

## ششمین بهار

### درباره‌ی یک تجربه‌ی سینمایی

۱  
«خشت و آینه»، (داستان، تهیه، کارگردانی و برش از ابراهیم گلستان) فیلم بسیار بدی است. باهمه‌ی عیب‌ها و تظاخرهای هنرمندانیه‌ی که اکثرن در فیلم اول یک فیلمساز متوسط به چشم می‌خورد. یک کل نیست. توانایی‌ی گفتن حرف‌هاش را ندارد. کار فیلمسازی‌اش (در مثلن بکار گرفتن «قطع سینما سکوپ» یا حرکت آدم‌ها یا «برش») خیلی بدیهی است. پر است از دقیقه‌های زائد طولانی خسته‌کننده و غلوهای بیهوده و توضیح واضح‌ترین چیزها. به این ترتیب درباره‌ی «خشت و آینه» (باهمه چیزهای خوبی که - گاه گاه - دارد) حرف زیادی نیست که گفته شود.

وزیاد حرف زده شده. تقریبن همه جور نظر درباره‌اش خنده‌ییم. تقریبن همه‌ی حرف‌ها را درباره‌ی فیلم - و بخصوص درباره‌ی ابراهیم گلستان - شنیده‌ییم. و جرو بحث و دعوا. «خشت و آینه» اما یک تجربه است. یک تجربه‌ی ناموفق. مساله‌ی جالب و - در چشم من - حداقل بسیار مهم اینست که چطور و چرا (برغم سابقه و علاقه و کوشش بیحد از یک سو و از سوی دیگر برغم - احتمالن - پول و وسیله و فرصت) یک فیلم این چنین شکست می‌خورد. و فکر می‌کنم درین لحظه از «سینمای ایران» (هنوز به معنای سینمایی که امید داریم روزی درینجا شکل بگیرد) تجربه‌ی سینمایی‌ی یک فیلمساز - بهر حال - سخت مغنم است.

۲  
«خشت و آینه» خوب اندیشیده شده است. و اینرا در تمامیتی که در طرح داستان فیلم هست میتوان دید. داستان فیلم از هم پاشیدن رابطه‌ی - احتمالن سه‌جایی - یک مرد و زن است. مرد با یک مشکل رو برو می‌شود (یاقتن بچه‌ی بی‌صاحب) و متزلزل میگردد و بالاخره یک راه‌گریز می‌یابد (سپردن بچه به پرورشگاه و - در چشم زن - فرار از زیر بار مسئولیت). وزن که از آغاز کوشیده بود از بچه پیوندی بوجود بیاورد سرانجام با این واقعیت رو برو می‌شود که مرد تکیه‌گاهی نیست.

«خشت و آینه» - در پس‌نمای ظاهری و اکثرن متظاهرانه‌ی فیلم - درباره‌ی ترس است و ضعف. ترس دائمی‌ی مرد که در رابطه‌اش با زن نمایان می‌شود - حتا برغم فاعلیتی که رابطه‌ی جنسی برایش بوجود می‌آورد جرات خاستن و تصاحب کردن ندارد. بهانه پشت بهانه: «همسایه‌ها» و «فضول‌ها» و «صاحبخانه» و ... و ضعف مرد در تصمیم گرفتن و عمل کردن که از او آدمی مردد و تاثیر پذیر و گریزپا می‌سازد - «سبک‌تری چا بکتری».

به این ترتیب است که مایه (theme) ترس در پس داستان فیلم می‌ایستد و آنرا به حرکت درمی‌آورد و یگانگی‌اش را پایه‌ی می‌ریزد. تا اینجا - بنا برین - یک طرح کامل داریم. رابطه‌ی مرد و زن - حادثه‌ی بچه - مرد زن را از دست می‌دهد و زن که از منفی بودن مرد نفرت

می کند می بیند چگونه کوشش خود او برای مثبت بودن بی حاصل است. مرد فرار می کند و تلخی شکست برای زن باقی می ماند.

«خشت و آینه» - حیف که - به همین بسنده نمی کند. کوشش مرد برای حل مشکلی که پیدا شدن بچه بوجود آورده است او را به سفری در جامعهی امروزی می مانی کشاند. پنهانی ترین احساس مرد به شکل فرار از مسئولیت در دیگران نمایان می شود و بسط می یابد. یک مایه ساده تبدیل به یک حرف کلی دربارهی اجتماع می شود. و فیلم می کشد این واقعیت را بنمایاند که چگونه در همه ی آدم هایی که با مرد برخورد می کنند حس مسئولیت وجود ندارد (و هزارویک مساله ی دیگر که - متاسفانه بیشتر چنین بنظر می رسد - پس از پایان فیلم - برداری از طرف سازنده ی آن - رخ شده است). این حرف اساسی فیلم بدون تردید بسیار با ارزش است. چیزی که هست داستان ساده ی مردم همینقدر با ارزش بود - و گویا تر حرف های کلی آرام آرام روی داستان مرد وزن و بچه سنگینی می کند: موجودیت قصه و تمامیت آن به خطر می افتد. میشود البته «نقال» نبود. سینمای نو - همینطور که تا اثر نوویک طرف سکه ی ادبیات نو - اینرا نشان داده است که می شود انسان پابند قصه نبود (در عین حال فکر می کنم هنر نو اینرا هم نشان داده باشد که کنار گذاشتن مطلق قصه متضمن بوجود آوردن محدودیت های بیشتری است - و این بحث می ماند به وقتی دیگر). «خشت و آینه» «نقال» هست و نیست. به این معنا: بایک قصه سروکار دارد اما مجال اینرا که به قصه اش برسد نمی یابد. در نتیجه ی این طرز کار دو مشکل اساسی پدید می آید. اول: فیلم ساز مرتب قصه را بسط می دهد تا (اگر فکر نکنیم فقط قصد طولانی کردن فیلم را دارد) امکان زدن حرفش را بوجود بیاورد - و از یاد می برد که هر قصه شامل یک حد است. ازین روست که تمامیت و تداوم قصه در هم می شکند. دوم: بی اهمیت شمردن قصه ناتوان انگاشتن قصه را به دنبال دارد. ازین روست که اکثرن قصه به تنهایی توانایی گفتن حرف مورد نظر را دارد و نیازی به تکرار و غلو و تمثیل نیست.

۳

دومثال: قسمتی از صحنه ی داد گستری و قسمتی از صحنه ی اتاق مرد.

پس از قسمت اول صحنه ی داد گستری که - به عنوان کار فیلم سازی - سخت متظاهرانه است و - در بیان هر مساله - ناتوان میرسیم به قسمت دوم. در قسمت دوم از صحنه ی داد گستری (که به روی هم صحنه یی ناموفق است) این نکته بخوبی آشکار میشود که چطور حرف اساسی فیلم تمامیت اولیه ی آن را در هم می شکند. در اینجا قصه ی ساده ی مرد (و نقطه ی تغییر در شخصیت او) توسط شخصیت مردی که او را به «رهگذر» بودن ترغیب میکند بکلی از هم می پاشد. شاید هدف این بوده که به این ترتیب نحوه ی تصمیم گرفتن مرد روشن شده باشد اما فیلم می پردازد به نمایاندن یک «آدم فراری از مسئولیت» دیگر. شخصیت مرد تازه چنان صحنه را پر میکند که مجال برای هیچ چیز باقی نمی ماند. تغییری که باید در شخصیت مرد پدید گردد به چشم نمی آید. یکدستی داستان فیلم از بین میرود. حرکت فیلم متوقف میشود. تداوم می شکند. در نتیجه فیلم میکوشد تا با کمک تضادی ساختگی - صحنه ی گفتار تلویزیونی - این صحنه را جزئی از تمامیت فیلم بحساب آورد. صحنه اما تاروپود فیلم را شکافته است و از تمامیت قصه بدور افتاده است.

در قسمت عشق و ورزی ی مرد وزن در صحنه ی اتاق مرد حرکت ساده ی قصه توانایی گفتن حرف های زیادی را دارد. اینجا از همان اول ترس از همسایه ها را داریم و اصرار مرد را که صدای زن بلند نشود. بعد مرد چراغ اتاق را خاموش میکند: «بخا بیم دیگه». زن میخواهد چراغ روشن بماند - چراغ را روشن میکند و به رختخواب می آید. مرد این بار صاحبخانه را بهانه

میاورد و چراغ را از نو خاموش میکند. تا اینجا جزئی از قصه است. گسترش منطقی قصه است. کافی هم هست. رابطه‌ی مرد و زن و بخصوص شخصیت زن را در قبال مرد روشن میکند. و وقتی زن بسادگی میگوید «تو تاریکی چشم نمی‌بینی» لبخندش و طرز بزبان آوردن جمله گویای همه‌ی حرفهاست. و یکی از لحظه‌های خوب فیلم است. (بماند که صحنه از هر نظر - بخصوص از نظر نورپردازی - بسیار بد روی پرده می‌آید.) و همه‌ی تمثیل بصری و همه‌ی تمثیل لفظی درباره‌ی تاریکی و روشنایی که تا صبح ادامه پیدا میکند توضیح محض است - به هیچ کار نمی‌آید و براحتی میتوان از فیلم درش آورد (همانطور که قسمتی ازین صحنه زده شد - وانکار نه انکار). (ودریک حاشیه‌ی مجدد اینرا توضیح بدهم که تمثیل‌های بصری فیلم بخصوص در زمینه‌ی مسائل جنسی چنان ابتدایی و متظاهرانه است که بزحمت میتوان حرف بیشتری درین باره زد - و گرچه اساسن تمثیل بازی محض همیشه فقط ظاهر فریبنده‌ی دارد اما تا به این حد بیخبری در طرز بکار گرفتن تمثیل بصری در سینما متعجب کننده است.)

به این ترتیب «خشت و آینه» ازینکه خوب اندیشیده شده است بهره‌ی نمی‌برد. تمامیتش را از کف میدهد. قصه‌اش را از کف میدهد. حرکت و شکل پذیرای آدم‌هاش را از کف میدهد. و در نتیجه - امکان حرف زدن را از کف میدهد. آنچه باقی میماند قسمت‌های مجزایی است که - هر چند هم چنان - خوب اندیشیده شده است اما بد روی پرده می‌آید.

۴

قسمت‌های مجزای «خشت و آینه» (حالا که فیلم يك كل نیست و حرف بر سر چند صحنه‌ی فیلمسازی است) اکثرن سینما نیست. و چند مشکل. مشکل پناه در ادبیات جستن. مشکل تا به این حد به گفتگو تکیه داشتن. مشکل یک دست کار نکردن. و - بالاخره - مشکل کار فیلمسازی. سعی میکنم بطور خلاصه توضیح بدهم.

مثال. این کوشش هست که در هر قسمت شخصیت کاملی برای هر آدم ساخته شود (و البته همه فراری از مسئولیت - حیث که یگانگی از کف رفته را نمی‌توان بدینگونه از نو ساخت). در پرورشگاه شخصیت زن پرستار را داریم. اینجا همه‌ی عامل‌هایی که بکار ساختن يك آدم می‌آید وجود دارد. عامل‌های ظاهری که در صورت زن جوان هست و عامل‌های دیگر: طرز برخوردش با مراجعین - بی‌اعتنایی و ناپاوری‌اش - تلفنی که بش میشود و حلقه‌ی که به انگشت دارد - مجله‌ی «سخن» که می‌خاهد بی‌اعتنا به دیگران خود را به خاندانش سرگرم کند - اینکه در مقابل فریاد و لابه‌ی زنی که بچه می‌خاهد به خاندان يك پرونده می‌پردازد و... زنی جوان با زندگی جنسی بی‌اینچنین و متظاهر به روشنفکری و بی‌اعتنا به مسئولیتی که بر عهده‌ی اوست و - در نتیجه - شخصیتی تقریبن تنفر آور. مشکل اینجاست که چیزی به این دقت اندیشیده شده باید روی پرده بیاید. و نمی‌آید. زن جوان همه‌ی این کارها را به دنبال هم انجام میدهد: بی‌اعتنایی میکند و مشتاقانه به تلفن گوش میدهد (که سخت طولانی و توضیح دهنده است) و برای يك لحظه به خاندان مجله‌ی «سخن» می‌پردازد و سرانجام بی‌آنکه مشکل زنی را که بچه می‌خاهد حل کرده باشد دستور جمع کردن کهنه پاره‌ها را میدهد. به این ترتیب شاید بشود زندگی را روی کاغذ توصیف کرد اما آنچه روی پرده دیده میشود يك زندگی نیست. سینما نیست. و - بقول دوستی - مصور کردن يك نوشته است.

این مشکل در صحنه‌هایی که در خلق شخصیت‌ها کم و بیش موفق‌تر است روشن تر به

چشم می‌آید : آدم‌های توی کافه یا مردی که در دادگستری دیده میشود یا افسر کلانتری (که با دست شکسته‌اش و چوب سیگارش و سیگار کشیدنش و اینکه کاغذی را که روی آن بیهوده خط کشیده پاره میکند و صدایش کمتر از موردهای دیگر برای القای شخصیتش به کلمه‌ها نیاز دارد). درهمه‌ی این صحنه‌ها به کمک - واکثرن وسیله‌ی ادبیات است که شخصیت آدم‌ها ساخته میشود. طرز کار سخت ادبی است و تصویر در خدمت کلام است. و چیزی که نیست سینماست.

چیزی که هست گفتگوی فیلم است - که همچنان تجربه‌ی بسیار جالبی است. (کشفی که بخصوص در کار گفتگو نویسی فیلم وجود دارد تکرارهاست که تا حدی به حالت «absurd» گفتگوی روزمره‌ی مردم نزدیک میشود.) ناموفق بودن تجربه‌ی این دلیل‌هاست: وزن گفتگوها که (اگر ادعای کارگردان را در زمینه‌ی به کار گرفتن ضرب گفتگو بجای موسیقی متن جدی بگیریم) بیشتر یکنواختی بوجود می‌آورد تا تنوعی که قرار است مبین حالت‌های مختلف آدم‌ها باشد. و اینهمه تمثیل لفظی که روی جمله‌های ساده‌ی گفتگو سنگینی میکند. و اینکه مرتب از گفتگو فقط به عنوان یک عامل توضیح دهنده استفاده میشود... و البته این مساله‌ها هم هست که اکثرن مبنای حرف‌ها فارسی نیست و زبان آدم‌ها بیان‌کننده‌ی شخصیت هاشان نیست و زبان آدم‌ها آن‌طور که باید مختلف نیست و تکرار کنم - در سینما نمیتوان اینچنین بنده‌ی کلام بود.

در نتیجه - از سوی دیگر قسمت‌های مجزای فیلم بین واقعیت زندگی و واقعیت هنری سرگردان است - ولطمه‌ی بیشتری به یکدستی فیلم می‌زند. مثل تضادی که بین قسمت برخورد با پیرزن در صحنه‌ی ساختمان ناتمام و صحنه‌ی بسیار طولانی شستن بچه (اگر واقعن به قصد آوردن تمام واقعیت زندگی روی پرده باشد و نقطه‌ی منظور «جسورانه» نمایاندن فیلم نباشد) یا صحنه‌ی قنداق کردن بچه (که سخت طولانی و ناهاهنگ است) به چشم می‌خورد. بیشتر توضیح میدهم. در صحنه‌ی برخورد با پیرزن (که مطلقن ناموفق است) کوشش میشود نوعی واقعیت خالص سینمایی - و احتمالن دوران واقعیت زندگی - روی پرده دیده شود. یا حداقل بنظر میرسد که کارگردان قصدی اینچنین داشته است. در حالیکه در صحنه‌ی شستن بچه دوربین جز ضبط - به اصطلاح - تمامی واقعیت زندگی و وظیفه‌ی دیگری برعهده ندارد و - بهر حال - چیزی که نیست سینماست.

و بهر سبب به مشکل فیلم‌سازی. هر صحنه - مثلن - پراز نماهایی است که میتوان اساسن کنار گذاشت و یا به ترتیب‌های مختلف پس و پیش کرد. فیلم فاقد یک وزن کلی (و یا - در قسمت‌های مجزای آن - جزئی) است. فیلم فاقد برش است. در نتیجه هر صحنه از صحنه‌ی قبل و بعد خود جدا می‌ایستد... و ضعف‌های دیگر: از قبیل نورپردازی بسیار بد که تقریبن درهمه‌ی صحنه‌ها به چشم می‌آید یا حرکات‌های متظاهرانه - و در عین حال نارسا -ی دوربین در صحنه‌ی ساختمان ناتمام یا فقدان mise en scène یا از یاد بردن این مساله که یک کوجهی تنگ و باریک یک کوجهی تنگ و باریک باقی میماند تا این که آدم‌های فیلم معنای بیشتری به آن القا کنند و نحوه‌ی کار بالعکس نیست (نگاهی بیاندازید به مقاله‌ی بی از Penelope Houston در باره‌ی مشکلات «Keeping Up With The Antonionis» در مجله‌ی «Sight & Sound» - پاییز ۱۹۶۴) و چه بسیار از این حرف‌ها - بحث اما بر سر جزئیات نیست.

در دیدارهای بعدی چنین بنظر میرسد که فیلم در تاریکی‌ی - به قول ت. س. الیوت - بین «conception» و «creation» درمانده است (و ازین روست که کمتر میتواند - یا باید -

به جزییات پرداخت). «خشت و آینه» نمایشگر فاصله‌ی بی‌ست بین آنچه کارگردان قصد گفتنش را دارد (و گفته شده می‌اندیشد - درحالی‌که احتمالاً اگر توضیح‌های خود او نبود از اینهمه بکلی بیخبر می‌ماندیم) و آنچه که توانایی‌ی گفتنش را دارد و به تماشای می‌رسد. به این معنا (گذشته از همه‌ی این حرف‌ها که آمد و هم به دلیل آنها): «خشت و آینه» يك خلق سینمایی نیست. مثال: صحنه‌ی که زن به پرورشگاه می‌آید.

زن برای پس گرفتن بچه (نجات يك نفر و قبول يك مسئولیت) به پرورشگاه می‌آید. با بچه‌های پرورشگاه روبرو می‌شود. درمی‌یابد تا چه حد نجات يك بچه درقبال اینهمه بچه‌ی رها شده عبث است. و ناتوانی‌اش در نجات همه‌ی بچه‌ها او را بکلی فلج می‌کند. این پایان زن است. گذشته از اینکه شخصیت زن - برغم همه‌ی توضیح‌ها - هرگز روشن نشده است این صحنه - به عنوان يك صحنه‌ی مجزا - همچنان خوب اندیشیده شده است. مشکل اینجاست که باید این فکر را روی پرده منتقل ساخت: يك خلق سینمایی... و سینمایی که خلق می‌شود سخت‌الکن است. صحنه يك مقدمه دارد و يك موخره. در آغاز زن را در حال گشتن در راهروی پرورشگاه می‌بینیم (که البته این گشتن و - مثلن - در جستجو بودن چندان منطقی بنظر نمی‌رسد). و در آخر زن را می‌بینیم که ناامید و شکسته به راهرو باز می‌گردد. درین فاصله بر خورد او را با بچه‌ها داریم: با بچه‌هایی که روی لگن هستند و بعد با بقیه‌ی بچه‌ها - یا حداقل تعداد زیادی از آنها.

عکس‌العمل‌های زن (و این ربطی به بازی‌ی هنر پیشه ندارد) کمکی به بیان مساله‌ها نمی‌کند. از آنجا که گفتگوی در کار نیست در آغاز نگاهی جستجوگر دارد و بعد غمناک. همین. در نتیجه تماشای با آنچه که زن می‌بیند تنها می‌ماند. و بچه‌ها را می‌بیند: روی لگن - خابیده - بیدار - نشسته - ایستاده - در حال بازی - در حال خندیدن - در حال گریستن - در لحظه‌ی کوتاه شادی - در لحظه‌های طولانی‌ی درد. بدین وسیله است که کارگردان قصد دارد از انبوه مشکل‌ها و گم بودن مشکل زن درین انبوه و ناتوانی‌ی او در حل این انبوه حرف بزند. این صحنه اما - تمثیل بازی‌اش به کنار - صرف پدید ساختن تداومی می‌شود که کارگران بزحمت می‌کوشد تا از بسط حرکت بچه‌ها به جنگ آورد. و حیف از دقیقه‌های تلف شده. ضعف کارگردان در خلق سینما ازینجاسر چشمه می‌گیرد که این تصویرها که دنبال هم به روی پرده می‌آید نه گویای حرف مورد نظر کارگردان است و نه گویای هیچ حرف دیگری. و ازین روست که «خشت و آینه» يك خلق سینمایی نیست.

این ضعف در سراسر فیلم هست. چاره‌ی که - گاه گاه - یافت می‌شود توضیح است. توضیح پشت توضیح. مثل صحنه‌ی استغراغ زن - که به يك صحنه‌ی طولانی‌ی دیگر نیاز دارد تا زن این صحنه را توضیح دهد. یا صحنه‌ی تلویزیون‌ها (گذشته از فضای نسبتن خوبی که می‌سازد و شوخی‌ی جالب - و خصوصی - پپسی کولا نوشیدن گوینده) در واقع توضیح مفصلی است که خود توضیح مرد افلیجی را که از کنار مرد می‌گذرد به دنبال دارد. مشکل «خشت و آینه» - بنا برین - يك مشکل اساسی است. حرف هنوز بر سر بدهیات است. و سینما - خلاصه کنم - این نیست.

۶  
«خشت و آینه» - بهر حال - يك تجربه است. نمایشگر همه‌ی مشکل‌هایی است که

