مسعود کیمیایی

شانه بر گیسوان مردانه

داود مسلمی

آقای مسعود کیمیایی با حضوری مؤثر طی چهاردهه و سابقهٔ سی سال فعالیت مستمر در عرصهٔ فیلمسازی در سینمای ایران، بَدَل به تأثیر گذارترین و شاید محبوب ترین چهرهٔ این سینما ـ تا کنون ـ شده است. وی به یُمن توانایی‌های مثال زدنی و قریحه ای سرشار از حس سرزندگی تبدیل به یک «پدیده» واقعی شده است. او ـ حتی برای مخالفینش ـ نمونه ای برجسته از یک توانایی بالقوّه متعالی است. از همین روست که او، اگر نه مهم ترین، که یکی از مهم ترین فیلمسازان جریان ساز در تاریخ سینمای ایران است. تأثیر کیمیایی به عنوان یک عنصر مؤثر در روند حرکت سینمای ایران در ۲۵ سال اخیر، بیش از هر فیلمساز، جریان، سیاست گذاری و خط مشی یی بوده است.

آثار ـ بویژه متأخر ـ وی نوید تداوم حضور زنده و شوق انگیز فیلمسازی است که سینما را برای مخاطبین معنا می بخشد. همچنین کیمیایی از معدود فیلمسازان ایرانی است که حرکت و مسیر کاری اش توأم با موفقیّتی کم نظیر در به دست آوردن حمایت و همراهی بخشی از روشنفکران و دلدادگی توده عظیم تماشاگران در طی سه ده به مضامین و قهرمانان جذّاب وی بوده است.

نقطهٔ آغاز این رابطهٔ متقابل طبعاً از *قیصر* است، و نه از *بیگانه بیا*. در طی سه دهه فیلمسازی، و پدیدآوردن یکی از بهترین آثار سینمای ایران: *گوزنها* ـ و ساختن یکی از شاخص ترین و مهم ترین فیلم های این سینما: *قیصر*ـ اینک، کیمیایی در پنجاه و چندمین بهار عمر خود، همچنان پُرتوان و گردن فراز به کار خلق آخرین اثر خود مشغول است.

مسعود کیمیایی در سال ۱۳۲۰ در یک خانوادهٔ سنتّی شهری متوسط الحال مقیم خیابان ری تهران متولد شده است. با سپری کردن دوران پرتلاطم کودکی و نوجوانی، و در حول و حوش سالیان فراغت از درس و مدرسه، از طریق پیوند با سینما و کتاب، جایگاه عملی خود در زندگی را بواسطهٔ حضور در پشت صحنهٔ دو فیلم *خداحافظ تهران* (۱۳۴۱ـ ساموئل خاچیکیان) و *قهرمانان* (۱۳۴۰ ـ ژان نگلسکو) می یابد. از طریق حضور در این عرصه، موقعیّت آموزش ساز به فرزند یکی از برادران اخوان به دست می آید، که این خود امکان نزدیکی، و بعد اظهارتمایل به ـ و مذاکره برای ـ ساختن فیلم را فراهم می سازد. ـ که نتیجه اش فیلم کوتاه ده دقیقه ای با بازیگری فرامرز قریبیان است.

«*بیگانه بیا*» حاصل تلاش این دورهٔ کیمیایی است. محصولی سفارشی؛ سفارش تهیه کننده به فیلمساز، سفارش جامعه به فیلمساز، و سفارش فیلمساز به خود. نتیجه، عدم ایجاد ارتباط است. ارتباطی که از *قیصر* به بعد در مجرایی منطقی و هردم فزاینده تداوم می یابد، و در *گوزنها* به اوج و یگانگی فیلمساز و تماشاگر می رسد.

طبیعی است ما نیز در ارزیابی کُلّی آثار کیمیایی به نقطهٔ آغاز بازگردیم و تأثیرات و تأثّرات این رابطهٔ متقابل را از *قیصر* آغاز کُنیم.

□

لیکن، *بیگانه بیا* به عنوان فیلم اول سازنده اش، از آن رو دارای اهمیّت است که کیمیایی به مایهٔ اصلی و مضمون فیلم که در سطح آثار بعدی اش کارکرد دارد، به طور مداوم رجوع می کُند.

به عنوان یک اثر مستقل، *بیگانه بیا* در مدار آغاز حرکت یک فیلمساز در سینما، در قیاس با آثار همزمان خود یک فیلم عقب مانده ومطلقاً بد است.

براساس یک مایه و فضای مدروز، و با توسّل به بازیگران جوان و جذّاب، *بیگانه بیا* می کوشد یک مثلّث عشقی را برپرده نقش زَنَد. در رویکرد به چنین قالبی، بیگانه بیا به دلیل اتخاذ لحنی عامداً غیرمرسوم، و تظاهر به رویه ای سطحی از روشنفکرنمایی رایج روز، شرایط فاسد فرهنگی حاکم را تبلیغ کرده، که حاکی از گرایش کم و بیش ناآگاهانهٔ فیلمسازَ به سوی انگاره های فکریی است که در سطح جامعهٔ متوسّط شهری شیوع یافته است.

□

از عشق ممنوع تا روابط غیرطبیعی و انعکاس آن بر پرده؛ نوع حرفها و بروز احساساتی جملات و کلمات ارتباطی، بین شخصیّتهایی محدود و گزیده که باری از احساسات رقیقهَ و ته رنگی از فلسفه بافی های اسنوب بر آن هموار شده است. در سطح طرح حرفها و مفاهیم و پراکندن شعارها و فلسفه باقی هایی که فیلم به آنها دست یازیده، البته که با یک اثر مطلقاً خنثی و مهمل طرفیم. در سطح چگونگی طرح زمینه های فوق و تمسک فیلمساز به شیوه ای برای بیان، کارگردان را متأثر از لحن فیلمهای ملودرام متوسط اروپایی ـ بویژه فرانسوی (و مشخصاً از للوش در *یک مرد و یک زن*، مثلاً ـ وَاز فیلمهایی نظیر از نظر مضمونی و بویژه ساخت) می یابیم. مجموعهٔ حال و هوای فیلم، صحنه پردازی کارگردان و محدودهٔ عمل دوربین وی در حوزهٔ روابط شخصیّتها ـ حاکی از تأثیر مزبور است.

کیمیایی در این فیلم امّا قدرت و امکان حرکت دادن دوربین را ندارد. به این معنی که کارگردان از آنجا که توانایی محدودی در کنترل صحنه و ملزومات به کارگرفته شده دارد، حوزهٔ عملی دید دوربین، جابجایی آن، تقطیع نماها در هر صحنه و بُرش فصلها در کُلّ ساختمان فیلم را در حدّ نماهای عموماً ساکن، خالی از تحرّک و با کمترین حرکت شخصیّتها در زمینه و بُعد مکان انجام می دهد. به همین جهت است که رابطه ها عموماً در فضاهایَ مسقّف، و یا محدودهٔ معیّنی از جغرافیای مکان به وقوع می پیوندد. در تنها فصل موجود در فیلم که کیمیایی می کوشد از محدودهٔ گفته شده خارج شود، به دلیل بلدنبودن سینما امکان تصویری ساختن یک «حادثه» (صحنهٔ تعقیب و گُریز بَعد از مهمانی؛ و در ادامهَ خودکشی دختر)، و درآمدن یک «رابطه» (در انتهای ماجرای نجات دختر توسط پسر) را ندارد. فیلمساز هرچند می تواند پُشت گفتار (به رغم ثقیل و باسمه ای بودن کلام) فیلم پنهان می شود (: از حیث سهل نمودن درک زمینهٔ روایی فیلم) و یا پشت عوامل و عناصری صحنه ای که در ظاهر به زمینهٔ فیلم مرتبط اند و حواس را معطوف آن می سازند ـ نابلدی خود از سینما را پنهان سازد، اما وقتی امکان ترسیم یک محدوده خاص جغرافیایی،

قدرت درآوردن ضرب یک آکسیون عادی و ملایم، و توان خلق یک حسّ مشترك در ارتباطی دوسویه، وجود ندارد ـ تأثیر بلافاصله اش بر پرده، در ابعادی وسیع و گسترده تر نمایان می شود و به چشم می آید. این گونه است که فیلم اوّل کیمیایی در حدّ یک بازی خام و کودکانه با دوربین، باقی می ماند. در حدفاصل این تجربه تا قدم بعدی *قیصر* در راه است. در فاصلهٔ زمانی بین دو فیلم، کیمیایی به قیصر می اندیشد؛ به حرکت، انتقام، جنایت، و نمایش. به همین روست که فیلم به گونه ای که کیمیایی به آن فکر ـ و اجرایش ـ کرده بود، از بازگشت قیصر از سفر آغاز شده، بلافاصله در حرکت وی برای انتقام ادامه می یافت. تمهیدات مقدماتی فیلم افزوده های بعدی اند. همان گونه که با حذف آنها از اثر، در شکل کنونی اش هم به ساختمان «مایهٔ» اصلی و اجرای آن، و هستهٔ مرکزی ماجرا لطمه ای وارد نمی آید.

در شکل کنونی، نیز سنگینی اصلی فیلم و کُلّ ماجرای مرتبط به قهرمان (از لحظه (صحنه)ی ورودی تا برپاداشتن حلقه های اتصال برای رُخ نمودن و نطفه بندی و شکل گیری سه قتل)، از ده دقیقه دوم است که نمودار می شود. در هردو صورت قیصر به دلیل مضمون، نوع نگاهش به یک حرکت (انتقام) و معنایی منتج از آن (تراژدی)، تماشاگر را در آستانهٔ سرآغاز دورهٔ جدیدی قرار می دهد.

با قیصر دوران دیگری آغاز می شود که، به بوجودآمدن، ظهور و ثبوت چند کار گردان جدید می انجامد.

در «دوران تباهی»ی شمارهٔ اول نقدسینما با اشاره به اینکه بررسی فیلمهای نمونه ای سینمای ایران راهگشایی بر جمال شناسی آن است، متذکّر شده بودم که، برخی از آثار این سینما در جهت تکامل یک زبان سینمایی خاص نقشی کلیدی و حیرت انگیز داشته اند، گذشته از این، با استناد به استحکام و قدرت بیانی نمونه های مورد اشارهٔ آن سلسله نوشته، اذعان داشتم که، نقش راهگشایی آثار فوق برای محصولات تولیدی بعدی قابل تأمل و حتی ستایش انگیز است.

در عین حال، در ادامه همین مبحث در شماره دوم آن ستون، در زمینهٔ فیلم دلهره به این نکته اشاره شده که، اهمیت فیلمهای مورد بحث در آن بخش، نظیر *قیصر* (و نیز *گنج قارون*، *عروس*، *هامون*، *خواستگاری* و ...) مثلاً از دل ویژگیهای زمانی و شرایط اجتماعی و سیاسی حادث شده است.

□

قیصر به دلیل دارابودن ویژگیها و خصایصی که آن را تبدیل به مهم ترین فیلم سینمای ایران، و شاخص ترین اثر خالقش نموده، از چند نظر متفاوت قابل نگاه، بررسی و ارزیابی است.

در حقیقت، اشاره به هرجنبه ای از جنبه های مختلف قیصر از فیلمهای پیش وپس خود، مبیّن کارکرد تاریخی یک اثر در طول زمان و وجوه تمایزش در بُعد مکان آن است. فارغ از ارزشهای غیرقابل انکار قیصر به عنوان یک اثر شاخص، بی هیچ تردیدی این فیلم نقطه عزیمت تغییر جهت سینمای ایران از منظر ریخت شناسی آن، و موجد پیدایی عظیم ترین تحوّل ـ نه فقط سینمایی ـ در عرصهٔ فرهنگ معاصر تماشاگر در پهنهٔ سرزمین ماست.

با رجوعی به مجموعه نظرات منتقدین و محققّین در مورد قیصر درمی یابیم که دیدگاهی کم و بیش واحد در زمینهٔ اهمیت این فیلم به عنوان زمینه ساز تحولات در سینمای ایران ـ وجود دارد. این اشتراك نظر عمومی در مورد یک اثر، میزان اهمیت آقای مسعود کیمیایی به عنوان یک فیلمساز را مؤکّد می کُند.

تشخّص قیصر از ورای ویژگیهای آن قابل دریافت است. ویژگیهایی که آن را نمونهٔ کامل اثری ساخته که شگردها و نمودهای بیرونی و شیوه

عمل فیلمساز، و نیز تفکّر و جهان‌بینی مستتر در آثار وی را به شکل مستقیم در خود دارد. لازم به ذکر است که، قیصر هرچند حد سقف و دانش و آگاهی کیمیایی از رسانه نیست، امّا، دامنه تأثیرگذاری اش بر سینمای ایران محدوده وسیعی را شامل می شود. محدوده ای که فیلمهای مطلقاً متفاوت این سینما در یک سطح آن، و فیلمهای مطلقاً مبتذل آن هم در سطح دیگر آن، جای می گیرند.

این دوگانگی وجودی فیلم وتأثیر وَ تأثر آن در سطح اول، بویژه در حوزه‌ای که به مباحث نظری سینما و محدودهٔ نقد فیلم متمایل است، از قالب ظاهراً متفاوت آن است که نشأت می گیرد. تا آن حد که در زمان نمایش، قیصر فضایی بوجود آورد که حتی عناصر سینمادان و چیزفهم سینما، اشکها براین حماسهٔ شکست ریختند و قلبشان، گرما را از خاطرهٔ قیصر گرفت. آنها شعلهٔ قیصر را گرامی داشتند و در حفظ آن کوشیدند؛ «شاید روزی آتشی شود که کاروانیان راه گم کرده را به سوی ملجائی راهبر شود.»

با اشارتی گذرا به زمینه های تاریخی و شرایط اجتماعی و فرهنگی ای که خلق و ظهور پدیده ی قیصر را مدّنظر دارد، در ادامه، یادداشت حاضر را به شکل ساختمان اثر و تأثیرات کارکردی آن در آثار خلق شدهٔ پس از آن، و نیز رگه های قابل تمیز این تأثیرات در فیلمهای بعدی کیمیایی منحصر می سازم.

نمود این تأثیرات در آثار بعدی فیلمساز شکلی عیان دارد. به همین جهت با نگاه به این اثر، خطوط برجستهٔ تلقیّ های فیلمساز در آثار آتی نیز ظاهر و برملا می شود. مناسبات اقتصادی سینما، و اساساً، ساخت وماز سیستم حاکم بر اندام عمومی صنعت سینما، ارتباطی مستقیم با چارچوب و روابط حاکم بر اندام عمومی و ساختار کُلّی جامعه دارد. از این رو، قطعا، هر تغییری یا گرایشی به زمینهٔ تحوّلی در بافت جامعه تأثیر خود را بر سینما به وضوح و روشنی نشان می دهد. تأثیر تغییر یا تبدیل بنیانهای اقتصادی در سطح عمومی حرکت جامعه البته به سرعت نمودار می شود؛ و این در حالی است که زمینهٔ فرهنگ و تأثیرپذیری آن از تغییر بافت اقتصادی، چهره ای پنهان تر و کمرنگ تر دارد و، در یک حرکت بطئی صورت می گیرد.

از این رو نتیجه هر حرکت اقتصادی، در درازمدت تأثیر قابلیّت خود را بر پهنهٔ فرهنگ عمومی جامعه و بنیانهای آن آشکار می سازد.

براساس چنین چارچوبی البته، قیصر- به عنوان مثال- بَر مَبنای تأثیرات عمومی سینما از جامعه پدیدار شد. جامعه ای که با متأثر شدن از مناسبات اقتصادی در حال تغییر و پوست انداختن بود. ریشهٔ تغییرات مبانی اقتصادی جامعه، وَ سَربَرآوردن مناسبات جدید اجتماعی را باید در گذشته جست.

با رجوع و بررسی موقعیت اجتماعی جامعه ایران در آن سالها، و چگونگی شکل حرکت سینمای ایران در بطن آن جامعه، چشم انداز کم و بیش روشنی از دلایل ظهور قیصر در نیمهٔ دوم دههٔ چهل در پیش چشم رخ

قیصر

خواهد نمود.

گرایش و تمایل اقشار میانی جامعه شهری به انعکاس واقع بینانه، هنرمندانه، صریح و بی بزك صورت و ریخت جدید جامعهٔ آن سالها از سینما، در عین حال واکنشی طبیعی در قبال بینش مطلقاً سوادگرایانهٔ حاکم بر سینما، خیالپردازی و واقع گریزی آن (که نتیجهٔ طبیعی سیطره حاکمیّتی پلیسی که اختناق را در پی دارد از یک سو، و تسلّط بی چون و چرای عوامل فاقد بینش و صلاحیّت، بی سواد و لُمپن، بر ارکان سینما از سویی دیگر است.) وَ در نتیجه، مضمحل شدن تدریجی و بطئی آن است. تولید انبوه محصولات سینمایی فراتر از نیاز واقعی جامعه خود نشانی از اضمحلال این شاخه است. گرایش فزایندهٔ عناصر روشنفکر به سمت پدیده های نوینی که از سلامت وجودی برخوردارند، توجّه جدّی همگان را به سوی سینمایی فراتر از معیارهای فیلمفارسی معطوف می سازد. رُشد و کمال فرهنگ سینما، از طریق نضج پدیدهٔ نقدنویسی و فعالیت دانشجویان و روشنفکران در برپایی جلسات نمایش فیلم، گسترش مباحث جدّی و عمیق درباب معانی و مفاهیم و اَشکال سینما از طریق صفحات مطبوعات و جراید، و پیدایش زمینه های عینی و فعالیت سینماگران در حیطهٔ هرچند غیرحرفه ای سینما، و... نتیجهٔ طبیعی خود را در این زمینه به ظهور و حصول می رساند. بر اساس چنین فَرآیندی، تأثیرات این تغییرات اجتماعی در سینما بازتابی عینی می یابد و، در یک مقطع تاریخی، اَساس و شکل و ریخت تحوّل جدید در سه فیلم آغازگر این دوره بازتاب می یابد.

از میان این سه فیلم(*گاو*، *آرامش در حضور دیگران* و *قیصر*)، فیلم موردبحث ما امکان بالقوّه ای برای تعیین قطعی حدود و ریخت سینمای آینده می یابد. هرچند عامل سیطرهٔ قاطع حاکمیّت و اعمال قدرت از طریق اَهرُم فشار و سانسور موجب حذف مطلق فاخرترینَ نتیجهٔ تجلّی حرکت هنرمندانه در سینما (*آرامش...*)، و عدم امکان دست یابی اثری دیگر (*گاو*) به رویارویی طبیعی با جامعه می شود امّا، اینهمه هیچیک دلایل قطعی حصول فیلم سوم به موفقیّت و برقراری ارتباط گسترده با مخاطب نیست.

متذکر این نکته باشیم که، دو فیلم مورد اشاره ساختمان و قالب بیانی خود را با مداری بنیان نهاده بودند که از اساس با تلقّی شکل گرفته وَ منطقهای مرسوم سینمای ایران و تماشاگر آن مُغایر بود. قیصر اما، از

اساس مغایرتی با چارچوب های مسلّم (برتافته از سلیقهٔ مسلّط) و قانونمندی های اجتماعیِ شکل گرفته در بطن تفکّر فیلمفارسی - نداشت. مضافاً اینکه، قیصر هرچند وجوه تفارق خود با سینمای مرسوم را در شکل ظاهر و معانی رایج آن به رُخ می کشید امّا، در نهایت، بینش قالب ریزی شده ی خود را بر مبنای حرکتی احساسی، منطقی کور، خیالی سودایی، تفکّری بسته و به دور از آرمانگرایی متعالی و پویا استوار ساخته بود.

تفکّر غایی حاکم بر قیصر، مبلّغ ستیزی فردی، بدون پشتوانهٔ مردمی، سطحی و فاقد ژرف نگری است. مضافاً اینکه، این ستیز با اتّکاء بر دستمایه ها و لوازمی صورت می گیرد که، عملاً هیچ خطری متوجه پایه ها و بنیانهای قوی و مستحکم نظام مسلّط نمی کند. فراتر از اینها، آنچه بیش از همه در شکل فیلم و اجزای آن، در ساختار و سیر درام و ... به روشنی مشخص است، این نکته است که، وجوه پندارهای اخلاق گرایانه ای که با تشبّث به آنها، غایت نهایی تفکّر پَس فیلم: ستیز فردی ـ استخراج می شود، در نهایت اگر نه واجد همسویی مشترك با تفکّر غالب محصولات این سینماست، دستکم در تبلیغ وجوهی قابل تأمّل از بنیانهای فکری موهوم، با آن سینما اشتراك و یکسانی دارد.

تجلّی مفهوم مبارزه در قیصر، وَ زان پس در اکثر فیلمهای کیمیایی، به شکل یک ستیز فردی، با عناصر و نشانه های جامعه ای که با تمنیّات و گرایشهای قهرمان در تعارض است، نمایان می شود. از این رو انگیزهٔ حرکت قهرمانان در آثار کیمیایی، نه در جهت پویایی خرَد جمعی و باورهای متعالی و سمت وسویی تکاملی، که صرفاً از سر تناقض آشکار دومفهوم ایستایی و تحرّك، رکود و حرکت در نزد و چشمدید قهرمان است.

عصاره حرکت قیصر، و نیز عموم قهرمانان فیلمهای کیمیایی مُبتنی بر روح پرتلاطم و ستیزه جوی آنهاست. در بخش اعظم فیلمها تجلّی این ستیز در شکل کُنشی فردی بروز یافته، که در عمل به پرداختی احساساتی انجامیده است.

این «مایهٔ» اصلی آثار کیمیایی در بسترهای مختلفی امکان بروز و تجلّی یافته است. از زمینهٔ حرکت برای امکان حصول یک شرافت لکه دار شده ـ در قیصر و *بلوچ*، تا بازیابی دوبارهٔ عزت نفس لکه دار شده ـ در *گوزنها*، تا پی جویی یک هویت در جامعه ای مسخ شده ـ در *ردپای گرگ*.

نمودهای پوستهٔ بیرونی شکل و قالب قیصر ـ بی توجه به وجوه اشتراك و هم تفاوت آن با محصولات نظیر پیش از خود ـ آنچنان مؤثّر عمل می کُند که سینمای «فیلمفارسی» با استعانت به همین لایه ظاهری، ریخت بدمنظر خود را بر اندام کریه اش قالب ریزی نموده، و با استواری حیرت انگیز طیّ یک دهه بعد، با عرضه آن به جلوه فروشی و نمایش می پردازد.

اینکه در یک نتیجه گیری تاریخی، قیصر را موجد تحولی بنیانی ندانیم و، حدود و تأثیر و عملکرد آن در حوزه ی گرایشی سطحی قلمداد شود، به دلیل بازتاب عملی و عینیِ آن در سینمای پس از خود، و دامن زدن به گرایشی واپسگرا، بی ریشه و فاقد هویّت است. تجسّم وجوه پنداری فیلم، و تفکّر پنهان آن که در پوسته و لایه های درونی اثر به شکل کُنش شخصیّتها نمودیافته، نیز در آثار تولیدی سینمای فیلمفارسی بشدّت رایج و جاری است. [: انتقام فردی، سرانجامی تلخ و بدفرجام، کنش هایی منتج از برخوردهای موسوم به ناموسی، تأسی به پندارهای موهوم در قالب اعتقاداتی به ظاهر مذهبی، دست بازیدن به گستره نمودها و عناصری که واجد ظاهری بومی و اقلیمی اند، و برمبنای این رویکرد، قالب ریزی چهره ای ملی و اشاعهٔ انگاره های موهوم و تقلّبی هویّت ایرانی و ... سرفصلهای اساسی تأثیرات و تأثّرات متقابل قیصر و فیلمفارسی است.]

نقش تاریخی فیلم قیصر در رهاندن فیلمفارسی از تنگنایی که در آن سالیان در آن گرفتار آمده، وجهی قطعی و مسلّم از کارکرد منفی، و ایفای نقشی ارتجاعی برای یک اثر هنری است.

بی تردید، هویت هنرمند، مَن شخصیتی، سلوك، اعتقادات و دلمشغولی های وی، جایگاه وی در مناسبات اجتماعی، میزان و حدود روابط و مناسبات رایج در مکان زیستی و منظر اقلیمی اش و ... در یک فرایند ـ حتی ناخواسته ـ در آثارش منعکس می شود.

با توجه به این امر، وجوه فردی، خصوصیات و منش کیمیایی در آثارش بازتاب دارد و، اصلاً از آن است که هویّت می یابد. تجلّی این وجه در قیصر عیان و عینی است.

صرف نظر از صورت ظاهر ساختمان قیصر، طرح ریزی اساس ساختمان قصهٔ فیلم و چگونگی پیشبُرد خط داستانی آن از طریق شکل پراکندن و تقسیم رخدادها و طرح و پرداخت رویدادها به گونه ای تدریجی از طریق ضرباهنگی متعادل، و گسترش آنها در پهنهٔ فیلم، و در نهایت، با استعانت از عناصر تعلیق و هیجان تنیده شده در تار وپود حوادث و بافت کلّی اثر، به گونه ای است که فیلم را در مدار یک فیلم موفّق در برقراری ارتباط با تماشاگر سرپا نگاه می دارد.

کیمیایی در قیصر فیلمسازی ست که در یک رویکرد مبالغه آمیز به محدودهٔ جغرافیایی و اقلیمی خود، تصویری مطلقاً خارج از عُرف رایج از جامعه ارایه می کند. با این وجود، و به رغم آن، مشابهت های ناگزیر قیصر در خطوط عام استفاده از مواد و لوازمی که در سینمای فیلمفارسی پیش از آن مکرراً به کار گرفته شده (استفاده از قهرمان اول، به عنوان اولیه ترین زمینه مثلاً؛ پایگاه طبقاتی و ریشه های اخلاقی، فضای عمومی و طرح زمینهٔ زیستی و معیشتی شخصیّتهای اصلی، و رویکرد کم و بیش یکسان همهٔ آثار به تجسّم بخشیدن زنده و جذاب قالب میرای لمپنیزم و ...) اوّلیه ترین زمینهٔ واپس نَزَدن فیلم از سوی تماشاگر و جذب شدن به آن، و در مراحل بعد، به دلیل ساختار و فضای نمایشیِ خاص فیلم ـ پاسخ مثبت دادن به آن است.

ساختار و فضای نمایشی خاص فیلم بلافاصله ما را متذکّر منسجم

بودن اَجزای به کار رَفته در انَدام و ساختمان عمومی فیلم می کند. ـ وجهی که قیصر را از آثار مُشابه متمایز کرده، به آن هویّتی خاص وَ قاطع بخشیده، و برتر جلوه می دهد. انجام درونی اثر اَما، ناشی از احساسی قوی و تفکری پرتلاطم، هرچند شکل نگرفته و قَوام نیافته است.

عدم پروردگی و قوام نیافتگی اثر در چندوجه و حوزه قابل بازشناخت و تأمّل است.

فیلم در دایره بسته ای از روابط، شخصیّت ها و اماکن رُخ می دهد. تقریباً به جز قیصر بقیه شخصیت ها در هاله می مانند و، دامنه شخصیّتی شان و حدود و ثغور ارتباطات آنها تا پایان نامکشوف باقی می ماند. به عنوان نمونه، سه شخصیّت برادران آب منگل مطلقاً از طریق توضیحات کلامی سربسته دیگران تصویر می شوند (، درواقع نمی شوند.) و، سپس بی چهره و بی هویت باقی می مانند. این امر در اثری که شخصیتها از طریق منطق محیطی، وابسته آن بوده، از محیط تغذیه می کنند و، قرار است از طریق نوع رفتار، گفتار، عملکرد، پوشش و تظاهر جسمانی بازتاب دهنده روح حاکم بر فضای محیط باشند، وجه تناقض آمیز خود را شدیداً به رُخ می کشد. فیلم قادر نیست بازتاب صریح، واقعی و بی واسطه وقایع مهمّ رُخ داده در محله را بر پرده بنمایاند. از این رو، «گذر» فقط در حد یک عکس طولانی غیرتوضیحی و کسالت بار (درصحنه عبور اعظم) باقی می ماند و، «بازارچه» جُز به کار ارایهٔ طرح کمرنگی از بازنمایی لرزان تصویر در صحنه عبور قیصر از آن نمی آید (: قهرمان و بازتاب تصویر، و جذابیّت چهره درشت او بر پرده، از این صحنه و مُشابه آن، نقش «محیط» را در حد یک واسطه بی هویت فاقد ارزش دراماتیک تنزل می دهد)، و ایضاً، مغازهٔ قصّابی به منزلهٔ تجلّی یک پایگاه تغییرمشی و جابجایی ارزشی (: تأکید «دایی» به «فرمان» مبنی بر این که تغییر ارزشها و، در نتیجه: پایگاه ـ در صحنه مجادلهٔ آن دو پیش از عزیمت فرمان برای ستاندن حق خون خواهر؛ و نیز تأکید قیصر بر این تغییر رویّه در صحنهٔ توضیحی دیگری به دایی)، در یک قاب نمایان می شود و، معنایی جُز یک ـ فقط ـ کرکرهٔ بَسته از آن متبادر نمی شود. این شیوهٔ عمل در حذف عناصر و مرایای محیطی، و در عین حال تأکید بر آنها از طریق استفادهٔ دکوراتیو از آنها کردن(: قصابخانه، قبرستان، امامزاده، بازارچه، قهوه خانه، خانه و حوض و حیاط و اندرونی و بیرونی و طاقچه و کنگره و گچبری و ...) عموماً خصیصهٔ ذاتی آثاری است که، محیط و فضا محمل فریب و ریای متفاوت نمایی، تشخّصی دروغین و وجههٔ هنری نمایی آنهاست.

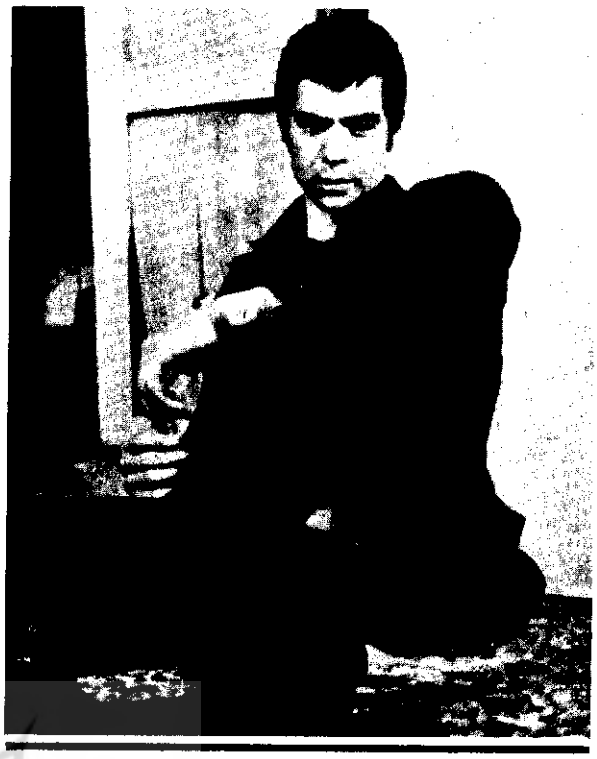
بنابراین، به یُمن وجود اماکن مورد استناد فیلم در جای جای آن به عنوان مکان وقوع رخدادها، آن چه بیش از همه محرز است، نقش زمینه پُرکُن و غیردراماتیک لوکیشن در اثر است. در واقع، همه اماکنی که قرار است به کار خلق یک احساس، و از طریق آنها، بازشناسی یک هویت بومی و اقلیمی بیاید، در عمل تبدیل به عناصری می شوند که، حرکت قهرمان در پهنهٔ آنها واقعی، موّجه و اینجایی جلوه گر شود.

در قیصر این عناصر به جای اینکه یادآور و تذکّردهنده معنایی (در درجه ی اول رجوع دهنده به خود و ماهیّت درونی آنها، و در درجه بعد ارجاع به واقعیّتی پُشتی و مفهومی در خدمت درام) باشند؛ تزیینی تصنّع آمیز، به رُخ کِشنده، دکوراتیو، توریستی، مرعوب کُننده و غیرقابل حصول اَند.

پسزمینه، معماری، دکور، تزئین و ... همه ماهیّتی مستقل، قائم به ذات و کارکردی دارند. اینهمه روپوش و ظاهر بزك محیطی نیستند. بلکه، انتقال دهنده و مجسم کننده ی کیفیّتی محیطی اندَ.

بنابراین، به یُمن استفاده از این عناصر در جهت بیان یک هویت اقلیمی و بومی، و قرَاردادن شخصیتها در درون و زمینه آنها، صرفاً و بالمال، شخصیّتی هویت و معنا نمی یابد. آنچه که این پسزمینه ها و مرایا و مناظر را واجد ماهیّتی این مکانی و مشخصّی می سازد، رخ نمودن «روابط» و وقایعی است که از دل کُنش ها و واکنش های افراد حاضر در آن صحنه ها بیرون می زَنَد. بنابراین، وقتی آدم ها در پهنه این پسزمینه ها کُنشی غیرواقع، احساسی کاذب، آرمانگرایی دروغین را بازمی نمایند و، حوادث اساس علت وجودی خود را نه از روابط اجتماعی و از دل آنها، که از ذهن بستهٔ هنرمند می گیرند و، در چارچوب فعلیّت انتزاعی و غیرواقعی ذهن فیلمساز معنا می یابند، حاصل و نتیجهٔ اثر هنری، ماهیّتی مصنع، وَاپسگرا، ضداجتماعی و ... می یابد. برَمبنای چنین دیدی است که، از اینهمه به حذف آدمهای دوروبر، عکس العمل ها، روابط متقابل خانواده با دیگران و ... در قیصر می رسیم. نکته دیگری که در این مسیر در فیلم نمودار است، جلوه بی رنگ انگاره های اخلاقی در قیصر ـ به رغم اصلی بودن آن در بُعد معنایی اثر ـ است. مبانی عینی ارزشهای اخلاقی ای که فیلم سعی در ابراز آنها و محق جلوه دادنشان دارد، تقریباً در هیچ سطحی از روابط شخصیّتهای قصّه تجلّی نیافته. (توضیحات کلامی و شعارهای آدمها و تأکیدهای مصرّانه آنها در پهنهٔ فیلم، البتّه ربطی به سینما ندارد. اینهمه باید در وجهی عینی و تصویری منتقل کننده آن مفاهیم باشند ـ که نیستند.) براساس شکل تصویرپردازی آدم های قصه، که به عدم کوشش فیلم در بازنمایی و رُخ نمودن چهرهٔ درونی آنها و بسنده کردن به طرح سطحی، گزارشی، اطلاعاتی و فاقد بُعد و پُشت شخصیّتها بازمی گردد، شخصیّت پردازی در حدّ سطحی انجام گرفته و آدم ها در سطح مانده اند.

سادگی شخصیّتی و سطحی ماندن آدم ها در قیصر از عدم توانایی فیلمساز در ساخت و پرداخت درام ناشی است. بنابراین، همه چهره ها گنگ، ناپیدا، بی مفهوم و فاقد ابعاد اجتماعی مانده اند. از این رو، انگیزه های آنها، حرکاتشان، نوع رفتار و تلقی هایشان، و فردیّت و سلوکشان، جُز در چارچوب توضیحاتی که می دهند (یا درباره شان می شنویم) انعکاس نیافته است. به همین جهت، فیلمساز علاوه بر آگاهانه افراد محیطی، شخصیّتهای اصلی اش را ـ هرچند مکرّر بر پرده نشانمان می دهد ـ نیز، از صحنهٔ برخورد صحنه ای و انعکاس نمایشی ـ



آگاهانه ـ حذف کرده است. پس، بنابراین و در نتیجه، از همین روست که قیصر نیز به رغم تحرکی فیزیکی بر پرده، در سطح می ماند و، به دلیل درنیامدن پَس اجتماعی شخصیّت، جلوه ای ناهنجار می یابد. این جلوه طبعاً از محدوده شخصیّتی به ابعاد اعمال و انگیزه های فرد تعمیم یافته و، در نتیجه، عملش فاقد وجاهتی متعالی و آرمانگرایانه بوده، و سنیزه جویی ارتجاعی و مطلقاً خصوصی و فردی و برآمده از نیازها، حرمان ها، اخلاقیّات و کُنشی قشری (و دقیقاً برآمده از خصایص یک قشر و طیف ناهنجار) می نماید.

قیصر به واقع تجسّم سطحی یک ایده آلیسم گُنگ و مبهم است. وجه جلوه قیصر ـ و فقط او ـ برپرده در عین حال از ریتم فیلم نیز نشأت گرفته است. به عبارتی دیگر، ضرباهنگ حرکت فیلم جلوه ای شتابناك دارد. این وجه انگیزه ـ و دلیل - اصلی حرکت قهرمان در سراسر اثر، و حضور مدام او بر پرده است. این امر به خودی خود البته اشکالی ندارد. لیکن، در این مسیر، ماجراهای فرعی، شخصیّت های دیگر، انگیزهٔ اعمال آنها و دلایل کنش و واکنش شان نادیده انگاشته شده است. به همین جهت است که پس از مشاهده فیلم، و در طول زمان، تقریباً همه شخصیت ها، ماجراها، روابط، و شکل بروز حوادث در ارتباط با آدمهای دیگر از خاطر پاك می شوند و در ذهن نمی مانند. چرا که این امر، ابتدا در عرصهٔ اَجزای فیلم و در سیر دراماتیک آن اتفاق افتاده است. ریتم سریع فیلم، عدم مکث دوربین بر احوال و درونیّات و چهرهٔ شخصیتهای مرکزی عملاً به ترسیم سطحی و تک بُعدی آدمها منجر شده و پرداخت احساساتی شخصیتها در صحنه هایی که حضور دارند، واکنش آنها را مالامال از انگیزه هایی شکل نگرفته، قوام نیافته و فاقد معنا کرده است. آدمهای مرکزی قصه پیش از آنکه شخصیّتی نمایشی بیابند و ابعادشان از طریق انگیزه های نمایشی تبلور یابد و، وجهه یی نمایش پیدا کنند، در امتداد مدار یک خطی فیلم، حُکم رابط هایی برای تبلور هرچه پُررنگ تر چهرهٔ قهرمان را یافته اَند ـ که عملاً نقشی در انعکاس نمایشی شخصیّت خود در وهلهٔ اول، و در مرتبت بعدی، شخصیت درام ندارند.

آدمهای حاشیه ای قصّه، در عمل، در حوزه عملکردی نمایشی، جُز توضیح موقعیّت دیگران به کار نمی آیند:

برادر اعظم، مثلاً ـ به هیچ شکل در محدودهٔ ارتباطش با قیصر و خواهرش کُنشی نمایشی ندارد. وی فقط به این جهت در نمایش قیصر حاضر شده که یکبار در لابه لای ستایش از مردانگی که فقط منحصر به قیصر است و بس، رد برادر دوّم (سرکوب) را بدهد و، بار دیگر، در اوج تألّم روحی خود و خانواده و قیصر در مرگ مادر، و در چنان فضا و گردهمآیی از «نشانده»ی منصور آب مَنگُل، «همان که در کافه فردوس می رقصد، سهیلا فردوس» یاد بکند! ـ تا ما در مسیر نگاه «دایی» چهره ی درشت «قهرمان» را یکبار دیگر ـ و برای چندمین بار ـ متفکّر ببینیم. در ادامه، رقاصه هم به کاری جُز دادن نشانی محلّ کار برادر سوم که قاعدتاً، در اذهان اهالی محلّه و بویژه ذهن جستجوگر قیصر، امری پنهان و مخفی نبوده و نیست ـ نمی آید. رقاصهٔ البتّه وظیفه یی نمایشی ـ و واقعاً نمایشی ـ در مسیر چگونگی پرداختی شخصیّتی در سُنّت مرسوم فیلمفارسی دارد.

در فیلم، رقاصه بواقع یک شخصیّت نمایشی ست. نمایش شخصیّت وی، از طریق نوع بروز عملی که انجام می دهد (رقص در کافه)، یک تجلّی مطلقاً نمایشی، واقعی، واجد تمام خصوصیّات نوع «شخصیّت»، در کمال درستی است. چرا که، بازیگر نقش «شخصیّت»، به ازای توانمندی قریحی و ذاتی، و عامل بودن به اجرای واقعی ـ و نه «نقش بازی»ی اَین شخصیّت در دنیای خارج از فیلم ـ در عمل، خود درونی اش را بر پرده منعکس می سازد. شیوه ایست، نگاه، طرز حرکت فیزیک چهره و اندام، لَحن آدای جملات، و بویژه نحوه اجرای عمل وی در صحنه اجرا (کافه)، خصوصاً در بخش رقص اوّل، تماماً متّکی به واقعیّت نمایشی و شخصیّتی شخصیّت در دنیای واقعیت بیرون از فیلم است. فیلم با لحنی که برای ارایه چهره و نوع کار و عمل وَی در دومین بخش رقص اتخاذ می کند، در عمل محدوده قالب بیانی فیلمفارسی را عیان می سازد. انگیزه نمایشی - و دروغین ـ نماها ازطریق تقطیع هایی که حرکات و اندام زن را بازتاب می دهد، می کوشد با غلونمایی ـ به واسطهٔ نوع عکس برداری ـ کُنشی نمایشی و به زعم خود، سینمایی، را به انجام رساند، در عمل عدول از یک واقعیّت بیرونی ست.

فرض تمنّای غایی فیلم و فیلمساز (که در جلب تماشاگر و، ترغیب و تحریک زمینه های کور حسّی وی، و پاسخی دروغین، کجرفتار و تسکین دهنده به حرمان ها و نابسامانی های ذهنی، روحی و جنسی وی دادن ـ نهفته است) از این صحنه را به کنار نهیم، به یک معنا، واقعیّت نمایشی اثر، واقعیّت خلق شده بر پرده، از اساس به غلط پرداخت شده است. به عبارت دیگر، فیلم قادر به ساختن و بازتاب و پرداخت نمایشی یک واقعیّت بیرونی نیست. نگاه به نحوه جاگیری دوربین در بخش اول رقص (منظر عمومی کافه و «صحنه»ی آن، یک نمای دور است که قاب دوربین آن را دربرگرفته)، و نزدیکی دوربین به نمایش روی صحنه ـ که واقعیت خلق شده توسط چگونگی صحنه پردازی و قاب بندی دوربین

فیلمساز در آن جریان دارد (دربخش دوم رقص)، بیانگر این دو حس، دو دنیای متفاوت (واقعیت بیرون از فیلم، و واقعیت دنیای مصنوع درون فیلم) و حسّ انگیخته شده ملهم از آن است. با تأکید براین که قصد از تشریح موقعیّت و پرداخت نمایشی این صحنه، صرفاً عیان کردن نحوهٔ تحریک حسّی ـ که از آن حاصل می شود ـ نیست، اما باید متذکّر این نکتهٔ بدیهی شد که تأسی فیلم به این شیوه بیانی، دنباله روی فیلمفارسی را از عناصر و دستمایه های سنتّی اش بازمی نمایاند. مضافاً این که، یکی از دستمایه های ازلی و ابدی فیلمفارسی، و یکی از نمودهای عناصر و عوامل کاربُردی آن، جاداشتن صحنه های رقص و آواز زنان در صحنه کافه ها است. این عنصر (دستمایهٔ رقص و آواز) به واسطهٔ دیدگاه منحط اخلاقی و فرومایگی شخصیّتی عوامل و کارگزاران فیلمفارسی، هیچگاه به عنوان عاملی در جهت تهذیب اخلاقی و تزکیهٔ روحی و، اشاعه و ارتقای فرهنگ رقص و بالندگی موسیقی به کار نرفته است. این نکته از آن رو حایزاهمیت است که، در بخش اعظم محصولات فریبندهٔ فیلمفارسی، رقص و آواز عنصری کارآمد از عناصر و اجزای سازندهٔ آثار فوق می باشد. این عنصر عموماً از طریق نوع داستان فیلم ها، به نوعی به شخصیّت های مرکزی ـ بویژه زن های محوری آثار ـ مرتبط می شود.

کارکرد اصلی این عنصر امّا، در وجه تفنّنی آن اعمال شده، و نقش اصلی لحظه های استراحت تماشاگر را به عهده دارد.

پی جویی نقش شخصیت های حاضر در صحنهٔ نمایش «قیصر» از مجاری دیگری نیز قابل حصول است. کلام و گفتگوها، مثلا ً به عنوان طرح یک زمینهٔ مثالی در قیصر، کلام و دیالوگ نویسی به صورتی در تصویر کردن شخصیتها انعکاس یافته که نشان دهنده قصد روشن برای طرح نمودن هویت چهره ها و شخصیتها و قالب شخصیتی و نمایشی آنهاست.

براین اساس، قالب گفتگونویسی با امساکی هوشمندانه ـ صرفاً در جهت کاربرد نمایشی آن طرح ریزی شده است. در این شکل کار، طبعاً بخشهایی که کلام منطقی مطلقاً اطلاعاتی می یابد، و گفتگوها وظیفهٔ ساخت و پرداخت تصویری را به عهده می گیرند (پرسش و پاسخ زن نشسته بر نیمکت راهروی بیمارستان با مادر و دایی، مثلاً)، صحنه کارکرد نمایش خود را از دست داده، از ابعاد نمایشی تُهی شده، و زاید بودنش به یکپارچگی نمایشی اثر لطمه وارد می سازد.

ایضاً به کارگیری وجهی از صورت و شکل کلام که صحنه اصلاً برای تجلّی آن و به رخ کشیده شدنش فراهم آمده (: «تک گویی» بهمن مفید، مثلاً) و یا به کارگیری نوعی از کلام غیرمرتبط به فیلم (و صحنه یی که از آن استفاده شده) قصد تشریح ـ وطعنه به ـ موقعیّتی ویژه است (کُلّ کلام به کار گرفته شده در صحنه مشروب فروشی از زبان مرد فروشندهٔ بلیت بخت آزمایی)، فیلم را از منطقی نمایشی دور می سازد.

کلام در عین حال وظیفه ی توضیح و توجیه و آماده سازی زمینهٔ پذیرش نقاط عطف ماجرای فیلم را به عهده دارد.

کیمیایی به دلیل پُررنگ شدن جلوهٔ نمایشی فیلم در سه نقطه عطف اثر، تعمداً همهٔ توضیحات را محدود به صحنه های اتصّالی و پیونددهندهٔ سه قتل می کُند تا با کمترین استفاده از نشانه های بیانی (مثل کلام و گفتگو)، صحنه ها را مملو از حرکات نمایشی شخصیت ها سازد و، بیشترین تأثیر حسی را بر تماشاگر به جا می گذارد و بدون درگیرساختن او در معانی کلام، ذهن او را نیز درگیر زمینه های حسّی برآمده از آکسیون صحنه سازد.

به این ترتیب فصلهای وقوع قتلها در سکوت برگزار می شود.

این نحوهٔ عمل قطعاً حسّاسیّت چشم و ذهن تماشاگر را متوجهٔ حادثهٔ مرکزی فصل و چگونگی فراهم آمدن و وقوع آن می کُند.

پس، ذهن در کشَشی غیرارادی توجه خود را معطوف نحوهٔ شکل گیری صحنه می سازد.

در این حالَت ریتم فیلم و وزن تدوین دو کانون اصلی توجه است.

□

پیش از این اشاره شد که ضرباهنگ حرکت فیلم جلوه یی شتابناك دارد. این ضرباهنگ حاصل شیوه ی تدوین فیلم است. تدوینی دوجنسی. به عبارت بهتر تدوین در قیصر از یک قاعده و روش معیّن برای حفظ تعادل در نظم عمومی صحنه ها و هماهنگی برای ایجاد تَوازُن بین آنها پیروی نمی کند. حاصل اینکه، هر صحنه، در لحن و زبان بیانی، از قاعده ای ـ برآمده و حاصل شده از حسّ مکان وقوع رُخداد ـ پیروی می کُند.

به عبارت دیگر اینکه، با ارجاع به نحوهٔ اجرای تدوین هر فصل، می توان به میزان امکان و وسعت حوزه عمل کارگردان در استفاده از مکان، و در عین حال، حدود شناخت وی از محیط (و شخصیتها) و اصلاً تسلّط یا عدم تسلّط وی برآن (بواسطه وجه عملی دکوپاژ صحنه) پی بُرد و آن را دریافت.

با نگاه به دو فصل حمّام و قصّابخانه که از اشتراك در مضمون (وقوع قتل) برخوردارند، فاصلهٔ دو سوع کار، دو شیوه تدوین وَحاصل شدن دو حس متفاوت، و در انجام، دو نتیجهٔ متفاوت به شکلی عینی بر پَرده دیده می شود. با توجّه به این که هردو فصل فاقد دکوپاژ از پیش پرداخت شده است، نقش تدوین و کارکرد دو شیوهٔ گوناگون را درمی یابیم.

در فصل حمام سیر روایی داستان، شکل و قالب و وزن آن را ایجاب کرده است. به عبارتی، تعلیق و نَفَس هیجان نهفته در شکل صَحنه پردازی صحنهٔ حمام مثلاً، عنصر مؤثر و توانمند در انتقال حس صَحنه است. بنابراین، در اینجا، تدوین و وزن آن تابعی از قانونمندی ذات قصّه، و نحوهٔ پرداخت صحنه است.

صحنهٔ قتل دوم اما، اتکای اصلیش را بر تدوین [حرکات موازی واقعه ای که جزئیاتش را نمی بینیم (کشتن برادر دوم)، و ذبح گاو و ملاّخی آن ـ و جزئیاتی که به شکل مؤکّد آن را می بینیم.] نهاده است.

گذَشته از این، تأکید فیلمساز بر عناصر محیطی و چنگ اندازی بر بیانی تجریدی (چنگکی که سرهای دو شخصیت اصلی این صحنه، در یک امتداد واحد، با فاصله ای زمانی، در قاب آن قرار می گیرد)، صحنه

رضا موتوری

را فاقد کارآیی ساخته، از مؤثر بودن دینامیسم آن دور می سازد.

به این ترتیب، صحنه پرداز یی که در این فصل توسط کارگردان صورت گرفته، مبتنی بر ذات حرکت ناشی از رُخداد (آکسیون) صحنه نیست. بلکه، از طریق کنارهم نهادن و پیوند غیرارگانیک یک سلسله رُخدادهای جدا از هم ـ که صرفاً ارتباطی صوری و شکلی با یکدیگر دارند ـ قصد بوده فضایی خلق شود که نتیجهٔ حاصل از ان حس تنش، تعلیق و آکسیون صحنه را به کُلیّت اجزای اثر منتقل سازد. این امر البته محقق نمی شود زیرا، عناصر به کار گرفته شده در زمینه و پسزمینهٔ آدمهای اصلی حاضر در صحنه، به عنوان دکور و تزیین صحنه در وهلهٔ اوّل باید مجسّم کنندهٔ فضای درونی شخصیّتها باشند و، از این طریق، در وهلهٔ دوّم، امکان و حوزهٔ عمل و اندیشهٔ آنها را بازتاب دهند. ـ نه اینکه صرفاً در حدّ تزیین صحنه بکار روند و، قبل از اینکه ماهیّت خود را توضیح دهند، به عنوان عناصر توضیحی فراتر از خود به کار روند. در این شکل صحنه پردازی و به کارگیری غلط قابلیّتهای عناصر و اشیای حاضر در صحنه است که، در نمای ثابتی که لاشهٔ حیوانی به وسیلهٔ تیغهٔ ارّه برقی به دو نیم می شود. ـ در جلو و پیش زمینهٔ تصویر ـ قهرمان ـ پس از ارتکاب قتل ـ به دوربین (عناصر پیش زمینه) نزدیک می شود و، مکث خود را از منظر نگاه قاب دوربین پنهان نمی سازد. حسّ حاصل از این لحظه، به واسطهٔ نحوهٔ کاربرد دوربین و قاب بندی آن زایل می شود.

به زبان دیگر ـ و در یک نتیجه گیری کُلّی ـ فصل مورد اشاره برپایی ساختمان خود را از پرداختی فکر نشده کسب کرده است.

اتکای یک فصل به یک فکر، و فراهم آمدن مجموعه ای از دستمایه ها و عناصر و مصالح برای تبلور مایه، و در عین حال عدم پرداخت آن، مشکل اصلی کیمیایی در پرورش مضمون و ساختمان *قیصر* ـ و هم فیلمهای بعدی او ـ است. کیمیایی در قیصر البته صاحب مشکل کمتری ست تا فیلم های بعدی. چرا که، قیصر ـ و *گوزنها* ـ از خط روایی منسجم و پالوده تری نسبت به آثار دیگر فیلمساز برخوردار است. کیمیایی با عنایت به هیاهوی فراهم آمده از سوی منتقدین ـ و در رأس همهٔ آنها، دوایی ـ و تمسک ایشان به یافتن معادلها و نشانه ها و مفاهیمی خارج از فیلم و منتسب ساختن آنها به فیلم ـ و فیلمساز ـ، از فیلم بعدی، با قرار قبلی به سوی نشانه ها و مفاهیم می رود، و اصلاً براساس آنها ساختمان آثار خود را پی می ریزد. از فیلم بعدی، هرچیزو هر عنصر، حرکت و کلام، فارغ از ماهیّت خود تبدیل به نشانه و معنا می شود.

به این ترتیب، از ساخته های بعدی ـ به استثنای *گوزنها* ـ کیمیایی راه را بر هر گفتگوی طبیعی تماشاگر با فیلمساز می بندد و در گفتگو و مجالست با منتقد گشوده می شود. در نتیجه، کیمیایی ـ و آثارش ـ تبدیل به هزارتوی پرپیچی از راز و رمز، معانی و مفاهیم، نشانه و معادل می شود.

رضا موتوری نمایشگر صریح سرآغاز چنین چرخشی ست.

این فیلم نشانگر قطعی آغاز شکل گیری وجوه تناقض آمیز آثار کیمیایی (ونیز، کیمیایی در آثارش) است.

رضاموتوری یک ترکیب متناقض است. یک فیلمفارسی که می کوشد خود را متفاوت بنمایاند. این تناقض در درون فیلم، از ابراز صریح کیمیایی و موضع گیری آشکارش شکل می گیرد.

پرداخت صحنه های نیمه جدّی و مطایبه آمیز، در جهت حصول به این نتیجه که، فیلم، در دنیای درونی اش در تضادی با ذهنیّت و تفکّرات رایج فیلمهای نظیر خود، از اساس تفاوتی بنیادین با آن نوع سینما دارد ـ صورت گرفته است. لیکن، مجموعهٔ صحنه هایی که در فیلم به این منظور، و در جهت حصول به معانی پُشتی [«مذمّت» فیلمفارسی از طریق بحث شخصیتها راجع به آن (در صحنه گفتگوی رضا و مادر)، هجو دستمایه های مورداستفادهٔ سینما نظیر رقص و آوازخوانی (در تیمارستان)

داش آکل

در یک سطح، و در سطح دیگر، با بکارگیری ابزار صحنه ای و عوامل لازم، کوشش در ساختن فضاهایی که از طریق عنصری دیگر، و با تمهیدی جلوه گرانه و عموماً دربردارندهٔ لحنی شوخ، کارکردش زایل، و از آن معنا و منطقی استهزاآمیز سربرمی آورد. (صحنهٔ مغازله، مثلاً- و هردوی این سطوح در خط روایی فیلم؛ و فراتر از این خط، در وجه مضمونی، اصلاً قصهٔ شاه پریانی فیلم از طریق اولا: جابه جایی دو فرد، و ثانیاً: مجموعهٔ برخوردهای برتابیده و حاصل شده از قصهٔ عشق فقیر و غنی؛ و شاخص فرعی و الی الابد این مضمون در سینمای ایران: پسر فقیر و دختر پولدار-] ساخته و گنجانده شده، در واقعیّتی فارغ از خواست و ارادهٔ فیلمساز، و به عنوان چیزی که در بطن فیلم جُزئی از واقعیّت جدّی فیلم طرح است- نه تنها نشانگر تفاوتی شکلی با نمونه های پیشین نیست، که اساساً دروجه صورت و ماهیّت، تفاوتی بنیادین با سینمای فیلمفارسی ندارد. چه، آنچه که به عنوان جنبه های مطایبه آمیز و هجوکُنندهٔ فیلم به آنها استناد شده- و رجعت داده می شود- هریک به نوعی در تاروپود شکلی و مضمونی فیلم حضوری مؤثر، قاطع و کارآ داشته، و بافت عمومی اثر را متشکّل می سازند. به عبارت دیگر، این درست که کارگردان از طریق شخصیت های فیلم چهره ای تمسخرآمیز از فیلمفارسی، و در نتیجه: با ژستی تفرعن آمیز و در نقش یک منتقد اجتماعی- چهره ای ظاهراً موجه و موقّر از سیمای عمومی اثر خود ارایه می کند اما، خود با توسل به همان شیوهٔ بیانی رایج [: شعارهای کلامی سطحی قهرمان در قابهای روبه دوربین در صحنهٔ گفتگو با مادر، و نیز تک گویی مفصل وی در توضیح خود و دنیایش در رویارویی با دختر- که در این یکی حتی مخاطب دنیای درون فیلم (دختر)، در صحنه پردازی فیلمساز از قاب نما حذف شده، و شنوندهٔ حرفها، بی واسطه، تماشاگر است.] در سنت سینمای فیلمفارسی، به وجوهی ضعیف تر و بی مایه تر از این رویکرد دست می یازد.

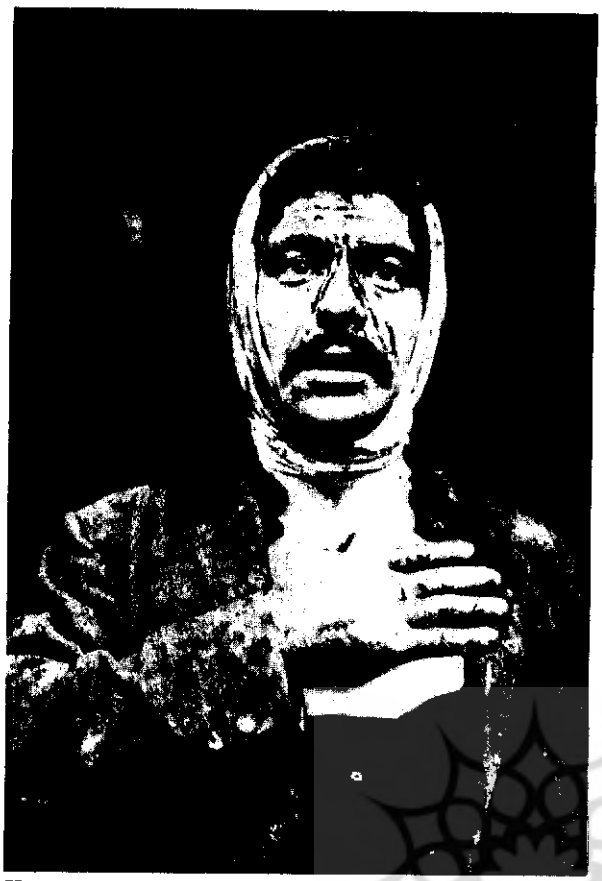
جنبهٔ دیگر اختیار لحن مطایبه آمیز از سوی فیلمساز، به این امر مرتبط است که، وی می کوشد با استفاده از این شیوه، از میزان و شدت خشونتی که به تعبیر سازنده در صحنه ها موج می زند، بکاهد. عدم تجانس این لحن که بر بیش از نیمی از فیلم سوار است، با لحن بخش اعظم نیمهٔ دوم آن، به آشفتگی اثر انجامیده، و قالب عموماً احساساتی آن را شکل بخشیده است. از این رَوست که تمام مظاهر و نشانه هایی که دال بر سمت گیری فیلمساز، و در تلاش وی برای بیان تعارضی طبقاتی ست، به پنداری موهوم و انگاره یی غیرواقعی از آن امرِ ختم می شود. لحن سوزناك فیلم، و پرداخت خام (و غلط) شخصیّتی فیلمساز از قهرمانش- که به وجهی جانبدارانه می رسد، بیانگر این امر بدیهی ست که، کیمیایی شناختی مبتنی بر دستاوردهای بینشی، از مفاهیم «طبقات»، فاصله، و در انجام: «تضاد طبقاتی»- ندارد. وی صرفاً براساس درکی احساساتی از منطقها، چارچوب و موازین اجتماعی، شخصیّت خود را منتسب به طبقهٔ فرودست می کُند، و عمل وی را حرکتی ستیزنده وانمود می سازد، و به نمایش می گذارد. پس، رضا که قطعاً نمی تواند مظهر و تجسّم یک کُلّیّت طبقاتی باشد و نشان یک طبقه را به همراه داشته باشد، در حرکت کور خود- صرفاً- تجسّم بخش ایده آلیسم و آرمانگرایی ای منحط و عقب افتاده خواهد بود.

[ادراك شخصیت قهرمان *رضاموتوری*، نگاهش به زندگی، آرزوها، تمنّاها، اهداف و چشم اندازش... همه و همه به مراتب عقب مانده تر از قیصر است. این یک حتی تفالهٔ آن دیگری هم نیست. می تواند به شکل جسمی نمایانگر نقش قیصر باشد امّا، دستکم لبخند او را کم دارد.]

مهر تأیید فیلمساز بر عاقبت محتوم این نوع حرکت مثلاً اعتراض آمیز فردی که به دفن شدن در زباله های مظاهر عصر جدیدی که پی ریزی شده می انجامد- در حقیقت تمنّای سرخوشانهٔ نظامی ست که اشاعهٔ این نوع تفکرات و نتیجه گیری ها را در دستور کار خود قرار داده، و از طریق کارگزاران آگاه، و عوامل ناآگاهی که بالمآل به کارگزاری گماشته می شوند، در سطح جامعه به تبلیغات وسیعی دست زده است. بنابراین، چه باك که برای محق جلوه کردن این شیوه، راه و رسم، تفکر و تئوریهای جدید تعارض طبقاتی، قهرمان معترض فیلم، کبریتش شاه بنشیند و، قبل از پُل زدن و رسیدن به آرامش، زیرلب پیام اجتماعی زمزمه- و صادر- کند.

رضاموتوری در ادامهٔ *قیصر*، در حقیقت «امتداد خواب و بیداری»ی کیمیایی است.

تداوم این خط در فیلمهای کیمیایی، دَر سه فیلم بعدی وی: *داش آکل*، *بلوچ* و *خاك*- قابل ردیابی است. در *داش آکل*، فیلمساز با زدن رنگی از حماسه به چهرهٔ قهرمانش، و قرار دادن وی در مرکز یک بحران درونی، و فراهم آوردن زمینهٔ یک مبارزهٔ شخصی، با ته مایه ای از یک احساس مذهبی، قهرمان را در دایرهٔ یک انتخاب ناگزیر به خودکشی وامی دارد. رستگاری فردی جلوهٔ پررنگ حاصل از ستیز فردی قهرمان کیمیایی است که بارقهٔ آن در *بیگانه بیا*، *قیصر* و *رضاموتوری* پیدا بود. در *داش آکل* این مایه، رنگی از اعتقاد و سمتی ایدئولوژیک می گیرد، و



خاک

زمینهٔ نهایی دو اثر بعدی می شود. در *بلوچ* کیمیایی برای جلای هرچه چشمگیرتر تطهیر قهرمان، ابتدا به شنیع ترین شکل از وی هتک حیثیّت می کند تا در نتیجه گیری نهایی رستگاری فردی بلوچ محق جلوه کُند. از این فیلم، در عین حال مفاهیم و مصادیق زمینه ساز ستیز اجتماعی در آشکال، عناصر و نشانه های قائم به روز [بنای «شهیاد» به عنوان نماد مسلّم نظام حاضر و پرچم آمریکا در وجه تمثیلی از نظام قاهر و ...] در فیلمهای کیمیایی ظاهر می شود. بروز این جنبه «استعاری»ی جُدا از فیلم، و نمود آن در *خاک* [فیلمی که بشدت واجد معنا و مصداقی بومی و اینجایی است] در شکل طرح نمادین امپریالیسم در قالب زنی فرنگی ـ نوید تفکّر سیاسی بسته و پوسیده ای ست که بالاخره در فیلم آخر کیمیایی در پیش از انقلاب: *سفرسنگ* ـ تجلی می یابد. صراحت لهجهٔ بیانی و زبان تمثیلی کیمیایی در *سفرسنگ* به شکلی بارز و عیان در خدمت تبلیغ تئوری سازش و مسالمت آست. پیش از آن در *خاک* امّا، کماکان، قهرمان ـ به رغم همهٔ شعارهای آرمانی اش ـ از مجرای ستیز فردی و با تمهید انتقام شخصی، به رستگاری فردی نایل می آید؛ و امپریالیسم فقط یکی از مهره های بومی قداره بند لمپن خود را از دست می دهد و خود باقدرت به حیاتش ادامه می دهد. نمود مایه های موردبحث در فیلم *گوزنها* شکل و قالب و تشخصّی متفاوت یافته است. صورت متعالی این وجه تغییرمشی، در گوزنها، قالبی تعارض آمیز، زبانی خشن و صریح، و سمت و سویی عملی و قهرآمیز پیدا کرده است. از همین رو، فیلم با واکنشی سریع و غضب آلود از سوی نظام حاکم روبرو می شود، و کیمیایی در تغییر بهت انگیز به سوی خلوتی سکرآور و گوشه نشینی ای منفعلانه سوق داده می شود. حاصل این فراگرد تاریخی *غزل* است. قهرمان کیمیایی رجوعی دوباره به زمینهٔ انتقام فردی از طریق رودرویی وی با نشانه های بازآمده و برنابیده از ذهن غبارآلود خاکستری فیلمساز، کماکان به دنیای بستهٔ معارضات سطحی لمپنیزم بازمی گردد. لیکن، با طرح زمینه عشق و اندازه گیری آن در قالب یک بدکاره، و ارایهٔ چهره ای فرازمینی و اثیری از آن در مسیر فیلم، به اثر خود رویه ای روشنفکرانه می بخشد. به یُمن *غزل* علاوه بر اینکه سیستم، قاهر بودن خود را به رخ می کشد و عقوبت تعارض قهرآمیز را گوشزد و مؤکّد می کُند [و ضمناً قهرمانان معارض را به تأمل در مفاهیم غیر این زمینی، و گوشه نشینی «عارفانه» وامی دارد]، فیلم ساز نیز فرصت می یابد کماکان وجهه هنرمندانهٔ خود را از طریق یکی از دستمایه های هنری (عشق) حفظ کند و قهرمانانش را وادارد تا در کُنشی «فلسفی» با از میان برداشتن و سوزاندن و محو همهٔ نشانه های «غیر»، خود را تطهیر کنند و به رستگاری فردی برسند. جدا از این امّا تأثیر رودررویی کیمیایی با نظام وَقت درگوزنها، و پی آمدهای آن که به ساختن شدن غزل می انجامد، امکانی است که کیمیایی برای تجدید نظر در چگونگی تحقق «آرمان» به دست می آورد، که نتیجه اش می شود *سفرسنگ*.

تجربهٔ ارزشمند ساختن شش فیلم طیّ مدّت زمانی نزدیک به یک دهه، زمینه ساز خلق زیباترین، هوشمندانه ترین و والاترین اثر کیمیایی است. کیمیایی در *گوزنها* با اتکاء به همهٔ دستاوردهای فکری و کارورزی عملی به بار آمده از زمینهٔ ساخت شش فیلم قابل تأمّل پیشین، تمام تلاش خود را مصروف به کارگیری زبانی سینمایی در اثری فکر شده می کند. نتیجه، فیلمی است که حسّاسیّتهای هنرمندانهٔ یک هنرمند انسانگرا، نگاه شریف او به زمینه ای که در اثرش طرح می کند، و جایگاه متعالی هنرمند راستین و متعهّد را در اجرایی گرم و پرشور به صراحت می نمایاند. جادوی تلفیق یک زبان سینمایی هنری با مشی انسانگرایانهٔ هنرمند، و اتخاذ یک لحن پالوده، و موضع قاطع و وفاداری به التزام هنرمند و اثر هنری، و قایل شدن به آرمانگرایی اخلاقی در چشم انداز اثر سینمایی و تفکّر فیلمساز ـ به پیدایش و خلق *گوزنها* می انجامد.

گوزنها منسجم ترین اثر آقای مسعود کیمیایی در مضمون و ساخت است. چارچوبی که از نظر قید زمانی، و وقوع حوادث فیلم در محدودهٔ مشخّصی از مکان در ساختمان فیلم رعایت شده، به انسجام اثر انجامیده است.

انسجام و وحدت فصول مجزای اثر از خلال مکث فیلمساز بر عناصر به کارگرفته در هر فصل به روشنی مشخّص است. به عبارت دیگر، تشخّص تک تک فصلهای *گوزنها* ـ جدا از ارزش یکپارچگی آنها در یک کلّیّت منسجم ـ به ارزشهای قاطع به کارگیری هوشمندانهٔ مجموعه عناصر هر فصل برای جلا و تلألوی قصه و پرداخت سینمایی همان صحنه بازمی گردد. از جهت دست یابی به کمال هنری و کلّیّت منسجم، *گوزنها* بیانی هنرمندانه دارد. بیان هنرمندانه اثر نیز به زبان به کاررفته و لحن آن بازمی گردد.

در مجموع لحن گوزنها افشاگرانه و ـ به واسطهٔ پرداخت صریح کارگردان به مفاهیم اجتماعی ـ سمت و سویی روشن و مشخّص دارد. این لحن حاکی از گرایش کیمیایی به زبانی واقعگرا، خشن، بی پرده ـ و در عین حال هنرمندانه ـ است. لیکن، با این وجود، اثر در ساخت خود فاقد قدرت در انتقال مفاهیم است. تزلزل کیمیایی و رویکرد وی به طرحی ناتورالیستی از وقایع، مانع تجلّی شفاف رویهٔ واقعگرا و خشونت بی پردهٔ منتج از آن است. با این حال لحن و زبان فیلم، روان، موجز و دور از شائبه های تصنّعی گرایش به سمت واقع گرایی سطحی و بی بُعد است.

گوزنها در سطح اوّلیهٔ مضمون اثر، بازگو کنندهٔ موقعیّت کنونی دو رفیق قدیمی است که در مسیر زندگی، هر یک به راهی رفته اند. قدرت (فرامرز قریبیان) که یک چریک مبارز مسلّح است، در پی سرقت از بانک، زخمی، به جستجوی رفیق دوران جوانی خود به سید رسول (بهروز وثوقی) پناه می برد. اقامت کوتاه مدت در منزل سید منجر به وقایع و تأثیراتی می شود که سید را که یک معتاد است، به تغییر جهت وامی دارد. سید پس از کشتن عامل اعتیاد و پخش کنندهٔ مواد، و پس از رساندن کیف محتوی پول سرقت شده، و در بازگشت به خانه، با هجوم پلیس برای دستگیری قدرت مواجه می شود. وی با تمهید راضی کردن قدرت به تسلیم وارد خانه شده، در کنار رفیقش مرگی خودخواسته را انتخاب می کند.

کیمیایی از طریق این مضمون به طرح چند منظر عمده در فیلمش می پردازد. رفاقت، و پایمردی و ایستادگی در اصول آن ـ «مایه» ی مرکزی و بُنیادین اثر است. حول این محور، مایه های فرعی (و در عین حال عمده) ای شکل می گیرند که هر یک به نوعی در خدمت تجلّی مفهوم مرکزی اثر هستند. مایه های فرعی مورد اشاره پیش از این در آثار قبلی کم و بیش متجلّی شده بودند: ستیز فردی و معارضه با نظم قاهر مسلّط؛ فاصلهٔ طبقاتی؛ مسخ ارزش ها و بی هویّتی جامعه ای تحت ستم و... تبرگی حاکم بر فضا و اجزای فیلم که از آن یک کُلّیت «سیاه» ساخته، از طریق نحوهٔ صحنه پردازی کیمیایی معنا و هویّتی شاخص یافته است.

موضع گیری فیلمساز در قبال مایهٔ مرکزی فیلمش، لحن هنرمندی وفادار به شخصیتها و آلام و آمال آنهاست. به همین روست که قدرت و تشخّص گیرای تبلور رابطهٔ مهرآمیز رفاقت دو رفیق قدیمی فیلم عامل پیش برندهٔ حوادث و ماجراهای آن است.

رویکرد کیمیایی به طرح زمینهٔ اعتیاد و اتّکای زمینه های گرم و ارتباط ساز فیلم با تماشاگر از مجرای ارایه یک شخصیّت جذّاب و ملموس، هشیارانه صورت گرفته است. چه، در قبال طرح شخصیّت قدرت به عنوان مظهر پویایی، حرکت و خرد، الزاماً حضور شخصیتی معنا و تشخّص نمایشی می یابد که نشانه و مظهر ایستایی، رخوت، زبونی و حقارت باشد. از این نقطه نظر شخصیّت سید رسول تجسّم عینی و ماهوی معنای فوق است. شخصیّتی که پیش از این که ما به ازای مفهومی باشد، خود به کمال تجسّم بخش و تجلّی ماهیّت مادّی و طبیعی ذات «شخصیّت نمایشی» ی شخصیّت می باشد. گذشته از این منظر، کیمیایی توانسته از این معنای نمادین درگذرد، و تجلّی عینی این مفهوم (اعتیاد) را در تصویر به درستی بازتاب دهد.

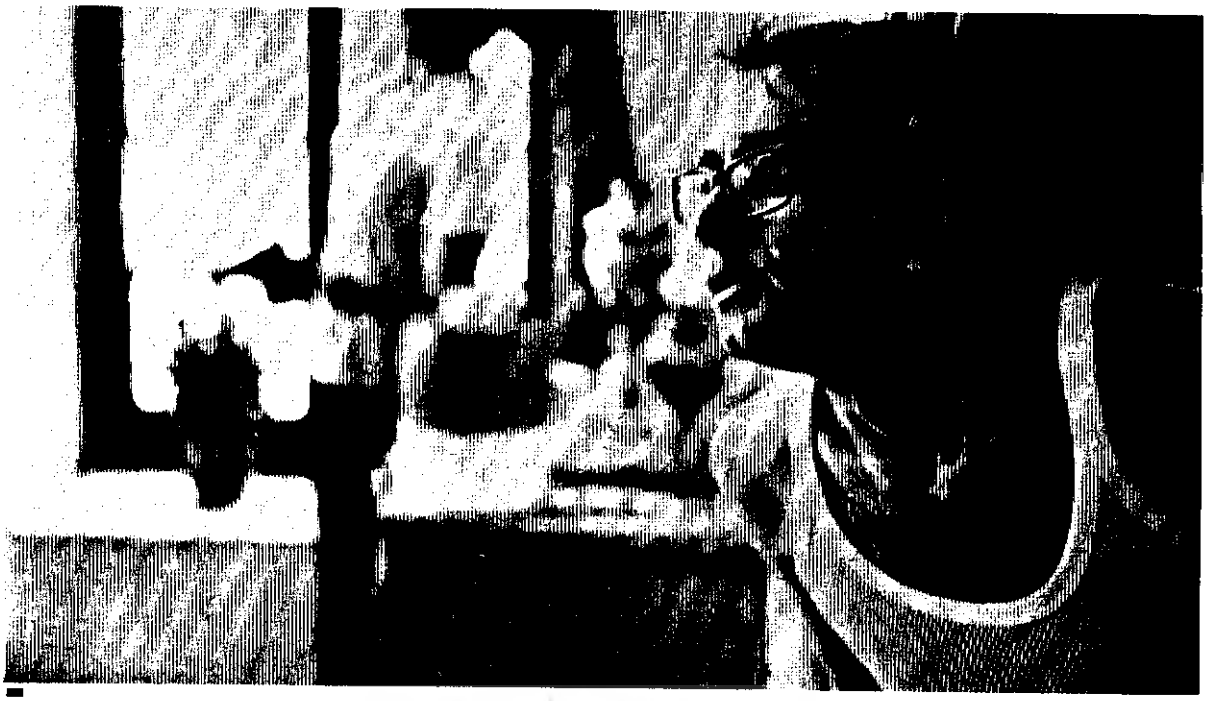
زبان بیانی فیلم و منطق تصویری حاکم بر آن در ترسیم چهرهٔ مضمحل شدهٔ سید (به نشانه یک زوال تاریخی و بی هویتی اجتماعی) با قدرت عمل می کند. (بازی بهروز وثوقی در نقش پردازی شکل این اضمحلال قطعاً نقشی تعیین کننده دارد. بازی وی بشدت خیره کننده است.) تا حدی که دیگر عناصر و اجزای فیلم ـ و حتی لحن نمایش و جوهرهٔ دراماتیکی اثر ـ را تحت الشعاع قرار می دهد. این نکته هرچند به ظاهر مثبت است امّا، تأثیر سوء خود بر اندام مجموعهٔ نمایشی اثر بجا گذاشته است.

متأسفانه در این ارتباط دوسویه (ی رفاقت)، به دلیل دخالت کارگردان در جانبداری از شخصیّت سیّد، توازن لحن و زبان فیلمساز به هم می خورد و از طریق رنگ آمیزی پُر جاذبهٔ وی، کفهٔ یکی از مضامین و مایه های فیلم (اعتیاد) سنگین تر شده، چهره ای محقّانه تر به خود می گیرد.

به دلیل جانبداری علنی فیلمساز از این شخصیّت است که مُنحنی رشد و تحوّل شخصیّت در یک مدار منطقی ترسیم نمی شود، و شخصیت ـ در مسیر شکل گیری اش ـ جنبه هایی مُبالغه آمیز از رُشد را می پیماید و عرضه می کند. در سوی دیگر این رابطه چارچوب بستهٔ حرکت شخصیّت قدرت به عنوان یک چریک مسلّح، و مقیّد شدن بازتاب چهره و منش و شخصیّت او در دامنهٔ محدودی از روابط، امکان بروز و باروری شخصیّتی را از روی سلب کرده، و او را تبدیل به یک ـ فقط ـ نشانه، و یا ما به ازای بیرونی ساخته است. از این رو، کیمیایی به این جنبه ـ که شاخص و پرستیژ فیلم نیز هست ـ از فیلم خود (مبارزهٔ سیاسی و...) به درستی نپرداخته و همه چیز ـ و مواردی که به آن بازمی گردد ـ را در حدّ شاخصی نمادین ارایه کرده است.

لحن معترضانهٔ کیمیایی به مفهوم فاصلهٔ طبقاتی هم در حد طرح وجه ناتورالیستی (و در عین حال احساساتی) آن باقی می ماند. [نحوهٔ صحنه پردازی صحنه های حیاط و مجموعهٔ روابط افراد با هم و رخدادهای فضای خانه دلالت بر ناتورالیسمی احساساتی و اخلاق گرا دارد. بماند که فیلمساز با طرح زمینهٔ وارد کردن گوسفندان به خانه، صورت عینی و ماهیّت همان ناتورالیسم بی رمق را هم خدشه دار می سازد.]

گذشته از اینها، کیمیایی فارغ از زمینه های مطروحه در فیلم، همچنان به خود وفادار است. وی با پرورش مایهٔ اصلی و مرکزی فیلم، بارزترین نمود دلمشغولی ذهن خود را که رفاقت است، در نمایشی گرم و جذّاب ارایه می کند. گرمای نمایشی این علقهٔ دیرینه و رفاقت مردانه در



گوزنها

گوزنها به قدرت و امکان و حوزهٔ عملی کیمیایی در کارگردانی بازمی گردد. بویژه این که با درنظر گرفتن میزان و شدت تعلّق عاطفی فیلمساز به قهرمان لمپن خود، صحنه هایی که نمایشگر این وجه هستند، از طریق نوع صحنه پردازی کیمیایی و شیوهٔ برش او در نماها به حضور و نمایش شخصیّت سیّد جلوه ای تابناك می دهد. تا آن حد که ـ به عنوان مثال ـ در صحنه ای از فیلم که سید و قدرت در بده بستانی عاطفی جلوه نمایی می کنند، فیلمساز به واسطهٔ گرمای نگاه «قدرت» و در نمایی درشت از چهرهٔ او، غنای حسّی این ستایش را مُؤکّد می کند. نما، اندازهٔ آن و مدّت تأمل و مکث دوربین بر آن، و اصلاً کُلّ صحنه ـ به تمامی در خدمت تبلور این حس و نتیجهٔ حاصل از آن ـ که شیفتگی تماشاگر به قهرمان ـ سید ـ و پدید آمدن تعلق عاطفی به وی ـ است.

قدرت کیمیایی در ساخت و پرداخت صحنه هایی که انعکاس یک حسّ رابطه و گرمای حاصل از آن را بر پرده بازمی تاباند، به معنایی، به دریافت های حسّی و عاطفی او از محیط بازمی گردد. بویژه آنکه، وی ـ عموماً ـ در بازنمایی لحظه های صحنه هایی موفق است که ریشه در محیط زیستی مجموع سالهای شکل گیری شخصیت و اندیشهٔ او در محیط زیستی مشخّصی دارد.

در پاکی و نیّت شریف ـ و خلوص در نقطهٔ عزیمت ـ کیمیایی نسبت به مقوله هایی که به آن می اندیشد، و آن اندیشه ها را به تصویر می کشد و در حوزه تصوّر سینما متبلورشان می سازد، شکّی نیست. لیکن باید توجه داشت، مادامی که این قصد و نیّت از صافی ذهن بینش هنرمندانه، و از مجرای سینما ـ در شکل مطلق آن ـ عبور نکند، آنچه که نتیجه می شود، یک گرایش منحرف است که کارکردهایش عقیم می ماند. این امر بی شک اتّفاق نمی افتد مگر با رجوع مستقیم به سینما. ـ بویژه برای سینماگری که در فیلم هایش به طور مدام در پی ارجاع به واقعیّت است. بویژه آنکه این ارجاع دادن مدام و مکرّر، در واقعیّتی غیر مصنوع، و خارج از ارادهٔ فیلمساز و به شکل ما به ازایی حقیقی و بی پرده و گسترده در گسترهٔ جامعه وجود دارد.

البته، تفاوت عمل و عاقبت تلخ قهرمان در *گوزنها*، و قیاس آن با دیگر فیلمهای فیلمساز واجد یک مفهوم و نتیجهٔ کاملاً مغایر هم است. از قیصر تا گوزنها، کیمیایی راهی را می پیماید که چهرهٔ لمپن بی هویت او، در پایان، در عملی قهرمانی معنا و تشخّص می یابد. عملی که در چشمدید فیلمساز عین و مصداق «مبارزه» است.

قالب اصلی *گوزنها* ـ در وجه مضمون و ساختار ـ از این مجرا ضربه خورده است. بنابراین، از این منظر، *گوزنها* برغم همهٔ شاخصهای متمایز کننده و متعالی اش، و در رویکردی آرمانی به سینما، اثری مخدوش است. چراکه کیمیایی با پرداختن به شخصیتهایی از جنس قهرمانان لمپن فیلم هایش، رفتارها و روابط مضمحل شدهٔ اجتماعی، سلوکی فناشده (و یا دستکم روبه فنا) و مناسباتی برآمده از یک عقب ماندگی تاریخی، و منطق های واپسگرایانه یک بینش اجتماعی، و چارچوب روابط محدود آن را از طریق بزرگ نمایی تصویری در قالب سینما، به عرصهٔ حیاتی دوباره کشانده و آن را به عنوان یک زمینهٔ فرهنگی و هنری عرضه داشته است.

اساساً طرح چهرهٔ تیپیک لمپنیزم به منزلهٔ یک نشانه و معادل مبارزاتی، و محدود کردن ساختار و چارچوب مبارزات سیاسی به جریانات و گرایشهای منحط اجتماعی، ناآگاهانه ریشه در تمایل حاکمیّتی دارد که می کوشد با طرح واژگونهٔ صورت بندی شیوه های مبارزه، و کریه و بد منظر جلوه دادن قالب و شکل آن، و عرضهٔ صوری یک مفهوم، ماهیّت درونی آن را خدشه دار ساخته، کارکردهای نهایی و غایت جبری، هرنوع مبارزه و هر شکل تشکّل مبارزاتی را در نزد افکار عمومی مورد سؤال، تردید و نفی قرار دهد.

گذشته از این موارد امّا، کیمیایی با منزه و موجه جلوه دادن، و تأکید و اصرار و مکث بر ـ فقط ـ وجوه و برش هایی از لمپنیزم که باز تابانندهٔ سخیف ترین منظرهای اجتماعی آن است [و در عین حال، به دلیل ماهیت ساده، صریح و بی واسطهٔ آن در ارتباط با توده مردم (تماشاگر)]، و عدم احاطهٔ عامه بر معانی و قالبهای متعالی صورت بندی های هنری و

سیستمهای ایدئولوژیک، و تمایل عمومی به دریافت سهل الوصول معانی سادهٔ اولیّه هر نشانه، قالب، و انگیزهٔ تفکّری] عملاً در مسیر ساختن سینمایی مرسوم و مورد «پذیرش» قدم برمی دارد.

□

خلاصه کنم:

عمده کوشش کیمیایی در بازنمایی و خلق دنیای مصنوع فیلمهایش، از طریق ارجاع مدام وی به واقعیّتی بیرونی و استناد به آنها ـ صورت می گیرد. این نکته بویژه در رویکرد اجتماعی فیلمها به زمینه های واقعی نمودی عینی و ملموس دارد. منطقهای ارجاع دهندهٔ آثار به نشانه هایی خارج از واقعیّت دنیای درون فیلم، این وجه تناقض آمیز آنها را مُؤکّد می سازد. از همین روست که آثار کیمیایی مملو از نشانه هایی به ظاهر این زمانی، واجد شکل و چهره و طرحی به ظاهر موجّه و شخصیّتهایی در ظاهر ملموس و قائم به وجودی عینی ـ در خارج از دنیای درون فیلم هستند امّا، خود عاری از هویّتی قائم به ذات، و در جهت شاخصها و وجوه نمایشی می باشند. از همین روست که در آثار کیمیایی، شخصیّتها، روابط، عناصر و وجوهی که مبیّن وجهی نمایشی اند، در یک ترکیب هماهنگ همگون واجد معنا و تشخّصی نمایشی نمی شوند.

قابلیّتها و کارکردهای مجزّای عناصر مورد استفاده و استناد فیلمها، در یک امتزاج هنری است که وجهی نمایشی می یابد. در غیر این صورت، هر پدیده، شئ، عنصر و شخصیّت، به صرف استناد تصویری به ماهیّت آن امکان و تجلّی نمایشی نمی یابند. از امتزاج مادی این عناصر و درهم آمیزی ماهیّت آنهاست که یک واقعیّت جدید خلق، و معنایی نمایشی شکل می گیرد. تقرّب کیمیایی به واقعیّت و شکل ظهور آن بر پرده، امکان هرگونه اعتنای جدی به آثار فیلمساز را ـ به مثابهٔ واقعیّت گرایی اجتماعی ـ سلب می کند. چه، ملاك نخست چنین رویکردی ارجاع به دانش و جهان بینی ای عاری از شائبه های مصلحت جویانه، و پویاست.

در چنین صورتی ـ بی تردید ـ آنچه که حاصل می شود، یک کُلّیّت بهم پیوسته، ترکیبی همگون از اجزاء و واحدهای منفرد، و صورت و قالبی کاملاً نمایشی است که استقلال و صورت بندی آن می تواند واقعیّت خود را بسازد و، به آن استناد کند و وفادار باشد. در این فرایند، اثر هنری قادر است لزوماً وفادار و متعهّد به واقعیّت بیرونی نباشد، بلکه شکل عیان، ملموس، شکیل و پیراسته آن را در قالب واقعیت مصنوع خود بیان دارد.

بنابراین، وقتی هنرمند (فیلمساز) امکان حصول به چنین زمینه ای از دانش و بینش علمی را فاقد است، بازتاب واقعیّتی بیرونی در دنیای درونی اثرش، منجر به جلوه ای غیر واقع می شود.

این امر از آن رو حایز اهمیّت است که متذکّر این نکتهٔ اساسی باشیم که، سینمای کیمیایی به رغم این که از ماهیّتی بالقوّه اجتماعی برخوردار است اما، نتیجهٔ چنین رویکردی حاصلش یک سینمای مطلقاً ضد اجتماعی است. چراکه جهان بینی فیلمساز بر بنیانهای کاملاً منطبق بر باورداشت ها و نیازها و تمنّیات و حرمانهای شخصی وی استوار گشته است. در چنین حالتی جهان بینی فیلمساز به دلیل محدودهٔ بستهٔ آن قابلیّت تطوّر اجتماعی نیافته، در نهایت ـ ناخواسته و ناآگاهانه ـ در راستای نظام فکری عمل می کند که قوّت عمل خود را بر واقع گریزی بنا نهاده؛ و یا به واقع گرایی سطحی و یکسونگر، غیر کاربردی، احساساتی، موهوم و پندارگرا، منتزع و محفلی، نظام نیافته، منشتّت و غیر اصولی دامن می زند.

دریافتها، نگاه، تلقّی و بینش فیلمساز ما، مسلّط و سوار بر دورانی که در آن زیست می کند، نیست. از همین روست که هنرمندی نظیر کیمیایی صرفاً بازتاب دهندهٔ وجود سطحی زمانه اش، ترسیم کنندهٔ صورت عینی و قالب جامعه، و در عین حال نظاره گر، و هم ترسیم کننده ی مبانی عینی آن است.

این نوع هنرمند هیچگاه از سطح صورت ظاهر به عمق معنای وجود دستمایه های برگرفته و مورد استنادش رسوخ پیدا نمی کند و، قابل و قادر به ارایه تغییرات و مناسبات قطعی و مسلّم درپیش نیست.

نابسامانی بینش هنرمندانه نزد فیلمساز ما از خلال آثار، و در ورای نوع نگاه او به جامعه محرز است.

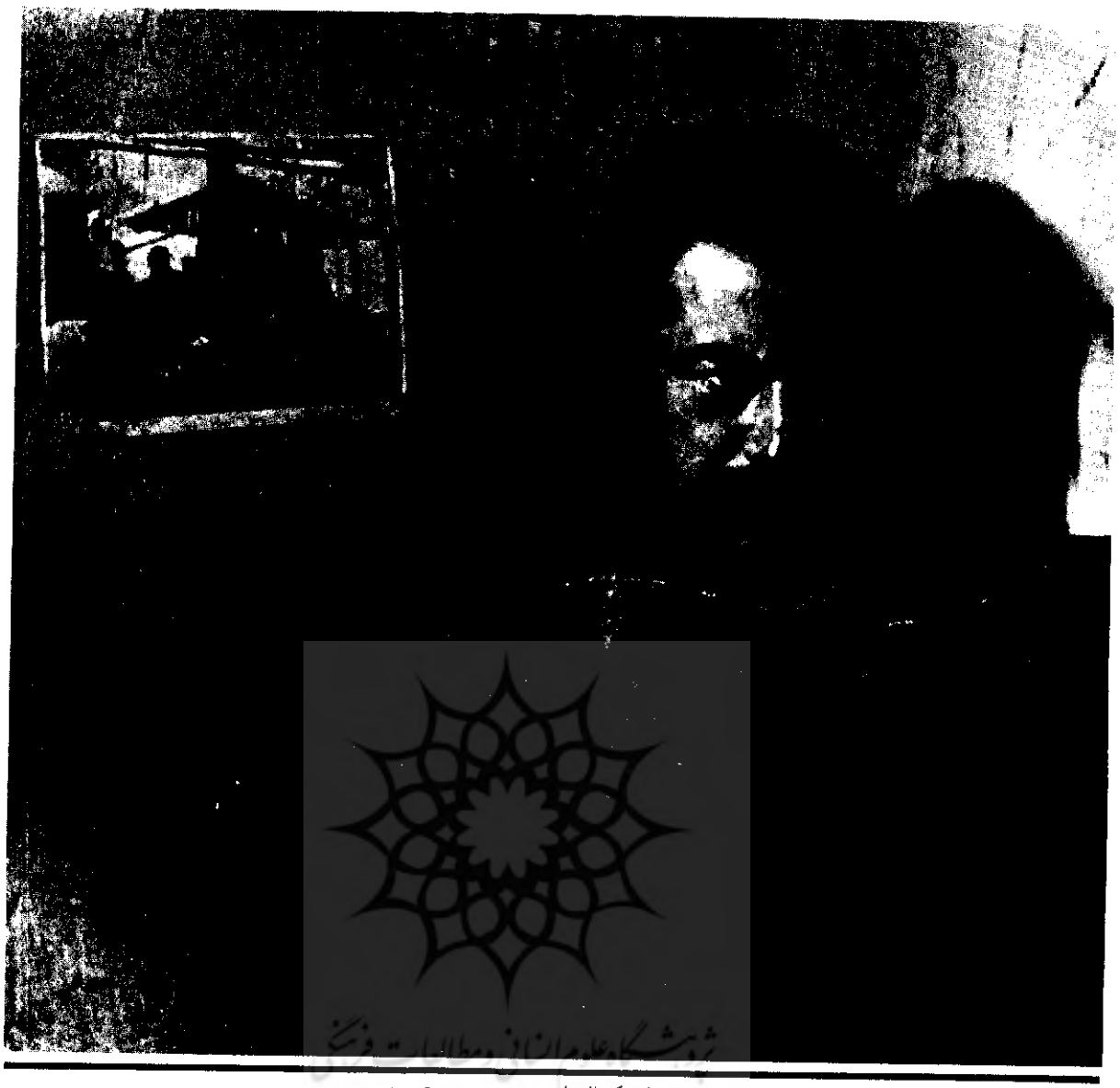
چنگ زدن به تلقی های سیاسی بازمانده و نتیجه شده از یک دوران، و سعی در منطبق ساختن آنها بر تمنّیات و خواسته های کنونی، نگاه حسرت بار به آنچه که متعلّق به زمانی دور و گذشته ای رنگ باخته است؛ و تلفیق آن با تمنّیات خصوصی و شخصی فیلمساز، قالب اصلی و مضمون غالب آثار کیمیایی است. دایره ای بسته و گریز ناپذیر.

به رغم همه اینها، نکته بارز در مورد رشد تدریجی کیمیایی ـ در مسیری که از قیصر آغاز شده و به گوزنها می انجامد، این امر بدیهی است که، فیلمساز یگانهٔ سینمای ما در حرکت شتابناك خود مسیری را طی می کند که در نهایت از وی چهرهٔ هنرمندی واجد تعهد ـ تعهد اخلاقی نسبت به خود، و تعهد هنری نسبت به سینما ـ ارایه می کند. این امر به خودی خود جنبهٔ ارزشمندی است که از کیمیایی چهره ای یگانه می سازد.

بر اساس چنین استنباطی از سیر زمینه های اجرا و پرداخت کیمیایی در آثارش، و در ردیابی مسیر کاری وی تا *ردپای گرگ* به شاخصهایی در فیلمها دست می یازیم که هر یک نمودار انعکاس بخشی از ذهنیّت و عملکرد برتافته از نوع نگاه فیلمساز به جامعه ـ در وهله اول ـ و رسانه (سینما) ـ در وهلهٔ دوّم ـ است. نگاهی بشدّت شخصی و دنیایی به کلّی خصوصی ـ و صرفاً متعلّق به شخص آقای مسعود کیمیایی.

خصوصیّتی که در *ردپای گرگ* ابعادی خاصّ و خالص یافته و آن را بدل به اثری ویژه، ساخته است.

ردپای گرگ حدیث نفس است. یک مقابله با درون از سوی کیمیایی، و عکس العمل وی، نسل وی، نسلِ هنرمند وی، نسلی



سرگردان به امروز جامعهٔ ما. *ردپا* ... به درستی نشان می دهد که یک اثر تا چه حد می تواند به تمامی از حالش متأثر شده باشد. تلاطم درونی و حالت روحی کیمیایی در این سالیان، در *ردپا* ... بازتابی صریح و روشن یافته است.

این همسانی فیلم و فیلمساز ـ در هیچ فیلم سینماگر ایرانی دیگری ـ این چنین به ظهور نرسیده است. به تعبیری صریح، این شخصی ترین فیلم کیمیایی، و نادرترین اثر سینمایی سینمای ایران است که هنرمندی به واسطهٔ آن، خود را ـ ذات خود را ـ به نمایش بگذارد. دنیایی خصوصی و سودایی. عالم عشق و معرفت. *ردپا* ... علی رغم تمام کاستیها و ناتوانی در ساختمان و انتقال پیام، حامل همهٔ دلمشغولی های کیمیایی در سینما (ی بویژه دوران قبلش)، و «رضا»، تمثال منشوری فیلمساز است که مرام، چهره، ایست، خصایل و نگاه قهرمانان وی از *قیصر* و *رضا موتوری* تا قدرت و سیّد را بازتاب می دهد. «رضا»ی *ردپا* ... ادامهٔ آنها، و یا پیرشدهٔ آنها نیست. این تن، این بار خود کیمیایی است ـ که می خواهد مسایل خصوصی خود را حل کند. با بیرون ریختن این مسایل است که هنرمند آرام می گیرد. کیمیایی این را خوب می داند و «نمایش» می دهد. نمایش قوی و پُراحساس ـ از مجرای سینما، با سینما و برای سینما ـ و در واقع برای خود.

او به ذات درون و فاجعه نزدیک می شود. در هاله ای از وهم و واقعیّت. نمایش پُراحساس کیمیایی بشدّت تلخ، و درعین حال، عاشقانه ـ است. دنیایی بسته و خصوصی که به تمامی متعلّق به کیمیایی است. و دقیقاً از همین روست که با مفاهیم امروزی منطبق نمی شود. عکس العمل طبیعی کیمیایی به اوضاع و شرایطی است که محاط بر فیلمساز است، و از وی می خواهد طرفی نداشته باشد. نه این که بی طرف باشد، می خواهد خُنثی باشد. *ردپا* ... عکس العملی به این هجوم است. بسیار شخصی، بسیار خصوصی، و بسیار شریف. در زمانه ای که می طلبد هر فیلمسازی خودش نباشد، فیلم خود را نسازد، فیلم «روز» نسازد، مصالح ـ نه جامعه که گرایش غالب بر فضای فیلمسازی وا ـ در نظر بگیرد؛ و در لحظه ای که هیچکس خودش نیست و، همه درقالبهای اندازه گیری شدهٔ روز، محصول روز تولید می کنند؛ و در لحظه ای که نقاب چهرهٔ همه خاکستری است و امکان سفید ماندن، یا سیاه بودن را ندارد، خود بودن کیمیایی شریف، آگاهانه، هنرمندانه و تحسین برانگیز است. ■