روبرت صافاریان

انباشته از نشانه ها

مغول ها

مغولها فیلمی است مملو از نشانه های گوناگون، نشانه هایی که در تقسیم بندی کریستین متز بیشتر در گروه نشانه های نمایه ای (Index) جای می گیرند، یعنی دلالتشان به مدلول معین ناشی از ملازمه ای است که با این دارند. تمامی آدمها، اشیاء و حوادثی که در فیلم می بینیم، نشانه چیزهای دیگری هستند. آدمهای فیلم کمتر به عنوان شخصیت منفرد و بیشتر به عنوان نمونه نوع خود مطرح هستند. کارگردانی که در فیلم می بینیم، کمتر به عنوان یک آدم خاص و بیشتر به عنوان یک عاشق سینما به طور کلی و خود سینما، مطرح است. مغولهای فیلم هم علاوه بر اینکه بر ترکمنهایی دلالت می کنند که برای ایفای نقش مغولها آواره دشت و بیابان شده اند، نشانه هایی هستند دالّ بر تخیلات کارگردان و تصاویر سینمایی به طور عام. مردان خراسانی با لباسهای محلی مطلقاً شخصیت انفرادی ندارند و نشانه روستائیان ساده دل و اندکی ساده لوح هستند با روحیه منفعت طلبانه این قشر. آسید علی میرزا و درویش پرده خوان، اندکی بیش از دیگران به مفهوم شخصیت نزدیک می شوند، اما آنها نیز نشانه هایی هستند که مدلولشان نقالی و سایه هنرهای سنتی این سرزمین است و ذهن انباشته از تخیلات سرشاری که ریشه در فرهنگ و خاطره تاریخی این قوم دارد. دستگاه تلویزیون، آوردن آن به روستا با سلام و صلوات، آنتن ها، دیش ها، دکلها، جیپ حامل کارکنان تلویزیون و تکرار کلمات «رژی، نودال، خروجی ۱، خروجی ۲، اسیلوسکوپ و صدای امواج، نشانه هایی هستند برای گسترش شبکه های تلویزیونی و اثرات مخرب آن. به همین منوال مناسبات میان این نشانه ها و حوادث فیلم هم نشانه های چیزهایی جز خود هستند. مثلاً صحنه هایی که مغولها کارگردان را در بیابان دنبال می کنند، نشانه این است که تخیلات کارگردان دست از سرش برنمی دارند. زدن سر کارگردان با گیوتینی که به شکل صفحه تلویزیون است، نشانه ای است با این معنا که هنر سینما قربانی گسترش تلویزیون می شود (این دکلها و دیشها که در اقصا نقاط کشور برپا می شوند در حکم گیوتین هایی هستند که هنر سینما را به نابودی می کشانند).

خطری که فیلمی تا این باید انباشته از نشانه ها و استعاره ها را تهدید می کند این است که به معمایی بدل شود که به جای تجربه حسی و لذتبخش آن، باید به حلش نشست و خطری که بیننده آن را تهدید می کند این است که سرگرم یافتن معنای نشانه ها و ارتباط آنها با یکدیگر شود و به حل این معما دل خوش کند. برای جستن از این مهلکه توجه به چند نکته اهمیت حیاتی دارد:

۱. تک تک نشانه ها تا چه پایه بکر و بدیع هستند؟ آیا آنها مفهوم مورد نظر را می رسانند و اصولاً می توان مدلولی برای آنها قائل شد؟

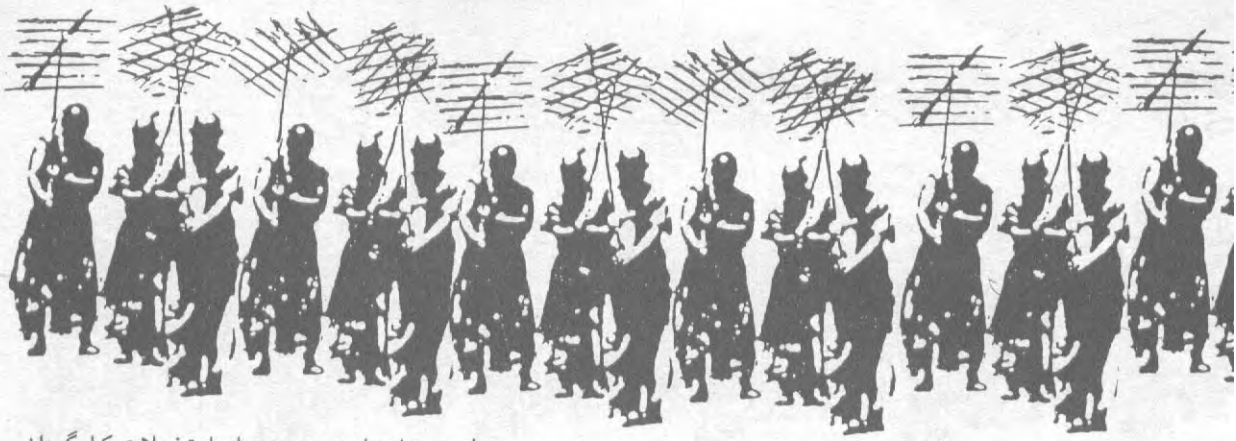
۲. فیلمی به عنوان یک کل تا چه اندازه انسجام دارد؟ آیا مجموعه نشانه ها و فصل ها کل منسجمی را می سازند؟ آیا فیلم لحن و سبک منسجمی دارد؟

۳. فیلم چه می گوید؟

در این جا با توجه به این ملاکها به بررسی مغولها می پردازیم.

۱

نخست خود مغولها را به عنوان نشانه، مدنظر قرار دهیم. این مغولها ساخته ذهن کارگردان و حاصل تخیلات او هستند. این نشانه ها، برخلاف معنای ضمنی واژه مغول در زبان فارسی که بر غارتگر و مهاجم دلالت می کند، و تمامی جملات تز زن کارگردان نیز بر همین تأکید دارد. در فیلم نشانه مهاجم نیستند. بار معنایی مغولها در زبان فارسی با معنایی که در فیلم به آنها داده می شود در تناقض قرار دارد و تا مدتی تماشاگر را که در پی این است که مغولها را نشانه پدیده ای مهاجم، مثلاً تلویزیون، بداند،



گیج می کند. یا آن دروازه را در وسط بیابان در نظر بگیریم. این دروازه بر چه دلالت می کند. ظاهراً، با قفلی که بر آن خورده، نشانه سینماست، همچون سدی در برابر ترکمنهایی که می خواهند خود را از آوارگی ای که کارگردان دچارشان کرده است، خلاص کنند و در پایان، با عبور از آن، به این رهایی تحقق می بخشند. اما از سوی دیگر، باتوجه به اینکه زنگ، در سویی قرار دارد که مغولها ایستاده اند، عبور از دروازه، بر ورود به جایی (مثلاً دنیای سینمایی ژان لوک گدار) دلالت می کند، نه گذشتن از سوی و رفتن به سوی رهایی، چنان که باتوجه به آواز شاد پایان فیلم، قاعدتاً باید منظور نظر کارگردان بوده باشد.

در اواخر فیلم فصلی طولانی هست که طی آن کارگردان که بر زمین افتاده است، با دشواری دستش را به سوی نوار سلولوئید که سرش از خاك کویر بیرون مانده دست دراز می کند، به دشواری آن را می گیرد و شروع می کند به در آوردن فیلم از زیر خاك و رفتن به دنبال آن. در تصاویر متعددی او را می بینیم که نوار فیلم را از زیر خاك درمی آورد و به دنبالش می رود. در پایان به جایی می رسد که تلویزیونچی ها دکل برپا می کنند و همان ها عاقبت گردنش را می زنند. در آوردن نوار سلولوئید از زیر خاك و رفتن به دنبال رشته دراز آن، به چه دلالت می کند؟ شاید بتوان گفت بر آخرین تلاش کارگردان که کارش را در آستانه نابودی می بیند و می خواهد فیلمش را به هر قیمت شده از زیر خاك کویر دربیاورد. اما باید توجه کنیم که حالت کلی حرکت کارگردان به دنبال نوار فیلم گونه ای جست و جو و کنجاوی را القاء می کند که این نوار بالاخره به کجا منتهی می شود؟ شاید غرض این است که سینما، انتهایش به تلویزیون می رسد، که قتلگاه آن هم هست. اما در این صورت چرا درآوردن فیلم از زیر خاك کویر و چرا آن حالت محتضر کارگردان در آغاز فصل؟ و شاید شما بتوانید برای این نشانه معنای دیگری تصور کنید. اما اگر دریافتن معنای هر نشانه یا مناسبات نشانه به چنین تلاشی نیازمند باشد، حاصل همان خواهد بود که گفتیم: جایگزین شدن تجربه حل یک معنا به جای تجربه احساسی و بعدی اثر هنری.

به عنوان آخرین نمونه، معنای حرفهای آسید علی میرزا که «من به چشم خودم مغول ندیده ام، ...» و سپس دیدن تصویر مغولها در آینه او، بر چه دلالت می کند. نمی گویم به چه چیز دقیق و روشنی، اما دستکم بر چه حالت کلی و فضایی؟ من معنایی برای آن نیافتم.

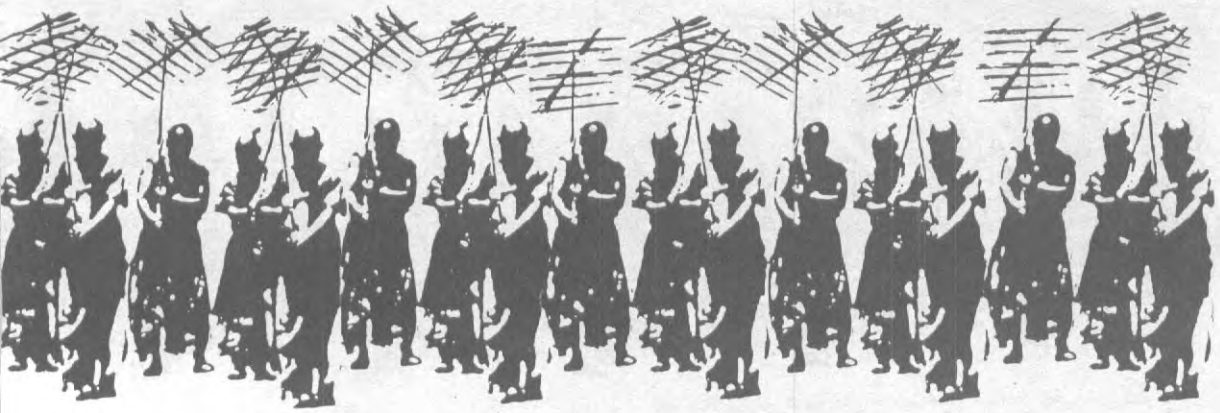
شاید بگوئید اصولاً گشتن به دنبال این گونه منطقها کار درستی نیست. منطق همه اینها، همچون حاصل تخیلات کارگردان، منطق خواب و رویاست. این پرسشی اساسی که پاسخ کوتاه آن این است که اولاً در کنار فصل های متعددی مثل زدن سر کارگردان، که مدلولی دقیق و روشن می توان برای آنها قائل شد، این گونه بی معنایی هرچه جلوه نمی کند. اصولاً خود فیلم، که انباشته از نشانه هایی است با مدلولهای معین، بیننده را به تلقی عناصر موجود در فیلم به عنوان نشانه و تلاش برای یافتن معنای آنها ترغیب می کند. و وقتی بیننده پاسخی نمی یابد، از برقراری ارتباط با فیلم بازمی ماند.

۲

فیلم، پیش از عنوانبندی، با فصلی شروع می شود که طی آن کارگردان در حال گزینش تعدادی ترکمن است تا در فیلمی که می خواهد بسازد، نقش مغول را بازی کنند. این فصل، به کوتاهی، به بیننده می گوید مغولهایی را که در فیلم می بینید در واقع مغول نیستند، بلکه ترکمنهایی هستند که برای تجسم بخشیدن به آنچه در ذهن کارگردان می گذرد به آن هیأت درآمده اند. این اطلاعات، در درك باقی فیلم و نقش دوگانه مغول ها اهمیت اساسی دارد.

باقی فیلم، در یک نگاه کلی، از دو بخش تشکیل شده است: بخشی که در خانه کارگردان و محل کار او می گذرد و ماجراهایی که در کویر اتفاق می افتد. دوم، که بدنه اصلی فیلم هم هست، در واقع تخیلاتی است که در ذهن کارگردان می گذرد. این بخش، با استفاده از تدوین تو در تو، همنشینی های غریب مثل آنتن های فرو رفته در خاك کویر و ظاهر و غایب شدن ناگهانی آدمها و اشیاء، در القای حالت خیال گون یک ذهن سینمایی موفق است.

کارکرد اصلی صحنه های خانه کارگردان، توجیه درهم آمیزی تخیلات سینمایی کارگردان با تصاویری از مغولهاست. زن کارگردان تز دانشگاهی خود را که درباره حمله مغولها به ایران است تایپ می کند و آنچه را تایپ می شود، ما با صدای زن روی نوار صدای فیلم می شنویم. برای چنین کارکردی این فصل زیادی طولانی است. نیازی به این همه توجیه نبود و می شد خیلی سریعتر به بدنه اصلی فیلم، که مرکب از همان خیالهایی است که در ذهن کارگردان به حرکت درمی آیند، پرداخت، به ویژه اینکه زن نقش بسیار اندکی در تخیلات کارگردان دارد. کارکرد دیگر تصاویر خانه کارگردان، آن جا که در میان تصاویر دیگر می آیند،



نوعی فاصله گذاری است و توجه دادن بیننده به اینکه آنچه می بیند جز تخیلات یک فیلمساز نیست.

بدنه اصلی فیلم، یعنی همان تصاویر تخیلات کارگردان، حاوی تعدادی از به یاد ماندنی ترین و سینمایی ترین تصاویر سینمای ایران است. سالها پس از دیدن فیلم، تصاویر مغولهایی که در کویر سرگردانند در ذهن باقی می ماند. تصویر دیگری که رهایت نمی کند، تصویر آن دروازه است در وسط کویر. نفس وجود یک دروازه حالتی غریب و از جنس خیال دارد، به ویژه که مغولها (در این جا باید گفت ترکمنها) از کنار آن عبور نمی کنند و آن را واقعاً سدی می انگارند. از این گونه درها، درهایی که تعقیب کننده می تواند از کنارهایش که باز است عبور کند، اما مصر است از در بگذرد، در فیلمهای کمدی کلاسیک زیاد دیده ایم. و اتفاقاً در این جا لحن فیلم اندکی کمدی است. یکی از ترکمنها جلوی در از ژان لوك گدار می پرسد «سینما چیه؟» و جوابی که می شنود آوازی است به زبان نامفهوم (موسیقی پیرو دیوانه)

افتادن کارگردان به دام تلویزیونچی های دکل (گیوتین) برپا کن و مغولها (ترکمنهایی که مایل نیستند ماده خام رویاپردازی های سینمایی او باشند) و در نهایت زدن سر کارگردان با گیوتینی که تلویزیون است، یکی دیگر از فصل های به یاد ماندنی فیلم را می سازند. آوردن تلویزیون همراه ساز و دهل از میان خانه های گلی، در حالی که اهالی نشسته اند و به پرده خوانی درویش گوش می دهند، از دیگر فصول جذاب فیلم است.

اما در این بخش فصل ها و تصاویری هم هستند که به لحاظ کمک به میان تم فیلم، وجودشان توجیه نمی شود: فصل حفاری روستائیان محلی خراسانی در جست و جوی اشیای عتیقه برای فروش، رویا رویی آنها با مغولها و بالاخره حرکت آنها در آبادی و کشاندن مغولها به درون قلعه، با وجود طنز ظریفی که در آن به کار رفته و روحیه سوداگری و محافظه کارانه آنها را به باد انتقاد گرفته، در کل فیلم جا نمی افتد و ارتباط تماتیک با آن ندارد. استفاده از صدای راوی (کارگردان) که روحیه سوداگرانه روستائیان را سرزنش می کند نیز تمهیدی است که تنها در این قسمت به کار رفته و با سبک باقی فیلم خوانایی ندارد. فصل آسید علی میرزا هم خوب در فیلم جا نیافتاده است. او آدمی واقعی است که به شیوه ای مستند به تصویر کشیده شده است و هر چند گاه خستگی و نا امیدی او را به خوبی حس می کنیم، اما موضوع این خستگی و یأس چندان روشن نیست و حرفهایی که درباره مغولها می زند نامرتبط با فیلم و آنچه درباره «جعبه کوچک» می گوید کوششی مصنوعی برای پیوند دادن او به فیلم می نماید. بیننده نمی فهمد که او به چه دلیل تلویزیون را رقیب خود می بیند و اصولاً کارش چیست.

اما در مورد انسجام کلی فیلم و ارتباط تماتیک همه فصل های آن با یکدیگر نیز می توان این پرسش را مطرح کرد که، آیا آنچه را ما به عنوان عدم انسجام از آن نام می بریم، نمی توان با استناد به اینکه بخش عمده فیلم تخیلات آزاد فیلمساز است، توجیه کرد؟ در پاسخ باید گفت که تخیلی بودن بخش اعظم فیلم، شکل خاص تدوین، همنشینی عناصر غریب، و ظاهر و غایب شدن ناگهانی، اشیاء و آدمها را توجیه می کند، اما مانع از این امر نمی شود که در پس این دنیای خیالی، که طبعاً با ملاك قانونمندی های دنیای واقعی فاقد انسجام می نماید، نظم و انسجام ویژه خود را جست و جو کنیم. انسجامی که در جاهایی از فیلم یافت می شود، اما در جاهای دیگری غایب است. بی نظمی و عدم انسجام با ذات معنای اثر هنری تناقض دارد. هم رویا و هم واقعیت ذاتاً بی نظمند، اما در چارچوب اثر هنری شکل منظم و منسجم به خود می گیرند و نمی توان با استناد به مرجع آنها، جست و جوی انسجام را در آنها باطل دانست.

۳

درباره مضمون مغولها ابتدا باید دو نکته را تصریح کرد: نخست اینکه مغولها درباره تاریخ هیچ چیز نمی گوید، مطلقاً درباره تاریخ نیست. فیلم درباره وضعیت دشوار و متناقض یک فیلمساز و به طور کلی سینما است که از یک سو با تهدید گسترش تلویزیون رو به رو است و از سوی دیگر گرفتار تناقض میان وجه خیالپرداز و وجه واقع گرای سینما است. (که به صورت تضاد میان مغولها ـ مخلوقات ذهن کارگردان ـ و ترکمنها ـ آدمهای واقعی ـ جلوه گر می شود). دوم اینکه در صف بندی نیروها، سینما، در کنار هنرهای سنتی مثل پرده خوانی و دنیای ذهنی سرشار آسید علی میرزا و در برابر تلویزیون قرار می گیرد. گسترش تلویزیون هم هنرهای سنتی را تهدید می کند و هم سینما را. به زعم فیلم، سینما، به لحاظ ماهیت خلاق و خیال انگیزش، با هنرهای سنتی هم سنخ است تا با تلویزیون. از همین رو است که می بینیم «مغولها»، به عنوان محصول تخیلات کارگردان، در

فیلم اصلاً حالت تهاجمی ندارند. آنها از یک سو حالتی رویایی دارند و از سوی دیگر آواره و در به درند.

نکته دوم، البته، موضوع قابل بحثی است. درباره دلایل خباثت قهرمان خبیث فیلم، یعنی تلویزیون، هیچ چیز در فیلم ارائه نمی شود. فیلم از ما می خواهد ابتدا به ساکن بپذیریم که تلویزیون بد است. تنها چیزی که بر آن تأکید می شود «خارجی» بودن آن نسبت به آن کویر بکر و آبادی های دور افتاده است و تأثیری که بر نابودی هنرهای سنتی مأنوس با مردم این سرزمین دارد. این همه در تصاویر کاریکاتور مانند ـ و اندکی طولانی ـ آوردن تلویزیون به روستا، نصب آنتن بالای خانه های گلی و خندیدن و روستائیان به پارازیتهای روی صفحه تلویزیون، به تصویر کشیده می شود. اما آیا سینما نسبت به این محیط همانقدر خارجی نیست. در جای دیگری از فیلم، دلایل مخالفت با تلویزیون را از زبان روستائیان چنین می شنویم: «*ما خودمان سالهاست درخت می کاریم و نیازی نیست این چیزها را به ما یاد بدهند*، جای آن بهتر است به ما وسائل بدهند». استدلال غریبی است. آموزش کشاورزی امروزی، به روستائیانی که هزاران سال با شیوه سنتی درخت کاشته و بذر افشانده اند، در ذات توسعه اقتصادی و نقش تلویزیونی در این جا صرفاً نقش وسیله ارتباطی است. این نمونه ای است از موضعگیری دوگانه روشنفکران نسبت به امر توسعه اقتصادی، که ضمن اینکه شیفته پیشرفتند، از پذیرفتن عوارض آن سرباز می زنند و از نابودی فرهنگ سنتی می نالند.

در رابطه با تلویزیون، صحنه کوتاهی در فیلم هست که از انتقاد اجتماعی مستقیم فاصله می گیرد و نگاهی عمیقتر به موضوع دارد. جوان روستایی نزد کارگردان از اینکه تلویزیون به روستایشان می آید اظهار رضایت می کند. کارگردان به او می گوید: پس باید خیلی خوشحال باشی. جوان پاسخ می دهد: *معلومه، وقتی خسته از سرکار می آیم، می نشینم تلویزیون تماشا می کنم، خستگی ام درمی رود*. تصور خوش بینانه و حتی شاعرانه جوان روستایی از زندگی در کنار تلویزیون و تناقض آن با لحن اندوهگین و بدبینانه کارگردان، موقعیت واقعی را در پیچیدگی خود به مراتب بهتر تصویر می کند تا آن انتقادات یک سویه.

محکومیت ابتدا به ساکن تلویزیون باعث می شود لحن فیلم در ارتباط با این موضوع تحمیلی و تأکیدهای آن بسیار رو و آشکار باشد. فیلم به شیوه های گوناگون همان حرف را تکرار می کند، از انواع تصویر آنتن و دیش گرفته، تا آن فصل مفصل آوردن تلویزیون به روستا تا صدای مکرر امواج و تکرار کلماتی چون «رژی، اسیلوسکوپ، نودال، ...»، که عموماً کمکی به تعمیق موضوع نمی کنند.

علاوه بر انتقاد از گسترش تلویزیون، مغولها به تناقض ذاتی رسانه سینما هم می پردازد: تناقض میان فیلمساز و آدمهایی که باید به عنوان ماده خام تخیلات او را مجسم کنند؛ تناقض میان خیالپردازی سینمایی و ماده خام واقعی و زنده آن. در همان نخستین نمای فیلم، کارگردان با لحنی تحکمی و با منطقی که آدمها را همچون ابزار مکانیکی مادیت بخشیدن به رویاهای خود تلقی می کند، به ترکمنها می گوید که دیگر باید فراموش کنند که ترکمند و هر کاری که او ـ کارگردان ـ به آنها می گوید باید انجام دهند، بالا بپرند ـ پایین بپرند ... اما این تناقض با لحن ملیح مطرح می شود، تا اینکه کارگردان در ادامه حرفهایش می گوید: «*اشکالی که نداره؟ سینماست دیگه*.» در پایان فیلم نیز که به همین موضوع می پردازد، حرفهای ترکمنها درباره کارگردان که آنها را آواره کرده است لحنی طنزآمیز و شیرین دارد.

۴

مغولها فیلمی است اشباع شده از نشانه هایی که گاه بسیار آشکار و رو هستند و گاه آنچنان دیریاب که بیننده را دچار گمراهی و سرگردانی می کنند و تجربه تماشای آن را به تجربه حل معما نزدیک می سازند. اما در عین حال مغولها فیلمی است با فصل های درخشانی در تصویر سازی سینمایی و کامیابی در خلق دنیایی خیال گون و طنزی ظریف در نگاه به تناقضات ذاتی رسانهٔ سینما، که از یک سو با ذهن سرکش فیلمساز سر و کار دارد و از سوی دیگر با آدمها و ماده خام واقعی. و اگر مغولها به عنوان فیلمی کلاسیک در تاریخ سینمای ایران جایگاه ویژه ای اشغال می کند از این بابت است، چرا که حرفهای آن را درباره ماهیت رسانه، تلویزیون و خطر آن، نمی توان زیاد جدی تلقی کرد. این حرفها امروز ساده انگارانه می نمایند. □