نگاهی به گذشته سینمای ایران

و دیدار شطرنج باد

نوشته : غ.س

سینما با توجه به عمل کرد موثر و سازنده‌اش ، اگرچه طی سالیان گذشته در بیران از هجوم و توطئه‌ی فرهنگ وهنر استعماری بدور نماند اما در همین ایام و با توجه به رواج ابتذال وفسادی که دامنگیرفیلم های ایرانی شد معدودی از سینما گران آگاه و بیدار دل تلاش تازه‌ای در کار ساختن فیلم هائی با محتوا و متعهد را آغاز کردند ، این موج‌تازه نفس‌اگرچه‌قادرنشد در برابرآن همه صادرات بازاری موثر و مفید واقع شود . اما در هر حال نشانه‌های مشخصی از یک تحول را در سینمای بی جان و بی مایه ایرانی نوید داد .

در این راه گروهی از سینما گران جوان ایرانی با تمامی توان و امکانات خود گامی موثر در این تحول برداشتند ، در این نگاه بی آنکه قصد فراموش‌کردن تمام یکایک آنان‌باشد به بهانه‌ی نمایش " فیلم شطرنج باد " کار محمد رضا اصلانی به‌بررسی چند و چون کار این سینما گر جوان می پردازیم .

مسله چیست ؟

وقتی یک فیلم ،یا یک سلسله از فیلم خرق عادت است . نه برای بینندگان برای‌با صطلاح منتقدان ! جنجالی بپا می شود ، که گوئی به ناموس طبیعت تجاوز ا. درحالیکه فیلم سازی ، چون هر هنر دیگر محصول دست و فکر انسان است . نعت است . و می‌تواند مبتنی بر اهداف و تئوری‌های مرجوع خود ، و پایگاه ، فورم وشکل خاص خود را داشته باشد .

ما معمولا " بیش از آنکه با مفاهیم در یک اثر برخورد کنیم ، به دلیل پایگاه لی بورژوازی وابسته ، به فورم ها ، بیشتر دلبسته می شویم . پس حساسیت به فورم ها بسیار شدید است . وگویا همین فورم هاست که در واقع چون غربی‌که اکنون‌همه‌به‌آن دچار شده‌ایم ، بنای‌حضور و ورود فرهنگ استعماری و منتقدان‌وابسته‌به‌بورژوازی وابسته‌در ایران ، گویا پاسبانان سوگندخورده‌ی رم هایند . و جنجال ها همه از اینجاست .

وهم حساسیت‌مصنوعی‌ایجادشده در جمع بینندگان هم از اینجاست . چراکه ن فورم‌ها ،این ریتم‌ها ،واین‌شکل از آثار صادراتی نوعی دیگر کمتردیده‌اند ی کاذب پدیدار گشته است .

می توان گفت سینما از سالهای ۳۵ در ایران رایج شد و همه گیروجای‌تاتر و هنرهای دیگر راگرفت . ارزانی سالن ها و توده گیر بودن سوژه های فیلم ردراتی ،باضرب دوبله ،که‌یک شمشیرزن ایتالیائی‌درونیز می‌شده‌است فریدون وبه این ترتیب فضاها وفورم های هیجانی و داستان پردازی های سرگرم ی صادراتی یا وارداتی بر توده‌های مردم به عنوان تنها فورم قابل قبول نها تحمیل شد . مردمی که تازه از فشار وحشتناک کودتای سال ۳۲ به خود ر تد .

آنها به خود گریزی احتیاج داشتند ، پس سینما ، و موسیقی سطحی تصنیفی سمند ، راه گریز می‌شود ، و این گریز توسط خورده بورژوازی بهره برداری می ا توسط هیات حاکمه هدایت . فرصت طلبی خرده بورژوازی و مقاصدخائنانه‌ی حاکمه ، باهم مردم را به سوی‌آن بردند ، که از آثار هنری ، بویژه از سینما ، ی خواهند واز خود گریزی ، از اینرو در موسیقی ما ، گوگوش مد می‌شود ،

ودرسینا ی ما وسترن‌های امریکایی .

قهرمان بازی های متخیل امریکائی ، گریز و تعقیب و دلهره و . . . درواقع رنج‌های اجتماعی وعدم امنیت های اجتماعی ، در چنین هیجان هائی ، تصعید می‌شود . باگشایش تلویزیون اولیه‌ی تجاری ، که سینمای آن‌دست علی عباسی‌ها بود ــ وآنها مفسران سینما برای ملت بودند . سینما ملغمه‌ای بود از روابط هنرپیشگان ، و خورده ریزهای خبری از مبتذل ترین فیلم های هالیودی . و بعدکه‌تلویزیون باصطلاح ملی باز شد ! هدف با پیش‌کسوتی و دلالی، دکتر محمودی ها ، آن شد که سریال های استعماری ، به خورد ملت رود.کوچک ، مرد چند میلیون دلاری ،و سریال های C.I.A ، که درآن تمام نهضت سیاسی درکشورهای کوچک توسط عده‌ای قهرمان امریکایی خنثی می‌شد . و نهضت‌ها به عنوان خرابکاری ، و امریکا بعنوان‌ناجی حکومت ها معرفی می‌شد . به این ترتیب دروری ریتم‌های تند هیجانی تسخیر کننده ، تخدیر مردم و مقاصد استعماری ، القا می‌شد .

همچنین و به این ترتیب‌ریتم‌های‌تندهیجانی ،و تخدیر اعصاب یکی ازارکان پذیرفته درمورد سینماشد . سینما پذیرفته‌می‌شد ، تا بر مغز و وجود آدمی ، بکوبد . و می‌بینیم‌که محتوی ، در واقع چنین فورم‌هایی را ایجاب میکرده است . استعمار وامپریالیزم برای‌اثبات خودبه توده‌ای مقهور شده احتیاج دارد . توده‌ای فرمانبر تا آنچه براو فرمان دهند بپذیرد . و فرهنگ و فورم های پدیده‌ی فرهنگی و هنری صادره از امپریالیزم ، خدمتگزاراین‌هدف است .هدف منکوب کردن انسان ،وجوامع مورد استثمار است .پس‌سینما ، تاتر ونقاشی . . . هرکدام این شیوه را گسترش می‌دهند ، در نقاشی آنچنان سبک‌هایی ترویج می‌شود ، که از برای مردم قابل فهم نباشد . عده‌ای‌هنرمند مطرح می‌شوند که‌هنرشان‌تنها برعدم فهم‌مردم تکیه دارد . هنری که‌به واقع نوعی تحقیر مردم است . در عین‌حال ، تحقیر زندگی مردم ،چرا که اززندگی مردم دراین نقاشی ها خبری نیست . آنچه هست رنگ و شکوه ، وبازی گوشی است ، که مردم خسته ،و گرفتار ، ازین بازیگوشی ها هیچ نمی فهمند . و به این وسیله تحقیر وسرافکنده می‌شوند . در سینماهم به نوعی دیگر، سینما می‌شود هنرعامه ،اما از نوعی دیگر تنها شکوه‌وجلال‌فنی کشورهای صنعتی ، وهیجان

د ، مسایل فرعی‌پلیسی‌وخیالی ، یا خانوادگی پیش پا افتاده ،که در آن مسائل حوی پشت‌سرهم می‌شوندکه با ریتم و حوادث مصنوعی، نفس‌گیر و باشدت سر کننده باشد . ربیننده‌میلیون ها بیننده‌ـ وقت فکر کردن نیابد . وقت قضاوت ابد . وقت تفکری در باره موضوعات مطرح شده در سینما ، و در هنر ، و در ماع رانیابد تنها وقت‌اوچنان‌منکوب حوادث مصنوعی شود ، که او همه‌ی مسایل سی جامعه‌ی خود را ، وپیش ازهمه‌ارزش خود را واستثماری که با سلسله مراتب می شود فراموش‌کند . خاصیت فیلم‌های صادراتی مقهور کردن مردم است . خ‌کشیدن عظمت ، عظمت دردکور ، عظمت در ریتم، عظمت در قهرمان ها و . . .

بعداز این‌مقدمه طولانی ، البته این راهم بایداضافه‌کرد که مساله‌ی نما برمیگرددبه،ریشه‌ی آن که توسط اندیشه سرمایه‌داری ، ازگریفیث در سینمای یکا سرچشمه گرفته ، وبه نوعی بعدها ، فیلمسازان شوروی برای القا اندیشه‌ها و ارهای انقلابی به اکسپرسیونیسم روی‌آوردند ،و مونتاژ ، و نور پردازی و بازی ی‌تحمیل کنند» ، رارایج‌کردند ، و استثمار بین المللی ، ازین مساله بسیار سود د . چون نافذ ترین وسیله را درین فن یافت .

ناقدان مقهور شده‌ی فرهنگ‌استعماری دلالان» اشاعه دهنده‌ی این تصور از نما بوده‌اند .وکلیه‌ی پدیده و انواعی از سینما را در ایران تبلیغ می‌کرده‌اند ، این خاصیت درآنها هنرمندانه تر و فنی تر بکار گرفته می‌شد . آنهاسینمای بنده ومقهورکننده‌را تبلیغ می کردند . از نوع بازاری ، می‌توان هیچکاک را نام د ، واز نوع جاذب هنرمندانه کارهای‌اروپا بیانی چون فلینی . وازنوع وسترن ازطرف اروپائیان شیفته‌ی تمدن امریکا ،چون تروفو پذیرفته شده‌بود ، جان فورد . . . بودند .

باری به این ترتیب توده‌ی‌مردم سینمایی را در ذهن‌داشتندکه‌چیزی نبوده ست ،جز وسیله‌ی سرگرمی و تفریح . تفکر در سینما امری عجیب و غیر ممکن تلقی د ، وهیچ‌ریتمی به جز ریتم وسترن و پلیسی و رمانتیسم اشک انگیز و ریتم اذب درمورد حوادث روانی ، موجودات مجرد ، پذیرفتنی نبوده‌است ونمونه‌ای سیار ساده لوحانه‌ی آنرا البته در سینمای تجاری ایران هم می‌توان دید .

به این‌ترتیب انحرافی عظیم در سینما ، هوادارانی بسیار ، در توده‌ی مردم

و در سینماگران ومداحان سینما ، بوجودآمد . که‌مبارزه با آن کاری‌خطرناک ومشکل بوده وهست .

مساله‌اینست که چگونه می‌توان سینما را به سوی اندیشه گرایی سوق داد . و مساله این‌نیست که اندیشه‌ای مشکل را مطرح کرد . چون قرار نیست که هنرمند فیلسوف باشد . چه هنرمند آدمی است‌ازآدم‌های روزگار ،که‌مسائل‌روزگار را می‌بیند و مطرح می‌کند . و نسبت‌به این مسایل اندیشه می‌کند ، و اندیشه‌ی او همراه‌مردم است . نه اندیشه‌ای برای خود ،و مطرح کردن یک جانبه . پس دو مساله اساسی در کار پیش میآید . نخست در سینما اندیشیدن ،دوم آنکه همراه باببینندهاندیشیدن. یعنی نخست از ریتم‌ها و موضوعات هیجانی منکوب کننده پرهیز کردن دوم به مردم و بیننده فرصت فکر دادن. واز غرق شدن بیننده در حوادث جلوگیری کردن. یعنی مساله اینست وقتی بیننده از تالار سینما بدر میآید ، با اندیشه‌ای درگیر باشد ، ونسبت‌به مساله ای قضاوت داشته باشد . و این قضاوت‌درچندبعد انجام شود ،نخست‌قضاوت در مورد مساله‌ای که‌مطرح شده ، و بعد قضاوت در مورد چگونگی مطرح شدن ،و در مرحله‌ی نهایی کشف وادامه‌ی مساله ، از جهات بنیانی، و در رابطه‌با وضعیت خود . مساله اینست که سینما تکلیف را بر بیننده تمام نکند. بلکه بیننده خود در مورد مسایل با نقطه نظر ، و پایگاه خود ، برای مساله‌ی مطرح شده ،و وضعیت خود ، تعیین‌تکلیف کند . و این‌درواقع مشارکت بین سازنده وبیننده‌است .در جامعه‌ای که‌می‌باید همه‌ی مردم در سازندگی شرکت جویند ، لابد لازم است که‌چنین‌هنری هم باشد . و ارزش هنر در مرحله‌ی دوم . مرحله‌ی‌نخست وحیاتی‌آنست که هنر ، تشویق کننده‌ی مشارکت مردم در مسائل باشد . نه اینکه مردم‌و توده‌هارا منکوب کند .آنها را به قهرمان پردازی ها قانع سازد و تاکید کند که تنهاقهرمانان منفرداند که‌برهمه پیروزند و از مردم و توده‌ی عادی‌کاری بر نمی آید .

اندیشه‌ی‌بنیانی‌که‌استعماروامپریالیزم می‌خواهد به‌مردم همه‌ی‌جهان‌تحمیل‌کند و سینما رسالت اساسی‌اش این است که با این اندیشه مبارزه کند. اما چگونه ؟ واین مشکل اساسی است . چرا که تنها با نیروهای امپریالیزم نیست که درگیر می‌شویم. بلکه با عادت مردم ، وتوده ها ، وبی علاقگی آنان هم روبرو خواهیم شد . اگر به

و بطور بنیانی ، همه‌ی عادات وخواست‌های به انحراف کشیده‌ی مردم‌و حتی ن دست به قلم آن نوع فرهنگ مخالفت شود ، موج اعتراض و مخالفت آن خواهد بود ، که یکباره شکستی مساله‌را بصورت یک بن بست و اثبات نظرات شدگان مبانی سینمای امپریالیزم خواهد کشاند .

ما در گذشته‌ی سینمای ایران‌کسانی بوده‌اند که کوشیده‌اند ، به یکباره بااین جنگند . و این جنگ البته بیشتر بصورت جنجال و شکست مطرح شده است. جمله می توان رجوعی به پیشینه‌ی کار فیلم‌های اصلانی کرد ، قبل از هرچیز خورد او را با سینما توضیح داد آنچه از این برخورد می‌توان دریافت .

۱ ـ مبارزه بااصول مبانی استیتیک و بینش استعماری غرب

ساله برسر زمان اندیشه وزمان القاء است . سینمای استعماری غرب ، زمان است ، یعنی چگونه حوادث ساخته شود ، که از نظر زمان و حرکت و ریتم ضرعات‌خود ، را وهیجان خودرا القاکند . در حالیکه نوعی سینما نیز وجود ه تعدادی از سینماگران در دنیا به‌آن اندیشده‌اند و کارکرده‌اند ، سینمایی ن و ریتم را آن گونه عرضه می کند ،که القایی در کار نباشد. بلکه مساله القا ، و بدون هیجان مطرح شود ، و بیننده در قبال آن بیاندیشد . و به بنشیند . یعنی احترامی متقابل بین سازنده و بیننده بر قرار شود . دراین ینما بیننده منفعل نیست . بلکه فاعل است . و این موضوع در حرکت سوژه فراد و اشیاء و حرکت دوربین ، ودرنوع مونتاژ ، یعنی طول پلان‌ها ، و نسبت ها بیکدیگر ، می باید رعایت شود . چراکه مساله‌این نیست که ، داستانی ی ، یا مساله‌ای سیاسی ـ اجتماعی را با طرز بیان منکوب کننده به خورد دهیم . وظاهر قضیه آنچنان باشد که ، جامعه گرا ،و مردم گرا هستیم . بلکه د انقلابی اساسی در میان باشد . جامعه مایل خود را می طلبد. اما اساسی ساله اشتراک وشرکت مردم جامعه در هر مساله است . اگر مساله‌ای بظاهر ی ـ سیاسی را آنگونه‌به مردم و توده ها بگوئیم که آنها منفعل و غیر متفکر روبرو شوند ، نه‌تنها کاری نکرده‌ایم بلکه‌مردم‌را از شرکت درمساله‌ی مربوط به‌خود شته‌ایم . و از سوی دیگر قدرت مساله وانگیزانندگی‌واقعی‌مساله‌راهم از میان

برده‌ایم و توده با چنین مطرح‌کردنی دیگرحساسیت خودرا نسبت به مساله ازدست می‌دهند. واین چنین رفتاری از نظر فیلم سازی مثل اصلانی خیانتی است. و این موضوع راگلویر روشافیلم ساز امریکای لاتین هم اشاره کرده است. در مورد فیلم مانی که مسایل اجتماعی را با سبک هالیوودی، ارائه می‌کنند.

بهرحال، این مشکلی‌اساسی است. که مادیدگاه‌پایگاه و سبک و شیوه متشخص خودرا داشته‌باشیم. و درضمن‌آنگونه‌ریتم وحرکت را برگزینیم و چنان با مسایل روبرو شویم که وقت تفکر و قضاوت و مشارکت را داشته باشیم.

و این خوددرریتم‌فیلم موثر است. چون می‌توان از دو نوع ریتم والقا سخن گفت، ریتمی احساسی و عاطفی، و ریتم محکوم کننده‌که‌تقطیع پلان ها، و روابط آنها، ضربی. وتندباشد. و حرکت درونی آدم ها، که همواره منفرد، و ضربه زننده است، و در نتیجه حرکتی معمولی و روزمره را تعقیب می‌کند. و این مساله، در درون‌دراماتولوژی‌دنیای‌غرب ریشه دارد، داستان گویی‌و مساله گویی که از قید اسطوره و آیین ها خود را رهانیده است.

رفتار ها و برخورد شخصیت ها با مسایل با اراده‌ی فردی‌وساکن به‌خود، انجام می‌گیرد. ونمونه‌ی آن وسترن های‌امریکایی است، مردی تنها، که با تکیه به خود، و بدون هیچ وابستگی یک تنه حریف همه، و تمام سازمان‌ها می شود.

این مساله‌درکشورما که هرحرکت وابسته به آئین است. و علی‌الاصول آئین مندی حقانیت هررفتار را ثابت می‌کند، رفتار و حرکتی که وابسته به‌آیین مذهبی یا عرفی و اجتماعی نباشد، از نظر جامعه پذیرفتنی نیست، شایدبه همین دلیل است که مراسم ازدواج و تولد مرگ و . . . در ایران اینچنین وسیع وپیچیده ست. چرا که ازدواج بی‌کلام‌آئینی‌وبدون‌وابستگی به‌مراسم و سنت‌پذیرفتنی نیست و همینطور دیگر حرکت ها و رفتارهای زندگی، در هنگام اجرا و اقدام می باید مقامی خانوادگی، یا محلی یا اجتماعی ـ مذهبی، آنرا تایید کند، وباز به همین دلیل‌است که‌رفتار و حرکت وحتی راه‌رفتن، در ایران، و ایرانیان باطمانینه همراه است. چون طمانینه نماز و حرکت و رفتارهای عادی هم درنشست وبرخاست ورفتن و آمدن، وگذشتن و ورود، همه می باید با تامل و طمانینه و مراسم و مناسکی همراه باشد. ومی دانیم‌در فروع دین، وفقهیات‌چه‌اندازه برای هر حرکت دستورات

ه، و بنظر میآید بیش از آنکه منطقی شدن حرکت در نظر باشد، همه‌ی ـ ورات برای‌حقانیت‌یافتن، مجوز یافتن حرکت ها و رفتارهاست.
ری، باچنین نگرشی، آن ریتم تند وسرخود، وجاذب‌برای ایجادهیجان ن ماست ونه مربوط به‌مسایل ما، بنظر تحمیلی است برجوامع ما، تانظام واقعی که می‌توانیم داشته باشیم و در راستای آن حرکت کنیم و پیش رویم د، و تبدیل شود به‌آشفتگی فردطلبی و خواهش ها و هوس های فردی.
ی را در برابر جامعه گرایی گسترش دهد. و نفع طلبی های حاصل از فرد ، و در پی آن جامعه‌ای که منافع فردی، تعیین کننده‌ی رفتارها ومنش‌ها تی طبقه‌ی حاکمه تنها برای‌منافع فردی خود، حکومت برقرار کند، و ازین ود را توجیه کند.
ی‌بینیم که حتی ریتم و رفتاری آنچنان در فیلم چه ریشه‌ها یی از مساله‌را دارد، و چقدرآسان می پنداریم، عوامل ازهم جدایند، ومی‌شود بدون ه کلیات توطئه‌ای که در سطح جهانی بر ملت ها و طبقات رنجبر چیده می ه سینما رفت و فیلمی دید.
اری به این ترتیب ما در جستجوی ریتمی دیگر، ریتمی از آن خود هستیم. که آیین مند است. واین‌ریتم‌را ما در مینیاتورهای خود، در داستان پردازی در شاهنامه، در مولوی، در نظامی‌و . . . می‌بینیم، و در رفتار آیین‌مند عا در جوامع خودمان، در درون خانواده‌ها، در جوامع سالم مانده ترو. . . تاملی و طمانینه‌ای‌همراه است. همیشه قبل از هر حرکت سکوتی همراه است ر توجه کرده باشیم در گفتگوها، هیچ جوابی بلافاصله داده‌نمی‌شود، بلکه طرفین، بعداز هر بیانی که می شنوند پس از مکثی پاسخ می‌دهند. مگردر که خود اصالت وآیین دیگری دارد.
حفظ این ریتم و حفظ این منش تنها نوعی سنت گرایی‌نیست. بلکه کشف رفتار اندیشی است، رفتاری که یکباره و بی مقدمه‌نیست. و به لحظه به خود متعهد است و بهمین جهت هر رفتار و حرکتی با مقدمه‌ای و مکثی، یا دیگر اجازه عمل می یابد. واین موضوع در معماری ـ شهر سازی ما رعایت ت. که‌فضاهانسبت به هم مقدمه‌ای دارند.

هشتی ها، خود مقدمه‌ی ورود و خروج به فضاهای دیگرند. جلوی مسجدها، توسط هشتی ها، و پس توسط دیواری کوتاه از ورود مستقیم گرفته شده، مانع شده است. و توسط دالان های باریک در برگیرنده‌ای به صحن وارد می شویم. همه‌این ها، نمونه‌های خوبی است برای پند گرفتن.

مساله این نیست که‌ما برای اینکه یک فیلم از یک نفر را بفهمیم باید برویم مولوی،شاهنامه، یا کل معماری ایران‌رابشناسیم. نه مساله‌شناخت بنیان های فکری ماست. پیدا کردن الگوهایی است که ما باآن ها تشخص یافته‌ایم. و هنوز هم در عمق روابط جوامع ما، نگرش ما یافت، ساخت می‌شود، ما ملتی آئینی هستیم. از ورای کلیه‌ی مبارزات طبقاتی‌و سیاسی، ما به آئینی رسیده‌ایم که این‌مبارزه ها را شکل می دهد. اگرنگاه‌کنید. همین مبارزه‌ی عجیب پرتوان‌اخیرباعث راندن‌یک‌حکومت با آن همه ارتش و سلاح عجیب‌و غریب شد، خود یک‌مبارزه‌ی آئینی شده بود، دسته‌های راه‌افتاده، شعار و نوع اعلام شعارها، جمع شدن ها، پراکنده شدن ها تعرض‌ها، همه‌به‌نوعی در تعزیه‌های ما، در شعارهای آئینی ما، در رفتارهای آئینی دسته‌های مذهبی وآئینی ما، ریشه داشت. در واقع این نظم و حقانیت آئینی بود که‌پشت یک حکومت ضد آئینی را لرزاند.

گرچه تضاد طبقاتی انگیزه‌ی اصلی بود. اما جنگ در ظاهر و روبنای خود شکل قدرت‌آیین دربرابر اغتشاش و بی‌آئینی به خود گرفت. به این ترتیب همه‌ی خلاقیت یک ملت برای مبارزه تنظیم شد. و حقانیت یافت.

ونیز شاهدی‌دیگرهمانندآن‌که‌بوقت‌وبی‌وقت‌آن‌ریتم است‌ریتمی‌منظم‌که‌به‌ایجاد زندگی‌وسازندگی‌صبح‌وظهروشب شکل می‌دهد، این ریتم در بحران شکسته می‌شود، شکست‌این‌ریتم صلای یک‌بحران، یک‌اعتراض‌می‌شود. می‌بینیم این ریتم یکنواخت و منظم در سالهای طولانی، پس از هشت‌دسال بعداز مشروطیت دو باره شکسته می‌شود. در اینجاست که‌ما می‌فهمیم که‌کندی‌و تندی ریتم معنی ندارد. و زائد است بلکه‌درستی ریتم است‌که‌معنی دارد. چیزی‌که از ماگرفته‌اند. با آن مبارزه کرده‌اند ریتم درست‌آن‌ریتم منظمی است که به ما حضور وقت و حضور بر خود را القا می‌کند، بر ما یادآوراند یشیدن می‌شود. یادآور تمرکز. و چنان در بطن زندگی فرد می رود که دیگر آنرا احساس نمی‌کنی گویی ریتمی وجود ندارد. بطوری که بسیار

ن ریتم را ازیاد برده بودند. با شکستن این ریتم یکباره آنرا بیاد آوردند.
ی وقت الله‌واکبر نیم شب بر پشت بام‌ها، بسیاری را بیدار کرد.
ا این شکستن ریتم، این ریتم که ریتم اندیشه است، و در لحظه‌ی بحران
ی شود، اما با همان‌آیین‌مندی خود، آنچیزی است‌که در کشف آن در سراسر
ی او. از جام جسنلو، تا سمک عیار، که تنها سریالی است که از
لقانی، جنگ با دربار و شاه سخن می‌گوید. اما از طریق آیین ها، و مستند
ن‌های قرن‌سوم تا پنجم هجری. اما در آن‌زمان‌آن اغتشاشی که توسط ریتم
هاج امریکایی بوجود آمد، این فیلم بکلی در جنجالی فرو رفت که البته
دور از انتظار نبود، ونمی‌شد انتظارداشت که به‌آن آرامی و با اشاره‌هایی
ح، وگاه پنهان، مساله‌ای سیاسی ـ آئینی را از جعبه‌ای هیجان زده و شلوغ
رد. بویژه‌که کسانی هم از قسمت سوم به بعد، کلیه‌ی‌بخش‌های‌آئینی‌فیلم‌را
ک آنکه ریتمش‌را تند کنند، حذف کردند. و به این ترتیب دیگر شیر بی‌یال
کی شد. اما این تجربه البته‌در ایران بویژه بسیار کم و غیر خواهان بوده
و می‌دانید در گستره‌ی سینما، تجربه‌ای جدید کردن، خطر کردنی است.
ل اصلانی می‌تواند سربلند باشد که‌برای‌جلب‌کاذب مشتری‌به‌دامن‌مطرح‌کردن
یا بین تنه‌ای، یا روابط ساده‌لوحانه شده‌ی خانواده‌گی، یا ایجاد هیجان‌های
و سرگرم کردن خلایق خدا نیفتاد. بلکه لااقل به حرمت آئینی تاریخ خود
ماند. گرچه‌این وفاداری در آن بحبوبه‌ی مصرف و هزالی و جلافت خریداری
ه اما بوده‌اند مهربانانی‌که تشویقش‌کردند. وبه‌گرمی دریافت و محبت آنان
راهی سخت را بی پشتوانه جستجو کردومی کند.
در شطرنج باد، در واقع جنگی تمثیلی از قشرهایی از بخش حاکم یا وابسته
م جامعه، هنوز با برخورداری از آیین مند بودن خود، مطرح می‌شود.
ا ین ریتم کند نیست. بلکه‌آیینی از تضاد اجرا می‌شود. والا فیلم به حادثه‌ای
تبدیل می‌شد. حادثه‌ای که‌دیگرلزومی‌نداشت‌ازآن‌برداشتی‌کرد، دیگرلزومی
ه‌که‌درآن‌آن خواب معروف میرزاده عشقی که‌سه شب قبل از ترور دیده بود،
رد. دیگرلزومی‌نداشت‌آنهمه‌در تعیین اشیاء وفضارفت‌وآمدکرد. می‌شد حادثه‌ای
گوکرد، وتمام کرد. درحالیکه‌این حرکت آیینی و بسیار تراش یافته هرحرکت

را تمثیلی می‌کند . وتمثیل هاست که‌به‌وضعیت خودما اشاره‌می‌کند . وبه‌همین دلیل در آخر فیلم لازم بود که‌موقعیت فعلی آن‌فضانشان داده شود.خانه‌ای قدیمی ، در لالهزار فعلی ، و داستانی تمثیلی از گذشته که‌هم اکنون هم دوباره در حال اتفاق افتادن است .وعجیب است که این فیلم در سال ۵۴ ساخته شده . و الان بعدی عجیب یافته است . اشاره‌به‌تفرقه‌هائی دارد که جامعه را ازهم می‌پاشد. در حالیکه ما بوحدت احتیاج داریم . تا میراث‌حاصل‌ازنسل‌های‌بسیارراحفظ و حراست کنیم و گر این تفرقه‌ها پیش رود ، باز نسلی بسیار جوان و بی پشتوانه، با ویرانه‌ای متقابل خواهدشد . و این مسوولیت ماست .

رنگ تیره‌ی فیلم ، فضای بسته ، وآن حرکت‌هایی‌که از فرط خود خواهی و فرو رفتن در خواست‌های فردی ، از انسانی بودن خارج شده ، و تبدیل شده است به یک‌سلسله مراسم . .

و همینجاست تفاوت بین یک‌مراسم ، وآئین . ما اشتباه‌نکنیم می‌توانیم روابط خودرابه‌مراسم تبدیل کنیم .اماآیین مندشدن تبدیل‌روابطروزمره‌به‌مراسم نیست . آیین‌مند شدن درواقع جستجوی حقانیت وحق دادن به مصالح عموم و دفاع و حرکت به نفع عموم است و جامعه و جمع است .

از اینرو نیات پلید ، نیاتی که‌هدفی جزمنافع فردی ندارند ، به مراسم بدل می‌نوند که بسیار شبیه‌آیین‌اند . اما آیین نیستند .

وکشتارها دراین‌فیلم ، قتل ها ، گره‌هایی هستند که شکست آدم های تمثیلی را ثابت می‌کنند .

بنابراین لازم است هرپلان هرحرکت بیش از آنچه هست کشیده‌شود ، تا وقت برای تجزیه تحلیل آن بماند . چرا که هر حرکت تمثیلی است . و تمثیل می‌باید تفسیر شود .نه اینکه صریح‌وساده مطرح شده‌و به عنوان یک حرکت فیزیکی ازجلوی چشممان بگذرد . روی‌حواسمان اثر بگذارد و حواس را تحریک هیجانی کند ، واین درواقع جستجوی آن ریتم هماهنگ با مقصوداست .

از اینرو بازی‌ها ، ایستاست . و حرکت ها مقطع ، چراکه حرکت‌های‌ناگهانی‌در واقع شکننده‌ی آن ریتم توقف و مقدماتی‌است . از اینرو بازی ها اجرای یک مراسم است نه یک واقعیت روزمره . اگر بپذیریم واقع بینی با پذیرش واقعیت فرق می‌

واقعیت گردن‌نمی‌نهیم . اما واقعیت را می‌بینیم . و بنابراین بجای آنکه ت فرو رویم وجزیی از واقعیت شویم ، ناظر بر واقعیت می‌شویم . پس ر واقعیت نیستیم . واقعیت را در خود کشته‌ایم . وحرکت های ما مراسمی ودکشی ، ومی‌بینم‌که درواقع در فیلم افراد باکشتن یکدیگر ، خودرا می‌

ر لحظه ی کشتن بر هم‌دقت می‌کنند . تاملی برای دیدن و ناظر بودن.تا وش‌کنند که این خودکشی یک‌هدف است .

ن مهم بیش ازآنکه‌مساله فلسفی باشد . مساله ایست سیاسی و درعین حال ان گویی ساده است .

عده‌ای اززنان ستم‌کشیده‌ی‌رخشتوکه در جوارهم در کنار ویرانه‌ی خانه‌ای رخت می‌شویند ، بازگو می‌شود برای گذراندن وقت . وازیاد بردن سختی حمل روز سخت‌کار .آنها از رنج های روزمره‌ی خود از مشکلات روزمره‌ای‌که تارنده‌و ستم هایی‌که‌بر آنان روامی‌شود سخن می‌گویند . واین ستم آنان را تمی‌می‌اندازد که در گذشته باعث ویرانی‌همه‌چیز شد ، وآنان اکنون تنها رانه، جز رختی چرک به دست‌ندارند .

ن داستان گویی ساده‌ی چندزن‌ستم دیده ، و از ستم دیدگی معصوم شده ن آنان می گذرد ، پس دیگر یک داستان روزمره‌ی واقعی نیست .

ه‌ایست که‌درآن تمثیل‌ها نمود می‌یابد . وازحرکت واقعی به حرکتی مراسمی بدل می شود . به این ترتیب است که‌مابابازی‌های واقعی مواجه نیستیم‌و های شبیه به حرکت های شلوغ و بدون هدف روزمره روبرو نیستیم . وهر اصه ، ساده شده درعین‌حال‌وسیع شده و آماده برای‌تعبیر و تفسیر است .

فیلم‌البته‌نورهایی بکاررفته‌که مستندآن دوران حاصل یعنی سالهای ۱۲۰۰ وران تعلیق‌بود ، دوران‌رفتن یک‌خاندان ،وجنگ خاندان ها برای رسیدن که‌اگر یکی در راه‌همدان در برف‌گیر نمی‌کرد ، دو روز زودتر کودتا می‌کرد دازپنجاه سالی شاید او پسرش شاه بود . یا دیکتاتورودیگران دیگری هم که خیال کودتا داشته‌اند . به تقریب همه‌ی آنهایی که سید ضیاء پس‌از ستگیر شان کرد.می‌بینیم دوران مسابقه دراز میان بردن هم بوده‌است ،

ماحصل ترور عشقی و خفه‌کردن مدرس و بالاخره به یغما رفتن نفت و اگر گروهها و مبارزان هوشیار بودند اینگونه‌میراث عظیم این ملت را بر سر مبارزه‌بر باد نمی‌دادند و حالا هم باری سخن بر سر نورها بود و چقدر بهار لو در فیلم (شطرنج‌باد) اصلابی زحمت کشیده و تمهید بکار برده ، تا نور از منبع های واقعی درخود صحنه باشد، ازچراغی که‌درصحنه‌است ، ازپنجره‌هاومیان‌نورخفیف‌آن‌دوران‌که "رامبرانـد" بیشترازهمه "جرج‌دولاتور" ازسوبی ، ومیرزامحمودخان‌ملک‌الشعراءدرتابلونساخان‌بکار برده‌است . که حتی در صحنه‌ای که‌عمو دارد با آن سند سازان سندسازی می‌کند ، کوشش شد ه به‌این‌سایه روشن رسیده‌شود. البته‌این کوشش با پروژکتور آن سینما که بار اول نشان داد ، همه برباد رفت .

موردی که ابتدا فکر می‌شد نور فیلم راکم گرفته‌اند . اما بعدها که‌فیلم در جای دیگر نشان داده شد ، نور درست و دقیق بود .

البته نور آن روشنایی‌همه گیر و عجیب فیلم های امریکایی را ندارد ،که بر چهره‌ی هر هنرپیشه‌ای یک پـروژکتور تابان‌است . وهمه‌ی هنرپیشگان برق می‌زنند . ما در خانـه‌هایی بانورهای خفه‌ومرموز زندگی می‌کرده‌ایم . وبه تقریب این سی‌سال اخیر است که‌با براق‌کردن‌همه‌جا ،آن‌سایه‌روشن‌ها را ازمیان‌برده‌ایم . ومقداری بسیاری را به‌کمک بولدوزر در کلیه‌ی شهرستان‌ها از میان بردیم ، تا جاده ها وخیابان‌های پهن‌آسفالت‌بسیازیم . و سروته خیابان را هم با مجسمه‌های حقیری بند بیاوریم . باری‌از این نظر ، نسلی است که دیگر تاریکی‌ها را و وهم آن آن سایه‌هارا فراموش کرده‌ایم . ولی واقعیت این‌است که ما اینقدرهمه‌چیزرا و همه‌جار را روشن نمی‌کردیم ماابنقدرمصرف نمی‌کردیم نور را. چون نوربرایمان‌عزیزبود . و قدرش را می‌دانستیم اگر به‌میناتورهامان نگاه کنیم . همه سراپا حماسه‌ی نوراست‌و روشنایی . چون این نور، نوربـهشت ، نور تخیل ما از جامعه‌ی آرمانی است. نه تمثیلی ازین جهان ، که دراثر جنگ و معارضه وتضاد تیره‌شده‌است .

بهرحال ، سخن بر سر تلاشی‌است بنیانی ، که می‌بایدابعاد این‌تلاش ومبارزه‌روشن شود ، و ما امیدواریم این مبارزه ادامه داشته باشد و امکانات جدیدی برای این مبارزه اصولی در فرهنگ‌مان گسترش یابد .