نگاهی گذرا به چند فیلم ایرانی در جشنواره شانزدهم

ارزیابی بی‌تأمل

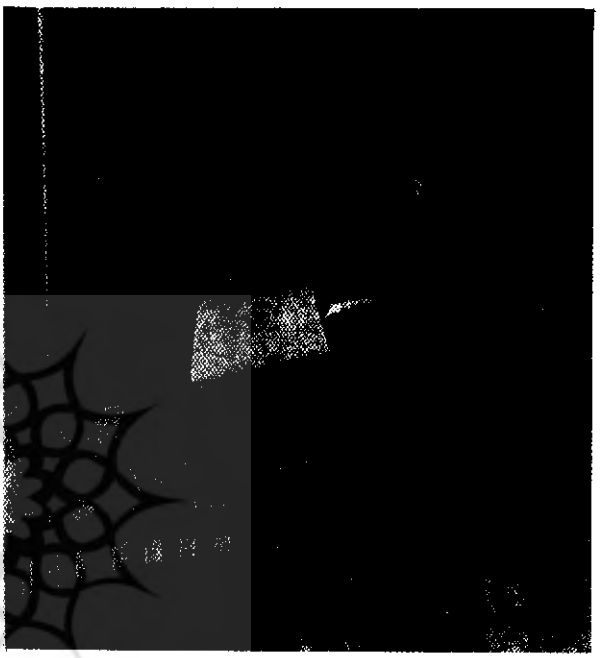
محمد ایوبی

– بدون این که نیازی به سند باشد، گمانم آنهایی که سرشان توی حساب است، قبول دارند که این هژده، نوزده ساله، از انقلاب شکوهمند اسلامی تا حالا که جشنواره شانزدهم فیلم فجر را دیده‌ایم، به هیچ هنری مثل سینما توجه نشده است و این طبیعی است و تمام کشورهایی که به آداب و رسوم و خصوصیات مذهبی و ملی و قومی خود، احترام می‌گذارند، چنین بوده‌اند. اما چرا سه گروه سینماگر ما، چنان که شاید و باید و در توانشان هست، رشد نکرده‌اند. صد البته وجود ممیزی را گوشزد می‌کنید، اما ممیزی؛ گاه باعث خلاقیت بیش‌تر سینماگران جهان شده است. بدین معنی که در پی ظرایف و بدایعی، گشته‌اند و یافته‌اند تا به قول معروف، عسس به سادگی نتواند مچشان را بگیرد. همین مطلب در رژیم ستم‌شاهی، چنان بالا گرفت که هر شعر و نوشته‌ای را که مأموران احمق امنیتی ساواک نمی‌فهمیدند، اجازه چاپ به آن نمی‌دادند. وانمود می‌کردند فهمیده‌اند که مثلاً تو به اسب شاه گفته‌ای یابو، اما گاه از قلم و زبانشان در می‌رفت که: ما نفهمیده‌ایم مطلب و موضوع چیست، اما حتماً چیز ممنوعی در میان بوده که نویسنده یا شاعر، این قدر دشوار و مبهم نوشته، تا آن مطلب لو نرود. نمی‌خواهم هیچ دفاعی از ممیزی بکنم، اما ممیزی تنها، باعث نمی‌شود سینمای مملکتی، پیشرفت بایسته را نداشته باشد. همان طور که جوایز فستیوال‌ها و جشنواره‌های خارجی، که به فیلمسازان کشور ما می‌دهند، همه بی‌غرض نیست که بازی سیاست، سیاهچاله‌ای است هراس‌آور. اما می‌خواهم این سئوال را، به جایی برسانم که چرا هر سه گروه فیلمسازان ما، این مدت کار چشمگیری نکرده‌اند، یا به ندرت شاهد کار چشمگیر و مهمی بوده‌ایم؟ اول سه گروه من درآریم را بشناسید: الف- گروه پیش‌کسوتی که هنوز در ایران کار می‌کنند: مثل داریوش مهرجویی، عباس کیارستمی، مسعود کیمیایی، داریوش فرهنگ، ناصر تقوایی و بهرام بیضایی و... ب- فیلمسازان تازه نفسی که خوش درخشیده‌اند و سینما را عاشق‌اند. کسانی مثل ابراهیم حاتمی‌کیا، رخشان بنی‌اعتماد، داود میرباقری، بهروز افخمی، رسول ملاقلی‌پور، محسن مخملباف و... اما گروه سوم، که ملغمه‌ای است از دو دوران، بعضی‌هایشان پیش از انقلاب فیلم ساخته‌اند و حالا هم می‌سازند و عده‌ای از آنها، بعد از انقلاب به سینما رو آورده‌اند و متأسفانه تعدادی از فیلمسازان این گروه، نفس سینما را تنگ کرده‌اند و کار قابل طرحی، نه در سطح سینمای خودمان، و نه جهانی، ارائه نداده‌اند که فعلاً با نامشان کار نداریم.

– اما کجای کار ایراد دارد که مثلاً، دو آدم خوش فکر، مسعودکیمیایی و داریوش مهرجویی، که در پرونده پیش از انقلاب آنها، فیلم‌های قابل طرح و دفاع **قیصر** و **گوزن‌ها** و **دایره مینا** و **گاو**، ثبت شده، اما مهرجویی در جشنواره پانزدهم، فیلمی می‌سازد به نام **لیلا**، که خوش ساخت‌تر و بی‌نقص‌ترش را در **هنرپیشه** مخملباف داریم، یا کیمیایی در جشنواره امسال، فیلم پر از ایراد **مرسدس** را نشانمان می‌دهد.

می‌خواهم با نگاهی دوباره به فیلم‌هایی که در جشنواره امسال دیده‌ام، به این نکته اساسی برسم (البته، طی کلنجاری با خودِ خود) شاید در جمع‌بندی فیلم‌ها، بتوانم بر تاریکی و ابهام سینما و حرکت فیلمسازانمان، اندکی روشنایی بریزم (باز تأکید می‌کنم برای اقناع خودِ خودم).

– بحث البته بر سینمای مولف و غیر مولف نیست. بحث درباره این نکته است که چرا بیش‌تر سینماگران ما، از سینمای گم عیب هم دور افتاده‌اند. می‌بینید، فیلم هنری روشنفکر پسند و صنعتی عامه‌پسند را، جدا نکرده‌ام چرا که این مهم بحثی می‌طلبد جداگانه، که واقعاً آزموده را باز هم باید آزمود و هنرمندان روشنفکر – از هر نوعش – هنوز در پی آن هستند که فیلم بسازند با این خرج گزاف و صد نفر تماشاچی به بهگو داشته باشند و دلشان را به ورق پاره‌های دیپلم افتخار جشنواره‌های خارج خوش کنند و در جبهه مقابل، ایرج قادری **می‌خواهم زنده بمانم** بسازد و حساب بانکی‌اش را متورم کند و راه را مثلاً برای فردین باز کند؟ و چرا روشنفکر دنبال مفری نیست تا راه ارتباط با مردمش را بیابد؟ و فرهنگ سینمای عوام را نرم نرمک ترمیم بخشند و او را بیننده‌ای حقیقی کنند؟ این بحث می‌دانم نه به جایی می‌رسد، نه فعلاً به مطلب ما ارتباطی دارد. پس اشاره‌ای بکنم و به مطلب اصلی برسیم: به گمانم جز این راهی نباشد که بیش‌تر فیلم‌هایی مثل **اژانس شیشه‌ای** و **بانوی اردیبهشت** ساخته شود.



– البته به قول مرحوم جلال‌آل احمد، این جمع‌بندی و ارزیابی من، شتابزده خواهد بود. چون، اولاً همه فیلم‌ها را ندیده‌ام، ثانیاً در ارزیابی، ادعای فنی بودن ندارم، یعنی من حقیر، نقد فیلم نمی‌نویسم و اگر به این جمع‌بندی دست زده‌ام به دلیل ارتباط هنرهاست با هم و بده بستان‌هایی که هنرها با هم دارند. پس چون می‌نویسم و نوشتن داستان، مرا به نوشتن فیلمنامه هم کشانده است و سینما را شدیداً عاشق‌ام و فعلاً، به دلایل عدیده، رمان‌ها و مجموعه داستان‌هایم در گوشه کمد خانه دوستان خاک می‌خورند، بهتر دیدم لااقل جهت گرم نگاه داشتن دستم، به این ارزیابی شتابزده بپردازم.

– از شما پنهان نباشد، چون از خدا پنهان نیست، دلم سخت برای سینمای مملکتم می‌تپد؛ سینمایی که روزگاری نه دور، آدم‌هایی مثل ابراهیم گلستان، فرخ غفاری و کیمیاوی و ناصر تقوایی و بهرام بیضایی و داریوش مهرجویی و... در ساحت عزیزش نفس کشیدند، رنج بردند تا به هویت گمشده ایرانی خود، رنگی جذاب و شهره بزنند و خیلی‌ها را متوجه سینمای ایران کنند.

– فیلم را یک تماشاگر عادی متوسط چگونه ارزیابی می‌کند؟ او در پی حکایتی است که خوب روایت شده باشد، یعنی روایت‌گر، از زاویه دیدی درست و مناسب، حکایت را روایت کرده باشد و دلچسبی روایت، او را تا بیرون از سالن سینما، به اندیشه وادارد و هر چه زمان بعد از دیدن، طولانی‌تر باشد و مدت زمان بیش‌تری فیلم بر اندیشه‌اش حکم براند، بیش‌تر فیلم را دوست خواهد داشت. من هم در ارزیابیم، جز بیننده‌ای عادی و متوسط نخواهم بود. (راز زیبایی و جذابیت نمونه فیلم‌های هیچکاک در همین اصل است، فیلم‌هایش هم. اما نمونه فیلم کاری حساس‌تر و ظریف‌تر است) به فیلم‌ها بپردازم. **روزی که هوا ایستاد**، از نادر ابراهیمی؛ شاید (با قید شک می‌گویم) نادر ابراهیمی چند داستان کوتاه و قشنگ نوشته باشد و شاید آتش بدون دود پیش از انقلابش یک حسن، لااقل داشت و آن فضای قصه (لوکیشن) بود که برای سینمای آن روز بکر و تازه بود و خود ابراهیمی در داستان‌هایش آن فضا را کشف کرده بود و قدرت کشف معمولاً به شهود می‌رسد. اما در **روزی که هوا ایستاد**، نادر ابراهیمی قصه‌گوی بدی است و نکته مهم‌تر: نادر ابراهیمی فیلمساز بدتری است. موضوعی خمیرمایه فیلم است که به دلیل کائناتی بودنش، می‌تواند و باید تکان دهنده باشد: انسان در برابر سرنوشت که همه تراژدی‌های عالم، به نوعی از آن مایه گرفته و می‌گیرند، یعنی موضوع چنان وسعتی دارد. مرگ، آن هم مرگ آدم‌هایی از همه دست، کوچک و بزرگ، بی‌گناه و فاسق، مرگ آدم‌های شهری بزرگ مثل تهران. اما در فیلم آقای ابراهیمی چه؟ به کجا می‌رسیم؟ به جای اندیشیدن، تلخ شدن به خاطر خود و سرنوشت خود، فیلم با ما چه می‌کند؟ خنده‌مان می‌گیرد، چرا؟ چون در موضوعی به آن مهمی، تصاویری می‌بینیم که آشکار است نه کارگردان، نه آدم‌های خشک و بی‌انعطاف که بازیگران فیلم باشند، خود فاجعه سرنوشتی را باور نکرده‌اند. برای همین، کار فقط تولید خنده می‌کند، البته خنده‌ای تلخ. دیده‌ایم مثلاً در شهر بزرگی مدتی برق سراسری قطع شده و فیلمسازی از همین موضوع سود گرفته و فیلمی ساخته که به نظر می‌رسد برق قطع نشده، الاّ به این خاطر که فیلمساز از موضوع، فیلمی نفس‌گیر بسازد و با زبان تصویر فاجعه را

جهان پهلوان نختی

برای همه بیان کند: نمونه فیلم‌های امریکایی بسیار و پر از حادثه‌ای که دیده‌ایم و ارزش سینمایی چندانی هم نداشته‌اند، اما دو ساعت ما را بر صندلی سینما میخکوب کرده‌اند. **روزی که هوا ایستاد**، فیلم بدی است که نه مردم عادی سینمارو، می‌توانند تحملش کنند، نه روشنفکران، با درد یا بی درد، خادم یا خائن، چون هیچ نقطه تابناکی ندارد. حتی گفت‌وگوها، بد و ضعیف‌اند و این از نادر ابراهیمی نویسنده، بعید بود.

– **دان**، ابوالفضل جلیلی و **رقص خاک**، از هم او: نمی‌دانم تا کی دوستان از روی دست هم رونوشت برخواهند داشت؟ این کار هیچ ضرری که نداشته باشد، در جا ماندن را دارد که به سکون می‌رسد: هر دو فیلم **رقص خاک** و **دان**، مستندهایی بودند که بی‌سبب، در آنها پرگویی شده است. در رقص خاک، رد پای روشن **دونده** و **باشو** را می‌دیدی. فیلم‌های مستند اگر گفتار متن داشته باشند، نشانه کمبودی است در تصویر که خود کارگردان متوجه آن گشته و اجباراً گفتار متنی، برای جبران به فیلم می‌افزاید. گاه این گفتارها، چنان زیبا ودرخشان نوشته می‌شوند که واقعاً جبران کمبودها را می‌کنند، اما چه بگوییم که گفتار متن **رقص خاک**، پر از غلطهای انشایی و دستوری بود و گاه گفتار ساز مخالف با تصویر را می‌نواخت. پس نه تنها **گره گشا** نبود، خود گره‌ای به گره‌ها می‌افزود، گیرم نه گره کور. هر دو مستند، می‌توانستند مستندهای خوبی باشند اگر هر کدام بیست دقیقه می‌شد که نشده است. حتی در **دان**، که مسأله بی‌شناسنامه بودن، می‌توانست روایتی زیبا و عمیق باشد از بی‌هویتی یا چگونگی کشاندن انسانی به بی‌هویتی که تنها سایه‌ای از ماجرا در فیلم مانده است. در صورتی که کار می‌توانست در حوزه رئالیسم، به مسخ انسان بپردازد. البته در هر دو فیلم شاهد عکس‌هایی روشن و گیرا، در جابه‌جای فیلم بودیم. نکته دیگر، نام فیلم بود که نفهمیدم معنی آن چیست؟ و به چه اشارت و کنایتی دارد و از هر که پرسیدم، (روز نمایش فیلم در سینما فلسطین) او هم نمی‌دانست.

– **سیب**، ساخته سمیرا مخملباف: مستندی یک دست و ساده و گیرا بود، از موضوعی اندوه‌آور. انتخاب خوب محل موضوع فیلم را تعمیم می‌دهد. با نگاه دوربین مخملباف به خانه‌ها، این فکر در سر بیننده به غوغا می‌نشیند که: در خانه‌های دیگر، یا در چند خانه دیگر، هنوز پدرانی هستند که دخترانشان را در زیر زمین خانه‌ها و در پس درهای قفل شده به اسیری گرفته‌اند؟ پدرانی که هنوز همسایه‌ها آنها را لو نداده‌اند. فیلم **سیب**، زوائدی

هم دارد و این برای کار اول یک فیلمساز، عیب بزرگی نیست. با این امید که جناب محسن مخملباف به دخترش بگوید زوائد را دور بریز، تا فیلمی کامل و صمیمی شود. و هر چند این زوائد تصاویری زیبا باشند که فیلمساز در ثبتشان مرارت‌ها کشیده باشد. باری **سیب** را به عنوان مستندی خوب می‌توان دید، که حرف مهمی باعث ساخت آن شده است.

– **عشق گمشده** از سعید اسدی: فیلمی بود ساده، بدون حرف و حدیثی تازه، با قالبی نسبتاً بی‌عیب که می‌رساند فیلمساز، درسش را می‌داند، اما درس پس دادن، مرحله‌ای است گذرا، از کار و باید خلاقیت، مایه اصلی کار آدم‌های هنری گردد. وقتی فیلمسازی یاد گرفته‌هایش را تحویل می‌دهد ثابت می‌کند دانشجویی صادق است، اما با خطر کردن است که خلاقیت، ممکن است به کف آید.

– **روانی** داریوش فرهنگ: داریوش فرهنگ، به نظر آدمی با فرهنگ می‌آید، یا چون نام خانوادگی‌اش فرهنگ است، چنین خیال کرده‌ام؟ اما از شوخی گذشته کارهای گذشته و حرف‌هایی که فیلمساز این جا و آن جا زده است، این حرف را تأیید می‌کند که دل فیلمساز برای آداب و رسوم و اندیشه و اندیشمندان دیارش می‌تپد و همین مسائل می‌رساند که مشغولیات ذهنی او، فرهنگ جامعه خویش است. نگرانی‌ها، دلهره‌ها و اشارات کارگردان در فیلم **روانی**، گویای همین مطلب است، یعنی در فرهنگ جامعه‌ای، بدون پیش قضاوت و رای صادر کردن، نگریستن و از این نگاه اثری هنری ساختن. این اصل مطلب است و خوب هم هست، اما، اگر در طرح همان مسائل دقت و هوشیاری نباشد به مشتی کلیشه تکراری می‌رسیم، چنان که داریوش فرهنگ در **روانی** رسیده است. قدرت کلیشه‌ها، نکات مثبت فیلم را، متأسفانه بلعیده است. این کلیشه‌ها در بازی خسرو شکیبایی، کاملاً خود را نشان می‌دهند (اصلاً دارم باور می‌کنم که خسرو شکیبایی، جدای از این فیلم، مدت‌هاست **هامون** را به تکرار نشسته است. در **هامون** خوش درخشید و دلم نمی‌آید بگویم دولت مستعجل بود، اما **هامون** او را چنان مستحیل کرد که گویی نمی‌تواند، یا نمی‌خواهد غیر از هامون باشد. فیلم **زندگی** را که دیدم، بیش‌تر به این باور خود، میدان دادم. باری **روانی** فیلمی متوسط است که ادعای روان‌شناسی و فلسفه و هنر دارد، اما در همان حد ادعا می‌ماند و مدعی را با شعارهایی دهن پر کن، می‌خواهد، باری به هر جهت، به ما تحمیل کند.

– **آژانس شیشه‌ای**، ساخته ابراهیم حاتمی‌کیا: فیلمی خوش ساخت، خوب با موضوعی که مبتلا به جامعه‌ی ماست، با بازی‌های درخشان پرویز پرستویی و رضا کیانیان. فیلم زبانی روایی و جا افتاده دارد. حاتمی‌کیا در کارهای پیش‌تر، نشان داده که به مردم جامعه‌اش شناخت دارد، باورهایشان را باور دارد و می‌داند روایت‌گر چه فرهنگی است و چگونه این فرهنگ را با زبان تصویر بیان کند و در فیلم آخرش، **آژانس شیشه‌ای**، علاوه بر محاسن پیش، نگاهش بیش‌تر ظرافت‌های سینما را کشف نموده و برای همین **آژانس شیشه‌ای** از هر نظر فیلمی کامل و یک دست و نو است. اما یک نکته کوچک: بهتر نبود حاتمی‌کیا کمی به گروگان‌ها یا شاهدان عینی ماجرا، بیش‌تر می‌رسید و آنها را نشانه آدم‌های جامعه می‌گرفت تا ببینیم آدم‌های ظاهراً در حاشیه، در چنان شرایطی چگونه‌اند و چگونه عمل می‌کنند؟ مثلاً تمام اسیران آژانس، در حد عزت مهرآوران، با حرف و حرکت خود، خویشتن را به بیان می‌نشستند؟ این که می‌گویم، البته نه عیب است و نه ایراد، نظری است که بعد از دیدن فیلم، در باره‌اش خیلی فکر کردم، چون سئوال برای خودم ریشه‌ای بود، این سئوال که " آدم‌های جامعه، کجای اثرند؟" هر چند فیلمساز مختار است این مطلب را مسکوت بگذارد و صد البته مسکوت گذاشتن آن خیلی بهتر است از شعار دهن پر کن دادن و گذشتن. به هر حال مدت‌ها بود فیلم خوب ایرانی ندیده بودم. پر درودی برای حاتمی‌کیا و تمامی دست‌اندرکاران **آژانس شیشه‌ای** که این فرصت مغتنم را به من دادند.

– **جهان پهلوان تختی** از بهروز افخمی: این فیلم جهان پهلوان، به گمان من در جشنواره مهجور ماند و حقش ادا نشد. تماشاگران و داوران فیلم چرا به نگاه فیلمساز عنایتی نکردند، نمی‌دانم. نگاهی که داستان مستندی را، در بستر حکایت جاری می‌کند، با سند و استناد، اما داستانی به یک زندگی می‌پردازد و در واقع اسناد را برایمان حکایت می‌کند. نمونه چنین کارهایی، لااقل در ایران نداشته‌ایم، یا اگر داشته‌ایم من ندیده‌ام.

فیلمساز متهورانه از مسأله روز، بجا سود می‌گیرد و به نقل داستان جهان پهلوان، بعدی درونی می‌دهد. همان شکار لحظه‌ها را می‌گویم که در کلیت کار خیلی خوب جا افتاده بود و نگاه فیلمساز را مردمی‌تر می‌کرد. حرف و حدیث درباره تختی پهلوان است. هر کس چیزی می‌گوید، اما در لحظاتی مناسب ما شور و شوق مردم را می‌بینیم که برای برنده شدن تیم فوتبالشان و راه یافتن آن به جام جهانی، توی خیابان‌ها ریخته‌اند. عملاً فیلمساز، در ورای تصاویرش، می‌گوید: این مردمند که پاس قهرمانانشان را دارند و به موقع برایشان هورا می‌کشند، نه عوامل دیگر، دوست یا دشمن، نه دربار و ساواک، نه فدراسیون کشتی، نه رقبای پهلوان. سودگیری از یک مسأله مستند، نه تنها کار برجسته افخمی بود، بلکه بر این نکته هم پا فشرد که مردمند که حرف آخر را می‌زنند، از کسی خوششان می‌آید و از کسی بدشان و قضاوتشان بر حب و بغض استوار نیست. باری اتفاق، اتفاقی تاریخی بود و سود گرفتن آن، دو زمان دور از هم را، یکی کرد. دقیقاً وقتی هورای مردم را برای برد فوتبال می‌دیدم به نظرم می‌آمد، همان هوراهایی است که برای تختی کشیده می‌شد. فیلم تنها همین نکته مثبت را ندارد، ساختار هم خوبست، بازی‌ها هم نرم و راحت است. من از عرب‌نیا و نیکی کریمی، چنین بازی روان و بدون غلوی را ندیده بودم. باری همین نوآوری افخمی قابل احترام است، چون معمولاً کمتر کسی خطرش را می‌پذیرد.

– **بانوی اردیبهشت** اثر رخشان بنی‌اعتماد: این حرکت مبارک را به فال نیک بگیریم، این که کارگردان مونثی، ابتدا از گرفتاری خود و همجنسانش بگوید و هوشیارانه به نکته اساسی اندیشه‌اش برسد که: ما زن‌ها نیمی از جمع هستیم و به حق، بی‌ما، جمع موجودیت نمی‌یابد، و این نادرست است و بی‌توجهی اگر آدمی به نصفه مثلاً راست بدنش، ارزش و احترام بیش‌تری بگذارد. طرح موضوع، چنان استادانه است که بعد از دیدن بانوی **اردیبهشت**، آدم به فکرهایی ژرف‌تر می‌رسد، مثلاً به این که در هر نرینه‌ای مادینه‌ای زندگی می‌کند و در هر مادینه نرینه‌ای، یعنی موضوع زن و مرد چنین بهم عجین است که جدا کردنشان بی‌ضرر و زیان ممکن نیست. می‌خواهید بگویید مطلب تازه نیست؟ می‌دانم مثلاً سیمون دوبووار، در جنس دوم پنبه این موضوع را حسابی زده است یا فلان متفکر زن عرب در چهره‌ی پنهان زن عرب، از تمامی مسائل جنس اول ودوم و برخوردشان، نوشته است. اینجا ما با سینما مواجهیم و طرح مسأله‌ای چنین مهم و دقیق با زبان سینما، کار ساده‌ای نیست فیلمساز، از نکته به ظاهر ساده طرح مسأله می‌کند. چرا زنان بیوه نمی‌توانند مثل مردان بیوه بدون تعجب این و آن و دخالت دیگران، همسر دوم داشته باشند؟

در بعضی از دقایق فیلم، آن گاه که زن هنرپیشه، (به گمانم مینوابریشمچی باشد؟!) ظاهراً با نگاهی آرام، اما درونی متلاطم، به سمت و سویی، یا به دوربین نگاه می‌کرد، به یاد همین نگاه‌ها می‌افتادم در فیلم زیبا و قدرتمند **فریب خورده و رها شده** اثر پیترو جرمی، که عروس نگون بخت در ته تصویر می‌ماند ودیگران، پدر و مادر که هیچ، عمه و خاله و دختر عمه‌ی مادر و... در جلوی تصویر، برای زندگی عروس طرح می‌ریختند که حتماً هم اجرا می‌شد. آن جا هر چند داماد هم دست کمی از عروس نداشت، اما عروس واقعاً مطرود و تنها به نظر می‌رسید، حتی زنانی که ممکن بود بر آنان هم چنین ماجرایی رفته باشد یا برود، در جبهه مخالف نفس می‌کشیدند.

رخشان بنی‌اعتماد، از درد زن (خود) می‌گوید و بعد تشابه درد خود را در اشکال و رنگ‌هایی دیگر، در زنان دیگر می‌بیند. یعنی نگاه بسیار انسانی است، از خود می‌آغازد اما در برابر دردهای عمیق‌تر همنوعان و همجنسانش، به احترام سر خم می‌کند اما نمی‌گوید درد خودش ناچیز و غیر قابل توجه است. او بدون شعار هم این مسائل را باز می‌گوید، با تصاویری جذاب، گفت‌وگوها و تک‌گویی‌هایش درخشان، که با شعر شاعران بزرگ معاصر هم وزنی و همسری می‌کند، شعرهایی که فیلمساز به خوبی از آنها و چقدر به جا استفاده کرده است.

اما یک نکته دارم: آیا استفاده از آنهمه زن، برای بیان دردشان، لازم بوده؟ نمی‌شد به دو سه نمونه، اما عمیق‌تر نگاه شود؟ البته می‌دانم نمونه‌ها هر چه بیش‌تر باشند به وسعت و فراگیری زیادتری می‌رسیم که به آن باید درد زن بودن گفت. اما استفاده زیاد از نمونه‌ها، این شعر روان و جذاب را به مستند شبیه‌تر می‌کند در صورتی که حسن

بسیار فیلم در مستند بودن آن نیست، در قصه‌ای است که توی پوست و مواضع مستندها، روایت می‌شود. باری، **بانوی اردیبهشت**، طرح دردی است نه به صورت شعار، با قدرت سینما و تصویر حرف را با این سخن درباره **بانوی اردیبهشت** تمام کنم که فصل پایانی فیلم چنان درخشان بود که گویی از درون کسی برای آگاهی به چهره من درونیم تلنگری زد.

– **کمکم کن**، از رسول ملاقلی‌پور: فیلم **کمکم کن**، لحظاتی تابناک دارد، جدای از قصه نداشته فیلم، جدای از آدم‌ها که پرداختی ندارد. لحظاتی که من آنها را ناتورالیستی قدرتمند و کوبنده دیدم، لحظاتی که به ما می‌گویند ملاقلی‌پور سینماگراست، اما در این فیلم متأسفانه دچار پراکندگی اندیشه بوده و هر چه به یادش آمده، خوب یا بد، در فیلم جا داده، بدون درنگ، بدون دغدغه خاطر که کلیت فیلم به هم بخورد، غافل که کلیت فیلم وقتی بهم بخورد، کمیت و کیفیت فیلم به هم خورده است و چنین می‌شود که کمیت جای کیفیت می‌نشیند و بر عکس که این فاجعه است، یعنی به یقین می‌گویم اگر این فیلم را، با همین اوضاع و احوال کسی دیگر می‌ساخت، نوار متحرکی تحویل می‌داد که شاید کسی تاب تماشایش را تا انتها نمی‌آورد. پس دانایی ملاقلی‌پور، اینجا به سودش تمام شده و همیشه دانایی به سود دانا، تمام می‌شود. فیلم هیچ که نداشته باشد. بازی درخشان ماهایا پطروسیان را دارد، که گاه در زیبایی و عمق ورای تصاویر تن می‌کشد. چنان که گفتم فیلم لحظات پراکنده دلچسبی دارد که فاش می‌کند ملاقلی‌پور، سینما را می‌شناسد، اما در این کار به دلیل نبود قصه‌ای منسجم درهم تنیده، شناخت و آگاهی‌اش متأسفانه هرز می‌رود. گاه از مسائلی سرنوشتی، با تصاویری گذرا، سخن می‌رود که فیلم اوج می‌گیرد اما این اوج‌ها خیلی زود به سقوطی وحشت‌بار منجر می‌شود، پیش‌تر از آن که توانسته باشیم از آنها لذتی بصری ببریم چه رسد به تفکر و تأمل. بر شخصیت‌ها، کار نشده، در بعضی‌ها به شدت غلو شده (مثل شولان) و برخی‌ها چنان رها هستند که نبودشان نه تنها به کار لطمه نمی‌زند که به نظر می‌رسد کار را انجام می‌دهند (مثل دوست جناب دکتر) در انتخاب هنرپیشه‌ها، بی‌دقتی و بی‌ذوقی شده. غیر از ماهایا پطروسیان و حبیب دهقان نسب که خوب جا افتاده‌اند، دیگر بازیگران چنان بد بازی می‌کنند که پنداری نقش خود را نشناخته‌اند، شاید هم چنان بد بازی کرده‌اند که از نقش خود دور افتاده‌اند. رامبد جوان و احمدنجفی هر دو برای فیلم اسارت آفریده‌اند نه گشایش.

نکته‌ای اساسی در نگاه ما ایرانیان مسلمان هست که در ادب و هنرمان، کاملاً بر این نکته بارها، پافشاری شده

آژانس شیشه‌ای

است مثلاً مولوی فرماید:

گفت پیغمبر که چون کوبی دری
عاقبت زان در برون آید سری
چون زچاهی می‌کنی هر روز خاک
عاقبت اندر رسی در آب پاک
بلغم و با عور و ابلیس لعین
سود نامدشان عبادت‌ها و دین

یعنی، چو بد کردی مشو ایمن ز آفات، که واجب شد طبیعت را مکافات و در نهایت از هر دست که بدهی از همان دست می‌گیری. اما در **کمکم کن** می‌بینیم شولان بعد از آن همه جنایات ریز و درشت، سکته می‌کند (و لابد آنهم از حرص) و خلاص. نمی‌دانم، شاید ملاقلی‌پور، در این مورد تابع "تئودور آدرنو" است که "*در جایی که حقیقتی نیست، زندگی حقیقی نمی‌تواند وجود داشته باشد*".

اما وجود حقیقت چیزی است و چشم بستن ما بر آن، چیزی دیگر. اگر ما حقیقت را نبینیم اشکال در بصارت و چگونگی ما و نگاه ماست. القصه: زبان ملاقلی‌پور در **کمکم کن** الکن است، به لقوه بیان (بخوانید تصویر) دچار است. گاه چنان تند حرف می‌زند که حرف‌های اصلی جویده جویده بیرون می‌آیند وگاه حرفی را آن قدر می‌کشد که حرص تماشاگر در می‌آید. اشکالات داستان فیلم، یکی و دو تا نیست، اشکال عمده داستان در این است که ساخت مناسبی برای فیلم ندارد، هر چند وجود همین فیلم ناقص **کمکم کن**، به فیلم‌های بسیار غیر ناقص جشنواره، می‌ارزد.

– **مرسدس** از مسعود کیمیایی: چرا درد آقای کیمیایی این قدر شخصی و کودکانه است؟ چرا این درد شخصی را به آدم‌های فیلمش سرایت می‌دهد و نمی‌گذارد آنها از درد خودشان هم به گریه افتند؟ و چرا مجبوریم دو ساعت به درد شخصی و کودکانه فیلمسازان نگاه کنیم؟ می‌گویید می‌توانستی نگاه نکنی، اما من در پی درد مشترکی بودم که باید در فیلم فریادی تصویری شده باشد. نه این که درد شخصی، ارزش بیان ندارد. درد و رنج کودکی برای عروسکی، ارزش بیان ندارد. آدم‌های **مرسدس**، همه، از غروری آکنده‌اند که نمی‌دانیم چرا، آن را حق خود می‌دانند. چنان غروری که عالم و آدم در برابرشان باید سر تعظیم فرود آورد. گفت: دو دختر جوان از نژاد برتر عالم، یعنی بورژواها، دوست بودند، یکی از آنها ازدواج کرد، اتفاق را دو دوست بهم برخوردند. ازدواج نکرده، رو به ازدواج کرده، کرد و رشک در چشمش جوشید و گفت: "کامیلیا، برایت بمیرم! شنیده‌ام توی یک آپارتمان دوبلکس به زندگی مجبور شده‌ای؟" چرا همه آدم‌های کیمیایی، همه مردم را بدهکار و برده خود می‌دانند؟ چهار جوان **مرسدس**، بنزی به دستشان می‌افتند، چهار جوانی که می‌فهمیم دیپلم گرفته‌اند، همین. بقیه حرفهای‌شان طوری است که گفتم، یعنی طلب همیشگی از آدم‌های دور و برخود. حتی رستم که می‌رفت شخصیتی غیر از بقیه بشود و به فیلم مفهومی عمیق بدهد، می‌بینیم، اشتباه کرده‌ایم، او هم **مرسدس** را سوار می‌شود تا به زن و برادر زنش بگوید: دوستان او هم توی چنین اتومبیل‌هایی سوار می‌شوند. تا بتواند مشتی توی سر برادرزنش بکوبد و دق‌دلی خود را خالی کند، آنهم به برادر زنی که با یک ضربه کله‌پا شده و دارد می‌میرد. آدم‌های **مرسدس** غولند، اما آدم نیستند، به همین دلیل عشق و رنج و چه می‌دانم امیدهایشان، به عالم آدمیت گنجا، ندارد. برای همین وقتی اسفندیار (اسی) دم خانه عروس می‌افتد، نباید دستش را بند دیوار کند تا نیفتد، باید به ریسه چراغهای سردرخانه عروس بیاویزد تا افتادنش غول‌وار باشد و ترق و تروق لامپ‌ها را در بیاورد. بله عشق، چیز باشکوهی است، لازم است فیلم‌های بسیاری در این زمینه ساخته شود تا جوانان ما دنیای محبت را بشناسند و دریابند، عالم پاک و سازنده‌ای است. ادبیات ما اگر ماندگار است، برای چند شاعر عارف ماندگار مانده که از عشق زمینی به عشق خدایی رسیده‌اند و رسانده‌اند اما چنین عشق و محبتی که در **مرسدس** از آن دم زده شده، چگونه عشقی است؟ و چقدر شناخت در پس آن نهفته است که جوانی بعد از بیست و چهار ساعت، دریابد کسی را دوست دارد، کسی را که حاضر باشد هدف مهمش را به خاطر او کنار بگذارد، از سفر خارج دست بکشد و با دختر ازدواج کند و چرا وقتی به این نتیجه می‌رسد که باید با دختر ازدواج کند، مرسدس را به آتش می‌کشد که چه بشود؟ اول زندگی، زناشویی را بسا یک بدهی بیست میلیونی شروع کند؟ و اصلاً این حرکت ساپوتاژی، برای

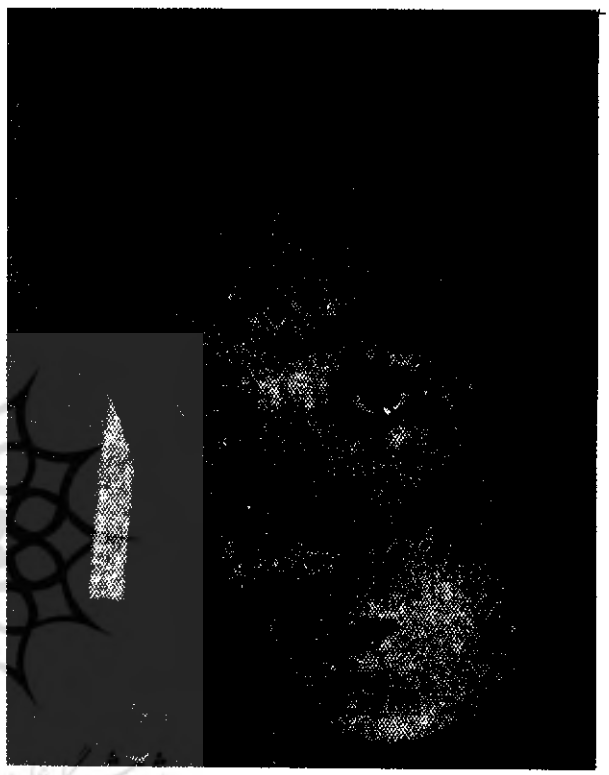
سیب

اثبات چه مدعایی است؟ القصه، فیلم **مرسدس**، مثل بیش‌تر کارهای مسعود کیمیایی، مشتی حرف و حدیث است که زمانشان سپری شده است؛زمان قداره‌کشی و پنجه بکس و چاقو، حتی اگر در فیلم ظاهراً چاقویی نباشد، که هست. به آتش کشیدن بنز در جاده‌ای پرت، همان سکانس پایانی فیلم‌هایی است که با دوئل و کشته شدن بدمن، به آخر می‌رسد. غیر از بازی طبیعی رستم بقیه بازیگران اسیر غلو همیشگی کیمیایی هستند.

– **درخت گلابی** اثر داریوش مهرجویی: داریوش مهرجویی، به سبب بینش و آگاهی، در بیش‌تر کارهایش به مسأله‌ای توجه می‌کند که مستقیماً به انسان مربوط می‌شود. در **درخت گلابی**، مهرجویی مثل حافظ می‌گوید:

عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر باعث حرمان نشود.

یعنی، عشق را هنر می‌داند و مهم‌تر این عشق در تداوم هنرهای دیگر مفید بوده و بازخواهد بود. اگر در فیلم با نویسنده‌ای روبرو هستیم که دیگر نمی‌تواند بنویسد و مثل درخت گلابی باغ اجدادی‌اش، ظاهراً هیچ ایرادی ندارد اما میوه نمی‌دهد. درخت گلابی و نویسنده، هر دو در فوت عشق است که نازا شده‌اند و چنان که حافظ گفته است، عشق واقعی باعث حرمان می‌شود. برای بیان همین نکته ظریف است که مهرجویی، عشق را در نوجوانی، خط اصلی حکایتش کرده است. او، با آگاهی و هوشیار، مسائل دیگر را در کفه ترازوی زندگی می‌گذارد و همه را با عشق می‌سنجد، بدون شعار البته و ما را به جایی می‌رساند که باید،یعنی برتری عشق بر دیگر مسائلی که آدمی در زندگی گمان می‌کند، یا گمان می‌کرده، مهم بوده‌اند، اما اگر مهم بوده‌اند، در سایه عشق مهم بوده‌اند. از این مسائل مسأله‌ای را برمی‌گزیند که در جوانی خود فیلمساز، بسیار مهم و حرف ساز بوده است. یعنی سیاست، آن هم چپ زدن روشنفکران، سال‌هایی که اگر روشنفکری جرأت می‌کرد و می‌گفت چپ نیست، خدا می‌داند چه طعنه‌ها و اتهام‌ها را باید پذیرا می‌شد، سال‌هایی که متأسفانه از صفت روشنفکر، بیش‌تر منظور، چپ روی بود، نه فن و فلسفه و ادبیات و آگاهی از جامعه و مهرجویی، اگر خوب بازی را در چپ خلاصه کرده، کار درستی کرده و طبق تاریخ چنین بوده است، در چپ آن روزها، عشق مخل و در نتیجه، ممنوع بود. اگر مهرجویی در فیلم بر این نکته پافشاری می‌کند که خوب هم این عشق را نتوانسته از دل نویسنده‌ی استاد بیرون کند، برای



روانی

همین است یعنی قدرت این عشق را به بهترین نحو ممکن، بدون شعار و هیاهوی بی‌ربط، به ما نشان می‌دهد. نکته قشنگ فیلم، در درخت گلابی است. باغبان پیر و آگاه، نمی‌داند چه مرگی دارد. چون، کودش داده، برگ‌های زائد را زده و... اما میوه نداده، چرایش را نمی‌داند، نویسنده تا آخر داستان هم نمی‌داند چرا درخت میوه نمی‌دهد، اما در انتهای فیلم از برگشت به گذشته خود، راز نازایی خود را کشف می‌کند. نبود عشق و مرگ میم، پس با اندوهی که به شوق هم آمیخته است می‌فهمد که درخت گلابی هم از نبود عشق نازا شده است، آن وقت است که کنار درخت چنان می‌نشیند که گویی با درخت یکی شده، یا درخت با او یکی شده است.

بازی بازیگران فیلم، بر زیبایی فیلم می‌افزاید، حتی کسانی که نقشی گذرا دارند، خوب کار کرده‌اند و این تسلط مهرجویی را بر کارش می‌رساند. اما بازی گل شیفته فرهانی، شعر روان کودکانه‌ای است که در دفتر شعر **درخت گلابی** مهرجویی، چنان سیران و جولان دارد که آدمی را به دوره کودکی می‌کشاند. دوره‌ای که به قول شاعره‌ای "هر سایه رازی را برای کودک نهان می‌کرد". **درخت گلابی**، شعر زیبایی است در مدح به حق عشق و در همین مطلب گفتم ما فیلم‌هایی در این راستا برای تعالی جوانانمان نیاز داریم، جوانانی که متأسفانه برای پاسخ پرسش‌هایشان در راستای محبت و عشق، مجبور شده‌اند سئوالاتشان را از نااهل بپرسند و آنها مقوله ابلیسی "شهوت را به نام عشق برایشان معنی کنند و دم به دم از معنای واقعی و مطهر عشق دور و دورتر افتند.

– **سارای** ساخته یدالله صمدی: فیلم جلوه لباس و طبیعت و زیبایی است، جلوه لباس‌های محلی و آوازهای محلی آذری، دیگر هیچ. چهره‌های بزک شده و طبیعی هم‌وطنان آذری، چنان که بزک و طبیعت، در هم آمیخته، همین و دیگر هیچ. تا بخواهی رنگ و رونق فرش و گلیم و زمین و دشت و کوهسار و رود و چشمه، تا بخواهی لباس‌های زیبا و نو دوخت عشایر آذری را به رخت می‌کشد، گویی به بازار مد آمده باشی، البته مدی که از فرهنگ عامه سرچشمه گرفته باشد، پس فیلم می‌تواند برای ایرانگردان مفید باشد و گمانم هست. تا ده بیست دقیقه آخر فیلم، یدالله صمدی تو را در طبیعت سیر و گشت می‌دهد، اما در طبیعتی که آدم‌هایش نو نوارند، لباسشان تلفیق زیباترین رنگ‌هاست، آدم‌هایش شاعرانه و زیبا حرف می‌زنند و همه آنها، حتی دختران چهارده پانزده ساله‌شان، نکته بین و دقیق‌اند، به موقع طعنه می‌زنند، به موقع مچ می‌گیرند والخ... یک مستند که آنات مستند را ندارد و در همان دقایق آخر، یک مرتبه تمام اتفاقات می‌افتد، سارای را خان بدکار می‌دزد، سارای ناامید خود را به خروش رود می‌سپارد و...

باز به این نکته اشاره کنم که پیش‌تر به آن اشاره کرده‌ام. در هستی آدمی و زندگی این جهانی او، حقایقی محتوم و سرنوشتی هست که خطوط اصلی زندگی‌اش را می‌سازند. این حقایق سرنوشتی با خلقت بشر، به وجود آمده‌اند و تا انسانی بر کره خاکی باشد، خواهند بود. این حقایق با عوالم آدمی در آمیخته‌اند، تولد و عشق و مرگ، و هر چیزی که با این مسائل اساسی مربوط باشد. سخن

گفتن از هر کدام این حقایق، برای شناخت انسان راهی است که ممکن است رستگاری انسان‌های دیگر را تأمین کند، اگر با زیبایی و هنرمندانه از این حقایق، کاری هنری ساخته آید، مسلماً تأثیر شایسته را در مخاطب خواهد داشت، چرا که "ان‌الله جمیل و یحب الجمال؛ خداوند زیباست وزیبایی را دوست دارد" هر فیلمسازی که خمیرمایه‌اش را از این واقعیات سرنوشتی برگزیند، به مسئولیت خود در قبال انسان، گردن نهاده، اما اگر به انتخاب خود، احترام لازم را نگذارد، یعنی چنان که در خور موضوع است مایه نگذارد، به انسان خیانت کرده و بدتر به هنر لطمه زده است. وقتی تماشاچی، با دلهره و نگرانی، لحظه لحظه **زندگی شیرین** فدریکو فلینی را می‌بلعد و با آرتیست‌های فیلم نفس می‌کشد، همدردی می‌کند و خود را میانشان حس می‌کند، یا به جای آنها، مشخص می‌شود که فلینی مسئولانه و هنرمندانه، از مسائل عمیق انسان فیلم ساخته و از عشق و مرگ، چنان که در خور این مقولات انسانی است، سخن می‌گوید. حالا چرا این مقولات انسانی در فیلمسازان ما، بی‌رنگ وحتی گاه تقلبی می‌شود، به همان احساس مسئولیت و دانایی هنر و آرتیستی آنها بر می‌گردد. ظاهراً در سارای، با مسأله‌ای انسانی و عمیق روبه‌روییم، با عشق، اما عشق در سارای، شعار است، میدان تاخت مرکب عشق در سارای بسته و مختصر است. عشق در کلام مرد و زنی، صورت شعار می‌گیرد که حرف زدن آنها، مثل بقیه است و عاشق حقیقی همان گونه با معشوق حقیقی سخن می‌گوید که خان. قصه سارای، هر چه باشد، از شعارهای مرسوم چنین فیلم‌هایی فراتر نمی‌رود، بازی‌ها از فضای کلی فیلم تبعیت می‌کنند، یعنی کند و آهسته، آن گونه که تماشاگر را آهنگ‌های فراوان آذری حتی وا نمی‌دارند که به راحتی تا انتهای فیلم را تحمل کنند، تأملی که در میانه نیست.

– اما، **آن سوی آیینه** از محمدرضا اعلامی، **مهره** از محمدعلی سجادی، **زندگی** از اصغر هاشمی: سه فیلم با یک بلیت؟! اگر هر سه فیلم را با هم مطرح می‌کنم، برای این است که تقریباً حرف‌هایم در مورد هر سه فیلم یکسان است. **آن سوی آیینه** و **مهره**، از دو نوشته خارجی برداشت شده‌اند. به دلیل زنجیروار آداب و فرهنگ‌ها و تقابل و بده بستان زبان و ادبیات تمامی ملل، هیچ ایرادی در برداشت و سودگیری از متون دیگر کشورها، نیست، اما وقتی حکایت و داستانی را از جایی بر می‌داریم، آن را با فرهنگ و نگاه خودمان بازسازی می‌کنیم. کاری که مثلاً همین محمدرضا اعلامی با نقطه ضعف کرد و کار خوب و شسته رفته‌ای ساخت، هر چند اطلاع ندادن به مترجم نقطه ضعف کار درستی نبود!! اما در فیلم **آن سوی آیینه**، اعلامی موفق نیست، آن قدر پراکنده گویی می‌کند که آخر فیلم، راوی خود را گم می‌کند و معلوم نیست، ما از نگاه چه کسی برگشتن پسر کوچک زن در حال مرگ را می‌بینیم؟ فیلم می‌توانست فیلم خوبی باشد، اما نیست، حتی مراسم راندن باد، از تن‌زار گرفته، خوب در نیامده در صورتی که همین مطلب را سال‌ها پیش بسیار خوب و بقاعده، ناصر تقوایی در فیلمی مستند به نام **باد جن**، آورده است. اگر به همین مطلب زار و باد و مامازار و بابازار، توجهی می‌شد، فیلم رنگ و رویی می‌گرفت و مطلب تازه‌ای برای بیننده فراهم می‌شد. **مهره** اما فیلم ساده بی‌ادعایی‌است. مشخص است فیلمساز از نظر مادی، دستش بسته بوده. اگر صمیمیت عوامل و بازیگران فیلم، نمی‌بود، گمانم فیلم به خاطر فقر، نیمه تمام می‌ماند و سایه این صمیمیت در تمام صحنه‌های فیلم آشکار است و گویا برای ابراز همین صمیمیت است که بهزاد فراهانی و دختر هنرمندش، شقایق فراهانی، در فیلم بازی نمی‌کنند، بلکه زندگی می‌کنند. اما **زندگی** فیلمی است با قصه‌ای تکراری و هیچ نکته درخشانی غیر از بازی خوب فاطمه معتمد آریا، ندارد. سال‌ها پیش، فیلم امریکایی ساده‌ای دیدم به نام **بی‌بی‌میکر** (بچه‌ساز) در واقع این فیلم هم نگاهی است به همان ماجرا، اما بدون منطق کلامی و تصویری، گویی مادر فیلم (معتمد آریا) تمام مسأله‌اش این است که از شر بچه‌اش راحت شود و بچه را برای شوهر (خسرو شکیبایی) و هووی خود (بیتا فرهی) بگذارد و خود را آواره دشت و بیابان کند، چون کسی را ندارد و چگونه است عشق که در روایت سینماگر، این همه باسمه‌ای و سست و ناپایدار می‌گردد، در صورتی که قصد دارد بگوید چنین نیست و لابد زن دوم، به خاطر محبت به شوهر است که راهش را می‌کشد و می‌رود به کجا؟ لابد به جهنم، چون جای دیگری را ندارد و این عشق بزرگ از کار و حرکات و سخنان بازیگران نمودار

است که:

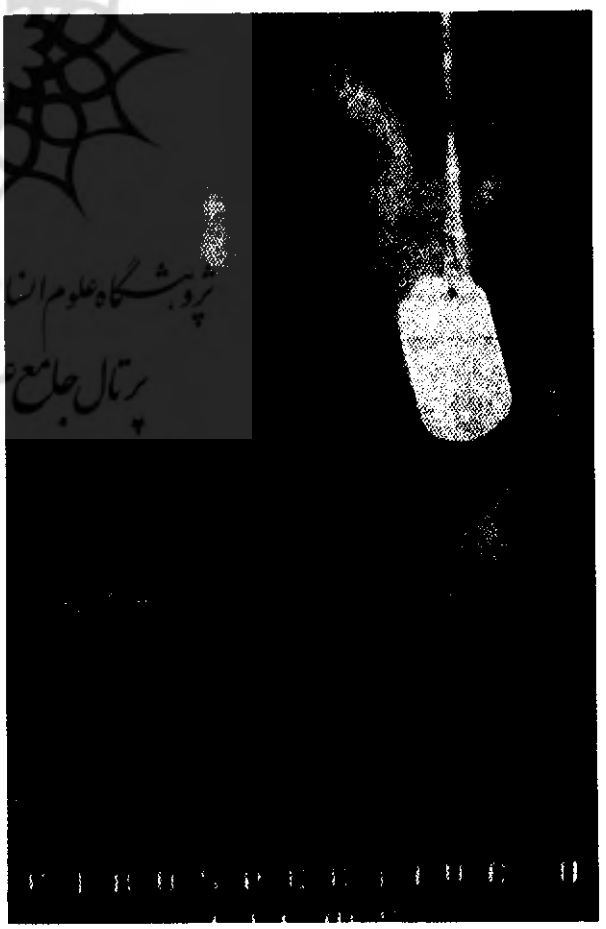
آن یکی پرسید اشتر را که هی!
از کجا می‌آیی ای اقبال پی؟
گفت: از حمام گرم کوی تو!
گفت: خود پیداست از زانوی تو!

القصه: تفاوت بیش‌تر کارگردانان ما با فیلمسازان شهره ممالک راقیه!! در این نکته است که کارگردانان بنام و آگاه دیار دور، به سینما به عنوان یک حرفه نگاه نمی‌کنند، اما بعضی از فیلمسازان ما، سینما را، حرفه‌ای برای در آوردن پول بیش‌تر یا شهرت کلان‌تر می‌دانند، یا عکس ماجراست؟ آنها حرفه‌ای هستند و اینها ناشی و به کاهدان زده؟ این مطلب را نوشتم چون حرف فدریکو فلینی به یادم آمد که: *"فیلم ساختن برای من یک حرفه نیست، بلکه شیوه‌ای است برای تحقق خود و معنی دادن به زندگیم."*

– **ساحره**، فیلمی از داود میرباقری: شاید حرفهایم درباره **ساحره**، قدری زیادتر شود از حرفهایم درباره فیلم‌های دیگر. چرا که اعتقاد دارم میرباقری آدم آگاهی است و همین آگاهی باعث شد در سریال **امام علی**، لحظات زیبایی از عشق و ولایت را به ما نشان دهد، هر چند به اشارتی و کنایتی و در **آدم برفی**، این لحظات را پر رنگ‌تر و جذاب‌تر دیدیم که چون با معضلی اجتماعی‌اش آمیخته بود تعمیم یافته بود و بیش‌تر به دل می‌نشست. برای همین یادداشتم درباره **ساحره**، طولانی‌تر خواهد شد، و پیشاپیش می‌دانم و عذر تقصیر می‌خواهم.

ساحره اقتباس‌واره‌ای است از عروسک پشت پرده صادق هدایت. در عروسک پشت پرده هدایت، داستان جوانی باز گفته می‌شود مهرداد نام که در فرانسه درس خوانده و تعادل روانی کامل ندارد، دیوانه نیست اما سخت شرموک و رموک است. در ارتباط با دیگران، ناتوان و با جنس مخالف، ناتوان‌تر و شدیداً خجالتی. وضعیت روانی او را به عروسکی دلبسته می‌کند؛ عروسکی که آن را می‌خرد و با خود به ایران می‌آورد. جوان در ایران نامزدی هم دارد، درخشنده نام که به او چندان تمایلی ندارد و به

خواست مادر نامزدی را گردن گرفته. (اگر داستان هدایت را نقل می‌کنم، بی‌علت نیست، چون باید به تفاوت نگاه هدایت و فیلمساز، دقت شود) باری، شرم مهرداد و احساس ناتوانی او از ایجاد و رابطه کلامی و عاطفی با نامزد، او را بیش‌تر به عروسک دلبسته می‌کند، چنان که عشقی غیر متعارف به عروسک پیدا می‌کند و این عشق به دلیل این که محبوب از زن بودن فقط ظاهری دارد، و در واقع شئی است، می‌تواند با تمام غیر متعارف بودنش، یک عشق افلاطونی باشد، همان عشق "عذری" که در مراحل و مراتب عشق عرفانی ما، جایگاه مهم و ویژه‌ای دارد و عارف از این عشق که بگذرد به عشق حقیقی می‌رسد، یعنی عشق به خدا. در نهایت این عشق عذری،



رقیب را که زن است و لاجرم عشق به او مرتبه‌ای پایین‌تر پیدا می‌کند که عشق مجازی باشد، یعنی در عشق به زن (که اینجا درخشنده، نامزد مهرداد باشد) ناگزیر شهوتی نیز توأم است، گیرم این شهوت ذاتی و به حیوانیت آدم مربوط. اما در داستان هدایت، جالب این است که عشق عذری، عشق مجازی را از میدان به در می‌کند (همان گونه که در عرفان آمده است) و این راز زیبای داستان عروسک پشت پرده است. در محبت لیلی و مجنون، شائبه شهوت جسم هیچ راهی ندارد | برای همین عشق لیلی و مجنون به ازدواج نمی‌انجامد و به مرگ هر دو می‌کشد| و در متون عرفانی خوانده‌ایم که عشق عذری می‌تواند سرمشق سالک قرار گیرد برای کسب عشق به یگانه جاوید. برای همین نامزد مهرداد، درخشنده، ناخودآگاه حس می‌کند با حریفی قدر روبروست. پس کاری را شروع می‌کند که به نظر منطقی می‌آید. لحظه به لحظه خود را بیش‌تر به عروسک شبیه می‌سازد تا وقتی کاملاً شبیه عروسک شد، جای او را بگیرد. موهایش را مثل عروسک کوتاه می‌کند، مثل او لباس می‌پوشد و غافل که عروسک برای مهرداد، نمود عشقی است بدون شهوت و در واقع مهرداد از وضعیت رویارویی با شهوت است که خجالت می‌کشد، برای همین در برابر عروسک اصلاً شرمندگی ندارد. مسأله نزدیکی جسم نرینه و مادینه که در میان نباشد شرمی هم در میان نیست، شرم ذاتی انسان (که مهرداد، ذاتاً همان انسان در ذات مانده است) مربوط به ارتباط‌های جسمی است و چنین است که وقتی درخشنده، خود را به جای عروسک می‌گذارد، نادانسته ریسک بزرگی می‌کند، چرا که او گمان می‌کند کشش جسمی است که مهرداد را به عروسک جذب می‌کند (و این را میرباقری خیلی خوب در فیلمش نشان می‌دهد) درخشنده با این خیال و دریافت وقتی جای عروسک نشسته و تکان می‌خورد و به حرکت در می‌آید، مهرداد عروسک را که جان یافته و مسلماً در ذهن او دارای شهوت شده، می‌شکند و از بین می‌برد و این حرکت منطقی است، چون نمی‌خواهد عشق عذری مقهور عشق مجازی شود. اگر عشق مجازی بر عشق عذری پیروز شود، یک درجه به پایین است و سقوط. پس طبیعی‌ترین کاری که مهرداد می‌کند شکستن عروسک است،

عروسکی که اینک درخشنده نقش او را بازی می‌کند. پس این درخشنده است که در خون خود می‌غلتد و این در اصل ماجرا فرقی ندارد. مهرداد نمی‌خواهد پابند عشق مجازی و گناه آلود باشد (به طبیعی بودن و نبودن ماجرا فعلاً کاری نداریم) می‌بینید هدایت با چه ظریف کاری ماهرانه‌ای از سه مرحله عشق در ادبیات عرفانی ما سود می‌گیرد. هدایت در پایان داستان شش و هفت صفحه‌ای عروسک پشت پرده، فقط گره داستان را باز می‌کند: "*این درخشنده بود که در خون خود غلتیده بود*" نه هیچ چیز دیگر، مثلاً پشیمانی یا غصه یا شادمانی مهرداد. چون او به هدف خود رسیده است. عشق مجازی، برای همیشه جایش را به عشق بالاتر داده است.

پس داستان هدایت، اسطوره‌واری درباره عشق است. اما در روایت میرباقری، اصولاً سایه عشقی هم دیده نمی‌شود، از هر نوعش که باشد. عشق آدمی به آدمی دیگر، جهان تازه‌ای است، پیوندی است که تنهایی را می‌کشد، کسی، کسی دیگر را در زندگی و اندیشه‌اش شریک می‌کند، به هم وابستگی پیدا می‌کنند، نفس به نفسی دیگر متصل می‌شود و به قول احمد شاملو:

هرگز کسی این گونه فجیع به کشتن خود بر نخاست
که من به زندگی نشستم.
و عشقت پیروزی آدمی‌ست
هنگامی که به جنگ تقدیر می‌شتابد

و همین عشق، به پالایش آدمی می‌انجامد، چون عشق مسأله‌ای است مربوط به تصعید و می‌رسد به جایی که عطار کبیر می‌فرماید: محبت درست نشود مگر میان دو تن/ که یکی دیگری را گوید ای من. و این یگانگی عاشق و معشوق و عشق در نهایت به عشقی حقیقی می‌رسد. جایی که عارف، عاشق خداست و همه چیز را جز او دور می‌ریزد به قول مولانای بزرگ:

عشق آن شعله است که چون بر فروخت
هر چه جز معشوق باقی جمله سوخت

و:

یک دهان خواهم به پهنای فلک
تا بگویم شرح آن اشک ملک

اما در **ساحره**، گفتم، متأسفانه سایه‌ای از هیچ عشقی نیست و همین باعث دشواری کار فیلمساز و پراکندگی مفاهیم می‌شود. نه مرد شهردار، نه عروس آرتیست، هیچ کدام به هم محبتی ندارند، دشمنی و کینه‌ای هم ندارند و برای همین همه آدم‌های میرباقری از نظر روان، آشفته به نظر می‌رسند: از بازیگران جوانی که می‌خورند و جز شوخی‌شان با هم، که از روحیه‌ای جوان سرچشمه می‌گیرد، کارهای دیگرشان طبیعی نیست. یا ویشکا آسایش همسر و محسن شاه‌ابراهیمی شوهر که دم به دم از هم دورتر می‌افتند و این دور افتادگی، انتهای فیلم را از منطق می‌اندازد، یعنی حاصل این دور افتادن از هم باید به کشته شدن زن بینجامد (مثل داستان هدایت) اما قضیه عکس می‌شود. یا مادر شوهر که نمی‌فهمیم گره روانی او کجا و چراست؟ و سرانجام پسر از نفوذ او بیرون آمده (با آن رقص سمبلیک پسر که یکی از صحنه‌های زیبای فیلم است) یا همچنان در تسلط مادر می‌ماند و دم به دم خود را بیش‌تر در گنداب این تسلط فرو می‌برد؟ از آن جا که یک بار به مادر می‌گوید: "*از او من بعد، اطاعت نخواهد کرد*" و جای دیگر می‌گوید: "*عروس را چنان که او و خود، بخواهند، تربیت خواهد کرد*."

البته، لحظات زیبایی در فیلم هست که درایت و آشنایی میرباقری را به سینمای اندیشه، می‌رساند. مثل رنگ‌هایی که به بهانه نمایش به چهره زنان بخصوص زده است. یا از بازی خوبی که از بازیگرانش گرفته است. به خصوص از محسن شاه ابراهیمی و ویشکا آسایش.

شاید مشکل چنین کارهایی از آن جا ناشی می‌شود که عشق را به عنوان یک نیاز معنوی آدم‌ها نمی‌شناسیم. (بر پرده‌ی سینما را می‌گویم) در صورتی که عشق، اصطرلاب اسرار خداست و مولوی‌ها و حافظ‌ها و سنایی‌ها و عطارها را، همین عشق ساخته و پرداخته است. چرا که ذرات کائنات را خداوند عاشق خواسته و انسان را عاشق‌ترین، برای این که امانت خود را، همین عشق را به او بسپارد.

چون: آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعه کار به نام من دیوانه زدند.

چون، در بی‌زمانی، خداوند به ارواح تمامی انسان‌ها، از ازل تا ابد، خطاب فرموده: "*آیا من پروردگارتان نیستم؟*" و همه ما متفق القول، بلی را گفته‌ایم و این لحظه میثاق با اوست و عشق به او.□