مکاشفه در آیینه

تحلیل و بررسی دو فیلم «آبادانی‌ها» و «بودن یا نبودن»

● آزیتا ایرایی

مقدمه‌ای کوتاه بر کیانوش عیاری و آثارش

بخش ویژهٔ مروری بر آثار کیانوش عیاری در جشنوارهٔ بیستم فیلم فجر، فرصتی مغتنم برای از نو دیدن آثار ارزشمند این هنرمند مؤلف است.

کیانوش عیاری، متولد ۱۳۳۰ در اهواز، فیلمسازی را از سال ۱۳۴۹ با ساختن فیلم‌های ۸ میلیمتری آغاز کرد و سال‌ها سرپرست سینمای آزاد این شهر بود.

او در طول شش سال فعالیت هنری، پانزده فیلم هشت میلیمتری کوتاه از جمله انعکاس (۱۳۵۰)، دام (۱۳۵۱)، آن سوی آتش (۱۳۵۲)، شکار (۱۳۵۳)، روز زهر (۱۳۵۴) و حکایتان (۱۳۵۵) ساخت. عیاری نخستین فیلم شانزده میلیمتری‌اش را با نام بعض قطار در سال ۱۳۵۵ ساخت. سپس راه‌آهن دوشی ایران (مستند)، آواز تابستانی و کانال در سال ۱۳۵۶ و پرش خفتگان خاک می‌بیم (دربارهٔ زلزله طبس) در سال ۱۳۵۷، نخستین فیلم عیاری در سال‌های پس از انقلاب، بازمانده‌ها (کوتاه ـ ۱۳۵۸) پوم، سیس یک فیلم به نام خاک شیرین برای تلویزیون و یک فیلم نقاشی متحرک نیز به نام مقابله در سال ۱۳۶۲ ساخت.

فیلم‌های بلند او عبارتند از: تورهٔ دیو (۱۳۶۴)، شیء کردم (۱۳۶۵)، آن سوی آتش (۱۳۶۶)، روز باشکوه (۱۳۶۷)، دو نیمه سیب (۱۳۷۰)، آبادانی‌ها (۱۳۷۱)، شاخ گاو (۱۳۷۴)، بودن یا نبودن (۱۳۷۶).

از ویژگی‌های بارز سینمای رئالیستی، مرجع شمردن آن سوی تاریک زندگی، علاقه و توجه به محرومین، توجه به مسائل اجتماعی، به‌ویژه تعارض‌های میان فرد و جامعه و تجزیه و تحلیل افراد در محیط‌های خاص است. (گرگور، اولریش / ۲۳۰)

به جرأت می‌توان گفت که آثار کیانوش عیاری دارای خصیصه‌های فوق هستند. از اولین فیلم بلند سینمایی او، تورهٔ دیو (۱۳۶۴) تا آخرین فیلم به نمایش درآمده‌اش بودن یا نبودن (۱۳۷۶) می‌توان رگه‌های سینمای رئالیستی را به‌وضوح مشاهده کرد. تورهٔ دیو داستان بازگشت یک جوان (محمدعلی) از شهر به روستا و آرزوی او برای احیای قنات خشک‌شدهٔ دهکده‌اش است. کسمکس‌های افراد در رد یا تأیید عملکرد او، همراهی پیرمرد (بابا عقیل) دهکده (به عنوان پیر مراد و هستی‌بخش) و تقابل و رودررویی آغازین دو برادر (محمدعلی و حسنعلی)، مقابله سنت و تکنولوژی، تعارض آسکار محمدعلی با محیط و افراد و نهایتاً مرگ او و پیرمرد، از نشانه‌های دلبستگی کیانوش عیاری به سینمای واقعیت و البته تراژیک است. بازگشت محمدعلی به زادگاهش و کشته‌شدن او و مبارزهٔ یک‌تنه‌اش برای ایجاد تغییر و نجات روستا از بی‌آبی، یادآور قهرمانان اسطوره‌ای وستون است که با ایجاد تحول اساسی، در نهایت از همان راهی که آمده‌اند باز می‌گردند و یا اسیر سرنوشت خویش گشته، و کسته می‌شوند.

علاقهٔ کیانوش عیاری به فیلم‌های کوروساوا، به‌خاطر شخصیت‌های جداافتاده‌شان، فیلم‌های برگمان و یونوئل به خاطر بی‌رحمی‌شان در عریان ساختن روابط انسانی، فیلم‌های هیچکاک و همین‌طور دنیای رمانتیک و انسان‌دوستانهٔ جان فورد (ماهنامهٔ سینمایی فیلم / ۱۷ / ۴۰) غیر قابل انکار است. عیاری با هوشمندی هنرمندانهٔ خود، فاصلهٔ بین تأثیرپذیری و تقلیدپذیری را کاملاً حفظ کرده است. دومین فیلم بلند عیاری، شیء کردم (۱۳۶۵) فیلمی به غایت تلخ و سیاه است و همچون فیلم تورهٔ دیو، انسان، گرفتار و اسیر دست سرنوشت و تقدیر محتوم خویش است.

داستان، سرخوردگی و تقابل خواست‌ها و آرزوهای درونی جوانی

فیلمساز با دنیای بی‌رحم و واقعی بیرون است. محمود که فیلمساز هشت میلیمتری است، آرزوی ساختن فیلمی از روی فیلم کوتاه خودش به نام شیخ کرم در قطع ۳۵ میلیمتری و بلند دارد. او و دوستش ـ حسن ـ تلاش بی‌وقفه‌ای برای سرانجام رساندن فیلم بلند خود می‌کنند، اما بی‌فایده. نهایتاً خود، داستان را در واقعیت به اجرا می‌گذارند و برای به دست آوردن پول و نهایتاً جامهٔ عمل پوشاندن به آرزویشان ـ ساختن فیلم ـ از یک جواهرفروشی سرقت کرده که با خیانت محمود و مرگ حسن و اعتراف نهایی او، داستان پایان می‌یابد.

تبدیل ذهنیت به عینیت، تنهایی انسان‌های گرفتار در دایره‌ای بسته و معلق بین بودن و نبودن، زمین و آسمان (وجود قهرمان در تله‌کابین در ارتفاعی عظیم و تنها) از بارزترین ویژگی‌های فیلم شیخ کرم (محبوب‌ترین فیلم عیاری) است.

تفاوت آشکار دنیای درونی، رؤیایی و ذهنی محمود با آن‌چه حقیقتاً در پیرامون او رخ می‌دهد و تلاش بی‌سرانجام او در یکی‌کردن این دو جهان و گسراندن جهان غیرواقعی درون به بیرون، باعث از بین رفتن تعادل روحی او می‌شود.

آن سوی آتش سومین فیلم بلند کیانوش عیاری بر بستری از دود و آتش استوار شده است؛ تعارض آب و آتش، کشمکش خونین دو برادر که در فیلم تورهٔ دیو نیز حضوری چشمگیر دارد، در فیلم شیخ کرم نقش برادر کمی تلطیف‌تر شده، او قصد کمک و یاری به برادرش (محمود) را دارد، قدرتی فراتر از نیروی دو برادر حاکم بر زندگی آنها است و آن حضور خارجیان، حفاری چاه‌های نفت و نابودی منازل آنها می‌باشد که جاره‌ناپذیر است.

نوذر و عبدالحمید که خانه‌شان توسط شرکت نفت برای حفاری چاه‌های نفت خریداری شده است، بر سر پول خانه به جدالی خونین می‌پردازند. به نحوی که نوذر به جرم چاقو زدن به برادر، سه ماه در زندان به سر می‌برد. کساکش بین دو برادر بر زمینه‌ای از شعله‌های به آسمان کشیده شدهٔ آتش، اساس داستان آن سوی آتش است.

نفرت، از خود بیگانگی و عشق، زمینهٔ اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد. تنفر دو برادر از یکدیگر، فراموش کردن گذشته توسط عبدالحمید و مست بودن او با ظواهر گول‌زنندهٔ پر زرق و برق فرنگی و نوکری بی‌چون و چرای خارجیان، زیر بار نرفتن نوذر با این شیوهٔ حقارت‌بار (او به عنوان کارگر در شرکت نفت کار می‌کند، اما نوکری نمی‌کند)، حضور دختری لال که به آنها و کارگران، شیر ـ که نمادی از پاکی و طهارت و معصومیت کودکانه است ـ می‌فروشد، پسربچه‌ای گرفتار بین دوراهی نوذر و عبدالحمید که همراه خواهرش شیر می‌فروشد و شعله‌های توفندهٔ آتش که نهیب درون سرکش و بی‌قرار دو برادر است؛ همگی از جلوه‌های بارز سینمای انسان‌گرا و رئالیست عیاری هستند. او به داخل فضای ملتهب و درونی کاراکترهایش می‌رود که حتی دریای مجاور نیز از داغی و حرارت آن نمی‌کاهد. تنها عامل بازدارندهٔ آن ستیز نافرجام، عشق نوذر به دختر لال شیرفروش است که به یکباره آب سردی بر روی جوش و خروش او در قبال برادر می‌باشد.

آثار کیانوش عیاری را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دستهٔ اول، شامل سه فیلم نخستین او هستند که مختصری در موردشان گفته شد و گروه دوم، دربرگیرندهٔ پنج فیلم بعدی او هستند.

چهارمین ساختهٔ بلند کیانوش عیاری که اولین فیلم دستهٔ دوم اوست، روز باشکوه (۱۳۶۷) نام دارد. در این فیلم اثری از کشمکش‌ها، تعارضات و برخوردهای درونی و بیرونی فیلم‌های قبلی نیست. قصهٔ ساده روز باشکوه، داستان بازگشت هویت از دست‌رفتهٔ افراد است.

گل‌آقا، قهرمان دوچرخه‌سواری با مدال قهرمانی آسیا به شهرش بازمی‌گردد. پس از استقبال گرم مردم از او، باخبر می‌شوند که خواهر شاه قصد بازدید از آن شهر را دارد. فرماندار و دیگران برنامهٔ عظیمی برای استقبال از خواهر شاه تدارک می‌بینند که با مخالفت گل‌آقا و برخی افراد مواجه می‌شود و در نهایت، آمدن خواهر شاه همزمان با روز عروسی گل‌آقا می‌شود که مردم شهر همگی در جشن ازدواج او شرکت کردند و هیچ کس به استقبال او نمی‌رود. خودباوری و هویت یافتگی، اساس فیلم روز باشکوه است. روز باشکوه روز بزرگ مردمی است که قهرمان را در درون خود یافته‌اند و به دنبال تظاهر و دروغ در دنیایی خارج از شهر خود نیستند. این فیلم عیاری بسیار متفاوت از سه فیلم قبلی اوست.

در آن فیلم‌ها، انسان‌ها اسیر سرنوشت و تقدیر هستند و برای گریز از آن، راهی جز نبردهای خونین ندارند و بعضاً تسلیم چنگال مرگ می‌شوند. (بجز آن سوی آتش) اما در فیلم روز باشکوه و فیلم‌های بعدی او، انسان، قدرت حاکمیت بر سرنوشت خویش را می‌یابد و هرگز تسلیم ناملایمات و تلخی‌ها، حتی هنگامی که مرز بین مرگ و زندگی در هم می‌شکند، نمی‌شود.

تغییر سرنوشت و هدایت آن به سمت و سویی دیگر بستر فیلم‌های بعدی عیاری را تشکیل می‌دهد. روز باشکوه را می‌توان حرکتی نو در سینمای عیاری به حساب آورد. (به لحاظ تغییر درونمایه‌های آنها)

همچون آبادانی‌ها (که جداگانه بررسی خواهد شد) جست‌وجو و کشف، مضمون نهفته در فیلم دو نیمه سیب (۱۳۷۰) پنجمین ساختهٔ کیانوش عیاری است.

عباری بیش از دور بانکوه، مضامین عامه‌پسندتری را دستمایهٔ فیلم‌هایش قرار می‌دهد؛ عامه‌پسند، نه به معنای ابتذال، بلکه در مفهوم سرگرم‌کننده‌تر.

اگر سه فیلم نخست، انسان‌های به‌شدت درونِ سرنوشت خویش را نشان می‌دهد، فیلم دو بیسه سیب، قصهٔ انسان‌هایی است که تقدیر خود را نمی‌پذیرند، با شهامت در آن می‌شورند، و در نهایت پیروز می‌شوند.

دو بیسه سیب، داستان قدیمیِ دوقلوهایی است که سرنوشت، آنها را از یکدیگر دور کرده است. اما سرانجام همدیگر را می‌یابند و این جدایی، دوری و دوگانگی را به سوی وحدت سوق می‌دهند. از فیلم روز باشکوه رفته عباری، قدرت اراده و تصمیم‌گیری کاراکترهایش را بیشتر می‌کند. آنها همگی دچار حادثه می‌شوند، راه‌های پرپیچ و خم را طی می‌کنند و نهایتاً پیروز و سربلند می‌شوند.

فیلم آبادانی‌ها (۱۳۷۱) ششمین ساختهٔ کیانوش عباری با اقتباسی درخشان از فیلم، دور در چرخه و تبدیل هنرمندانه فضای نئورئالیستی فیلم ایتالیایی دسیکا به فضای اواخرِ جنگ در ایران، به اعتقاد من کامل‌ترین و بی‌نقص‌ترین فیلم کارگردان است که بررسی آن به دنبال خواهد آمد.

شاخ گاو هفتمین ساختهٔ کیانوش عباری، فیلمی متعلق به سینمای کودک و نوجوان است. کودکی که همخون پسرکِ آبادانی‌ها، خیلی سریع با تلخی وقایعی که در اطرافش می‌گذرد آشنا می‌شود. امیر که برای دیدن اقوامش از سهرستان به تهران می‌آید، هنگامی که خواب است در قطار پول‌هایش به‌وسیلهٔ مردی سرقت می‌شود. فیلم قصهٔ تلاش امیر برای یافتن مرد و باز پس گرفتن پولش است که نهایتاً به کمک بچه‌های دیگر موفق می‌شود.

آخرین اثر به نمایش درآمدهٔ کیانوش عباری تا این لحظه، بودن یا نبودن (۱۳۷۶) است که تحلیل آن به تفصیل در ادامه می‌آید.

انسانیت، شرافت، بازیافتن هویت از دست‌رفته، احقاق حق، کاوش و جست‌وجوی دنیای آرمانی و آرزویی، تلاش، امید و سپیدی در دل ناامیدی و سیاهی، میل به زندگی، عشق و نفرت، تضاد و تعارض بین خود و جامعه، کشف و شهود، دوگانگی و سرانجام وحدت و آرامش مضامین تکرار شونده در آثار کیانوش عباری هستند.

آبادانی‌ها

نویسنده و کارگردان: کیانوش عباری
محصول: ۱۳۷۱، ۹۷ دقیقه

خلاصه فیلم: درویش (سعید پورصمیمی) مردی جنگ‌زده به اتفاق خانواده‌اش، هفت سال پیش از آبادان به تهران مهاجرت کرده است. تنها راه گذران زندگیِ او مسافرکشی است، ولی روزی اتومبیل او به سرقت می‌رود. درویش به اتفاق پسر نوجوانش برنا (سعید شیخ‌زاده) و دوستش نصرت (بهروز رضوی) جست‌وجویی طولانی برای یافتن ماشین از دست رفته‌اش را آغاز می‌کند که در این راه حسن خوف (حسن رضایی) که خود دزدی خرده‌پا است، او و پسرش را همراهی می‌کند. آنها قبرستان‌های اتومبیل و بیابان‌های اطراف تهران را زیر پا می‌گذارند و سرانجام پلیس، ماشین را در خارج از شهر پیدا می‌کند.

درویش که ماشین را ویران‌شده و اسقاطی می‌یابد؛ وسوسهٔ دزدیدن لاستیک ماشین دیگری در او قوت می‌گیرد که البته نهایتاً موفق به انجام آن کار نمی‌شود و به اتفاق پسرش و حسن خوف، با اولین مسافرینی که از همان‌جا سوار ماشین می‌کند به تهران بازمی‌گردد.

> «بوبایی آدمیزاد که به دیکتش نیست، به فکره، به هوش، به حواس و تجربه‌اش است.» (از زبان فانوگیر | مقال به مضمون فیلم)

فیلم جست‌وجوگر آبادانی‌ها، فیلمی سرشار از خشونتی تلخ و هیجان، اما دلگرم‌کننده و امیدبخش است. تلاش برای بازپس گرفتن حق انسان و پروسهٔ طولانیِ این راهِ پرپیچ و خم و گذر از هزارتوهای مخروبه و تلخ و آهنین، راز و رمز رسیدن به حقیقت است.

قهرمان اصلیِ این سیر، بر خلاف ظاهر آرام، خجول و ساکت خویش، برنا پسربچهٔ نوجوانی (حدوداً دوازده‌ساله) است که با عبور از این راه به مردانیت خویش نزدیک می‌شود.

مرد بودن برنا ـ یا آرزوی نهاییِ او برای مرد شدن ـ در صحنهٔ آغازین داستان، هنگامی که ماشین پدر را از پارکینگ بیرون می‌آورد، به‌وضوح دیده می‌شود. او امین و مورد اعتماد پدر است، زیرا اجازهٔ جابه‌جا کردن ماشین را دارد. همچنین در تمامی لحظه‌هایی که درویش در جست‌وجوی اتومبیل خویش است، برنا نیز در کنار او (یا گاهی کمی دورتر) حضور دارد.

نگاه جست‌وجوگر و کنجکاوِ برنا به دنبال کشف حقیقت است. جزئیاتی که از دیدِ دیگران پنهان می‌ماند، برای او از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هنگامی که او و پدرش برای صرف چای به قهوه‌خانه رفته‌اند، تنها اوست که با چشم تیزبین و موشکافانهٔ خود به مردی شک کرده و در نهایت نیز او اوایل کسی است که متوجه دزدیدن دوچرخهٔ پیرمردی که مرغ عشق می‌فروشد، توسط همان مرد (که به او شک کرده است) می‌شود و با فریاد همه را آگاه می‌کند.

نگاه نگران برنا را، اولین بار در آیینه بغل ماشین پدر (قبل از دزدیده

شدن) می‌بینیم، گویی او از پیش برای وقوع فاجعه آگاه شده است.

آیینه از اشیایی نمادین در این فیلم است که آگاهانه در جای جای فیلم از آن استفاده شده است. دومین حضور پرقدرت آیینه، در خانهٔ مرد رمال و آیینه‌بینی است که از برنا که پاک و طاهر و تمیز است می‌خواهد به درون آن نگاه کند و جای ماشین دزدی را در آن کشف کند. اما او به دور از هرگونه دروغ و خیال‌پردازی است و تنها حقیقت را می‌خواهد و طبیعتاً در آیینه، چیزی را که رمال به دنبال آن است نمی‌یابد. آیینه از دست برنا به زمین افتاده و می‌شکند و او قطعه‌ای از آن را برای خودش برمی‌دارد و از

داخل آن به افراد، فضاها، شهر و ماشین‌ها نگاه می‌کند (اولین ماشینی که از درون آیینهٔ خود می‌بیند یک پیکان است). او حقیقت را از زاویهٔ چشم خویش جست‌وجو می‌کند و آیینهٔ دروغین رمال، تبدیل به آیینه‌ای حقیقت‌یاب برای برنا می‌شود که انعکاس واقعیت عینی است نه ذهنی.

آنها برای رفتن نزد آیینه‌بین، از پله‌های فراوانی بالا می‌روند و حتی از بین سنگ‌های بزرگ عبور می‌کنند، و او تنها کسی است که قبل از ورود به خانهٔ رمال، لحظه‌ای در آن مکان که بلندترین نقطهٔ تهران است، تأمل می‌کند و به شهر که در زیر پایش قرار گرفته خیره می‌شود؛ برنا حقیقت را در درون شهر جست‌وجو می‌کند، نه در خانهٔ مرد آیینه‌بین.

اگر بپذیریم صعود از پله‌ها (که در فیلم بودن یا نبودن، عنصر جدایی‌ناپذیر قصه است که به آن خواهیم پرداخت)، راه رسیدن به حقیقت هستند بیراهه نرفته‌ایم، زیرا پله‌ها مسیری دشوار برای به چنگ آوردن آن قطعهٔ شکستهٔ آیینه هستند که در نهایت برنا از آن با مهارت، دوربین دستی می‌سازد. ممکن است شکسته‌شدن آیینه به‌نظر تصادفی برسد، اما در باطن این‌طور نیست.

دوربین عنصری اساسی در کشف و شهود است که هوشیارانه از نگاه برنا مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ چرا که بسیاری از وقایع را با استفاده از آن شیئهٔ شکسته و در نهایت دوربین می‌بینند.

نگاه برنا نگران، مضطرب و پرسان است و این مراقبت ناشی از احساس عدم امنیت در درون او است. از نگاه یونگ، گر روح خانوادگی انعکاسی از روح زمانه و آراء و عقاید زمانه باشد، کودک احساس امنیت و اگر با روح زمانه در تعارض باشد، سبب احساس ناامنی کودک نسبت به دنیا می‌شود. (یونگ / کارل گوستاو / هفت / ۱۳۷۷)

تعارض و یا آرامشی که یونگ از آن سخن می‌گوید صرفاً عقیدتی و بر مبنای تفکر و اندیشه نیست، بلکه می‌تواند یک واقعه و یک تصادف ناگوار نیز باشد، که تعادل را در داخل و خارج از خانه برهم می‌زند و اضطراب و نگرانی را جایگزین آرامش و امنیت می‌کند.

حادثهٔ دزدیده شدن ماشین پدر خانواده که تنها وسیلهٔ نان‌آور آنها است، نوعی تعارض در دنیای گرم خانوادگی او با جهان خارج به وجود آورده است. در حالی‌که در بیرون، همه چیز سر جای خود می‌باشد، آنها دچار این بحران عظیم شده‌اند، طوری که حتی با به صدا در آمدن آژیر قرمز و حملهٔ هوایی ـ که به نوعی کنایه‌ای از حال و هوای طوفانی درونی آن لحظهٔ آنان است ـ در شب اول دزدیده شدن اتومبیل، از خانه خارج نمی‌شوند و این مصیبت برای آنان از حملهٔ دشمن و نابودی و مرگ نیز عظیم‌تر است.

درویش، مردی زحمتکش و پویاست. او برای به‌دست آوردن چیزی که

به ناحق از دست داده است، تن به هر کاری می‌دهد. ابتدا دست به دامن قانون (کلانتری) می‌شود، سپس خود به دل حوادث می‌زند.

تفاوت درویش با پسرش در نوع نگاه آنان به مسائل پیرامونشان است. برنا در ابتدای راه شهود است، اما درویش به نظر می‌رسد که این راه را طی کرده، و حال به واقعیت تلخ چشم دوخته است. او که تنها وسیلهٔ کسب درآمد و روزی خانواده‌اش را از دست داده است، فرصتی برای تأمل و اندیشیدن ندارد.

استیصال پدر و درماندگی او در صحنه‌های گشت و گذار در گورستان ماشین‌ها، نگاه کاوش‌گر او به دنبال کوچک‌ترین شیء آشنای به‌جا مانده از ماشین، از امیدواری او برای یافتن نمی‌کاهد.

هنگامی که در یکی از خواب‌ها، برنا آپارات کوچکی برای نمایش فیلم پیدا می‌کند و همزمان هواپیمای دشمن حمله می‌کند، هر سه (برنا، پدر و حسن خوف) به درون لوله‌ای بلند می‌روند، ولی لوله در اثر انفجار شروع به حرکت می‌کند. این چرخش، دور باطل آنان و گرفتار بودن در مسیر نادرست یافتن ماشین را نشان می‌دهد. آنها از این راه به ماشین نمی‌رسند، اما هر یک به نوعی، خود را در بوتهٔ آزمایش گذاشته و محک می‌زند. آنها فرصت خوبی برای شناخت درون خویش یافته‌اند. هر یک به بخشی از وجودشان که تا پیش از این برایشان غریب و بیگانه و به دور از ذهن بود آگاه می‌شوند.

حسن خوف که حتی از عینک برنا نمی‌گذرد و آن را می‌دزدد، در نهایت لنز آپارات را به او می‌بخشد. درویش که در زندگی، مردی شریف و درستکار بوده با وسوسهٔ دزدی و سرقت، در برهه‌ای از زندگی‌اش آشنا می‌شود. وسوسهٔ نهایی درویش چاره‌ناپذیر است، اما بسیار کوتاه و مقطعی است. این حادثه به‌طور ناخودآگاه در او رخ می‌دهد.

بازی با نور در شیشه، نگریستن به انسان‌های دیگر (پسر و مادری در رستوران و همچنین دختر حسن خوف در اتاقی دیگر) در آینه که لحظه‌ای برنا از آن غافل نیست، مختص دنیای کودکی اوست که البته دیگر کودک نیست. برنا آن‌قدر بزرگ شده است که گذشت و فداکاری را نیز بیاموزد. هنگامی که عینک خود را بر روی چشمان دختر حسن خوف می‌بیند، به روی خود نمی‌آورد و حتی آن را آگاهانه به او می‌بخشد.

حسن خوف مردی است که ابتدا با اکراه، سپس با تمایلی بیشتر در این راه، آنان را همراهی می‌کند. او چم و خم این مسیر ناهموار را می‌شناسد و برای درویش که مردی است آرام و به دور از هیاهو، او راه‌گشای خوبی است. گویی پله‌پله آنان را به مقصد نزدیک‌تر می‌کند، اما در حقیقت آنان هر لحظه از واقعیت دور می‌شوند. برای حسن خوف که خود بزرگ شدهٔ آن فضاهای سیاه و تلخ است، نیز هنوز مکان‌هایی ناشناخته و دور وجود دارد

که موفق به کشفش نشده است، همان‌طور که ماشین در نقطه‌ای پیدا می‌شود که او از آن محل اطلاعی ندارد.

حسن خوف بر خلاف ظاهر خشن و خلاف خود مردی با عاطفه و مهربان است. او عینک برنا را برای دخترش می‌آورد و همچنین صندلی چرخدار سکسنه را برای همسرش (که نمادی بر تکیه‌زدن، آرمیدن و احساس بزرگی داستن است همچون صندلی ریاست).

شخصیت‌های فیلم آبادانی‌ها نیز، مانند پرسوناژهای فیلم بودن یا نبودن، قهرمانانی پرتلاش و جست‌وجوگر و امیدوار هستند که تسلیم تقدیر و سرنوشت تلخ خود نمی‌شوند و تا یافتن نهایی مقصود خود، دست از مبارزه نمی‌کشند.

فیلم آبادانی‌ها قصهٔ بزرگ شدن پسری نوجوان در هیبت ناظری همیشه حاضر بر صحنه‌های وقوع حوادث (به جز دزدیده شدن ماشین) و چشم آگاه و روشن او برای یافتن حقیقت است.

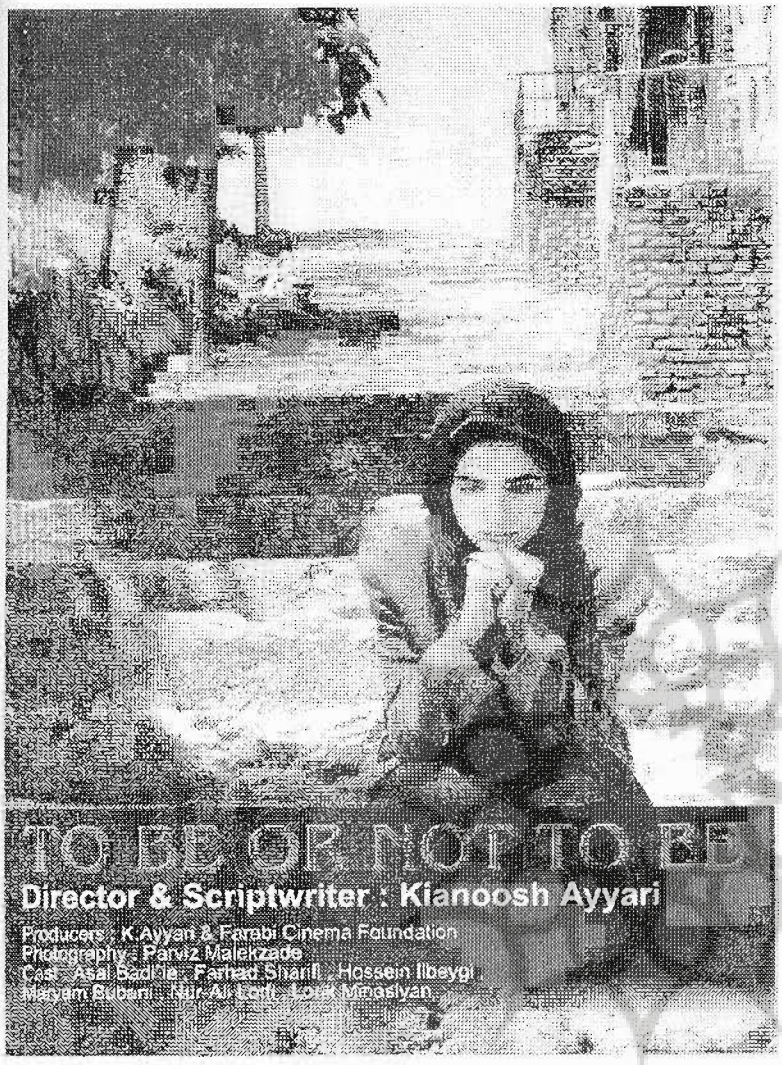
□ □ □

بودن یا نبودن

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: کیانوش عیاری

محصول: ۱۳۷۷، ۹۹ دقیقه

خلاصهٔ فیلم: آنیک دختر جوانی که از ده‌سالگی دچار ناراحتی قلبی بوده است، اکنون در آستانهٔ جوانی نیاز به پیوند قلب دارد. امیر، پسر جوانی که در شب عروسی خود در اثر سانحه‌ای دچار مرگ مغزی شده است، توجه دکتر نیک‌نژاد که متخصص پیوند قلب است را به خود جلب می‌کند. او به‌وسیلهٔ رابطی که در بیمارستان دارد، به محض اطلاع از مرگ مغزی برای جلب رضایت خانوادهٔ امیر بلافاصله در بیمارستان حاضر می‌شود و با وجودی که برخوردهای تندی نیز در این رابطه درگذشته با او صورت گرفته است، اما از تلاش برای نجات جان بیمارانش (از جمله آنیک) دست برنمی‌دارد. همزمان با آنیک، دختر جوان دیگری نیز (معصومه) به قلب نیاز



دارد که احتیاج او همانند آنیک بحرانی نیست، اما خانوادهٔ او با پول سعی می‌کند صاحب قلب امیر شود.

خانوادهٔ امیر که مرگ مغزی را پایان فرزندشان نمی‌بینند، به هیچ عنوان حاضر به انجام این فداکاری نیستند، اما رفته‌رفته پدر امیر سرانجام مرگ فرزند را باور می‌کند، تسلیم پول پدر معصومه نمی‌شود و قلب امیر را به آنیک هدیه می‌کند.

«تنها راه نجات من از مرگ حتمی، پیوند قلب سالم به قلب من است. اما مشکل این است که اصلاً قلبی برای پیوند پیدا نمی‌شود.» (آنیک | نقل به مضمون فیلم)

کشمکش بین عقل و احساس (مغز و قلب) پایه و اساس فیلمی است که این درام اجتماعی را به روشن‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد. درامی که شخصیت‌های اصلی و فرعی آن، انسان‌های معمولی برخاسته از جامعه‌ای هستند گرفتار در چنبرهٔ سرنوشتی به‌ظاهر محتوم و تلخ، اما در باطن تغییرپذیر و دلنشین. انسان‌هایی که با مبارزه‌ای نفس‌گیر و مرگبار، سرنوشت خویش را به گونه‌ای دیگر رقم می‌زنند.

کشاکش بین مرگ و زندگی از بارزترین جلوه‌های قابل تأمل در فیلم بودن (هست، هستی، زندگی، حیات) با نبودن (نیستی، نابودی، فنا و مرگ) است.

زندگی با طپش قلب انسان، تداوم و با مرگ مغز او، پایان می‌یابد. ایست مغز مساوی است با پایان اندیشه، و پایان اندیشه مساوی است با مرگ.

آیا می‌توان گفت که احساس بر تفکر برتر است و با بودن آن می‌توان به زندگی ادامه داد ولی با فقدان مغز (تفکر) نمی‌توان؟

ابتدای فیلم با این پرسش حیاتی آغاز می‌شود. آنیک برای ادامهٔ هستی‌اش به قلب نیاز دارد. قلب امیر (جوانی که در شب داماد، دچار حادثه و مرگ مغزی شده است) در سینه‌اش همچنان می‌تپد، اما مغز او مرده و طپش قلب (البته با کمک دستگاه) به ادامهٔ زندگی او کمکی نمی‌کند، اما همین قلب می‌تواند باعث حیاتی دوباره در آنیک شود.

آنیک برای بازیابی زندگی، راهی دشوار در پیش دارد. او باید مبارزه کند. نبردی که بر پایهٔ انسانیت، شرافت و اخلاق استوار شده است. او هرگز برای دستیابی به قلب امیر وارد معامله و مناقصه و دلالی نمی‌شود. آنیک با سماجت، صداقت و میل شدید زیستن، رفته‌رفته ابتدا محبت پدر امیر را به دست می‌آورد. سرانجام قلب امیر را.

او در مبارزهٔ یک‌تنه‌اش با تعصبات عشیره‌ای خانوادهٔ امیر، سرانجام و پیروز بیرون می‌آید و البته در این مسیر ناهموار و دشوار، همراهی صادقانهٔ دکتر نیک‌نژاد (متخصص پیوند قلب) را نمی‌توان نادیده گرفت. دکتر، انسانی به‌غایت وظیفه‌شناس، مهربان با قلبی سرشار از محبتی نهفته و پنهان به آنیک است.

شخصیت‌های فیلم بودن با نبودن، همگی قهرمانانی به‌دور از قهرمان‌پردازی‌های رایج در سایر فیلم‌های این‌چنینی هستند. در فیلم، آگاهانه از اسطوره‌گرایی و قهرمان‌پردازی همیشگی پرهیز شده است.

هیچ یک از افراد دست به عمل خارق‌العاده نمی‌زنند و همه تحولات و

تغییرات بنیادین فیلم، همچون گام‌های پدر امیر، آرام و آهسته به پیش می‌رود؛ بدون اوج و فرودهای کاذب و هیجان‌سازی بیش از حد.

به جرأت می‌توان گفت درام بودن یا بودن بر خلاف سایر درام‌ها که بر پایهٔ ستیزهای آشتی‌ناپذیر بین قهرمان و ضدقهرمان بنا شده‌اند نیست. این فیلم ضدقهرمان به معنای واقعی کلمه ندارد.

آنتاگونیست در این داستان، مرگ است که با اصل زندگی که تمامی شخصیت‌های قصه برای از دست ندادن یا دوباره به چنگ آوردنش، در رقابتی جشنگیر تلاش می‌کنند، روبرو قرار گرفته است.

کشمکش داستان بر مبنای تقابل و تضاد بنا شده است و تناقض بین افراد، انگیزه‌ها، نیازها و حتی ادیان به‌وضوح دیده می‌شود. اما در روند فیلم، شاهد از بین رفتن این تضادها و یکی‌شدن و یکرنگ شدن قلب تمامی شخصیت‌ها (بجز خانوادهٔ معصومه) هستیم. فیلم بودن یا نبودن از جدایی به سوی وحدت و یکپارچگی پیش می‌رود. پذیرفتن آنیک که متعلق به اقلیت‌های مذهبی جامعهٔ ماست، به عنوان شهروند و انسانی قابل احترام از سوی فرهنگی که همواره در طی این سال‌ها، خشن و مبارز یا تعصبی کورکورانه جلوه کرده‌اند، از درخشان‌ترین جنبه‌های انسانی و اجتماعی داستان است.

پدر امیر قلب مسرش را در ازای پول (با وجود فقر حاکم بر زندگی‌اش) به آنیک نمی‌دهد، بلکه با روبرو شدن با حقیقت وجودی آنیک که انسانی سرشار، مهربان و عادی است و با آگاهی کامل و شناخت دقیق از درون خالص و بی‌غش و عشق او، این فداکاری عظیم را نشان می‌دهد و زندگی دوباره را به او می‌بخشد. او نیز همچون آنیک، برای قلب اهل معامله نیست.

آن‌چه در فیلم بودن یا نبودن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، تسلیم شدن آنیک در مقابل سرنوشت است. او نهایتاً تا چند هفتهٔ دیگر زنده است، اما برای زنده ماندن از سخت‌ترین تلاش نیز نمی‌هراسد.

بالا رفتن از پله‌ها و رسیدن به خانهٔ امیر که در بالاترین نقطهٔ آن مکان واقع شده است، راه دسیار به دست آوردن قلب و حیات می‌باشد. بالارفتن، به اوج رسیدن، نزدیک شدن به آسمان یا طی طریق پله‌ها، انتخابی هوشیارانه و نمادین است.

با توجه به فضای کاملاً رئالیستی و مستند وار فیلم، نمی‌توان وجود رگه‌هایی از تمثیل و سمبل را در داستان نادیده گرفت. آب که نشانهٔ بارز حیات، زندگی و روشنایی است، در جای جای فیلم دیده می‌شود.

در اولین حضور آنیک، بر روی پله‌های نیمه‌تر، هنگامی که در کنار خون امیر (که از شب قبل همچنان باقی مانده است) روی زمین نشسته، زنی در بالاترین نقطهٔ پله، آب و جارو می‌کند که در نمایی بسته آب آهسته آهسته به آنیک نزدیک می‌شود و دستش را خیس می‌کند. این‌جا اولین اعلام حضور و تداوم هستی در وجود آنیک در این صحنه به‌روشنی دیده می‌شود.

اولین کسی که جشن آب‌پاشی را به‌خوبی به یاد دارد آنیک است، حتی مادر او نیز، این روز بزرگ ارامنه را فراموش کرده است. و در صحنه‌ای که آنیک بر روی تخت بیمارستان برای عمل پیوند قلب به اتاق عمل می‌رود، این مادر است که آب را به صورت او می‌پاشد.

آب؛ راز خلقت، تولد - مرگ - رستاخیز، تطهیر و رستگاری، باروری و رشد. (گرین، ویلفرد / ۱۶۲) جراحی آنیک و پیوند قلب او به نوعی تولدی دوباره است و پاشیدن آب قبل از عمل توسط مادر، نشانهٔ به دنیا آوردن مجدد او است.

نامگذاری پله‌ها به اسم نسترن، وجود تلدان‌های شمعدانی بر روی بالکن خانه‌ها در فضایی که به‌ظاهر مرگ بر فراز آن پرواز می‌کند، اما در باطن زندگی‌بخشی به دنبال دارد. از دیگر جنبه‌های نمادین داستان است. سبز به معنای رشد، شور و احساس، امید و باروری است؛ آن چه تمامی وجود آنیک را دربر گرفته است.

حضور مداوم آنیک بر بالای پله‌ها، صدای بازی فوتبال که نمادی از سرزندگی و سادگی کودکانه است، به نوعی میل و آرزوی درونی آنیک به سلامت و تحرکت است و یادآور کودکی سرشار از بازی، انرژی و تحرک او.

کوچه‌ای هست که قلب من، آن را از محله‌های کودکی‌ام دزدیده است. (فرخزاد، فروغ / ۳۹۰)

انتخاب قلب برای پیوند، بزرگ‌ترین هستهٔ نمادین داستان است؛ چرا که می‌توانست به جای قلب، کلیه یا عضوی دیگر باشد، اما چرا قلب؟

قلب (دل، محل دوست داشتن، عشق‌ورزی، کینه، محبت و...) مفاهیم عظیمی در پشت سر دارد. پیوند قلب امیر به قلب آنیک، نوعی وصلت معنوی و روحانی است؛ وصلتی که هرگز در واقعیت صورت نمی‌پذیرد. شاید بتوان آن را مهرطلبی نهفته در درون آنیک دانست.

از نکات قابل توجه داستان، می‌توان به شخصیت‌پردازی‌های متفاوت سه پدر اشاره کرد: پدر امیر، پدر معصومه و پدر آنیک. انفعال پدر آنیک در برابر پدر معصومه، از دیگر تعارض‌های آشکار فیلم است. ما با خانوادهٔ آنیک در نزدیک دقیقهٔ پایانی داستان آشنا می‌شویم، در حالی‌که خانوادهٔ معصومه از ابتدا حضوری پررنگ دارند. دلاوری‌که وجود معصومه به حاشیه رانده شده است و این تقابلی عظیم در برابر تلاش‌های بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر آنیک را شکل داده است و پیروزی نهایی آنیک را شیرین‌تر

و جذاب‌تر می‌کند.

تغییر زاویه دید خانوادهٔ امیر، از اساسی‌ترین تحولات قصه است. خانواده‌ای متعصب که حتی هنگامی‌که آنیک از هوش رفته است، به دلیل نامحرم بودن حاضر نیستند او را از زمین بلند کنند، نهایتاً او را در جمع خود می‌پذیرند. بخشش قلب امیر به آنیک، به نوعی پذیرش او در خانواده است، چون آنها مهم‌ترین بخش وجودی فرزندشان را به او هدیه کرده‌اند.

نخستین کسی که مرگ امیر را باور کرده و می‌پذیرد، پدر خانواده است. پرسشی که ابتدای فیلم در ذهن ایجاد می‌شود (برتری احساس بر اندیشه) با رفتار و گفتار پدر، رفته‌رفته رنگی دیگر به‌خود می‌گیرد. او با تصمیم منطقی، جا برای هیچ‌گونه سانور احساسی و عاطفی برای خود باقی نمی‌گذارد. او عقلاً پذیرفته که امیر مرده و نهایتاً قلب او می‌تواند در سینه‌ای دیگر به حیات خویش ادامه دهد. تصمیم پدر، فیلم را به سمت تعادل و توازن پیش می‌برد. اگر اکثر شخصیت‌ها بر پایهٔ احساس رفتار می‌کنند، پدر به آرامی، گرد دلسان را پاک می‌کند و آرامش حکمفرما می‌شود.

وجود سه پدر، مثلثی را تشکیل داده است که رأس آن پدر امیر است. شخصیتی رو به سمت تعالی دارد. پدر معصومه مردی معامله‌گر است که در اولین برخورد با خانوادهٔ امیر، صحبت از پول و خریدن قلب می‌کند. پدر آنیک کاملاً منفعلانه رفتار می‌کند و اگر برای امضای موافقت‌نامهٔ پیوند قلب به دخترش نبود، شاید هرگز نیازی به حضور او در فیلم احساس نمی‌شد.

آن‌چه قابل توجه است تضاد فرزندان با پدرانشان است. آنیک که سرشار از تحرک و نیروی زندگی است، با وجود بیماری شدید هرگز لحظه‌ای از تلاش باز نمی‌ماند، بر خلاف پدر که او را در خانه می‌بینیم و مدام در رفت و آمد است.

معصومه بسیار آرام و بی‌تحرک است که پشت خانواده پنهان شده است، گویی اعتماد به نفس لازم را برای رودررویی با مشکل زندگی‌اش ندارد، و پدر برعکس او، بسیار پرتلاش و فعال ظاهر می‌شود، هرچند از راهی به ظاهر نادرست اما از ذهن او تنها راه نجات فرزندش همین است.

برادر امیر متعصب‌ترین فرد خانواده، تنها کسی است که با استفاده از خصوصت فیزیکی با دکتر نیک‌نژاد و آنیک با پیوند قلب برادرش مخالفت می‌کند، اما او نیز سرانجام واقعیت تلخ مرگ برادر را می‌پذیرد و با تصمیم پدر مخالفت نمی‌کند.

قصد، قیاس دو فیلم آبادانی‌ها و بودن یا نبودن نیست، چرا که در این مجال اندک، فرصتی برای این کار نیست، اما نمی‌توان وجود عناصر مشترک را در هر فیلم نادیده گرفت. پلکان و دوربین را می‌توان از مهم‌ترین آنها برشمرد. در آبادانی‌ها، راه‌ها راه پر فراز و نشیب رسیدن به حقیقت و کشف و شهود است. در بودن یا نبودن راه پر تلاش و خستگی‌ناپذیر رسیدن به حیات و قلب و زندگی.

دوربین در آبادانی‌ها برای کشف حقیقت و نگریستن از درون آن به دل جامعه بکار می‌رود، اما در بودن یا نبودن برای ثبت و ضبط واقعیت. (عروسی و صحنهٔ درگیری داماد)

وقایع فیلم دارای سیری منطقی هستند. عنصر تصادف در داستان پیش‌برنده نیست، و کوچک‌ترین حادثه و رویدادی با منطق و زمینه‌چینی صحیح به پیش می‌رود.

فیلم بودن یا نبودن کاملاً انسانی و اجتماعی است و در پس ظاهر واقع‌گرا و رئالیستی خود، لایه‌های پنهانی دارد که از نقطه نظرات گوناگون قابل بررسی است.■

منابع

- گرگور، اولریش / پاتالاس، انو / تاریخ سینمای هنری / ترجمهٔ هوشنگ طاهری / مؤسسه فرهنگی ماهور / چاپ اول / زمستان ۱۳۶۸
- ماهنامهٔ سینمایی فیلم / سال چهارم / مرداد ۶۵ / شمارهٔ ۴۰
- یونگ، کارل گوستاو / روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه / ترجمهٔ محمدعلی امیری / انتشارات علمی و فرهنگی / چاپ دوم / ۱۳۷۷
- فرخزاد، فروغ / مجموعه اشعار فروغ / انتشارات توید (آلمان غربی) / چاپ اول / فروردین ۱۳۶۸
- گرین، ویلفرد و لیبر، ارل و مورگان، لی و ویلینگهم، جان / مبانی نقد ادبی / ترجمهٔ فرزانه طاهری / انتشارات نیلوفر / چاپ اول / ۱۳۷۶