سینما

شمیم بهار

درباره‌ی یک تجربه‌ی سینمایی

۱

« خشت و آینه » (« داستان ، تهیه ، کارگردانی و برش از ابراهیم گلستان») فیلم بسیار بدی‌ست ـ با همه‌ی عیب‌ها و تظاهرهای هنرمندانه‌یی که اکثرن در فیلم اول یک فیلمساز متوسط به‌چشم می‌خورد . یک کل نیست . توانایی‌ی گفتن حرف‌هاش را ندارد . کارفیلمسازی‌اش (در مثلن بکار گرفتن «قطع سینما سکوپ» یا حرکت آدم‌ها یا «برش») خیلی بدیهی‌ست . پراست از دقیقه‌های زائد طولانی‌ی خسته کننده و غلوهای بیهوده و توضیح واضح‌ترین چیزها . به‌این ترتیب درباره‌ی «خشت و آینه» (با همه چیزهای خوبی که ـ گاه گاه ـ دارد) حرف زیادی نیست که گفته شود .

وزیاد حرف زده شده . تقریبن همه جور نظر درباره‌اش خانده‌ییم . تقریبن همه‌ی حرف‌ها را درباره‌ی فیلم ـ وبخصوص درباره‌ی ابراهیم گلستان ـ شنیده‌ییم . وجر و بحث و دعوا . «خشت و آینه» اما یک تجربه است ـ یک تجربه‌ی ناموفق . مساله‌ی جالب و ـ درچشم من حداقل ـ بسیار مهم اینست که چطور وچرا (برغم سابقه و علاقه و کوشش بیحد از یک سو وازسوی دیگر برغم ـ احتمالن ـ پول و وسیله و فرصت) یک فیلم این‌چنین شکست می‌خورد . وفکر می‌کنم درین لحظه از «سینمای ایران» (هنوز به معنای سینمایی که امید داریم روزی درینجا شکل بگیرد) تجربه‌ی سینمایی‌ی یک فیلمساز ـ بهرحال ـ سخت مغتنم است .

۲

« خشت و آینه » خوب اندیشیده شده است . واینرا درتمامیتی که درطرح داستان فیلم هست میتوان دید . داستان فیلم ازهم پاشیدن رابطه‌ی ـ احتمالن سه‌ساله‌ی ـ یک مرد و زن است . مرد با یک مشکل روبرو می‌شود (یافتن بچه‌یی بی‌صاحب) ومتزلزل میگردد و بالاخره یک راه گریز می‌یابد (سپردن بچه به پرورشگاه و ـ درچشم زن ـ فرار اززیر بار مسئولیت) . وزن که ازآغاز کوشیده بود ازبچه پیوندی بوجود بیاورد سرانجام با این واقعیت روبرو می‌شود که مرد تکیه گاهی نیست .

«خشت و آینه» ـ درپس نمای ظاهری واکثرن متظاهرانه‌ی فیلم ـ درباره‌ی ترس است وضعف . ترس دائمی‌ی مرد که در رابطه‌اش بازن نمایان می‌شود ـ حتا برغم فاعلیتی که رابطه‌ی جنسی براش بوجود میآورد جرات خاستن وتصاحب کردن ندارد . بهانه پشت بهانه : «همسایه‌ها» و «فضول‌ها» و «صاحبخانه» و ... و ضعف مرد درتصمیم گرفتن وعمل کردن که ازاو آدمی مردد و تاثیر پذیر و گریزپا می‌سازد ـ «سبک‌تری چابکتری» .

به‌این ترتیب است که مایه (theme)ی ترس درپس داستان فیلم می‌ایستد وآنرا به حرکت درمی‌آورد ویگانگی‌اش را پایه‌می‌ریزد . تااینجا ـ بنابرین ـ یک طرح کامل داریم . رابطه‌ی مرد و زن ـ وحادثه‌ی بچه . مرد زن رااز دست می‌دهد وزن که ازمنفی بودن مرد نفرت

می کند می‌بیند چگونه کوشش خود او برای مثبت بودن بی‌حاصل است. مرد فرار می کند و تلخی‌ی شکست برای زن باقی می‌ماند.

«خشت و آینه» ـ حیف که ـ به‌همین بسنده نمی کند. کوشش مرد برای حل مشکلی که پیداشدن بچه بوجود آورده است او را به سفری در جامعه‌ی امروزی‌ی ما می کشاند. پنهانی‌ترین احساس مرد به‌شکل فرار از مسئولیت در دیگران نمایان می‌شود و بسط می‌یابد. یک مایه‌ی ساده تبدیل به یک حرف کلی درباره‌ی اجتماع می‌شود. و فیلم می کوشد این واقعیت را بنمایاند که چگونه در همه‌ی آدم‌هایی که با مرد برخورد می کنند حس مسئولیت وجود ندارد (و هزار و یک مساله‌ی دیگر که ـ متاسفانه بیشتر چنین بنظر می‌رسد ـ پس از پایان فیلم، سرداری از طرف سازنده‌ی آن فرض شده است). این حرف اساسی‌ی فیلم بدون تردید بسیار با ارزش است. چیزی که هست داستان ساده‌ی مرد هم همینقدر با ارزش بود ـ و گویاتر حرف‌های کلی آرام آرام روی داستان مرد و زن و بچه سنگینی میکند: موجودیت قصه و تمامیت آن بخطر میافتد.

میشود البته «نقال» نبود. سینمای نو ـ همینطور که تآتر نو یک طرف سکه‌ی ادبیات نو ـ اینرا نشان داده است که می‌شود اساسن پابند قصه نبود (در عین حال فکر می کنم هنر نو اینرا هم نشان داده باشد که کنار گذاشتن مطلق قصه متضمن بوجود آوردن محدودیت های بیشتری‌ست ـ و این بحث می‌ماند به‌وقتی دیگر). «خشت و آینه» «نقال» هست و نیست. به این معنا: با یک قصه سروکار دارد اما مجال اینرا که به‌قصه‌اش برسد نمی‌یابد. در نتیجه‌ی این طرز کار دو مشکل اساسی پدید می‌آید. اول: فیلمساز مرتبن قصه را بسط می‌دهد تا (اگر فکر نکنیم فقط قصد طولانی کردن فیلم را دارد) امکان زدن حرفش را بوجود بیاورد ـ و از یاد می‌برد که هر قصه شامل یک حداست. از این روست که تمامیت و تداوم قصه درهم می‌شکند. دوم: بی‌اهمیت شمردن قصه ناتوان انگاشتن قصه را به دنبال دارد. از این روست که اکثر قصه به تنهایی توانایی‌ی گفتن حرف مورد نظر را دارد و نیازی به تکرار و غلو و تمثیل نیست.

۳

دو مثال: قسمتی از صحنه‌ی دادگستری و قسمتی از صحنه‌ی اتاق مرد.

پس از قسمت اول صحنه‌ی دادگستری که ـ به‌عنوان کار فیلمسازی ـ سخت متظاهرانه است و ـ در بیان هر مساله ـ ناتوان میرسیم به قسمت دوم. در قسمت دوم از صحنه‌ی دادگستری (که به‌روی هم صحنه‌یی ناموفق است) این نکته بخوبی آشکار میشود که چطور حرف اساسی‌ی فیلم تمامیت اولیه‌ی آنرا درهم میشکند. در اینجا قصه‌ی ساده‌ی مرد (و نقطه‌ی تغییر در شخصیت او) توسط شخصیت مردی که او را به «رهگذر» بودن ترغیب میکند بکلی از هم می‌پاشد. شاید هدف این بوده که به‌این ترتیب نحوه‌ی تصمیم گرفتن مرد روشن شده باشد اما فیلم می‌پردازد به‌نمایاندن یک «آدم فراری از مسئولیت» دیگر. شخصیت مرد تازه‌چنان صحنه را پر میکند که مجالی برای هیچ چیز باقی نمی‌ماند. تغییری که باید در شخصیت مرد پدید گردد به‌چشم نمیآید. یکدستی‌ی داستان فیلم از بین میرود. حرکت فیلم متوقف میشود. تداوم میشکند. در نتیجه فیلم میکوشد تا با کمک تضادی ساختگی ـ صحنه‌ی گفتار تلویزیونی ـ این صحنه را جزئی از تمامیت فیلم بحساب آورد. صحنه اما تار و پود فیلم را شکافته است و از تمامیت قصه بدور افتاده است.

در قسمت عشق‌ورزی‌ی مرد و زن در صحنه‌ی اتاق مرد حرکت ساده‌ی قصه توانایی‌ی گفتن حرفهای زیادی را دارد. اینجا از همان اول ترس از همسایه‌ها را داریم و اصرار مرد را که صدای زن بلند نشود. بعد مرد چراغ اتاق را خاموش میکند: «بخابیم دیگه». زن میخاهد چراغ روشن بماند ـ چراغ را روشن میکند و به‌رختخاب میآید. مرد این بار صاحبخانه را بهانه

میآورد وچراغ رااز نو خاموش میکند. تااینجا جزئی ازقصه است. گسترش منطقی قصه است. کافی هم هست. رابطه‌ی مردوزن و بخصوص شخصیت زن رادر قبال مردروشن میکند. ووقتی زن بسادگی میگوید «توتاریکی چش نمی‌بینه» لبخندش وطرز بزبان آوردن جمله گویای همه‌ی حرفهاست ـ ویکی ازلحظه‌های خوب فیلم است. (بماندکه صحنه ازهرنظر ـ بخصوص از نظر نورپردازی ـ بسیاربد روی‌پرده می‌آید.) وهمه‌ی تمثیل بصری وهمه‌ی تمثیل لفظی درباره‌ی تاریکی وروشنایی که تاصبح ادامه پیدامیکند توضیح محض است ـ به‌هیچ کارنمی‌آید وبراحتی میتوان ازفیلم درش آورد (همانطورکه قسمتی ازین صحنه زده شد ـ وانگار نه‌انگار). (ودریك حاشیه‌ی مجدد اینرا توضیح بدهم که تمثیل‌های بصری‌ی فیلم بخصوص در زمینه‌ی مسائل جنسی چنان ابتدایی ومتظاهرانه است که بزحمت میتوان حرف بیشتری درین باره زد ـ وگرچه اساسن تمثیل بازی‌ی محض همیشه فقط ظاهرفریبنده‌یی دارد اماتا به این‌حد بیخبری درطرز بکار گرفتن تمثیل بصری درسینما متعجب کننده است.)

به‌این‌ترتیب «خشت‌وآینه» ازینکه خوب اندیشیده شده‌است بهره‌یی نمیبرد. تمامیتش رااز کف میدهد. قصه‌اش رااز کف میدهد. حرکت وشکل پذیری‌ی آدم‌هاش را از کف میدهد. و ـ درنتیجه ـ امکان حرف زدن رااز کف میدهد. آنچه باقی میماند قسمت‌های مجزایی‌ست که ـ هرچندهمچنان ـ خوب اندیشیده‌شده‌است اما بد روی‌پرده می‌آید.

۴

قسمت‌های مجزای «خشت و آینه» (حالاکه فیلم یك کل نیست وحرف برسرچندصحنه‌ی فیلمسازی‌ست) اکثرن سینما نیست. وچندمشکل. مشکل پناه درادبیات جستن. مشکل تا به این‌حد به گفتگوتکیه داشتن. مشکل یکدست کارنکردن. و ـ بالاخره ـ مشکل کارفیلمسازی. سعی میکنم بطور خلاصه توضیح بدهم.

مثال. این کوشش هست که درهرقسمت شخصیت کاملی برای هرآدم‌ساخته شود (و البته همه‌فراری از مسئولیت ـ حیف که یکانگی‌ی ازکف رفته‌را نمی‌توان بدینگونه از نو ساخت). درپرورشگاه شخصیت‌زن پرستار را داریم. اینجا همه‌ی عامل‌هایی که بکار ساختن یك آدم می‌آید وجود دارد. عامل‌های ظاهری که درصورت زن‌جوان هست وعامل‌های‌دیگر: طرز برخوردش بامراجعین ـ بی‌اعتنایی وناباوری‌اش ـ تلفنی که بش میشود و حلقه‌یی که به انگشت دارد ـ مجله‌ی «سخن» که می‌خاهد بی‌اعتنا بـه دیـگران خود را به خاندنش سرگرم کند ـ اینکه درمقابل فریاد ولابه‌ی زنی که بچه‌میخاهد به‌خاندن‌یك‌پرونده میپردازد و... زنی جوان بازندگی‌ی جنسی‌یی اینچنین ومتظاهر به‌روشنفکری وبی‌اعتنابه مسئولیتی که‌برعهده‌ی اوست و ـ درنتیجه ـ شخصیتی تقریبن تنفرآور. مشکل اینجاست که چیزی به‌این دقت اندیشیده شده باید روی‌پرده بیاید. ونمیآید. زن‌جوان همه‌ی این کارها را به‌دنبال هم‌انجام میدهد: بی‌اعتنایی میکند ومشتاقانه به‌تلفن گوش میدهد (که‌سخت‌طولانی وتوضیح دهنده‌است) وبرای یك‌لحظه به‌خاندن مجله‌ی «سخن» میپردازد وسرانجام‌بی‌آنکه مشکل زنی‌راکه بچه میخاهد حل کرده باشد دستور جمع کردن کهنه پاره‌ها را میدهد. به این ترتیب شاید بشود زندگی را روی‌کاغذ توصیف کرد اماآنچه روی‌پرده دیده میشود یك زندگی نیست. سینما نیست. و ـ بقول دوستی ـ مصورکردن یك‌نوشته است.

این مشکل درصحنه‌هایی که درخلق شخصیت‌ها کم وبیش موفق‌تر است روشن تربه

چشم میآید : آدمهای توی کافه یا مردی که در دادگستری دیده میشود یا افسر کلانتری (که با دست شکستهاش وچوب سیگارش وسیگار کشیدنش واینکه کاغذی را که روی آن بیهوده خط کشیده پاره میکند وصداش کمتر از موردهای دیگر برای القای شخصیتش به کلمهها نیازدارد). درهمهی این صحنهها به کمک ـ واکثرن وسیلهی ـ ادبیات است که شخصیت آدم ها ساخته میشود. طرز کار سخت ادبیست وتصویر در خدمت کلام است. وچیزی که نیست سینماست.

چیزی که هست گفتگوی فیلم است ـ که همچنان تجربهی بسیار جالبیست. (کشفی که بخصوص در کار گفتگو نویسیِ فیلم وجود دارد تکرارهاست که تا حدی به حالت « absurd » گفتگوی روزمرهی مردم نزدیک میشود.) ناموفق بودن تجربه به این دلیلهاست: وزن گفتگوها که (اگر ادعای کارگردان را درزمینهی به کار گرفتن ضرب گفتگو بجای موسیقیِ متن جدی بگیریم) بیشتر یکنواختی بوجود میآورد تا تنوعی که قرار است مبین حالتهای مختلف آدمها باشد ـ واینهمه تمثیل لفظی که روی جملههای سادهی گفتگو سنگینی میکند ـ و اینکه مرتبن از گفتگو فقط به عنوان یك عامل توضیح دهنده استفاده میشود... والبته این مسالهها هم هست که اکثرن مبنای حرفها فارسی نیست وزبان آدمها بیان کنندهی شخصیت هاشان نیست وزبان آدمها آنطور که باید مختلف نیست و ـ تکرار کنم ـ درسینما نمیتوان اینچنین بندهی کلام بود.

در نتیجه ـ ازسوی دیگر قسمتهای مجزای فیلم بین واقعیت زندگی و واقعیت هنریِ سر گردان است ـ ولطمهی بیشتری به یکدستیِ فیلم میزند. مثل تضادی که بین قسمت برخورد با پیرزن درصحنهی ساختمان ناتمام وصحنهی بسیار طولانیِ شستن بچه (اگر واقعن به قصد آوردن تمام واقعیت زندگی روی پرده باشد و فقط بمنظور «جسورانه» نمایاندن فیلم نباشد) یا صحنهی قنداق کردن بچه (که سخت طولانی وناهماهنگ است) به چشم میخورد. بیشتر توضیح میدهم. درصحنهی برخورد با پیرزن (که مطلقن ناموفق است) کوشش میشود نوعی واقعیت خالص سینمایی ـ واحتمالن دوراز واقعیت زندگی ـ روی پرده دیده شود. یا حداقل بنظر میرسد که کارگردان قصدی اینچنین داشته است. درحالیکه در صحنهی شستن بچه دوربین جز ضبط ـ به اصطلاح ـ تمامیِ واقعیت زندگی وظیفهی دیگری برعهده ندارد و ـ بهرحال ـ چیزی که نیست سینماست.

وبرسیم به مشکل فیلمسازی. هرصحنه ـ مثلن ـ پرازنماهاییست که میتوان اساسن کنار گذاشت ویا به ترتیبهای مختلف پس وپیش کرد. فیلم فاقد یك وزن کلی (ویا ـ در قسمت هایمجزای آن ـ جزیی) است. فیلم فاقد «برش» است. درنتیجه هرصحنه ازصحنهی قبل و بعد خود جدا میایستد... وضعفهای دیگر: ازقبیل نورپردازیِ بسیاربدکه تقریبن درهمهی صحنهها به چشم میآید یاحرکتهای متظاهرانه ـ ودرعین حال نارسا ـ یدوربین در صحنهی ساختمان ناتمام یافقدان mise en scène یاازیادبردن این مساله که یك کوچهی تنگ وباریك یك کوچهی تنگ وباریك باقی میماند تا این که آدمهای فیلم معنای بیشتری به آن القا کنند ونحوهی کاربالعکس نیست (نگاهی بیاندازید به مقالهیی از Penelope Houston در بارهی مشکلات «Keeping Up With The Antonionis» در مجلهی «Sight & Sound» ـ پاییز ۱۹٦٤)... وچه بسیار ازین حرفها ـ بحث اما برسر جزییات نیست.

۵

در دیدارهای بعدی چنین بنظر میرسد که فیلم در تاریکیِ ـ به قول ت. س. الیوت ـ بین «conception» و«creation» درمانده است (وازین روست که کمتر میتوان ـ یا باید ـ

به جزییات پرداخت). «خشت و آینه» نمایشگر فاصله‌یی‌ست بین آنچه کارگردان قصد گفتنش را دارد (و گفته شده میاندیشد- درحالیکه احتمالن اگر توضیح‌های خود او نبود ازاینهمه بکلی بیخبر میماندیم) وآنچه که توانایی‌ی گفتنش را دارد وبه تماشاچی میرسد. به این معنا (گذشته ازهمه‌ی این حرف‌ها که آمد وهم به‌دلیل آنها): «خشت و آینه» یك خلق سینمایی نیست. مثال: صحنه‌یی که زن به‌پرورشگاه میآید.

زن برای پس گرفتن بچه (نجات یك‌نفر وقبول یك مسئولیت) به‌پرورشگاه میآید. با بچه‌های پرورشگاه روبرو میشود. درمییابد تاچه حدنجات یك‌بچه درقبال اینهمه بچه‌ی رهاشده عبث است. وناتوانی‌اش درنجات همه‌ی بچه‌ها اورا بکلی فلج میکند. این پایان زن است. گذشته ازینکه شخصیت زن- برغم همه‌ی توضیح‌ها- هرگز روشن نشده‌است این صحنه -به‌عنوان‌یك صحنه‌ی‌مجزا - همچنان‌خوب‌اندیشیده شده است مشکل‌اینجاست که‌باید این‌فکر راروی‌پرده منتقل‌ساخت: یك‌خلق‌سینمایی... وسینمایی که‌خلق‌میشود‌سخت‌الکن‌است.

صحنه یك مقدمه دارد ویك موخره. درآغاز زن را در حال گشتن در راهروی پرورشگاه میبینیم (که‌البته این گشتن و-مثلن-درجستجوبودن چندان منطقی‌بنظر نمیرسد). ودرآخرزن را می‌بینیم که ناامید وشکسته به‌راهرو بازمیگردد. درین فاصله برخورد اورا بابچه‌ها داریم: بابچه‌هایی که روی لگن هستند و بعد با بقیه‌ی بچه‌ها - یا حداقل تعداد زیادی ازآنها.

عکس‌العمل‌های زن (واین ربطی به‌بازی‌ی هنرپیشه ندارد) کمکی‌به‌بیان مساله‌ها نمی‌کند- ازآنجاکه گفتگویی درکارنیست درآغازنگاهی جستجوگرداردوبعدغمناك. همین. درنتیجه تماشاچی باآنچه که زن میبیند تنها میماند. وبچه‌هارا می‌بیند: روی‌لگن-خابیده- بیدار- نشسته- ایستاده- درحال بازی- درحال خندیدن- درحال گریستن - در لحظه‌ی کوتاه شادی- درلحظه‌های‌طولانی‌ی‌درد. بدین وسیله‌است که کارگردان قصددارد از انبوه مشکل ها وگم بودن مشکل زن دربن انبوه و ناتوانی‌ی اودرحل این انبوه حرف بزند. این صحنه اما - تمثیل بازی‌اش به کنار - صرف پدید ساختن تداومی می‌شود که کارگران‌بزحمت می‌کوشد تا از بسط حرکت بچه ها به جنگ آورد. و حیف از دقیقه‌های‌تلف‌شده. ضعف‌کارگردان درخلق‌سینما ازینجاسرچشمه‌میگیرد که این تصویرها که دنبال‌هم به‌روی پرده میآید نه گویای حرف‌مورد نظرکارگردان است ونه گویای‌هیچ‌حرف دیگری. وازین روست که «خشت‌وآینه» یك‌خلق سینمایی نیست.

این‌ضعف درسراسر فیلم هست. چاره‌یی که- گاه‌گاه- یافت میشود توضیح است. توضیح پشت توضیح. مثل صحنه‌ی استفراغ‌زن- که‌به‌یك صحنه‌ی طولانی‌ی‌دیگر نیاز دارد تا زن این‌صحنه را توضیح دهد. یاصحنه‌ی تلویزیون‌ها (گذشته ازفضای نسبتن‌خوبی که‌می سازد وشوخی‌ی جالب-و خصوصی‌ی- پپسی‌کولا نوشیدن گوینده) درواقع توضیح‌مفصلی‌ست که خود توضیح مرد افلیجی راکه ازکنارمرد میگذرد به‌دنبال دارد.

مشکل «خشت‌وآینه»- بنابرین-یك‌مشکل اساسی‌ست. حرف هنوز بر سر بدیهیات است. وسینما-خلاصه کنم- این نیست.

۶

«خشت و آینه» - بهرحال - یك تجربه است. نمایشگر همه‌ی مشکل هایی ست که

سینمای انفرادی‌ی مادرین لحظه گریبانگیرش است. نمایشگر اکثر چاه‌هاست که ـ اینجا که سنت‌سینمایی در کار نیست ـ سرراه هر فیلمسازی هست. («شب‌قوزی»ی فرخ غفاری دست‌به‌کار ساده‌تری زد و ـ بی‌آنکه فیلمی خوب باشد ـ از «خشت و آینه» موفق‌تر بود. اگر «خشت‌وآینه» جالب‌ترمی‌نمایداز‌این‌روست که «شب‌قوزی» ازاکثر این تجربه‌ها پرهیز کرده بود ودر اکثر چاه‌ها افتاده بود.) و «خشت و آینه» تجربه‌ی بسیار جالبیست. برای دیگر فیلمسازها. و برای همه‌ی آنانی که به آینده‌ی سینمای ما ـ اگر آینده‌یی در کارش باشد ـ علاقه دارند.

تجربه‌ی «خشت و آینه» شاید برای سازنده‌اش بیشتر ازهر کس دیگر آموزنده باشد ـ وشاید کمتراز هر کس. بهرحال. اگر ازهمه‌ی حرف‌ها درباره‌ی اشکال هایی که ـ درینجا ـ در کارفیلمسازی‌هست وکوشش قابل تحسین تهیه‌کننده برای «پایه‌گذاری‌ی‌سینمای ایران» ومساله‌ی تماشاچی که فیلم را پسندید یا نپسندید وهمه‌ی «نظرها» بگذریم و اگر هدف ارزش گذاشتن روی یک‌اثر هنری باشد وقصد بحث درباره‌ی یك تجربه‌ی‌سینمایی‌در کار نباشد... «خشت وآینه» یکی‌از بیشمار فیلم‌های معمولی‌و ـ هریك به‌نحوی ـ بسیاربدی ست که مرتبن درهمه‌جا ساخته میشود. هیچ‌حادثه‌یی نیست. اینرا فراموش نکنیم.

بهمن ۴۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی