نگاهی دیگر به خانه دوست کجاست

نازنین مفخم

"خانه دوست کجاست؟" مانند بیشتر فیلمهای کیارستمی با نمی جذاب آغاز می‌شود: بیگانگی بزرگسالان با کودک به‌عنوان یک انسان مستقل و صاحب شعور و تحمیل نظم مورد علاقهٔ بزرگسالان بر زندگی کودکان از طریق زور در روابطی خشک همراه با طنزی که این عدم درک و تفاهم در خود دارد.

آموزگاری که به‌هیچ‌گونه انعطاف‌پذیری در حرفه‌اش تن نمی‌دهد و مادری که چون باور نمی‌کند نه می‌شنود و نه می‌فهمد و پدر- بزرگی که از طریق دیالوگ دیدگاههایش را در مورد تعلیم و تربیت و لزوم وادار کردن کودک به‌فرمانبرداری به‌وسیلهٔ کتک اعلام می‌کند. اما سه صحنه‌ای که این تم را دنبال می‌کنند در میان وقایع دیگری که بیش از دو سوم زمان فیلم را در بر می‌گیرند غرق می - شوند. بیشتر نیرو و زمان فیلم صرف پرداختن به‌تم آشنای سینمای ایران یعنی "قهرمانی و فداکاری" می‌شود.

موضوع فیلم تلاش کودکی است برای انجام کاری که موانع مختلفی بر سر راه آن وجود دارد، از جمله مخالفت اطرافیان. طی راه برای رساندن دفترچهٔ محمدرضا نعمت‌زاده به دستش مستمسکی است برای بازگو کردن تلاش مستمر و پی‌گیر احمد. در این راه وقایعی رخ می‌دهد یا باید رخ بدهد که ضمن ایجاد حداقل کنجکاوی برای دنبال‌کردن فیلم (کشش) تماشاگر را به‌شناختی جدید برساند. شناختی عمیق‌تر از خود و محیط اطراف با شخصیت - های داستان و محیط اطرافشان. اما وقایع بر شناخت بیشتر ما از احمد به‌عنوان کودک و شخصیت اصلی فیلم هیچ چیز نمی‌افزاید. احمد تا به‌آخر همان کودکی است که می‌خواهد تصمیمش را اجرا کند و می‌کند. آنچه باید رخ می‌داد تا ما وجوه تازه‌ای از کودک را بشناسیم یا شناختمان نسبت به‌او گسترش پیدا می‌کرد در فیلم اتفاق نمی‌افتد زیرا برخوردهای او با افراد و محیط برخوردی است سطحی و گذرا. برخوردهایی در حد سلام و علیک یا جستجوی نشانی. حتی بعضی از این وقایع می‌توانند آغاز برقراری یک رابطه باشند. و انسانها را روابطشان به‌ما می‌شناساند - نیمه‌کاره رها می‌شوند.

پیرزن مریضی که احمد او را با اصرار از خانه‌اش بیرون می‌کشد ناگهان ناپدید می‌شود بدون اینکه حضورش در فیلم علتی داشته‌باشد یا عملی انجام دهد. پیرمرد خارکشی که نمی- تواند راه را به‌احمد نشان بدهد و جز به‌کار خنداندن تماشاگر نمی‌آید، یا وقایع دیگری از قبیل افتادن ملافهٔ زنها به‌کوچه که حتی به‌کار خندان تماشاگر هم نمی‌آید. آنچه بر پرده می‌بینیم باید گفتنش لازم باشد. یعنی در طول فیلم تماشاگر باید شاهد بر روی هم چیدن آجرهایی باشد که بنایی می‌سازند حاوی مفاهیم مورد نظر فیلمساز و در مجموع مفهوم اصلی را به‌تماشاگر القاء می‌کنند یا او را وا می‌دارند به‌آن توجه کند. هر یک از این آجرها چون حذف یا جابه‌جا شوند باید تغییر شکل، یا معنی بافته‌ها محسوس باشد. وقایعی که در طول رفتن احمد به‌ده مجاور و بازگشت و دوباره رفتنش رخ می‌دهد که اگر نخواهیم اضافه بر آنچه در سالن سینما شاهد آن هستیم مفهومی بر آن بیفزائیم وقایعی مجردند که با یکدیگر و با هدف فرضی فیلمساز ارتباط محکمی ندارند. اگر اول پیرزن را می‌دیدیم و بعد ملافه‌ها می‌افتادند یا اول پیرمرد خارکش را می‌دیدیم و اصلا" ملافه‌ای نمی‌افتاد هیچ تغییری در روند و نتیجهٔ داستان روی نمی- داد. در حالی که هیچیک از این رخدادها کششی هم برای ادامهٔ تماشای فیلم ایجاد نمی‌کنند تا به‌بهانهٔ حادثه آنها را بپذیریم. و نه حتی به‌عنوان عکس و تصویر پاچیده‌شدن عوامل در کادر مفهوم خاصی را در بر دارند.

فرض کنیم نمایش حوادث راه مورد نظر فیلمساز نیست. پس باید انگیزهٔ احمد برای شروع این حرکت و علت ادامهٔ آن هدف ساخته شدن فیلم "خانهٔ دوست کجاست؟" باشد.

احمد در فضایی از فرمانبرداری سرپیچی می‌کند که به‌خشونت آن آشناست چنانکه‌هم- کلاسی دیگرش که در میان راه او را ملاقات می‌کند جرأت این سرپیچی را ندارد. پس احمد یا از عاقبت کار بی‌اطلاع است بنابراین نمی‌تواند در آن روستا و در میان آن روابط زندگی کرده باشد. یا انگیزه‌ای در او سبب استقبال از مجازات می‌شود. اما آنچه در فیلم می‌گذرد هیچیک از این دو را نشان نمی‌دهد. حتی اگر با رجوع به‌نام فیلم و به‌پیروی از عده‌ای که معتقدند دیدگاه کارگردان با سهراب سپهری همسویی داشته بپذیریم که "دوستی" انگیزهٔ این حرکت بوده باز هم می‌بایست ما شاهد این دوستی می‌بودیم اگر نه کاری بیش از تکرار بی‌دلیل و چندین بارهٔ جملهٔ سپهری انجام نگرفته است. چاره‌ای نیست جز اینکه باور کنیم "تحول" و "انگیزه" به‌عنوان دو عنصر دراماتیک قبل و خارج از فیلم به‌وجود آمده یا اینکه اساسا" در احمد تحولی ایجاد نشده و او ذاتا" فداکار و قهرمان است.

احمد چگونه شخصیتی است که هیچ تضادی در وجودش نیست؟ و هیچ شک و تردیدی در او راه نمی‌یابد؟ نه از دیر بازگشتن به‌خانه می‌ترسد و نه احتمال می‌دهد که دیگران و بزرگترها بیشتر از او بدانند و او در اشتباه باشد. در تمام فیلم ما شاهد رابطهٔ نزدیک احمد حتی با کودک دیگری هم نیستیم. او در راهی که می‌رود و حقیقتی که می‌شناسد تنها و یکتاست! کودکی که نه به‌وسوسه‌های کودکانه یا عشق به‌بازی بلکه به‌خاطر مسئولیتی که بر دوش دارد خطر می‌کند و تنبیه خودش را بر تنبیه دوستش ترجیح می‌دهد. کودکی که از هر نوع خودخواهی و کودکی خالی است چه

کسی می‌تواند باشد جز همان روستازاده‌ٔ قهرمان فداکار که صفت لطافت را بر او اضافه کرده‌ایم تا بیش از پیش غیر واقعی شود. روستازاده‌ای که در یک بازی هر روزی کودکانه نگران خاکی شدن شلوار همکلاسی‌اش است.

نزدیک به‌بیست سال پیش گروهی از سوی وزارت فرهنگ و هنر سابق به‌ده لاملنگ اعزام شدند تا فیلمی بسازند درباره روستازاده‌ٔ گرگانی که در یک شب بارانی که ریل را آب برده بود فداکارانه پیراهنش را آتش می‌زند و قطار را متوقف می‌کند تا جان مسافران آن را نجات دهد. این داستان پیش از آن در کتابهای درسی کودکان آمده بود و قصد آن بود که کودک روستایی فداکار جان بگیرد و به‌سرمشقی زنده تبدیل شود با اهداف آموزشی تربیتی. نتیجه‌ٔ کار گروه، گزارشی بود از جستجو و تحقیق برای یافتن روستازاده‌ٔ قهرمانی که اساسا" نمی‌توانسته وجود داشته باشد. و پذیرفتیم که اسطوره‌ٔ انسان فداکار و نمونه و خالی از تردید در میان ما ــ نه کوچکترها را تربیت می‌کند نه به‌بزرگترها می‌آموزد.

البته قهرمانان فداکار افسانه‌ها همیشه در دل کودکان جا داشته‌اند. جذابیت افسانه و همزاد پنداری کودک با قهرمان سالها وسیله ارتباط بزرگسالان با کودک بوده است، اما احمد یک قهرمان بدون افسانه است. از قهرمانان معمول و محبوب منزوی‌تر و برتر است و با هیچکس یعنی با هیچ کودک دیگر هم رابطه ندارد. پس برای تماشاگر خردسال به‌عنوان انسان مثل خودش آرمانی باورنکردنی است. اما از سوی دیگر داستان و افسانه‌ای هم در اطراف احمد و سفرش تنیده نشده تا کودک با آن به‌جهانی افسانه‌ای سفر کند و همین بلا ــ تکلیفی فیلم را از رده‌ٔ فیلمهای مورد علاقه‌ٔ کودکان و نوجوانان که هدف تهیه‌کننده است خارج می‌کند.

حال اگر نخواهیم در چهارچوب اهداف تهیه‌کننده و ساختن فیلم برای کودکان باقی بمانیم و از تماشاگر روشنفکر هم که قصد می‌کند فیلم را تا به‌آخر ببیند و گاه حتی به‌قیمت کمک گرفتن از دانسته‌های خود مفاهیمی ذهنی را از میان تصاویر استخراج می‌کند صرف‌نظر کنیم متوجه می‌شویم که تماشاگر عادی درطول ۹۰ دقیقه فیلم که حداقل زمان برای یک‌فیلم سینمایی است خسته می‌شود.

غیر از مشکل محروم بودن از مشاوره‌ٔ یک تدوینگر که بسیاری از کارگردانان ما در سال‌های اخیر به‌آن دچار آمده‌اند و نتیجه‌اش نماهای بی‌علت طولانی از تصاویر خالی از جزئیات و مناظر دوردست در میان ماجراهای فیلم است عوامل دیگری بر بی‌حوصله شدن تماشاگر عادی دامن می‌زند. از جمله وقایع اضافی که با موضوع فیلم ربطی ندارند. سکانس چانه‌زدن بر سر قیمت در و پنجره در قهوه‌خانه با دیالوگ ترکی در یکی از دهات شمال نه تنها با صحنه‌های قبل و بعد از خود ارتباطی ندارد بلکه به‌موضوع هم ارتباط پیدا نمی‌کند. یا صحنه‌ٔ رادیو گوش کردن پدر احمد که علت وجود او در فیلم نامعلوم است به‌اضافه‌ٔ اینکه از تدوین ناشیانه‌ای نیز برخوردار است.

کند شدن بی‌توجیه ریتم فیلم از دیگر عواملی است که تماشاگر را ناخودآگاه خسته می‌کند. هرچه پیشتر می‌رویم فاصله‌ٔ حوادث از هم بیشتر می‌شود و در میان آنها دویدن احمد را می‌بینیم ضمن اینکه حوادث به‌تدریج کمتر تصویری و بیشتر به‌دیالوگ متوسل می‌شوند. این کندی ریتم مخصوصا" در لحظاتی که براساس منطق داستان باید التهاب درونی احمد شدت گرفته باشد خسته‌کننده‌تر هم هستند.

فیلم برگزیده‌ٔ پنجمین جشنواره‌ٔ فجر و برنده‌ٔ لوح زرین به‌خاطر بهترین کارگردانی علاقمندان سینما را متوجه فیلم "خانه دوست کجاست؟" می‌کند. و انتظار می‌رود کارگردان در امر ایجاد رابطه با قشر خاصی از مخاطبان آنکه لزوما" از نظر تعداد زیاد نیستند ولی مشخصا" موفق بوده باشد، برای این کار عوامل مختلفی در اختیار او بوده از جمله رهبری بازیگر، انتخاب محل فیلمبرداری، میزانسن، نور، دوربین و صدا.

ظاهرا" لوکیشن (محل فیلمبرداری) مهم‌ترین انتخاب کارگردان بوده و در شکل گرفتن فیلم اهمیتی کلیدی داشته است. چندان که انگیزه‌ٔ گنجاندن نماها و گاه سکانس‌هایی در فیلم می‌شود.

بارزترین نمونه‌ٔ این مورد سکانس پیرمرد نجار است. با او هم مانند پیرمرد دیگر فیلم (پدربزرگ احمد) نه از طریق تصویر که با توسل به‌تک‌گویی در برابر یک شنونده‌ٔ منفعل آشنا می‌شویم.

حضور او با موضوع فیلم که "تلاش احمد" است هیچ ربطی ندارد و او تنها آمده تا از مهاجرت روستائیان به‌شهر شکوه و توجه مخاطب را به‌زیبائیهای روستا جلب کند پس غیر از میل کارگردان به‌بهره‌جستن از جذابیتهای بافت روستائی ماسوله و تاکید برادر و پنجره‌های زیبا علتی برای وجود این سکانس نمی‌توان یافت. این یکی از محدود سکانس‌های صاحب نورپردازی است و نورپردازی‌های ضعیف که تابع لوکیشن است حتی به‌منطق فیلم هم لطمه می‌زند. فرود آمدن ناگهانی شب برای مشاهده‌ٔ انعکاس نور از پشت‌پنجره‌های مشبک بر مونولوگ پیرمرد نجار و کندی حرکات او اضافه می‌شود تا ما متوجه این تاثیرات بصری بشویم.

در "خانه دوست کجاست؟" عامل میزانسن که از مهم‌ترین توانائی‌های سینما است نادیده گرفته می‌شود، چندان که لزوم استفاده از وسیله‌ای به‌نام سینما برای بیان مطلب در سایه‌ٔ تک قرار می‌گیرد. البته بسیاری از فیلمسازان بزرگ که در به‌کارنگرفتن میزانسن پافشاری می‌کنند به‌جای آن به‌گونه‌ای دیگر از قابلیتهای سینما از جمله تدوین و حرکت دوربین استفاده می‌کنند. در خانه‌ٔ دوست کجاست تدوین این وظیفه را بر عهده نمی‌گیرد و حرکت دوربین به‌ندرت از عهده بر می‌آید.

اما نوع به‌کارگیری لنز بلند، سینمایی‌ترین حرکت کیارستمی در فیلم "خانه..." است. استفاده‌ٔ درخشان کیارستمی از قابلیت‌های فیلمبردار و لنز بلند و تعقیب بازیگر غیر حرفه‌ای با آن در حد شرفندهای سینمایی پیشرفته است. از جمله تفکیک هنرپیشه از محیط اطراف که مشکل رهبری بازیگر جهت نگاه و رفتار او را حل می‌کند.

مسئله‌ٔ رهبری بازیگر در این فیلم جز موردی که محمدرضا نعمت‌زاده در کلاس گریه می‌کند وجود ندارد. تماشاگر احمد را غیر از مواردی که در برابر لنز تله قرار می‌گیرد یا در نماهای بسیار دور می‌بیند که نیازی به کنترل حالت و عکس‌العملهای او از سوی کارگردان نبوده یا در موارد نادری که در نمای متوسط قرار گرفته از برش به‌عنوان حذف نما از لحظه‌ای که احمد به‌دوربین نگاه می‌کند استفاده می‌شود.

اگرچه استفاده از لنز بلند بسیار طولانی مدت و نازیباست اما در قبال مشکلات رهبری بازیگر باید اذعان داشت که کیارستمی چاره‌ای جز این نداشته است.

یکی دیگر از عواملی که باز هم در سینمای ما و همیشه در فیلم‌های کیارستمی با بهترین کیفیت ارائه شده صدابرداری سر صحنه است. این نکته امکان استفاده از صدای طبیعی محیط، گویش طبیعی مردم و حتی گاه جملات خود آنها را به‌فیلمساز داده که نه تنها جذابیت‌های خاص خود را دارد بلکه با ایجاد یک فضای واقعی حرکات بازیگران را برای بیننده طبیعی‌تر جلوه می‌دهد. چنانچه مثلا" "دوبله‌ٔ صحبت‌های پدربزرگ بدون صدا و جملات خود او می‌توانست کل آن صحنه را غیر قابل استفاده کند. یا دوبله‌ٔ احمد یا معلم می‌توانست بخش اعظم طنز فیلم را از بین ببرد.

●