همدلی با واقعیت
همزبانی با خیال

همایون امامی

سینمای کیمیاوی

سالهای تحصیلی کیمیاوی در فرانسه مقارن است با شکوفایی موج نو در آن کشور که از سال ۱۹۵۹ و با فیلم «چهارصد ضربه» اثر فرانسوا تروفر شروع شده است. گدار در این میان بیشترین تأثیر را بر سبک سینمایی کیمیاوی می گذارد. تا آن حد که وی بعنوان قدردانی از این استاد بزرگ و در نمایی از فیلم «مغولها» نام او را بر زنگ دری در بیابان که مغولها از آن می گذرند می نویسد.

«آندره بازن» نگره پرداز موج نو بر این عقیده است که، *سینما خود زندگی است؛ با تمامی پیوستگی و یکدستی اش*. زیبایی شناسی موج نو چنین حکم می کند که این زندگی در یک پیوستگی و تداوم به نمایش گذاشته شود و رویکرد فیلمسازان این سبک به تکنیک نمای بلند نیز بر چنین تحلیل و دیدگاهی استوار است. دیدگاهی که در موقعیتی متفاوت ـ به لحاظ پیشرفت ابزار ثبت و ضبط تصویر و صدا ـ رویکردی به نگره های سینمایی ژیگاورتوف را الزامی می انگارد.

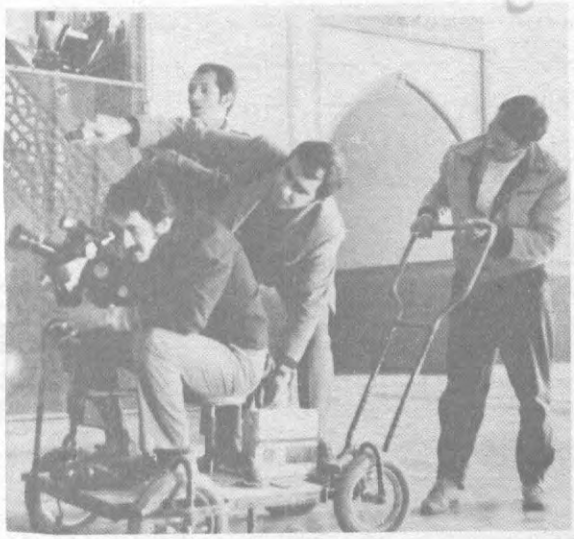
«بازن» در مخالفتش با سبک مونتاژی آیزنشتاین، اینگونه استدلال می کند که، *وقتی واقعیتی بمنظور ایجاد فضایی سینمایی ـ زمان و مکان ـ چند پاره شد، از روح زندگی تهی شده است*. وی این شیوه را تصنعی پنداشته آن را نوعی واقعیت شکنی بمنظور دستیابی به نوعی واقعیت گرایی می نامد. بر این اساس نمایش واقعیتی که تسلسل و تداوم خود را از بهم پیوستن لحظه های زودگذر بدست می آورد و به عبارتی دیگر مبتنی بر لحظه است اهمیت چشم گیرتری می یابد تا جایی که لحظه، می شود تمامیت سینما و اگر لحظه نباشد سینما نخواهد بود.

در سینمای کیمیاوی نیز لحظه اهمیت خاصی دارد. لیکن سینمای کیمیاوی ویژگی دیگری نیز دارد و آن آمیزش لحظهٔ واقعی است با لحظه ای که زائیده موقعیتی ساختگی یا بازسازی شده است. از این آمیزش و گاه تقابل، اندیشه سومی به ذهن مخاطب متبادر می شود. اندیشه ای که موجودیت خود را وامدار تفکری مونتاژی است. کیمیاوی به شکار این لحظه ها پرداخته و از ترکیب آنها به تجسم فضایی ذهنی می پردازد. فضایی که به بهترین وجه تفسیر خلاق او را از واقعیت سامان می بخشد. فضایی ذهنی که ریشه های محکمی در واقعیت دارد.

و درست در همین جا یکی دیگر از ویژگیهای سینمای کیمیاوی خود را می نمایاند. سیلان ذهن و باور، بین واقعیت و خیال. آنچنان این دو درهم تنیده می شوند که تشخیص مرز بینشان دشوار و گاه غیرممکن می گردد. نکته مهمی که در این میان وجود دارد آزادی خاصی است که کیمیاوی برای مخاطب قائل می شود؛ آزادی تأویل و گزینش معنایی شخصی. بنابراین سینمای کیمیاوی این توانایی را می یابد که به گونه ای تمثیلی در حوزه های متفاوت اندیشه و فرهنگ بشری واجد معنا باشد: حوزه هایی فلسفی، اجتماعی، مذهبی و ...

این که نتوان بین خیال و واقع در مورد یک لحظه فیلم کیمیاوی به شناختی قطعی رسید لحظه لحظه فیلم او را در هاله ای خیال انگیز و سرشار از ابهام محصور می سازد. ظرافت و لطافتی که گاه تنها در حوزه شعر قابل تصور است.

ویژگی دیگر سبک کیمیاوی حذف فیلمنامه به معنای کلاسیک و کاربردی آن است. کیمیاوی در پ مثل پلیکان، باغ سنگی و خندق تم فیلم خود را بر یک خبر استوار می سازد، خبری مثل زندگی چهل ساله مردی در خرابه های ارك طبس (پ مثل پلیکان) و یا زندگی چادرنشینی چوپانی کر و لال که خوابنما شده، مدینه فاضله خود را بر بنیاد باغی با میوه های سنگی بنا نهاده (باغ سنگی) و یا خبری دربارهٔ ژاکی برونتو، مردی که تمام زندگی خود را وقف زنده نگاه داشتن یاد و خاطره سربازان جنگ اول می کند (خندق). کیمیاوی در این قبیل موارد پس از دریافت خبر، به سوی منبع آن شتافته مدتی با او به حشر و نشر می پردازد. پس از شناخت نسبی، نوبت قضاوت و موضع گیری است. آغاز و انتهای این روند، فیلمنامه کیمیاوی را تشکیل می دهد. او حالا دیگر می داند چه می خواهد و نسبت به سوژه در کجا قرار دارد. لیکن هنوز نتایج و



پشت صحنه یا ضامن آهو

شناخت بدست آمده را قطعی و کامل نمی پندارد، با این وصف فیلمبرداری را شروع می کند. نوعی کار که بر بداهه سازی و ثبت و ضبط واکنش های لحظه ای در برابر موقعیت های طبیعی یا مصنوعی استوار است. نوعی بداهه سازی که بر بستر شناخت قبلی شکل گرفته است. در اینجا کار کیمیاوی به نوعی انکشاف شبیه است. کشف رابطه ها، کشف ویژگیهای شخصیت و کشف علل و انگیزه واکنش هایی که برای خود شخصیت قابل پیش بینی نبوده به عبارتی دیگر خود سوژه نیز همپای کیمیاوی در این انکشاف حضور پیدا می کند.

بدین ترتیب شخصیت در برابر موقعیتی ویژه، ناخودآگاه، دست به واکنشی می زند که ریشه در منش او داشته و او نیز همپای کارگردان و تماشاگر به کشف آن نائل می آید[1]. دست یازی به چنین شیوه ای به زیرکی و فراست خاصی نیاز داشته، تا خیلی سریع و در مدت کوتاهی که با شخصیت مورد نظر به سر می برد و شناخت لازم از او دست یافته، از این طریق با طراحی موقعیتی ویژه و قرار دادن کاراکتر در آن، هم مکاشفه صورت پذیرفته منجر به نتیجه مطلوب شود، و هم تفسیر شخصی کیمیاوی از واقعیت - که می تواند به تغییر واقعیت نیز بیانجامد - به تجلی درآید.

کیمیاوی مشخصاً دو فیلم خود پ مثل پلیکان و باغ سنگی را بر اساس چنین شیوه ای می سازد و سالها بعد فیلم خندق را در فرانسه، در ادامه همین شیوه می سازد.

استفاده از بازیگران غیرحرفه ای یکی دیگر از ویژگیهای سبک فیلمسازی کیمیاوی است که به تبع گزینش چنین شیوه ای مطرح می شود. بازیگران غیرحرفه ای و به بیانی دقیقتر بازیگرانی واقعی. آسیدعلی میرزا سجادی، شخصیت اصلی فیلم پ مثل پلیکان و درویش خان، در باغ سنگی، آدمهایی واقعی هستند که زندگی خود را به روایت کیمیاوی در برابر دوربین بازی می کنند. کیمیاوی در عین حال هم از رهبری غافل نمی ماند و هم نکاتی را به وی یادآوری و گاه دیکته می کند. نکاتی در جهت بروز کنش نهانی در منش بازیگری تا بدان لحظه بر خود بازیگر نیز پنهان است.

در یک جمعبندی از ویژگیهای سبک و تکنیک کیمیاوی به نتایج زیر می رسیم:

۱. آزادی فکر و اندیشه به هنگام فیلمبرداری و ضبط واقعیت به گونه ای بداهه سازانه به منظور قرارگیری در موقعیت انکشاف.

۲. آزادی عمل در مرحله مونتاژ، به منظور تداوم انکشاف و به نتیجه رساندن آن در این مرحله.

۳. قائل شدن نوعی آزادی برای مخاطب تا تعبیر و تاویل مطلوب و خاص خود را از واقعیت داشته باشد.

۴. دوری جستن از گفتار در ساختار فیلم و جایگزین عامل صدا به هر گونه ای ساختاری (صدای همزمان، صدای موازی همزمان و غیر همزمان - صدای تفسیری) همراه کاربست خلاقه تصویر و صدا، به منظور آشکارسازی جوهر نهانی معنا در تصویر که برای بیان خود به گفتار نیاز دارد. (در تحلیل فیلم های مستند به این بخش بیشتر پرداخته خواهد شد.).

اصولاً مونتاژ به مثابهٔ یکی از شاخصه های اصلی در تمام فیلمهای کیمیاوی اهمیت و کارکرد ساختاری ویژه ای می یابد. چه در خلق ضرباهنگ مناسب، جهت انتقال هرچه بهتر حال و هوای کلی و اصلی فیلم، و چه در خلق معنا به گونه ای خلاق و زیبا، و گاه لطیف و شاعرانه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باغ سنگی

تپه های قیطریه

نخستین فیلم مستند کیمیاوی پس از بازگشت به ایران از دو جنبه قابل بررسی است. نخست به عنوان گامهای اوّل کارگردانی که می رود تا سبک خاص و بیان ویژه خویش را بیابد. پس تجربه گراست و در این تجربه گرایی گونه ای شتاب نیز از دیده پنهان نمی ماند. شتاب برای زودتر رسیدن به آن بیان منسجم و پخته ای که کیمیاوی بالاخره در یا ضامن آهو بدان دست می یابد. پس وی می کوشد همه چیز را در همان تجربه اوّل بیاموزد و همین، فیلم را تبدیل می کند به مجموعه تصاویری پر گو (نه با گفتار یا دیالوگ) و تصنعی که گاه به طرح مسائل فلسفی گرایش پیدا می کند و گاه به فانتزی روی می آورد. گاه از درد بی هویتی جامعه ای که سیر طبیعی رشد فرهنگی خویش را از دست داده سخن می گوید و گاه به ستایش زندگی می پردازد. گاه با اسکلت هایی که حالا دیگر در دنیایی غیرواقعی و با دیدی فانتزی زبان گشوده اند هم آوا می شود که، *آزادی در قلب پر مهر خاك پایان یافته و اسارت شروع گشته* و گاه فریاد برمی دارد که: *به آفتاب سوگند که عاقبت خواهیم گریخت*.

جنبه دیگر، حاصل و نتیجه کار است و این که کیمیاوی در اولین تجربه مستندش موفق است یا خیر. هرچند که رسیدن به بیانی پخته و تصویری که به حق به ناب متصف می شود در مدت زمانی کمتر از دوسال نشان از بلوغی زودرس در کار فیلمسازی وی می دهد ولی کیمیاوی در ساخت تپه های قیطریه در همین حد موفق است که سیاه مشقی داشته باشد. سیاه مشقی که هرچند آشفته و تصنعی است، ولی پذیرفتنی می نماید.

فیلم قرار است مستندی باشد درباره کاوشهای باستانشناسی تپه های قیطریه و دیگر آن که قرار هم هست که نوجو باشد، چرا که کیمیاوی می خواهد و این نکته ای باارزش در ساخت این فیلم محسوب می شود. قرار است راههای گذشته را نرود (بیاد بیاوریم که چند سال قبل گلستان درباره حفاریهای باستانشناسی مارلیک تپه های مارلیک را دارد که بیادماندنی است و تکرار ناشدنی.) ولی کیمیاوی راه خودش را می جوید و مقهور فیلم گلستان نمی شود.

در نخستین برخورد، کیمیاوی از فرهنگی سخن می گوید که در زیر خاك مدفون است، ولی حضور دارد و زنده است. مرده ریگی که اگر نباشد هویت انسان امروزی معنایی نخواهد داشت. پس کیمیاوی زبان به تمسخر قومی می‌گشایدکه در بند خرید و فروش این مرده ریگند و اگر در این میان دستی به غفلت کلنگ را فرود آورد و مرده ریگ از هم بپاشد باکی نیست. حفاران در نخستین نماهای فیلم در کسوت نیروهای مهاجمی با خلق و خوی نظامی و در همان هیئت تصویر می شوند. سر کارگر از آنها سان می بیند و آنها با آلات و ادوات قتاله اشان ـ بیل و کلنگ و فرقان ـ منتظر شروع حمله اند. در صحنه ی بعد که حفاری متوجه ضربان قلب در زیر خاك شده، سرپرست باستانشناس را از این موضوع آگاه می کند، یکی از زیباترین جنبه های تجربی فیلم به عمل در می آید. مهندس ـ باستانشناس به سروقت اسکلت می آید. دستی آرام و با یک قلم مو خاك از برابر دیدگان اسکلت

«تپه های قیطریه» در بین تمامی آثاری که راجع به کاوشهای باستان شناسی ساخته شده اند یکه باقی می ماند، هرچند به عنوان یک مستند قرص و محکم از آن نمی توان نام برد.

می سترد و ما از نقطه دید اسکلت (p.o.v) مهندس باستانشناس را می بینیم که به ما چشم دوخته. این بر هم نمایی بر نوعی تملک دلالت می کند. بر نوعی ارتباط. خط رابطه بین انسان دیروز و انسان امروز. خطی فرهنگی. به تعبیر دیگر تسلسل فرهنگی از نسلی به نسل دیگر. کیمیاوی در گزینش این نماد موفق است و نگاه نویی به پدیده فرهنگ داشته و یا حداقل جلوه نوی است از فرهنگ با تأکید بر جنبه اتصالی آن. در صحنه های بعد از دید اسکلتی که در دست مرد حفار است و با احترام خاص نیز حمل می شود برای چند لحظه عبور هواپیمایی را می بینیم. اینجا مرد حفار با دست برابر دیدگان اسکلت را می پوشاند تا خواب خوش او و یا دنیای اصیل او با غرش رعدآسای هواپیما ـ تو بخوان، شینیزم ـ درهم فرو نریزد. اینجا، این نماد درست جا نمی افتد، چرا که بیشتر بر فانتزی استوار است، حال آن که زمینه و بستر عام و قابل شمولی نداشته و بهمین دلیل تنها در حد یک نماد شخصی ـ یک علامت شاید و نه نماد ـ باقی می ماند. از همین جا یکدستی کار دچار لغزش می شود. در صحنه ی بعد کیمیاوی نقطهٔ نگاه خود را تغییر داده این بار از زاویه ای فلسفی به موضوع کار خود می نگرد. در نمایش نقطه دید اسکلتی مقداری خاك می بینیم و بعد با حرکت دوربین کوزه هایی قدو نیمقد شکسته و لب پریده در کنار هم و یکبار دیگر با حرکت دوربین از روی استخوانهای یک اسکلت، نخست به خاك و بعد به چند کوزه می رسیم. خیام به ذهن خطور می کند و حدیث کوزه گر و کوزه خر و کوزه فروش و یا این بیت که: این کوزه چو من عاشق زاری بوده است و باقی قضایا. این نوع نگاه علاوه بر آن که یکدستی کار را باز درهم می ریزد، به دلیل تکرارهای متوالیش از ایجاز فیلم کاسته، این بخش را به پرگویی ای تصویری بدل می کند.

کیمیاوی در ادامه ی دید طنزآلودش که گاه تا سطح فکاهه تنزل پیدا می کند در یک نما مرد حفاری را به نمایش می گذارد که ابزار کار خود را که بی شباهت به کارد نیست با قطعه استخوانی ـ یا چیزی در همین حد ـ که از زیرخاك بدست آمده، تیز می کند و یا در نمایی دیگر پس از نمایش چند ظرف سفالی کشف شده از زیر خاك و با حرکت دوربین به ظرفی سفالی می رسد. می پنداری که این ظرف هم بدلیل شباهت بیش از حدش با سایر ظروف، از آثار مکشوفه است، که دستی وارد کادر شده در آن را برداشته در حین بیرون زدن بخار، محتویات درون آن را برهم می زند. اینجا دیگر طنز به شوخی و فکاهه تبدیل می شود. در فصل دیگری از فیلم با پچ پچه های گنگ اسکلت ها که قصد فرار دارند روبرو می شویم:

ـ دیدی گیر افتادیم.
ـ دیگه کاری نمیشه کرد؟
ـ میگی چی کار کنیم؟
ـ نه، نمیشه فرار کرد.

و بعد با لحنی که ادیبانه است می شنویم: *به آفتاب سوگند که عاقبت خواهیم گریخت.* که سخت تصنعی می نماید و در ساختار چندگانه فیلم جا نمی افتد. ولی رگه هایی از سینمای نابی که کیمیاوی بعدها بدان دست می یابد نیز در چند جای فیلم دیده می شود. در یک نما که موسیقی هماهنگ و دلنشینی، اثر آن را چند برابر می کند، پس از نشان دادن آدمها و اسکلت ها، جانوری شبیّه مورچه را می بینیم که بی اعتنا به همه ی این قال و مقال ها زیر آفتابی دلچسب راه خود را می رود و به تلاش مشغول است. نمایی که بلافاصله بدنبال این نما می آید آدمی زهوار در رفته است که از خستگی در سایه ولو شده و سخت بی حال می نماید؛ و یا در نماهای پایانی فیلم که پرواز پرنده ای در آسمان بر تداوم زندگی دلالت داشته و به بهترین نحو در چند جا تکرار می شود ـ لایت موتیف ـ لا به لای قبرها و حفارهایی که بر گورها پلاستیک می کشند تا به رگباری فرو نریزند.

از صحنه های انتقادی دیگر فیلم که طنزی تلخ بر آن حاکم است. حضور این آثار عتیقه در یک نمایشگاه است. بدانسان که تو گویی به تماشای جدیدترین اشیاء تزئینی و یا یک نمایشگاه مد آمده ای، با دست زدن حضار و توضیح مجری که: جدیدترین طرحهای ما اکنون معرفی می شود، طرح کروی شکل، با نقش خورشید [صدای کف زدن حضار]...

در یک نگاه کلی به فیلم می توان توجه خاص کیمیاوی به عامل مونتاژ را در آن دریافت او شیوه های مختلف مونتاژ را بکار می بندد تا در بیان نقطه نظرات اجتماعی خویش به بیان ویژه ای دست یابد. این تلاش کیمیاوی ستودنی است چرا که از دل همین تجربیات است که بیان شکوهمند و ناب وی سر بر می دارد. علاوه بر روشهای مختلف مونتاژ ـ مونتاژ ذهنی[۲]، مونتاژ تشابه، مونتاژ کنتراست ـ کیمیاوی به عامل صدا نیز، نه به عنوان یک عامل اطلاعاتی صرف، که به عنوان یک عامل تفسیرگر توجه نشان می دهد: پخش ضربان قلب آدمی از زیرخاك در نمایی که مرد حفار گوش بر زمین می خواباند ـ و گاه نمادین ـ صداهای مربوط به معرفی جدیدترین طرحها در پایان فیلم. در این فیلم نیز اصرار کیمیاوی را بر عدم استفاده از عامل گفتار شاهد هستیم، هرچند که او با پرگویی و گاه قلنبه گویی ـ *به آفتاب سوگند که ...* ـ در تک گویی ها و گاه گفت و گوها جانب افراط می گراید و بر رسالتی که با حذف گفتار بر دوش تصویر گذاشته است خدشه وارد می کند. در مجموع باید اذعان داشت که «تپه های قیطریه» در بین تمامی آثاری که راجع به کاوشهای باستان شناسی ساخته شده اند یکه باقی می ماند، هرچند به عنوان یک مستند قرص و محکم از آن نمی توان نام برد.

یا ضامن آهو

در یا ضامن آهو، کیمیاوی یک روز از زیارت و اعمال عبادی مرتبط با آن را در حرم مطهر امام رضا (ع) به نمایش می گذارد.

در سینمای مستند ایران آثار زیادی را می توان یافت که به این موضوع پرداخته، هر یک به نوعی این مراسم و مناسک را تصویر نموده، از زاویه ای خاص بدان نگریسته اند.[۳] ولی در عمل می بینیم که هیچ یک به ماندگاری و محبوبیت یا ضامن آهو دست نمی یابند.

دوربین کیمیاوی لحظاتی را دیده و گوش او صداهایی شنیده ـ ضجه ها، استغاثه ها، زاریها و یاری طلبیدن های زائران ـ که همه شنیده اند ولی وقتی به تماشای فیلم می نشینیم همه چیز نو می نماید و تأثیری عمیق برجای می گذارد، تو گویی از این روزن که کیمیاوی برابر دیدگان ما گشوده است تا مجال بدین موضوع نگریسته ایم و راست نیز چنین است. کیمیاوی به واقع با گلچین کردن لحظاتی خاص دنیایی خاص می آفریند با زمان و مکانی خاص ـ هرچند زمان و مکان واقعی بوده و از توالی طبیعی خویش پیروی می کنند ـ دنیایی که نه با یک ضریح و گنبد طلا و تالارهای آینه کاری شده که با بازتاب درونی این دنیای مادی و عینی در درون آدمها شناسایی می شود. پس دنیایی دیگر است. ویژه گی دیگر این نگاه تنها در حد بازتاب درون آدمها باقی نمی ماند، حضور کیمیاوی و تفسیر خاص اوست از رویداد ـ موردی که در آثار دیگر یا اصلاً وجود ندارد یا بدین قدرتمندی نیست.

ترکیب این تصاویر با صدای ضجه و استغاثه زائران، حس و حال روحانی خاصی بوجود می آورد که به جرأت هر بیننده ای را با هر نقطه نظر و اعتقاد تحت تأثیر قرارمی دهد.

یا ضامن آهو

فیلم با نمای شگفت انگیزی شروع می شود. شگفت بر این اعتبار که در اوج ایجاز، بازتاب تمامی پیام فیلم ـ یا حداقل بخش مهمی از آن ـ را در چندین ثانیه زودگذر به نمایش می گذارد: نمای بسته ای از ضریح و دستی که بر آن دخیل می بندد و سپس بر دخیل بسته شده و ضریح به نیت تبرك دست می کشد. تا بدین لحظه همه چیز در سکوت می گذرد، که از قطع ارتباط زائر با دنیای بیرون و تمرکز و توجه تام و تمام او بر حضور معنوی امامی است که او طلبیده و او نمی خواهد که در این لحظه با سعادت، در این خلوت ایمان کسی حضور یابد. پس سکوت. هنگامی که زائر به نیت تبرك بر ضریح و دخیل دست می کشد، کیمیاوی صدای پرواز کبوتران در آسمان لایتناهی را روی تصویر می گذارد. صدایی تفسیری که مبین نوعی رهایی است. نوعی آرامش. کیمیاوی با این نما که یازده ثانیه بیشتر طول نمی کشد کلیدی بدست می دهد تا بی نیاز به گفتار یا مفهوم و معنای صدای زائران، صرفاً با تکیه بر لحن این صداها و مفهومی که از مجاورت نماها پدید می آید، درك فیلم را برای هر بیننده ای در هر نقطه از جهان امکان پذیر سازد. با این پیش درآمد فیلم شروع می شود. خدمه های آستان قدس رضوی به جاروی فضای بیرون صحن مشغولند. کیمیاوی با شروع از لحظه دو هدف را دنبال می کند، نخست آن که بواقع نیز چنین است و هر روز صبح خادمان تحت مراسم خاصی که در فیلم به تصویر کشیده می شود به جاروی حیاط صحن می پردازند و این مراسم در حقیقت شروع یک روز زیارتی است و هدف دیگر که اشاره ای نمادین به تطهیر است. برای ورود به چنین مکان مقدسی نخست باید همه چیز و همه جا تطهیر شود.

دوربین حالا دیگر مجاز است که بدرون برود، که می رود. نخست به گونه زائری، مبهوت آنهم شکوه و عظمت در تالارها می گردد، روی آینه کاریها، چلچراغ ها تأمل می کند و گوش به استغاثه هایی می سپارد که حضورشان تنها شنیده می شود و ما استغاثه گران را نمی بینیم. ترکیب این تصاویر با صدای ضجه و استغاثه زائران، حس و حال روحانی خاصی بوجود می آورد که به جرأت هر بیننده ای را با هر نقطه نظر و اعتقاد تحت تأثیر قرار می دهد. عظمت از یک سو و خلوص و ندبه و زاری دردمندانی که به قصد زیارت و روای حاجت های خویش آمده اند از سوی دیگر، علیرغم تباین، از یگانگی خاصی دم می زند که به پشتوانه ایمان و خلوص فراهم آمده است و بدین ترتیب کیمیاوی پا بدرون آدم ها می گذارد.

آنچه بر زیبایی این صحنه می افزاید صرف نظر از بار حسی و معنایی، ایجاز آن است. دوربین همچنان در صحن و تالارهای آن گردش می کند و گوش به صدای زائران می سپارد:

ـ آقا ما که تقصیر نداشتیم، آقا جان دستم بدامنت

ـ من گدام، گدایی پررو هستم، مرادمو می خوام، چشمامو می خوام آقاجون

ـ آقا دیوونه ام، آقا اومدم گریه کنم برای تو

ـ آقا یا کلک مو کنده کن یا منو شفا بده

ـ ما خجالت می کشیم بیایم تو آقا.

بخش دوم فیلم، فصل زیارت است. تلاشی بی تاب برای لمس ضریح، بوسیدن و تبرك هرچیزی که دارند یا تبرك آن را وعده داده اند. زیارت شور و جذبه در همهمه ای که به رقابت در یک مسابقه می ماند. کیمیاوی در اینجا با گزینش زاویه بالا ـ High Angle ـ با کوچک جلوه دادن زائران در برابر مرقد مطهر امام رضا (ع) ـ که حالا دیگر تنها مرقد نیست بلکه حضور است ـ حضوری حس شدنی، دیدنی و لمس کردنی ـ به نمایش حضور امام هشتم شیعیان می پردازد. کیمیاوی در آغاز این صحنه بار دیگر از سکوت استفاده ای نمایشی می کند. طبیعی است که در آن لحظه همه سراپا

یا ضامن آهو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شور ایمانند و بی تاب که بدرون راه یابند. بدیهی است که با این جهان رابطه اشان نباشد. جهانی که ما در آنیم و آنها تا لحظاتی پیش در آن بوده اند و حال به مدد ایمان از آن خارج شده اند، پس سکوت. صدای سنج ما را به ازدحام می برد به غلغله، شور و هیجان و تلاش در لمس هرچه زودتر ضریح.

زیارت که به پایان می رسد زائران را می بینیم که کپه کپه دور هم جمع شده و با هم گپ می زنند. یکی از شمال آمده و دیگری از جنوب، یکی از اینسو، دیگری از آن سو:

کیمیاوی این فصل را با نمای درشتی از پاها شروع می کند ـ کاربرد مونتاژ کنتراست ـ پاهایی زمخت و پرترک با جورابهایی پاره که در موجزترین شکل اشاره ای به موقعیت شغلی زائران آن فصل که غالباً کشاورزند و بعد به نمایش درد دل کردن هایشان، کپه کپه شدنشان و بعد سقاخانه ای که هم آن اشک شمع، نموده می شود و هم اشک زائری که در آنجا به حاجت نیازی شمعی می افروزد. یکی از شمعها در اثر حرارت خم شده، نمای بعدی نمای نمازگزاری است که به رکوع رفته. مونتاژ این دو نما علاوه بر درک لحظه های خاص و مهارت در مونتاژ که به شیواترین شیوه مورد استفاده قرار می گیرد، می تواند به گونه ای تمثیلی ـ و شاعرانه ـ شمع را به زائری تشبیه کند که در آن حالت به رکوع رفته است. کاربردهای مونتاژی ظریفی از این دست در تمام طول اثر هر بار به نوعی متفاوت دیده می شود و کیمیاوی با پرهیز از ورود به عرصه های روشنفکری و نمادهای خاص و تمثیل های رمزوار موفق می شود در اوج شاعرانگی، ویژگی مردمی فیلمش را تا به آخر حفظ کند.

فصل بعد سینه زنی است. میعادی با یاد و خاطره سالار شهیدان که در ادامه آن روضه حضرت زینب و بی تابی زائرانی که شورواشتیاق رفتن به کربلا را نیز در دل دارند و بعد سکوت، آرامشی که زائران را به خواب دعوت می کند. خمیازه ی پیرزنی و چرت پیرمردی که، کیمیاوی با صدای نقاره چرت پیرمرد را پاره کرده، تفسیر خویش را بیان می دارد:

چه نشسته اید! ... سفر تمام شدنی نیست ... زندگی ادامه دارد.[۴]

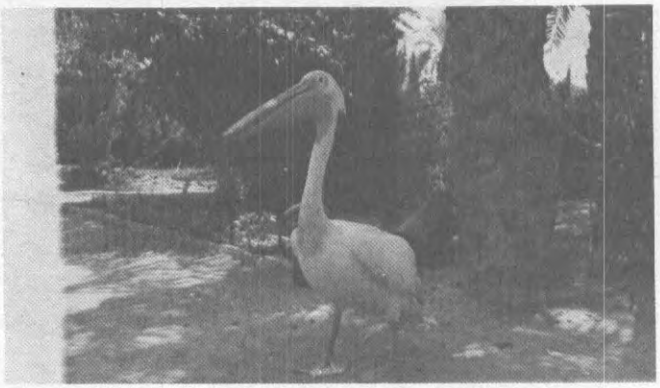
تکنیکهایی که کیمیاوی در ساختار فیلم خود از آن سود می جوید تکنیکهای به خصوص و غیرمتعارفی نیستند. تکنیکهایی که صدها بار در فیلمهایی از این دست یا سایر فیلمها مورد استفاده قرار گرفته اند لیکن آنچه به «یا ضامن آهو» تمایز و تشخص می بخشد کاربرد به جا و ترکیب این تکنیکهاست که در ذیل به پاره ای از آنها اشاره می شود:

در «یا ضامن آهو» کیمیاوی به کرات از «نمای درشت» استفاده می کند. نمای درشت در سینما کارکردهای متفاوتی دارد: کارکرد ریتمیک ـ ریتم ساز ـ که در فصلهای پرتحرک بکار می رود و دیگر کارکرد حسی. کیمیاوی از بکارگیری «نمای درشت» در «یا ضامن آهو» چنین کارکردی را مدنظر دارد. او به کمک نمای درشت فاصله بیننده را با زائر به حداقل می رساند تا رنگ رخسار که از سر درون خبر می دهد در مؤثرترین حالت به انتقال عواطف زائر بپردازد و تماشاچی را بیشتر درگیر فیلم و فضا و حالات حسی آن کند. تکنیک نمای درشت به کمک سایر عوامل ساختاری ای چون نور، حرکت دوربین، صدا،گزینش زوایای مناسب و ... بیشترین بار حسی را بر دوش کشیده منتقل می سازد تا جایی که رابطه ای خاص بین آدمها و اشیاء برقرار می کند. رابطه ای که بنظر می رسد یک کنش و واکنش متقابل است ـ که در واقع چنین نیست ـ و همین مورد ـ لرزش بلور کریستالی چلچراغ صحن که به نظر می رسد با استغاثه و ضجه زائری می لرزد ـ بر شاعرانگی فیلم می افزاید و ساختار ناب فیلم از تشکیل این جزئیات شاعرانه زیبا ساخته می شود و کیمیاوی ـ اینبار برخلاف تپه های قیطریه ـ در کمال مهارت یکدستی اعجاب آفرینی را علیرغم ردیف کردن تصاویر متنوع و متعدد در کنار یکدیگر برکل فیلم حاکم می سازد.

نکته ساختاری مهم دیگری که به گونه ای محوری در فیلم بکار گرفته می شود، کابرد خلاقه سکوت است. سکوت به دو معنا در سینما کاربرد دارد یکی بمعنی فقدان هرگونه صدایی ـ Blank band ـ و دیگر بمعنای حاکمیت آنچنان سکوتی که در آن بتوان ضعیف ترین صداها را شنید ـ Silent ـ مثلاً صدای خفیف وزش باد یا بال زدن پروانه ای و یا هر چیز دیگر که تنها بدلیل عدم وجود صداهای دیگر شنیده می شود. کیمیاوی اما در «یا ضامن آهو» از سکوت نوع اول استفاده می کند ولی در دو شکل. شکل اول که بدان قبلاً اشاره شد بعنوان نمادی از قطع ارتباط زائر با دنیای خارج و تمرکز و توجه به امام رضا (ع) و دیگر سکوتی از همین دست در مقام نمایش حضور امام رضا (ع)، حضوری مقتدر، نافذ و مهربان. در فیلم نمایی وجود دارد که بنظر می رسد از درون ضریح چنگ زدن زائری را در نمای درشت به نمایش می گذارد. تو گویی نقطه نگاه امام را به تصویر کشیده است. اینجا سکوت نماد اقتدار است، اقتداری که وجود دارد و کیمیاوی بدین ترتیب به نمایش حضوری غایب می پردازد. حضوری ورای آینه کاری و چلچراغ و ضریح، حضوری زنده و پرطپش و مهربان.

پ مثل پلیکان

در جریان مسافرت کیمیاوی به مشهد و فیلمبرداری یا ضامن آهو، وی از وجود مردی آگاهی می یابد که عقل درستی نداشته و مدت چهل سال است که در خرابه های ارك در نزدیکی های طبس زندگی می کند. خبر آنقدر برای کیمیاوی جذابیت دارد که او را به طبس ـ کشانده، به ملاقات آسیدعلی میرزا رهنمون سازد. کیمیاوی با تظاهر به داشتن وضعی مشابه آسیدعلی میرزا که مورد آزار و اذیت بچه های طبس قرار دارد و گله از بچه های بد طبس موفق می شود قاپ آسیدعلی میرزا را دزدیده، وارد حریم او شده، با وی اخت گردد و بدین ترتیب رابطه انکشافی با او را بیاغازد. خبر دیگری در همین دوران به کیمیاوی می رسد: وجود پلیکانی در باغ گلشن طبس که حضوری رازگونه دارد. هیچ کس نمی داند که پلیکان چگونه و توسط چه کسی از آن همه کویر و بیابان عبور کرده و به باغ گلشن طبس آمده است.



آسید علی میرزا تمثیل انسان رنجدیده و تنهای معاصر است، چشم انتظار یک فرستاده، یک ناجی.

انکشاف کیمیاوی که او را واداشته یکشب را نیز با سید در همان خرابه صبح کند، بالاخره بپایان می رسد و او از آمیزش داستان پلیکان و حدیث آوارگی آسیدعلی میرزا خط داستانی فیلم خود را تعیین کند. ولی هنوز انکشاف پایان نیافته. اینست که کیمیاوی دو موقعیت ترتیب می دهد. موقعیت برخورد محمد جزایری، یکی از بچه های طبس، با سید، که کاملاً بر عکس بچه های دیگر عمل کرده، به سید محبت کرده، از پلیکان با او صحبت می کند.

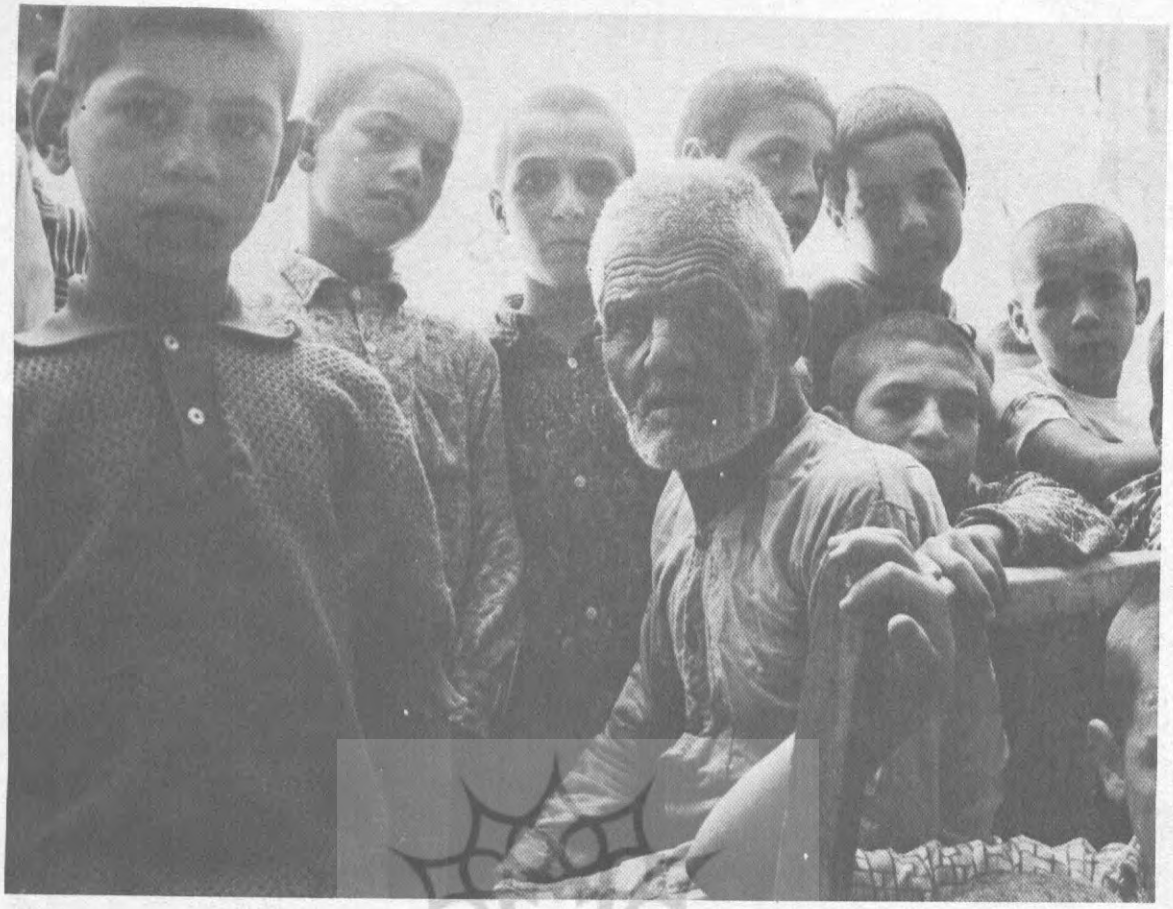
- پ... مثل ... پلیکان!
- چی؟
- پ، مثل پلیکان
- پلیکان چیه دیگه؟
- بیا تا بهت بگم
- باغ گلشن یادته؟
- بله ... یک چیزهایی یادمه، بله!
- حوض گلشن یادته؟
- ای! بله ... یک چیزهایی یادمه، بعله!
- اونجا یک چیزی اومده از راه دور... خیلی خیلی دور! رنگش سفیده مثل برف ... نرم نرمه، مثل پر.
- مثل خوابه؟
- نه، مثل هیچی نیست! باید بیای، ببینیش! باید کنارش بشینی! طبس مثل چهل سال پیش نیست، یک پلیکان اومده ... پلیکان خنکه ... پلیکان مهربونه.
- مثل انسانی که با انسان دیگه مهربونه؟
- آره
- نخیر! نمیخوام! ... دوست ندارم ... اونکه مال من نیست! من چهل سال صبر کردم! باز هم حالا صبر می کنم ... شاید اون خودش بیاد!
- پلیکانو می گی؟ ... اون از آب در نمیاد ... خنکه! ... سبکه ... !
- تو بمن فحش نمیدی! ... تو بمن سنگ نمی زنی ... واسه چی اینقدر با من خوب هستی؟
- واسه پلیکان! ... آخه ... اون خیلی خوبه، اون خیلی بزرگه ... بیا بریم تو باغ گلشن پیش اون.
- این بچه ها پلیکان تورو دیده ن؟
- آره که دیده ن. همه اهل طبس اونو دیده ن!
- دیدنو باز به من فحش میدن ... سنگ می زنن ... بدرسشون گوش نمیدن؟
- باز هم با هم حرف می زنیم ... فردا میام.[5]

و بدین ترتیب کیمیاوی آسیدعلی میرزا را برای قرار گرفتن در موقعیت دوم که موقعیتی نهایی است آماده می کند. کیمیاوی در این مرحله خود نیز از پایان ماجرا آگاه نیست:

«همانطور که می دانید آقاسید علی میرزا چهل سال بود که به باغ گلشن قدم نگذاشته بود، برای آنکه عکس العمل واقعی او را نشان بدهم، از دو دوربین مخفی استفاده کردم. آقاسید علی میرزا، قدم به باغ گذاشت بی آنکه به او گفته باشم که چه بکند. یک راست به طرف استخر آمد، ایستاد، پلیکان را نگاه کرد و آنوقت پا بدرون آب گذاشت.»[6]

سید با شور و شعفی کودکانه به آب زده سر در پی پلیکان می گذارد. پلیکان دستش را گاز می گیرد، شادمانه به اطراف آب می پاشد و خرابه های طبس که دیواره های مرتفعی دارد فرو می ریزد، سید، پلیکان را در آب دنبال می کند. پلیکان می گریزد. سید در آب تعادلش را از دست می دهد. و برای یک لحظه به زیرآب می رود. در شرایطی که تصویر خندان چهرهٔ سید را زیر آب می بینیم تصویر ثابت می شود. دیواره های طبس که فرو ریختند. سید چه؟ آیا او مرده است؟ کیمیاوی چیزی در این مورد به ما نمی گوید. باز گذاشتن پایان داستان تأمل شدن نوعی اختیار برای بیننده است و «پ مثل پلیکان» می تواند به تعداد تمامی بینندگانش در طی سالهای شماری پایان های متفاوت داشته باشد.

پ مثل پلیکان گذشته از شاعرانگی، از فرمی تمثیلی نیز برخوردار است. در مستقیم ترین تأویلی که می توان بر آن داشت، آسیدعلی میرزا تمثیل انسان رنجدیده و تنهای معاصر است، چشم انتظار یک فرستاده، یک ناجی. «محمد جزایری» در فیلم همان فرستاده است که عامل صلح و دوستی و بشارت دهنده باغ گلشن می شود. آیا گلشن در این تمثیل معادل آرمان شهر انسان رنج دیده و تنهای امروز نیست؟ یا با دیدی دیگر نمی توان آن را تمثیلی از بهشت موعود پنداشت؟ - این تأویل در تمثیل کیمیاوی جای خاصی می یابد که تحمیلی نیست. لیکن «محمد جزایری» تنها



پ مثل پلیکان

به سایه روشن های تندی که آفتاب نیمروز بر چهره درشکه چی ایجاد کرده و بخشهای زیادی از چهره او را درون تاریکی فرو برده، این رازگونگی صدچندان می شود. بیاد بیاوریم که با آمدن محمد جزایری ـ که در لحظات ناسزاگویی و سنگ پرانی بچه های طبس به آسیدعلی میرزا با آنان همراهی نمی کند ـ بچه های بد طبس به کودکانی معصوم تبدیل می شوند. خوی بد و مردم آزاری و شیطنت خود را وانهاده، دوست آسیدعلی میرزا می شوند. و فرستاده نیست. فرستاده دیگری نیز همراه اوست ـ یا بعداً و به ناگزیر با او همراه می شود ـ درشکه چی کرولالی که تمثیل مرگ است.

کیمیاوی به عمد درشکه چی را در هاله ای از راز و رمز می نمایاند و با گزینش زاویه دید پایین ـ Low Angle ـ و باتوجه بدین گونه پ مثل پلیکان از این بعد به تمثیل انسان سرگشته و خسته از شرارتهای زندگی، تلخی و تنهایی چشیده امروز بدل می شود. انسان نومیدی که در خرابه آرزوهایش نشسته، از همه چیز دل بریده است. انسانی که زندگیش در تهدید و اضطراب می گذرد.

در پایان فیلم و در نمایی که برای لحظه سر آسیدعلی میرزا زیر آب رفته تصویر ثابت می ماند (با لبخند)، این اندیشه و سؤال به ذهن خطور می کند که با فروریختن دیوارهای ارك طبس و حضور سرشار از نشاط و شادمانی «سید» از دیدن پلیکان می توان رنجهای او را پایان یافته فرض کرد؟ و در چه موقعیتی؟ زندگی یا مرگ؟

باتوجه به جامه سپیدی که کیمیاوی در آخرین لحظات حضور سید در خرابه های ارك به تن او می پوشاند و تأکیدی که در شخصیت پردازی درشکه چی و کر و لال بودن او نشان می دهد و نمایش فرو ریختن دیوارهای خرابه ارك، به نوعی داوری او را می توان در فیلم مشاهده کرد. ولی این مانع از آن نیست که راه بر تأویلی دیگر بر فیلم بسته شود و همین راز جاودانگی اثری می شود که مرز زمان را در می نوردد و برای همیشه در سینمای مستند داستانی ایران به عنوان اثری نو باقی می ماند.

پانوشتها:

۱. یکی از ویژه گیهای سینما وریته همین مورد است که به جای افشای واقعیت دگرگونی آن را هدف قرار می دهد. دو نمونه بارز این نوع سینما در ایران فیلم «اونشب که بارون اومد» ساخته کامران شیردل و فیلم «کلوزاپ نمای نزدیک» ساخته عباس کیارستمی است.

۲. intellectual montage

۳. آستان قدس رضوی ساخته ی منوچهر طیاب؛ مشهد، ایمان، هردو ساختهٔ حسین ترابی.

۴. نقل از قطعه کوتاهی درباره فیلم «یا ضامن آهو» نوشته پرویز کیمیاوی، تماشا ص ۴۷ ش

۵. نقل از گفتگوی «آسیدعلی میرزا» و «محمد جزایری» در فیلم.

۶. نقل از مصاحبه پرویز کیمیاوی.