بسازید کار بر اساس همفکری بین شما با کارگردان شروع شد یا شما برای فیلمی که آقای اصلانی ساخته بود موسیقی ساختید یعنی بر اساس دریافت‌های خودتان یا این موسقی حاصلی از بده بستان فکری شما و آقای اصلانی در طول پروسه ساخته شدن فیلم بود.**

– من هر موسیقی تئاتر و فیلم که می سازم همیشه بر اساس مشورت گام به گام با کارگردان است یعنی متن را می‌بینم و به پیشنهادهایی می‌رسیم اما در نهایت از کارگردان پیشنهادات و نظراتش را می‌پرسم و بر مبنای نظرات او کار را پیش می‌برم مثلاً با بهرام بیضایی برای ساخت موسیقی افرا تا لحظه قبل از ضبط با هم صحبت و بده بستان داشتیم. در مورد آتش سبز مثلا به دلایلی تکه‌های کوچکی به فیلم اضافه شد در مورد موسیقی هم روی این قسمت‌ها که البته خیلی هم کوچک بود و بعداً استفاده شد با هم هماهنگی انجام دادیم یعنی سیاست من در ساخت موسیقی اصلاً این نیست که فیلم را ببینم بعد بروم داخل یک اتاقی در را ببندم شروع کنم به ساختن موسیقی همیشه ساخته‌هایم حاصل رابطه تنگاتنگ با کارگردان بوده .

● **موسیقی این فیلم خاص است و فراز و فرودهای غیر منتظره دارد و از چند نوع موسیقی ترکیب شده است ما مویه‌های کردی اول فیلم را داریم، موسیقی رنگی شاد روی صحنه مینیاتوری رقص کنیز و ناردانه را داریم و غزل تیتراژ پایانی و نواختن استاد مشتاق و این مجموعه در کلیت خود آن جوهره فرهنگ ایرانی را که در ناخودآگاه مخاطب است و حس وابسته‌گی به این فرهنگ را در او بیدار می‌کند ما ما چیزی می شنویم و یک حس خاص در ناخودآگاه ما بیدار می‌شود حس وابسته بودن به یک فرهنگ و سرزمین و هم آن چه بر ما گذشته است. و همه این ها را من بیننده حس می‌کنم و این کار شگفتی است چون ما معمولاً عادت کرده‌ایم که موسیقی فیلم برای صحنه به صحنه فیلم و به فراخور این صحنه‌ها و بر اساس ریتم آن‌ها ساخته شود اما این موسیقی در هیچ لحظه‌ای حس در یک زمان بود را ندارد و در تمام لحظه‌ها احساس می کنی با یک**

کلیت روبرو هستی، گذشته و حال اگر تعریف و حس من درست است می‌خواهم بدانم چه طور شد که شما به این کلیت رسیدید؟

– موسیقی یا ضرباهنگ یک عامل بیرونی است هم در موسیقی و هم در فیلم، من هر موسیقی که برای فیلم می‌سازم سرو ته آن باز است که کارگردان از هر قسمتش خواست برای یک صحنه استفاده کند. من نظرم به معنای فیلم است نه ضرباهنگ چون خیلی کم پیش آمده که در نسبت با ضرباهنگ فیلمی کار کرده باشم فیلم آقای اصلانی هم متفاوت است یعنی شما یک فرهنگ دیده نشده یا اندیشه خاک گرفته را در فیلم می بینی و از نظر تفکر بین این زیباشناسی و زیباشناسی که امروز در جامعه غالب است حلقه‌های مفقوده بسیاری وجود دارد، به همین دلیل فیلم آقای اصلانی نامتعارف جلوه می‌کند در حالی که این فیلم به هیچ وجه غیر متعارف نیست بلکه آدم‌هایی که آن را می‌بینند و درباره‌اش قضاوت می‌کنند نامتعارف شده‌اند. بنابراین به نظر من آتش سبز یک سینمای ناب و درونگراست و مونتاژش هم همجنس خودش است. موسیقی‌اش هم جنس خودش است. ممکن است که من در مصاحبه‌ای یا در جایی گفته ام نامتعارف یا عجیب ولی موسیقی من هم عجیب نیست و فقط هماهنگ با فیلم است، با معنای فیلم و نه ضرباهنگ.

● **و این خلاف عادت است.**

– خوب مثل معنی که در فیلم هست، مثل زاویه‌هایی که دوربین گرفته مثل تفکر خود اصلانی، مثل مونتاژ فیلم مونتاژش هم با آن چه در سینمای بازار و گیشه امروز می‌بینی فرق می‌کند. یعنی چنان نامتعارف است که خیلی از صداهایی که روی فیلم می‌شنوی از دید خیلی‌ها اصلاً موسیقی نیست مثلاً اوستا خوانی موبدان را که کسی موسیقی نمی‌داند حتی خود موبدان هم این را به عنوان موسیقی قبول ندارند یا مثلاً من برخی از این نوع قسمت‌ها را با هم کولاژ کردم و عجیب تر هم شده یادم هست که اوستا خوانی روی صحنه در آوردن چشم لطفعلی است درسته؟

● **بله، دقیقاً.**

– بنابراین هیچ چیز این فیلم به عنوان یک سینمای ناب نامتعارف نیست، نامتعارف بیننده‌گان آن و سطح شعور اجتماعی است که عموماً امروز رایج است و وجود دارد. من به هر حال هماهنگ با معنای فیلم کار کردم.

● **به نظر من ارتباط این موسیقی با فیلم تا حدی است که اگر کسی این فیلم را هم ندیده باشد اما این موسیقی را بشنود همان احساس را تجربه می‌کند که از دیدن صحنه‌های فیلم خواهد داشت. تنهایی و حیرت و سرگردانی انسان جستجوگر حقیقت را و ضجه‌های انسان تنها را در طول تاریخ، یعنی بدون دیدن فیلم اصلانی هم موسیقی این حس را القا می‌کند.**

– من اصلاً به این فکر نکرده بودم در مورد کارهای دیگرم چرا، مثلاً موسیقی افرا می‌شود آن را بدون نمایش هم دید اما فکر نمی‌کردم موسیقی آتش سبز هم بتواند جدا ازصحنه های فیلم مستقل باشد.

● **در مورد تیتراژ پایانی هم کمی توضیح بدهید.**

– آن تیتراژ پایانی عمداً این طور شده نشانه تکرار پایان ناپذیر زمان است.

● **در تکمیل آن تصاویر تکرار شونده در آیینه‌ها که پایانی ندارد.**

– دقیقاً. من از آقای اصلانی خواهش کردم روی تیتراژ زیرنویس داشته باشند به دلیل اهمیت چون شعرها خودش حکایتی است.

● **شعرها از بین اشعار آقای اصلانی انتخاب شده؟**

– خیر این شعرها دنباله متن فیلمنامه بود، ولی این شعرها، شعر سپید بود و با موسیقی بومی سیاه چمانه و هوره و ... همخوانی نداشت به همین دلیل من خواهش کردم که آقای اصلانی این اشعار سپید را تبدیل کند به ده هجایی دو مصرعی که من بتوانم با موسیقی‌های بومی آن را انطباق بدهم.

از طرفی ما برای همخوانی روی این آوازها تغییراتی دادیم چون این آوازها، آوازهای خیلی قدیمی هستند و ساختاری دارند که فقط شعر ده هجایی دو مصرعی روی آن‌ها می‌نشیند و چون بسیار دشوار است فهم این اشعار از لا به لای موسیقی که روی تیتراژ هست خواهش کردم که در تیتراژ زیر نویس بگذارند چون فهم این اشعار آدم را دگرگون می‌کند مثلاً :

هنگام ظهور زمزم با ظهور مردان خرقه پوشیده از نور در می‌نویسند برگ‌های ...
مشیانه با مشی نبشته در خود بی برگ منم در آستانه کیهان غربت.
ای سنگ، ای من، ای آیینه، ای من اندوه زده سنگ آسا صبور، تا خود بترکم تو بر تو تاریک
تا خود منم آن هزار و یک دل
آن دل که نیستش گر دل ترکیدن
تا این منم که بیابان خودم
مار در دل دارم دام در سینه
آن تپه ام در به در ز آفتاب
آن تپه‌ام در به در ز بادها
آن تپه‌ام در به در به بادها
محکوم به آفتاب و محکوم به آتش
حاکم به آزاده‌گی پریشان
و نه این همه که منم که سرایم
و سراب بسیارم تو بر تو

و بعد خود این‌ها درکش ثقیل است مثل معنای خود فیلم این خواننده‌هایی که خواندند اصلاً نفهمیدند چه خواندند البته لزومی هم نداشت که بفهمند، من کلمه به کلمه این بیت‌ها را در دهانشان گذاشتم و آن‌ها گوش کردند و تکرار کردند و گناهی هم ندارند. چون لحن این آوازها را فقط این‌ها می‌توانند بخوانند و نه هیچ کس دیگر، مگر خواننده فارسی زبان می‌تواند آواز هوده یا سیاه چمانه بخواند؟ و این که خوانندگان اصلاً کرد کرمانشاهند.

● **فیلم که تمام شد من به تصاویر فکر می‌کردم و به صداها فقط به صداها و نه موسیقی، به معنای خاص آن بلکه به همهه‌ای از اصوات موسیقیایی در ذهنم تلاطم داشت و دقیقاً همان حالتی را در من ایجاد کرده بود که تصاویر و آن جا متوجه شدم این تأثیر عمیق موسیقی و ترکیب دقیق آن با صحنه‌های فیلم برای لایه خوانی آن است.**

● **اگر ممکن است درباره موسیقی بخش استاد مشتاق و تفاوتش با سایر بخش‌های فیلم توضیح بدهید.**

از طرفی ما برای همخوانی روی این آوازها تغییراتی دادیم چون این آوازها، آوازهای خیلی قدیمی هستند و یک ساختاری دارند که فقط شعر ده هجایی دو مصرعی روی آن‌ها می‌نشیند

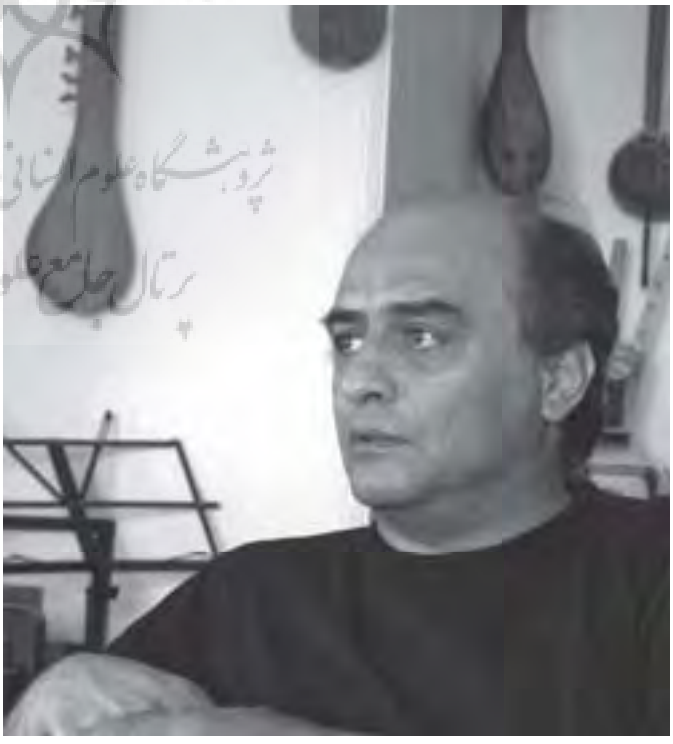
فیلم آقای اصلانی نامتعارف جلوه می‌کند در حالی که این فیلم به هیچ وجه غیر متعارف نیست بلکه آدم‌هایی که آن را می‌بینند و درباره‌اش قضاوت می‌کنند نامتعارف شده‌اند بنابراین به نظر من آتش سبز یک سینمای ناب و درونگر است

– در این فیلم چند موسیقی با بافت های مختلف هست یکی آوازهای کهن است یعنی ما اگر بخواهیم موسیقی بومی مناطق جغرافیایی ایران را بررسی کنیم در نهایت به این سه نوع موسیقی یعنی هوره، سیاه چمانه و مورها می رسیم که همه این‌ها متعلق به منطقه زاگرس هستند. بنابراین هدف ما فقط آواز هوره نبود، هدف ما این بود که چون تصویر کهن است، کهن ترین جنس موسیقی که می‌تواند در ایران وجود داشته باشد، ساخته شود. ولی مشکل این جا بود که این کهن ترین جنس موسیقی ایران را فقط خواننده‌های کرد زبان می‌توانند بخوانند چون یک خواننده فارس زبان. هر قدر هم که استاد باشد اساساً حنجره این کار را ندارد، این آوازها حنجره به خصوصی می‌خواهد که در حافظه تاریخی این مردم است آن ها از بچه‌گی این آوازها را. آوازهایی که خواندنش قابل تقلید نیست، شنیده‌اند و یک چیزی مثل لهجه است. بنابراین ما برای این بخش چاره‌ای نداشتیم جز این که از خواننده‌های کرد زبان استفاده کنیم. اما مشکل اصلاً این جا بود که متوجه شدیم هر کرد زبانی هم این توانایی را ندارد مثلاً کردهایی که در تهران یا حتی در خود کرمانشاه زندگی می‌کنند دیگر این نوع موسیقی را نمی‌توانند بخوانند ما باید سراغ اصیل‌ترین کردها می‌رفتیم که لهجه غلیظی داشته باشند از آن طرف هر قدر که این آدم ها در زبان خودشان غلیظ تر بودند فارسی را کمتر می‌فهمیدند و ما مشکل زبان فارسی داشتیم. یکی از سخت ترین کارهایی که در این فیلم شده همین بخش بود.

● **یعنی شما لحن باستانی و حس غیر تقلیدی را می‌خواستید.**

– ببینید در موسیقی این فرق می کند که مثلاً یک آهنگ مازندرانی را یک خواننده تهرانی هم بخواند، این یک جور تقلید است که ممکن است زیبا هم باشد. اما این جا و در این نوع موسیقی لحن از آن حس پنهان در ناخوداگاه قومی سرچشمه می‌گیرد. و این قابل تقلید نیست. این‌ها با شعرها خودش پیچیده است ولی هور یا سیاه چمانه و مور را فقط در زاگرس می‌توانند بخوانند و هر کس دیگر بخواهد بخواند تبدیل می‌شود به یک ادای بی‌مزه. پیچیده‌گی کار من در این فیلم این قسمت بود که خیلی فشار آورد و بالاخره شد البته چنان این کلمات لا به لای تحریرها آمده‌اند که خود کلمه اصلاً گم شده و برای همین من از اصلانی خواهش کردم زیر نویس بگذارد و چون وقتی بیننده بداند این خواننده چه می‌خواند اصلاً ویران می‌شود.

● **البته آن لحن و سوز درون آن و آن حس غریب تنهایی به اندازه کافی تأثیر گذار هست اما قطعاً وقتی با مفهوم کلمات ترکیب شود کمک بیشتری می کند به درک کلیت فیلم.**



– این یک بخش از موسیقی فیلم بود یعنی انطباق شعر فارسی آقای اصلانی با وزن ده هجایی دو مصرعی با آوازهای کهن هوره و سیاه چمانه یک بخش دیگر صداهایی است که ما از موبدها ضبط کردیم این ها را یاکولاژ کردیم که خود به خود وهم عجیبی ایجاد می‌کند. یا انفرادی استفاده شده یا حتی یک تکواژه‌ای از یک جا برداشت شده و تکرار شده است این هم یک جنس دیگری مثل همان آوازهای کهن است یک بخش دیگر که به دوره اواخر زندیه بر می‌گردد که مشتاق علیشاه می‌خواند این بخش را من و آقای شهریاری با هم کار کردیم یعنی من ایده می‌دادم ایشان پخته می‌کرد و سوهان کاری می‌کرد و در تلفن برایم اجرا می‌کرد.

بعد من ادیت می‌کردم و ایشان دوباره سوهانکاری می‌کرد.

چون ایشان زحمت بسیاری در این قسمت کشید، من خواهش کردم در تیتراژ نوشته شود که آوازهای شیدا از آقای شهریاری چون حقاش بود ولی این دو آواز مشترکاً کار شد و سه تار را هم آقای شهریاری زد و آواز را هم همایون شجریان خواند و آخرش یک جوابی هست که خانم مهسا وحدت خواند که این قسمت چون صدای خانم بود ایراد گرفتند و ما دوبار آن را روی هم ضبط کردیم و از حالت صرف صدای خواننده زن درآمد. یا کرناهایی درگیلان هست که چهار تا پنج متر طول دارند به طوری که روی هر سنی نمی‌شود آن را نواخت. ما از این ها استفاده کردیم و روی این ها کار استودیویی انجام دادیم، خود فیلم به دلیل زمان در زمانی و این که از خودش عبور می‌کند و دوباره بر می‌گردد موسیقی هم همین حالت دارد و در قسمتی که زن‌ها حالت تصاویر مینیاتوری زمان قاجار را دارند یک رنگ معروفی ما داریم به نام رنگ «شلخو» و اصلاً معلوم نیست سازنده آن کیست این رنگ را با تغییراتی دوباره اجرا کردیم با یک تمپو و حالت دیگر به تناسب زمان در زمان بودن فیلم نوع موسیقی فرق کرده حتی یک جاهایی یک تحریر چند ثانیه‌ای پخش می‌شود پنج ثانیه است ، از این پنج ثانیه‌ای ها زیاد است مثل یک شهاب، یک تاش می‌زند و تا بخواهی بفهمی چیست دیگر نیست؟ ولی تأثیر می گذارد بدون

این آوازها را فقط این‌ها می‌توانند بخوانند و نه هیچ کس دیگر، مگر خواننده فارسی زبان می‌تواند آواز هوده یا سیاه چمانه بخواند؟

هدف ما فقط آواز هوره نبود، هدف ما این بود که چون تصویر کهن است، کهن ترین جنس موسیقی که می‌تواند در ایران وجود داشته باشد، ساخته شود.

این که متوجهش بشوی.

به هر حال این گونه گونی موسیقی برای خودم خیلی جالب بود و خیلی هم طول کشید حدود شش ماه، مرتب تکه تکه یک چیزهایی می ساختم و می‌دادم کار می‌کردند.

● **ولی بی تردید ماندنی می‌شود این موسیقی.**

– فیلم ماندنی است، این فیلم یکی از فیلم‌های ماندنی تاریخ سینمای ایران است، بعداً درک می‌شود همان طور که شطرنج باد حالا بعد از سی سال بررسی می شود، این فیلم امروز توسط تعداد معدودی افراد نخبه فهمیده می‌شود. اما یقیناً این فیلم کلاس سینمای معاصر ایران برای سال‌های آینده خواهد شد. سال‌هایی که درک جامعه از سینما بیشتر بشود آتش سبز سینمای ناب است. اولین بار که رفتم به منزل پسر آقای اصلانی و فیلم را برایم گذاشت و این دفعه اول بود که البته قبل از آن فیلمنامه را کامل خوانده بودم و خیلی هم صحبت کرده بودیم ولی به صورت تصویری اولین بار بود که می‌دیدم . پنجاه دقیقه را دیدم تا رسید به دیالوگ ناردانه و کنیز حالم عوض شد آن بحث باعث شد دیگر نتوانم دوام بیاورم تحمل از دست دادم و گفتم خاموش کنید و رفتم و گفتم در یک نشست دیگر بقیه کار را می‌بینم، بعداً آقای اصلانی گفت همین قسمت را که تو می‌گویی مهمترین قسمت فیلم است به من گفته‌اند که کوتاهش کن! و من گفتم: اگر این کار را کنی موسیقی برای فیلمت نمی سازم. تو ۵۰ دقیقه دست بیننده‌ات را گرفتی و او را آورده‌ای این را به او بدهی. حالا باید کوتاهش کنی بعد اصلانی گفت خیالم راحت شد تو چون می‌گویی خوب است پس حتماً درست است. واقعاً آن دیالوگ را اگر کسی توجه کند ویران می‌شود. و با این حال من شنیدم جایی نوشته‌اند که باید پول این فیلم را از حلقوم آقای اصلانی بیرون بکشیم!

● **نه! جدی می‌گویید.**

– والله نوشته که او سه میلیارد پول در اختیار داشته که توانسته کار کند. چرا ؟ چون خودشان عاجزند از خلق یک اثر خوب و به ضرب پول کار می‌کنند و همه را مثل خودشان می‌بینند. در حالی که دکورها و لباس‌های این فیلم واقعاً خیلی ساده است. فقط اصلانی توانسته خوب ببیند و ترکیب کند و دوستان فکر کرده‌اند خیلی خرج کرده.

● **اصلانی این شرایط را بیشتر مدیون نگاه نقاش و خلاق خودش است حتی در بیشتر صحنه‌ها عیناً از تابلوهایی که وجود دارد الگو گرفته. شاید این سوال خیلی درست نباشد اما اگر بپرسیم دشوارترین کارتان کدام بود و از نظر ارتباط معنایی موسیقی با اثر کدام را بیشتر می‌پسندید چه می‌گویید؟**

– این کار یکی از دشوارترین کارهایم بود. یکی ازفیلم‌های مخملباف که اسمش یادم رفته و موسیقی فیلم حقیقت گمشده را هم من ساختم که نوع و جنس دیگری از موسیقی است و با ارکستر زهی بزرگی اجرا شده و در اکراین آن را ضبط کردیم. به هر حال من این کارهای آخرم موسیقی یعنی افرا، آتش سبز موسیقی حقیقت گمشده را خیلی دوست دارم. اما به لحاظ ارتباط با معنا، آتش سبز به لحاظ ارتباط با میل خودم موسیقی فیلم حقیقت گمشده.

● **ممکن است موسیقی آتش سبز CD شود؟**

– نمی‌دانم شاید، من هیچ وقت دنبال این کار ها نبوده‌ام، حجم کارم زیاد است، شاید یک روزی شد.

کرناهایی درگیلان هست که چهار تا پنج متر طول دارند به طوری که روی هر سنی نمی‌شود آن را نواخت. ما از این ها استفاده کردیم

فیلم ماندنی است، این فیلم یکی از فیلم‌های ماندنی تاریخ سینمای ایران است، بعداً درک می‌شود همان طور که شطرنج باد حالا بعد از سی سال بررسی می شود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مکتب‌های ادبی

سوررئالیسم

ترجمه: گیتا گرکانی

منبع: فرهنگ آکسفرد ۲۰۰۷

سوررئالیسم جنبشی است که در ۱۹۲٤ با اولین چاپ مانیفست سوررئالیسم اثر آندره برتون در پاریس پایه گذاری شد. عنوان سوررئالیست را اولین بار گیوم آپولینر، شاعر فرانسوی، در ۱۹۱۷ به عنوان تلاش برای دست‌یابی به مرزهایی فراتر از رئالیسم، به کار برده بود. این جنبش ضد خردگرایی در دهه‌های ۳۰ – ۱۹۲۰ در اروپا (به خصوص در فرانسه) مطرح شد. سوررئالیسم به عنوان یک نحوه ی برخورد انقلابی در تفکر و عمل شناخته شد، که همراه هنر و ادبیات به سیاست، فلسفه و روانشناسی توجه داشت. مانیفیست آندره برتون که در ۱۹۲۲ از دادائیست‌ها جدا شده بود، به سیستم منطقی تنگ نظرانه حمله کرد؛ این مکتب که تحت تأثیر سمبولیست‌ها و ونظریه‌های فروید در مورد اهمیت ناخودآگاه و ارتباط آن با رویاها قرار داشت، به دنبال جستجوی بخش های پنهان و رها شده‌ی روان انسان بود. سوررئالیسم سعی داشت مرزهای میان عناصر منطقی و غیر منطقی را در هم بریزد و در منابع و نیروهای انقلابی رویاها و توهمات جستجو کند. گروهی از نویسندگان و نقاشان که پیرامون برتون جمع شده بودند با به طور خود به خود نوشتن و همراهی آزادانه با تصاویری که بدون محاسبه خاصی انتخاب شده بودند شیوه‌ای را تجربه کردند که به عنوان بهترین روش خلق تصویر شاعرانه‌ی سوررئال شناخته شد: در هم آمیختن خود انگیخته ی موضوعات نا مرتبط به هم. باآن که سوررئالیسم در نقاشی بهتر شناخته شده، خود را به صورت یک سنت شعری شاخص در فرانسه مطرح کرد. مفهوم گسترده‌ای از شعر، که باید بخشی اززندگی باشد، نه جدا از آن، در سوررئالیسم مرکزیت داشت. آندره برتون، پل الوار، لویی آراگون و بنجامین پره از شاعران برجسته ی این مکتب بودند. در انگلستان این جنبش در بین حلقه‌های ادبی تا حدی مورد توجه قرار گرفت، اما اولین گروه سوررئالیست بعد از نمایشگاه سوررئالیست‌ها در ۱۳۹٦ تشکیل شد، هربرت رید، رولاند پنروز (۸٤ – ۱۹۰۰)، و سینماگر مستند ساز همفری جنینگز (۵۰ – ۱۹۰۷) از اعضای این گروه بودند.

سوررئالیسم در پایان دهه‌ی ۱۹۳۰ از صورت یک جنبش منسجم بیرون آمد، اما روش‌های آن در بسیاری از شکل‌های ادبیات تجربی بعد از جنگ، از تئاتر پوچی گرفته تا ترانه‌های باب دیلن، باقی ماند. صفت‌های سوررئال و سورئالیستی اغلب به صورت مفهومی گسترده برای مشخص کردن هر نوع اثر تخیلی غیر عادی به کار می‌رود.