بهزاد عشقی

صادق کرده ـ کارگردان : ناصر تقوایی .
فیلمبردار : نصرت‌الله کنی . موسیقی متن : هرمز فرهت
بازیگران : سعید راد. عزت‌الله انتظامی. محمدعلی کشاورز.
رمضانی‌فر

رویداد مستند و فیلم غیر مستند

صادق کرده در یك مدیوم لانگ شات افتتاح می‌شود . ترکیب عوامل متشکله‌ی کادر ، فضایی خوف‌آور از زندگی می‌بخشند . در کادر حضور جاده‌ای را در شب تشخیص میدهیم .صدای کامیونهایی که از جنوی کادر می‌گذرند ، بروهمناکی شب اضافه می‌کنند . در عمق کادر ، در آنسوی جاده ، خانه‌ای مستقر است . نوری لرزان به نمای بیرونی خانه ، شکلی بی‌تعادل میدهد .

این تمادیجدایست که برروی واقعه‌ای گشوده می‌شود . یعنی از اینجا فیلم میرود که‌عینیت دهنده‌ی یك رخداد باشد . ببینیم که مقام یك فیلمساز ، در جسمیت بخشیدن بیك رخداد ، تا چه پایه است ؟ دراینجا همچنان که در فرم ، نوع نگاه سینماگردرمواجهه با یك‌رخداد خام و بی‌چهره ، مبین یك ارزش هنری اجتناب ناپذیر است . یعنی اگر فیلمساز از یك‌رخداد به فضایی ماورای رخداد ، فضایی که دریك رخداد بشکلی صریح چهره ندارد، نتوانسته باشد برسد ، کارش ، کار خلاقه‌ای نمی‌تواند بود . اصولا یك واقعه‌ی مستند ، اگر صرفا برای چهره بخشیدن به‌حرکتهای ظاهریش فیلم بشود ، یا که در هر شکل هنری دیگری عینی بشود ، به مرتبه‌ای فراتر از مرتبه‌ی مستندش نخواهد رسید . کشف در یك واقعه برای سینماگر ، برای حصول غایت آن واقعه الزامی‌است . واین کشف اصولا نه تنها لوث‌کننده‌ی واقعیت نیست ، بلکه زنده‌کننده‌ی آنست . اصولا مواجهه‌ی سینماگر با واقعه‌ای مستند ، دو مرحله را طلب می‌کند . مرحله‌ی اول کشف چرایی ها و علت‌غایی وقوع‌اتفاق‌ها ، و تبیین‌حرکت های موقعیت ، و درك بنیادهای فرهنگی واقتصادی موقعیت هاست . این مرحله یك ارزش است . اما می‌تواند که یك ارزش الزامی نباشد . اما مرحله‌ی دوم ارزشی اجتناب ناپذیر است . مرحله‌ی دوم بیرون آوردن آدمها از حد بی‌چهره و کشف ناشده‌ی رخداده‌هاست ! ببینیم که مواجهه‌ی ناصر تقوایی ، با یك واقعه‌ی مستند ، چگونه صورت گرفته است؟ تقوایی در هردومورد با شکست روبرومی‌شود ، یعنی نه تنها ارتباط آدمها و موقعیت ها را کشف نمی‌کند ، بلکه حتی‌ازساخت طبیعی‌آدمها عاجز میماند . یعنی تقوایی بهیچ روی از یك رخداد ، به فضایی ماورای رخداد نمی‌رسد . ازشکست اول تقوایی می‌گذریم . چرا که این دو مسئله اگر منطقا قابلیت تقسیم پذیری داشته باشد، عملا چنین قابلیتی ندارد . یعنی که کشف و ساخت صحیح آدمها ، خود می‌تواند عاملی باشد برای شناخت صحیح موقعیت ها . وتقوایی دوست در همین مرحله است ، که از مجهول نگهداشتن آدمها، موقعیت‌ها را مجهول نگهمیدارد . یعنی از مجهولی به مجهول دیگر میرسد . هسته‌ی مرکزی در این‌رخداد صادق کرده است . که او بواسطه‌ی قرارگیریش در مجاورت یك اتفاق ، شخصیت سالم و بهنجاری ندارد . تقوایی در اینجا حق ندارد تنها با نشان دادن ماجراها ، شناخت صادق را در همین حد متوقف کند . بعبارت دیگر ماجراها نمی‌باید ، ویا نمی‌توانند معرف آدمها باشند ، بلکه این آدمها هستندکه جوابگوی چرایی های حرکت ماجراها می‌شوند . تقوایی از این مسئله غافل میماند . صادق در اینجا شخصیت سالمی ندارد . محرکهایش باعث آمده‌اند که او هنجارهای شخصیت خود را از دست بدهد . در حالی که ما در فیلم تنها سطح کار های او را می‌بینیم . قتل هایش را می‌بینیم . و از سبب ، علت ، و محرك قتل ها بیگانه میمانیم . دوربین سینماگر کلا در مواجهه با شخصیتی غیر طبیعی در دیدگاه مختلف می‌تواند داشته باشد . اول نگاهی ابژکتیو ، ودیگر نگاهی سوبژکتیو. دوربین ابژکتیو بیمار را از بیرون نگاه می‌کند . در اینجا بیمار استثنایی‌ست ، اما موقعیت ها و آدمهای دیگر شکلی طبیعی دارند . در نگاه سوبژکتیو دوربین جانشین دید بیمار می‌شود ، یعنی دوربین از سویی با دید موضوعش ، و از سوی دیگر بادید بیننده تطابق پیدا می‌کند ، یعنی در اینجا دوربین و بیننده و موضوع ، دیدگاهی واحد پیدا می‌کند . باهم محیط و آدمها را نامتعارف می‌بینند . این دو دیدگاهی‌ست که از دیرباز برای نمودن موقعیت آدمهای نابه‌هنجار برای فیلمسازان وجودداشته است . اما هیچیك الزاما به‌دیگری برتری ندارند . یعنی هیچیك را نمی‌توان تنها طریق ممکن برای‌شکافتن وجود چنین آدمهایی دانست . این تنها مربوط است به اینکه فیلمساز تا چه مقدار از وسایلش برای یافتن فرمی متناسب بهره‌برداری‌کرده است . در صادق‌کرده از این هردودید استفاده می‌شود ، اما هیچکدام‌برای شناسایی صادق کرده موثر نمی‌افتند .

مثال از دید ابژکتیو :

صادق از پنجره به‌بیرون نگاه می‌کند . فضای بیرون ، خاطره‌ی آشنایی او را با زنش تداعی می‌کند . صادق جلوی کامیون ایستاده است . زنش از مقابلش می‌گذرد . صادق چادر زن را سرمیدهد . زن برگشته به صورتش سیلی میزند . صادق چادررا برداشته به سرزن می‌گذارد . در اینجا دوربین روی چهره‌هایشان مکث می‌کند . صادق نگاهی مشتاق دارد . زن هم نگاهی مشتاق و آمیخته به حیا دارد .

این صحنه‌می‌خواهد نوع مقام زن را در زندگی صادق تعیین کند. اما آنچنان ضربه‌ای نیست که بتواند انگیزه‌ی اعمال بعدی صادق را بشکافد . کل صحنه موقعیتی معمولیست . موقعیتی که می‌تواند کششی عاشقانه هم نداشته باشد .

مثال از دید ابژکتیو:

صادق بعد از بازپرسی روی صندلی نشسته است . دوربین در مسیر نگاهش متوجه‌ی‌عکس حضرت علی می‌شود . استوار می‌آید که خونی را که از سر زن روی دیوار مانده است بشوید . دوربین در مسیر نگاه صادق متوجه‌ی خون می‌شود . خونی که دارد از روی دیوار شسته می‌شود . در اینجا از نظر میزانسن ، حرکت های آدمها، و دوربین و اشیاء تناسبی خیره‌کننده بوجود می‌آورند . عکس حضرت علی که یك قربانی‌ست ، کاملا در مسیر فکری صادق قرار گرفته است . و خونی که پاك می‌شود با تاثر چهره‌ی صادق کلیتی منطقی بوجود می‌آورند . خون دارد پاك می‌شود . آیا این نشانه‌ی

---

۱ ـ می‌اندیشم به فیلم «در کمال خونسردی» کارزیبای ریچارد بروکز .

نادیده گرفته شدن اجرای عدالت است ؟ در اینجا نشانه های تجسمی کاملا در خدمت اندیشه قرار گرفته‌اند . یعنی فرم و اندیشه واحدی غیر قابل انشقاق را ایجاد کرده‌اند . اما تناسب و همگونی این عوامل ، بازهم نمی‌تواند انگیزه‌ی اعمال صادق را بشکافد .

اولین قتل در سری قتل‌های صادق کرده یك ضربه‌ی غیر منطقی است . یعنی در این صحنه تنها نفس اتفاق مطرح است . هیچ‌عامل عینی منطقی وجود ندارد که کار صادق را توجیه کند . صادق خیلی راحت سنگ را برداشته به سر مردی که نماز می‌خواند می‌کوبد . در اینجا حتی آن شعور و تناسبی که در ترکیب عوامل صحنه‌ی قبلی وجود داشته ، وجود ندارد . در اینجا تنها ماجراهای یك بعدی است که صحنه را حرکت میدهد ، واتفاق‌ها را تبیین می‌کند . این اولین سیر قهقرائی‌ست ، که اولین نشانه های خطر را در کار تقوایی نشان میدهد . اینجاتقوایی دقیقا موقعیت یك فیلم فارسی ساز حرفه‌ای را دارد . محرکهای آدمها دقیقا مثل فیلم های ناموسی مبتذل فارسی بی‌ریشه و یك بعدی‌ست .

اما قتل دوم شکل منطقی‌تری دارد . یعنی از نظر عینی برای بیننده جای ابهام باقی نمی‌گذارد . صادق کنار راننده توی کامیون نشسته است . مرکز ثقل حرفهای راننده مسئله‌ی جنسیت است . مسئله‌ی جنسیت بشکلی طبیعی می‌تواند برای صادق محرك باشد . این محرك اصلا سیلانی طبیعی در کل صحنه دارد . شکل حاد این مسئله وقتی است که راننده به دختر چوپان حمله می‌کند . راننده در اینجا بالقوه می‌تواند قاتل زن صادق کرده باشد . یعنی‌تمام عوامل بیرونی بشکلی طبیعی تعارض های ذهنی صادق راتوجیه می‌کنند . این صحنه می‌توانست اولین قتل در سری قتل های صادق باشد . در همین حد ، در مراتبی پایین‌تر ، به صحنه‌ی دیگری می‌توانیم اشاره کنیم . راننده‌ای که آهویی راهدف می‌گیرد . آهو در اینجا بعنوان نمادی مظلوم و معصوم معرفی می‌شود . آهو در ذهنیت صادق می‌تواند قائم به ذات خودش نباشد . می‌تواند معنی دهنده‌ی هستی زن صادق باشد . این‌صحنه از نظرشکل، ترکیب زیبا و هشیارانه‌ای دارد . صادق هفت تیرش را روی راننده شلیك می‌کند . دوربین در فواصل خالی شدن تیر متوجه‌ی آهو می‌شود . در تمام این صحنه راننده در کادر حضور پیدا نمی‌کند . نقطه‌ی عطف فیلم ، و مرکز دراماتیك آن، در وجود دو عامل متضاد گلوله و آهو عینی می‌شود . گلوله که در اینجا باعث رهایی آهو شده است . آیا هفت تیر صادق کرده در خدمت رهایی آهوان است ؟

قتل های دیگر در حد این دو صحنه ساختمانی طبیعی‌پیدا نمی‌کنند بلکه تنها ماجرا هایی می‌شوند قائم به ذات خود که تنها ومجرد از ساخت طبیعی آدمها اتفاق می‌افتند . که همین باعث می‌شود که شخصیت صادق‌کرده ، تا انتها مجهول بماند و تنها یك بعد و یك سطح داشته باشد ، و اصلا فیلمساز نتوانسته باشد حجم وجودی این آدم را کالبد شکافی کند .

عامل دیگر مجهول ماندن شخصیت صادق ، مربوط است به ساختمان ادبی فیلم صادق کرد . یعنی که گاهی‌تقوایی مفاهیم فیلمش را در چهارچوب دیالگ ها شاکن نگهمیدارد . که این باعث می‌شود که دیالگ ها بافتی طبیعی در ساختمان فیلمش پیدا نکنند . بلکه شکلی بیانیه وار و تحمیلی داشته باشند . در نتیجه دیالگها نه تنها ظرفیت روابکاوی آدمها را ندارند بلکه به زیبایی و وحدت سیمایش هم لطمه میزنند .

مثلا : در صحنه‌ای عاقل به پدر زنش می‌گوید : من یك کردم. پدر زنش می‌گوید : خب منم یك کردم . صادق می‌گوید : توپیری . یعنی همین دو کلمه می‌خواهد عاملی باشد برای کشف انگیزه های صادق کرده . یا :

صادق به‌پدر زنش می‌گوید : وقتی راننده هارا می‌بینم خونم بجوش میاد .

یعنی این دیالگ می‌خواهد ، در همین سطح‌نازل ، محرك حرکت های صادق را کشف کند ، که نمی‌تواند . به دو علت . اولا که شکلی تحمیلی دارد ، بنابراین باورکردنی نیست . دیگر اینکه عاملی بی‌واسطه‌برای شناسایی صادق نیست . بلکه واسطه‌ایست که دارد اعمال صادق را شرح میدهد ، نه اینکه نشان بدهد ، نه اینکه بگذارد که اتفاق‌بیفتد . بازیگر نقش صادق کرده ، سعید رادهم ، نمی‌تواند به‌شناخت صادق کمك کند . چراکه چیزی را می‌نماید که از او خواسته شده نه‌بیشتر از آن . یعنی تنها یك بعد از صادق را ، که ازحرکت ظاهریش در ماجراها کشف شده ، به‌بیننده معرفی می‌کند . که البته ضعفش بخاطر این نیست که سعید مطلقا بازیگر بدی باشد . چرا که در یك فیلم مبتذل فارسی دیدم که بازی بدی نداشت .

اما دید تقوایی در مواجهه با شخصیت استوار [انتظامی] ، شکل زنده‌تری دارد . شاید ازاین نظر که استوار شخصیت ساده‌تری دارد. یاکه فاقدچندگانگی شخصیت صادق کرده است . دیگر اینکه استوار مفاهیمی بدیهی را بار می‌کند ، مسئله‌ی وظیفه و عشق ، و کشاکش آدمهادر انتخاب یکی ازآن دو ، مشکلی‌ست که براثر کثرت استعمال جزء کلیشه‌ها شده است. اما در اینجاراویه‌ی دید تقوایی تازه‌تر است . و بازی خوب‌انتظامی به این شخصیت ابعاد تازه‌تری می‌بخشد . نمونه میدهیم .

انتظامی توی پاسگاه روی صندلی نشسته است . کشاورز پشت به‌او ازپنجره به‌بیرون نگاه‌می‌کند. از استوار می‌پرسد ، آبش چی بود ؟ [منظورش‌صادق کرده‌است.] استوار می‌گوید : زینت . آنگار که میداند و دروغ می‌گوید . یاکه میخواهد روی گناه احتمالی صادق سرپوشی‌بگذارد. کشاورز می‌گوید اونو نگفتم که ؟ استوار می‌گوید : صادق . دوربین از کشاور فاصله می‌گیرد . به آرامی به چهره‌ی استوار نزدیك می‌شود .

آخرین لبخندهای چهره‌ی استوار بتدریج‌محو می‌شود. دوربین در نمایی درشت روی چهره‌اش‌مکث می‌کند . چهره‌ی استوار حالت کاملا اندوهگینی پیدا کرده است. انگار که به آگاهی رسیده باشد . این صحنه ترکیبی است متعادل ، از همنوایی دیالگ و حرکت بازیگران و حرکت دوربین ، که به‌شناخت موقع استوار ، و به‌معرفی شخصیت او ، کمك می‌کند .

در کل فیلم متوجه‌ی ترکیب هشیارانه‌ی دیگری می‌شویم. ترکیب حرکت های دو مفهوم بظاهر ضد هم ، که در نهاد نه تنها ضدیتی با همدیگر ندارند ، بلکه به‌وحدت هم میرسند . یاکه در حرکت های هم دخالت می‌کنند .

این دو مفهوم، مفهوم حرکت موازی طنز و وحشت است در مجاور همدیگر ، مفاهیمی که در کنار یکدیگر ، با اضافه شدن دو مفهوم شك و انتظار ، ایجاد دلهره می‌کنند. برای تبیین وحدت‌مفاهیم طنز و وحشت این ترکیب در فیلم گاهی هشیارانه صورت نمی‌گیرد . یعنی طنز به مسخرگی بدل می‌شود. بعبارتی دیگر از مفهوم متضادش وحشت جدا می‌افتد . در نتیجه عاملی می‌شود عارضی برای خنده گرفتن‌ازمردم. مثلاصحنه‌ی‌قهوه‌خانه و مردی که به لهجه‌ی رشتی حرف میزند . اینجا طنز مقام واقعی طنز را ندارد . چرا که از مفهوم دیگرش وحشت مستقل شده است . یاکه تنها بخاطر نفس طنز ، ومیتنی برطنز ، و بخاطر خواست های گیشه ، ساخته شده است . بیك نمونه‌ی خوب از این ترکیب اشاره می‌کنیم : صادق سر چهار راه پشت تاکسی نشسته است . راننده‌ی پیر تاکسی مقابلش از قاتل‌حرف میزند. واینکه اگر اورا ببیند بیك نگاه می‌شناسد . این صحنه به‌بهترین صورتی ، مفاهیم طنز و وحشت را، درمجاورت مفاهیم شك وانتظارباهم حرکت میدهد . در همین حد صحنه‌های خوب دیگری هم هست . صحنه‌ی باز پرسی در اوایل فیلم، و صحنه‌ای که کشاورز صندوق‌عقب آن ماشین را با نشانه‌گیری باز می‌کند . که از جمله صحنه‌هایی هستند که طنز ها ارزش واقعی خود را در آن حفظ کرده است .

سرانجام اگر صادق کرده‌فیلم چندان خوبی نباشد ، لااقل نشان میدهد که ناصر تقوایی ، اگر در جبهه‌ی سوداگرانه‌ی سینمای فارسی حل‌نشود ، می‌تواند سینماگر خوبی باشد .

۵۱٫۹٫۸