تأویل، تدوین، گزارش

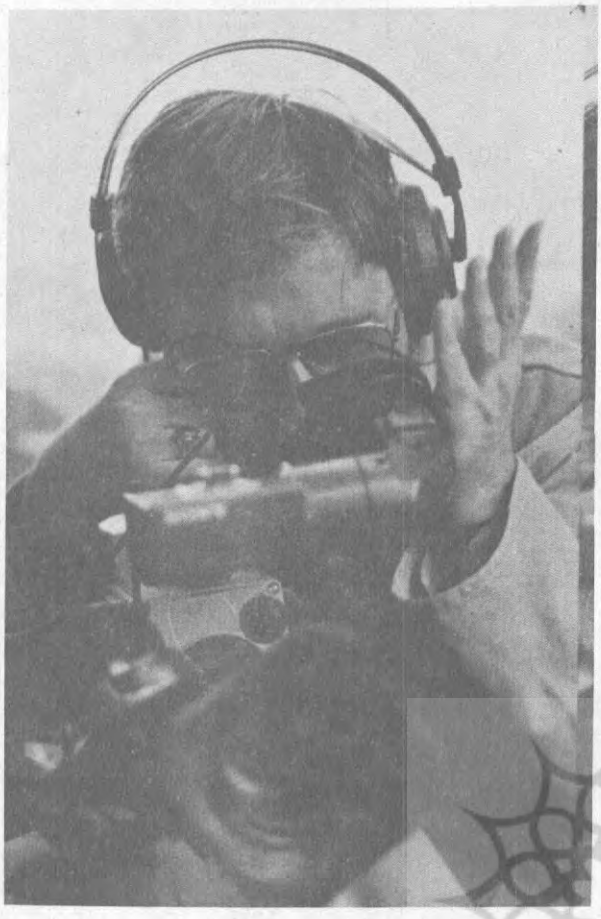
محمد تهامی نژاد

ساختن فیلمی دربارهٔ یک دوست از دست رفته، کاری حسی و دشوار است که پیش از این هم سابقه ای در سینمای ایران نداشته. جدا از این «مرتضی و ما» اولین فیلم ایرانیست که نظرگاههای یک نگره پرداز را توضیح می دهد. اثری شرح حال گونه بنظر می رسد که با وفاداری به آرمان و پیچیدگی شخصیت یک دوست (از طرف جمع دوستان و آشنایان) تنوع یافته است. آقای کیومرث پوراحمد، گرچه برای این کار از سینمای مستند مستقیم یا سینما حقیقت چندان سود نمی گیرد ولی با بکارگیری فیلمهای خبری، مستند و داستانی، علاوه بر تنوع بصری می تواند مشغله های ذهنی سید مرتضی آوینی را آشکار کند و بگوید که چگونه می توان تماشاگر را تحت تأثیر قرار داد.

فیلمساز، سه مقوله «زندگی و مرگ، نگره پردازی و خاطره» را طرح می کند و به دلیل توجّه به همین سه مقوله، سه وضعیت متفاوت را برگزیده و در کلّ اثر به ساختاری سه وضعیتی رسیده است. وضعیت نخستین، ظاهراً، خود منشعب از همان شاخهٔ سینمای مستند تأویل گر است. سینمای تاویل گر، تاویل یا تفسیر ذهنی واقعیت (تماشای روی دیگر واقعیت) را هم با واقعیت می آمیزد و خاصیت سینماست که از این تلفیق واقعیت یا خیال واقعی نمای جدیدی خلق می کند. سینمای مستند تاویل گر، عمدتاً از طریق سازندهٔ روایت فتح، مطرح شده و در اینجا کیومرث پور احمد برای توضیح زندگی و مرگ، علاوه بر شکل تجربه شدهٔ گفتار نویسی و تدوین خود را به حیطهٔ نورپردازی و میزانسن هم می کشد. اما در مقوله «نگره پردازی»، پوراحمد یا به تدوین روشنفکرانه متوسل می شود که حدوداً نتایج مفروضی را القا می کند و یا از طریق نمادهای دشوار، سخن می گوید که همان نتایج؛ سخت تر بدست می آید (این دو بخش تا حدودی یکدیگر را توضیح می دهند). در وضعیت سوم با سینمایی گزارشی روبرو هستیم؛ برخی از مصاحبه شوندگان، حرفی برای گفتن ندارند (ثبت چهره آنها اهمیت داشته است). فیلمساز که اساس کار را نه بر تحقیق بلکه بر القاء و مصاحبه های اتفاقی قرارداده برای دستیابی به جذابیتی پذیرفتنی و یکدست کردن فیلم از سخن یکی به سخن دیگری می رود و آنجایی که سینمای مستند باید جستجویی اساسی و مبتنی بر تحقیق را در پایگاه سیاسی و اجتماعی شخصیت پی گیرد، کاملا گنگ است. در این سه مقوله هرچه از ذهن گرایی و تدوین عناصر نمادین به زندگی روزمره و عین نزدیک می شویم، متاسفانه، کار ضعیف بنظر می رسد. آیا از آنروی نیست که دستیابی و پژوهش در واقعیت عینی و ساختار بخشیدن به آن، کاری به غایت دشوارتر است؟

دنیای غرب از آن روی سینمای مستند را رشد داد (و سند برداری، به خاطر ذات عکس مقدم بر اختراع سینما بوده است. رجوع کنید به تجربهٔ «مای بریج») که عین گرایی در رجوع به عالم پدیدارها و ظاهربینی بشری را توسعه می بخشید. به کار تحقیقات علمی می آمد و می توانست زندگی بشر و دستاوردهای او را بدون تحریف نشان دهد و بکاود. در واقع، دوران جدید را اگر بشود عصر گسترش علم تحصّلی، عین گرایی، و مشارکت انسان در سرنوشت سیاسی ـ اجتماعی خویش نامید، فیلم مستند با جستجوی پایان ناپذیر در نمودها به رشد این روند، یاری داده است. فیلم مستند در دست غربیان هم دسترسی به ناشناخته و زمان را به امری ممکن بدل ساخت و هم با ثبت تحولات، تحلیل مناسبات انسانی در افق های متفاوت اندیشه عمدتاً به گسترش اطلاعات، پیوندها، محو گسل های فرهنگی، توسعهٔ آرمان های جهانی، و تفکر اجتماعی و علمیِ ریشه گرفته در انسان گراییِ غربی، یاری رسانده است.

امّا واقعیت و ثبت واقعیت ربطی به فرهنگ و تمدن غرب ندارد. واقعیت چیزی است که همواره فعلیت دارد، به صورت بالفعل بر ما ظاهر می شود و می توان از طریق پژوهش، اطلاعاتی دربارهٔ آن به دست آورد و فیلم مستند که حرکت از نمود به واقعیت و درک قوانین واقعیت برای بنیان ساختاری هنری است، بهترین وسیله برای ضبط بی واسطهٔ نمود یا نمایش اشیاء و دریافت پیوندهای آنهاست. نفوذ به عمق واقعیت، از طریق تحقیق، نیاز بشر است. سینمای مستند حتی توانسته است جستجوگر عینیت محسوس امور معقول باشد. اما فیلم تأویل گر و اشراقی فقط به لفظ



و تدوین روشنفکرانه متوسل می شود. چرا که سینمای مستند گنجایش آن را ندارد و «تدوین ممنوع» و «حذف گفتار»، سینمای اشراقی را بی رنگ یاحذف می کند. دلیل توجه به تأویل را باید در واکنشی دانست که نگره پردازان و متفکرین مسلمان در عرصهٔ سینما در رودرویی با غرب، احساس کرده اند و چنین سینمایی، بازتاب عجولانهٔ موضع گیری علیه تفکر غرب در زمینهٔ عین گرایی است. اما سخن من این است که سینمای مستند محصول تفکر غرب نیست تا با تأویل گرایی، اسلامی و شرقی شود. از هنگامی که دانشمند اسلامی «**بوالحسن هیثم**» اندیشهٔ یونانی دربارهٔ رابطهٔ بین نور و چشم انسان را به هم ریخت به توصیف طیف رنگی نور پرداخت و عدسی محدب را ساخت، توّجه به پدیدار هم معنای عملی یافت. تفکر ذهن گرایانهٔ **غار افلاطون** را سینمای داستانی پی گرفت. و هنگامی که دانشمندان ایرانی، مثل «**خواجه نصیر طوسی**»، ستارگان را نه صور فلکی، بلکه اجرام فلکی دانستند؛ و **ابن سینا** به تشریح بدن و شمارش استخوان های انسان پرداخت، درک واقعیت از طریق رجوع به عین جدی بود. بنابر این، نه این که تأویل گرایی و رجوع به دل برای رسیدن به اصل و ریشه، راهی نامطمئن برای دست یابی به حقیقت باشد، امّا از آنجایی که فقط ذهن و پیش فرض هایی را معیار قضاوت قرار می دهد جایی در سینمای مستند ندارد. حتی تحلیل برخی نوشته های تحلیل گرا آشکار می سازد که تماماً قالبی و بدون رجوع به دل بوده و در واقع گریز از تحقیق، برای جایگیری در یک قالب از پیش مفروض است نه گسترده گیِ امکاناتِ عاطفه گرایی. البته شعر عرصهٔ بی انتهایی برای این باور است. سینمای تأویل گرا روی دیگر سینمای مستند شاعرانه است که سینماگر باور دینی خود را به صورتی حسی، بیان می کند و می پندارد که سنگر دیگری از سنگرهای غرب را تسخیر کرده است.

با این تعریف، فیلم **مرتضی و ما**، چگونه اثری است؟: فیلم با تعارف یک ظرف مسقطی که به شکل خوش ترکیب و رنگینی روی هم چیده شده، شروع می شود. هنگامی که در مجلس پرسه، حاضرین (بدون این که چهره هایشان مشخص باشد و کارگردان، عام را به خاص بدل کند)، هر یک مسقطیِ لوزی شکلی را برمی دارند، نمادگرایی آغاز می شود. عنوان **مرتضی و ما** روی همین تصویر می آید و تماشاگر را به فکر می اندازد که منظور از **ما**، کیست؟ این **ما** سه دسته اند.

الف- آنهایی که در مصاحبه ها حضور یافته اند و آنها را می بینیم.

ب- گروهی که دربارهٔ آنها صحبت می شود؛ نشانه هایی از آنها ظاهر می شود چه در گفتار مصاحبه شوندگان و چه از طریق نوشته هایشان.

ج- شخصیت اصلی که سخنی به آشکار نمی گوید. غالباً در پس مصاحبه شوندگان مخفی است؛ ابزارش انتخاب است و تدوین (خود «کیومرث پوراحمد»).

هر یک از افراد دو گروه نخست به نگرش ها و طرز تلقی های متفاوتی قابل تقسیم بندی هستند. از جمله، یک گروه قادرند تا به افشای بخش پنهان «واقعه» یا شخصیت بپردازند یا شخصیت را توضیح بدهند. و صحنه های مستند ابتدای فیلم، به عنوان محصول این گروه، دارای ارزش تاریخی و استنادی فوق العاده ای است.

فیلم با جاده، حرکت در آن، لاله های سرخ، و آخرین سندها از چهرهٔ سید مرتضی آوینی شروع می شود و به راه می افتد. فضا: یک منطقهٔ پوشیده از مین های پنهان و آشکار است. در این فضا اولین جرقه زده می شود. آوینی در نقش کارگردان می گوید:

«*بریم تموم کنیم. من فقط اونجارو کار دارم. غارهای روبرو رو، اصغر!*»

این نما سه بار تکرار می‌شود و کارگردان نخستین عنصر زیبایی‌شناسی اثرش را ارائه می‌دهد که «تکرار» است. این عنصر کلیدیِ زیبایی شناختی را در سراسر فیلم می بینیم؛ صدابردار در برابر نظر قطعی و تغییر ناپذیر کارگردان فیلم، می گوید:

«مسیری را بریم عقلانی تر باشه، این مسیر نمی ارزه به ریسک کردن.»

این جمله را یک بار می شنویم و نما را یک بار می بینیم. گروه به راه می افتد. انفجاری از دوردست دیده می شود. «حادثه» رخ می‌دهد و از یک فیلمسازِ نگره پرداز اسلامی، خاطره ای می ماند.

در تقابل عقل دوراندیش و خرد مصلحت اندیش با «دل»، از نظر کارگردان فیلم، پیروزی با «دل» است که می گوید: *«من فقط اونجارو کار دارم»*. این بُعد ابرزمینی با یک تصویر دیگر تأیید می شود: «شهید مرتضی آوینی»، جلو می آید و باانگشت علامت پیروزی می دهد. بنابراین نخستین مضمون یا پیام فیلم، از طریق تکرار و تدوین روشنفکرانه به‌دست می آید و به عنوان پایهٔ سراسری فیلم، برقرار می ماند و پیش درآمد اثبات این قضیهٔ ذوقی را فراهم می آورد که در مباحثهٔ بین «دل» و «عقل»، فرمان دل، پیروزی است. «مرتضی آوینی» می گفت: *«غایت تفکر رسیدن به حقیقت و درک تجربه های روحی است.... سینما با نمایش وقایعی می تواند مانند روضه خوانی و سینه زنی و زنجیر زنی با دریدن پیلهٔ روزمره گی، انسان را قلباً درگیر کند.»*

درگیر کردن تماشاگر با تصویر، جوهرهٔ تفکر سینمایی آوینی را تشکیل می داد. بعداً خواهیم دید که دلیل توجه او به «هیچکاک» همین است. او یک جملهٔ دیگر را هم اضافه می کرد؛ *«و حقایق فطری را بر او ظاهر سازد»*.

به اعتقاد من، فیلم مستند برای ظاهر ساختن هر حقیقتی باید از سند استفاده کند، بدون برخورداری از تدوین استعاری یا روشنفکرانه (دیالکتیکی). با سینمای مستند و معماری تدوین، اگر بتوانیم تماشاگر را آزادانه با اندیشه و عمل انسان های دیگر و با وضعیت بشری رخ به رخ سازیم و حقایق فطری را هم بر او آشکار کنیم، کاری کارستان کرده ایم.

در نخستین گام های آغاز فیلم، تقریباً تمام توجه کیومرث پوراحمد به مقولهٔ سینما از دیدگاه مرتضی آوینی است. از این رو تدوین هجوم پرندگان جنبهٔ متضاد غریبی یافته است؛ از یک سو، ربطی به فیلم مستند ندارد. از دیگر سوی، دلمشغولی های آوینی را توضیح می دهد و برملا می کند. او را می بینیم که قدم به یک مدرسهٔ بمباران شده می گذارد و راهنما صحنه هایی را از طریق عکس برایش توضیح می دهد. بعد، دوربین از شخصیت جدا می شود و در خرابه های کلاس پیش می رود؛ قطع به: حملهٔ پرندگان هیچکاک به کودکان در مدرسه.

آیا هنگامی که فیلمساز مستند برای درگیر کردن ما با موضوع ذهنی اش از هیجان انگیزترین فیلمهای داستانی استفاده می کند، ما باید طبق خواستهٔ نگره پرداز و کارگردان سپر بیفکنیم یا دربرابر این یورش هنری مقاومت کنیم؟ در اینجاست که نگرهٔ دل گرایی که ظاهراً به فرد و تجربیات شخصی او متکی است می تواند به نظریه ای تبلیغی برای بررسی راههای مهار مقاومت تماشاگران در فیلم مستند تبدیل شود.

«نوئل بورچ» به جوهرهٔ پرندگان، چنین اشاره می کند: *«از نخستین حملهٔ یک پرنده به «تیپی هدرن»، واقعیت اجتماعی طبقهٔ متوسط به تدریج با خشونت آلوده می شود.»*[۲]

آیا «کیومرث پوراحمد» چنین هدفی داشته است؟ می بینیم که از طریق تدوین عینک ها، بین سرنوشت کودکی که می افتد و عینکش پرتاب می شود با آوینی، از طریق عینکش مشابهت و وحدت ایجاد می شود. در آخرین فصل فیلم ـ فشارهای روانی ـ نیز می بینیم که هجوم کلاغها، به صورت نماد هجوم نیروهای معارض بر او جلوه گری می کند. شاید «پوراحمد» می خواهد اینْ نگرهٔ

«آوینی» را توضیح بدهد که: «*فلسفهٔ هیچکاک در ذات فیلم‌های او و کیفیت رابطه‌ای که با تماشاگر برقرار می‌کند وجود دارد.*»

به همین دلیل، حضور این صحنه در فیلم **مرتضی و ما** دارای پی‌آمدهای متضادی است: به فیلم مستند بُعدی داستانی می‌دهد؛ از جذابیت یک تولید مشخص استفاده می‌کند، همذات پنداری به وجود می‌آورد. به نماد متوسل می‌شود، ما را با وجهی از وجوه شخصیت آشنا می‌سازد و سکوی پرشی است برای فصل‌های آتی: صحنهٔ بعد توصیف حل شدن جسم در جهان مادی است (حل شدن شربت در آب و محو لیوان روی میز). حرکت عمودی دوربین از روی میز کار به سوی سجاده در مسیر نورانی تا پیوستن به نور خارج از پنجره، تصوری از حرکت روح از جهان خاکی به سوی جهان دیگر و ارجاع پدیدهٔ غیرمادی به مادی است. با این تجربهٔ داستانی در فیلم مستند، کارگردان دوباره به زندگی رجوع می‌کند؛ در همان جادهٔ شلوغ و پر ترافیک به مدرسه برمی‌گردیم.[3] ضمن آن که این مدرسه، ما را با مدرسه آغاز فیلم و مدرسهٔ فیلم **پرندگان** «هیچکاک» پیوند می‌زند، خانم معلم روی تختهٔ سیاه نوشته است:

«*بدن ما چه شباهتی با ماشین دارد؟*»

«کیومرث پوراحمد»، ما را در اینجا با سینمای نمادین بسیار دشواری، روبرو می‌کند. پاسخ فیلم شنیده نمی‌شود و تا وقتی که تصاویر پاسخی نامطمئن، ارائه نکرده‌اند ممکن است مانند کودکان دبستانی، حیران بمانیم که غرض از این تصاویر متعدد و طولانی از شروع کار در صبح، کارخانه، نان، کتاب، کارت زدن، و از کار افتادن چیست؟ به یاد فیلم «خراب آباد» **ابراهیم گلستان** می‌افتم. همین تصاویر را دارد. خراب آباد نیز در نگاه اول، اثر ناکامل و پرتی به نظر می‌رسد که تصاویرش هیچ ربطی به یکدیگر ندارند. اما این فیلم نیز از نظم آهنینی برخوردار است که جلوه‌ای از «وجود» در تقابل با هستی شناسی کیهانی و سرانجام پیوستن به نور است.[4] اما در فیلم **مرتضی و ما**، این نحوهٔ وجود شناسی نمادین و دشوار در بیان می‌خواهد وجهی تاریخی را نیز به نمایش بگذارد. به تفاوت «ما» و «ماشین» و تفاوت «ماشینِ ما» و «ماشینِ کامپیوتریِ غرب» بپردازد. البته این نماد هم مثل هر نماد دیگری ممکن است یک مدلول نداشته باشد. به نظر می‌رسد که ماشین کهنه، نماد وضعیت تاریخی ماست که نه به روغن کاری، بلکه تعویض قطعات نیاز دارد. تنها در نمادهای بعدی است که نماد، معنای خود را کامل می‌کند؛ دلارفروشی، از دل این وضعیت، بیرون می‌زند (البته دلار فروشی، هنوز غایت نتیجه گیری از نمادهای خراب آبادی نیست). دلار فروش‌ها خود را از دید دوربین مخفی می‌کنند. کارگردان برای این که به ما گوشزد کند با چه نوع تفسیری از جهان، روبرو هستیم، در بین تصاویر دلارفروشها، مصاحبهٔ کوتاهی با امید روحانی را تدوین می‌کند که: «یک آرمان گرا به معنای دقیق کلمه». بعد از مشاهدهٔ تصاویر نمادین و دریافت این معنا، یکی از شباهتهای ما با ماشین این است که هر دو از کار می‌افتیم (نتایج این از کارافتادگی، برای خودش در فیلم، توضیح دارد) آماده می‌شویم تا تفسیر یک مرد آرمان گرای را بشنویم و بحث نظری را، به عنوان زیربنای بافت شخصیت در نظر آوریم! تصویر آوینی، از سایه‌ای که بر آن افکنده شده، بیرون می‌آید و می‌شنویم:

«*به تدریج سیطرهٔ غرب، بر عالم از بین خواهد رفت. با از نقطهٔ عطفی که در تاریخ باید ازش گذشت، گذشته‌ایم و از این پس به سوی فروپاشی تمدن غرب پیش می‌رویم. بیشتر، ما دچار ضعف‌های خودمان هستیم تا قدرت غرب و بیش از هرچیز باید این ضعف‌ها، از سر راه، برداشته بشه.*»

پردهٔ سیاهی را می‌بینیم که کنار می‌رود و در پس آن دوربین به نور نزدیک می‌شود و نور به دریچهٔ تابش فیلم از آپارات خانه می‌رسد که فیلمی را می‌بینیم. این فیلم طبق روال منطق اثر، باید روش‌های برداشتن ضعف‌ها را نشان دهد؛ اگر کلاغ‌ها به کودکان و بی گناهان و زندگیِ آرام شهرها، حمله‌ور شده‌اند، باید در برابرشان عقاب بود؛ می‌بینیم سربازان ایرانی با «آرپی جی هفت» و توپ و مسلسل به جنگ تانک‌ها می‌روند. در اینجا مقابله با دشمن به مرگ آگاهی، شجاعت و بی باکی نیاز دارد که «کیومرث پوراحمد» در انتخاب نماهای آرشیو روایت فتح، دقت به کار برده است. می‌شنویم: «*غایت خلقت جهان پرورش انسان‌هایی است که برهرچه ترس و شک و تردید است، غلبه کنند و حسینی شوند.*»

اینجاست که به سؤال معلم، پاسخ ثانویه‌ای داده می‌شود. غایت ماشین، تولید نان و کار و واماندن است ولی غایت انسان، رسیدن به حقیقت است. بحث فلسفی دربارهٔ قدرت غرب یا ضعف ما، در این صحنه، به نماد مادیِ غرب، یعنی سرمایه سالاری محدود می‌شود و شلیک «آر پی جی هفت‌ها»، شلیک تنفر به سوی سرمایه داری و دلار است. شاید هم همان کلیت تاریخی‌ای از تمدن غرب که به قول «آوینی»، رو به نابودی است. به این نکته، بعدتر، رجوع می‌شود. نمایش نماهای جنگی معبر مناسبی است برای ورود به یک بخش مهم دیگر که پژوهش را فرو گذاشته است: زیرا سؤال این نیست که فیلم‌های روایت فتح، چگونه ساخته می‌شدند و نقش «شهید آوینی» در آن میان چه بوده؟ تقریباً، غالب مصاحبه شوند گان می‌خواهند رتبه تعیین کنند. تا اینجای فیلم، کارگردان هیچ گاه «آوینی» را در جبههٔ جنگ نشان نداده است (منظورم در روزهای جنگ است). آیا او برای ساختن روایت فتح به جبهه رفته بود؟ تحقیق صریح من، نشان می‌دهد که لااقل جز به دفعات انگشت شماری وی به جبهه نرفته و روایت فتح، بیشتر، محصول کار فیلمبردارهاست. هیچ کدام از مصاحبه شوند گان وارد این مبحث نشده‌اند. به نظر می‌رسد بحث رابطهٔ قلبی با فضا، مستند اشراقی، برگشتن به خود، یا به طور احساسی بیان می‌شود و یا به این دلیل که یک دستی تمام عیاری در تأویل تصاویر مشهود است. شاید تحقیق من کامل نباشد. به هر صورت از نظر تاریخ سینمایی، اهمیت دارد که چگونه رابطه‌ای بین فیلمبردار، تأویل گر و تدوین کننده برقرار بوده است؟ آوینی در نوشته‌های تأویلی خود و با تدوین، به تصاویر هویت خاصی می‌دهد، مثل عبور رزمندگان از برابر دوربین و

دیزالو طولانیِ یک منظرهٔ عمومی با خورشیدی در دوردست که تصاویر معمولی و غیر اشراقی را با یک حس فرازمینی می آمیزد، و یا در اواخر فیلم روی تصاویر بسیار نزدیک و به شیوهٔ سینمای مستقیم، از جبهه خرمشهر، می شنویم: «*شهر زمینی خرمشهر در دست دشمن افتاد، امّا شهر آسمانی همچنان در تسخیر شهدا باقی ماند.*»

«کیومرث پوراحمد» به جای شکافتن همین هویت موجود در روایت فتح، بحث از هویت را از ابتدا شروع می کند و برای این که به همان تصوّر رنگارنگ بودن ساختار فیلم وفادار بماند، تصاویری از مردان و زنان روستایی را به نمایش می گذارد که از سرعت و حرکت فیلم می کاهد. آوینی می گوید: «*بحث هویت از این لحاظ برای ما اهمیت پیدا کرده که در وضع و موقع خاص ما سیطرهٔ فرهنگی واحدی از جانب غرب بر سراسر جهان اعمال شده است.*»

«آرنولد شوارتز ینگر» با اسلحهٔ نابودگر خود، گویی به یک ایرانی فقیر، شلیک می کند. مرد زحمتکش و فقیر، فرو می افتد و از انگشتانش خون می ریزد. درست است که کارگردان در تدوین از روش بازتاب شرطی استفاده می کند تا هرجا صحبت از هویت و سرمایه داری و دلار است، چهرهٔ کریه آمریکایی تداعی شود، اما در ترمی نیتور، «آرنولد» به نقش کلاغ در فیلم پرندگانِ «هیچکاک» ظاهر نشده است که به بچه های مدرسه حمله می کردند تا آرامش طبقهٔ متوسط آمریکایی را به هم بریزند، برعکس در اینجا بچهٔ قوی بازوی مسلحی است که به کلاغ حمله ور شده است. بنابراین «پوراحمد» با استفادهٔ مجدد از یک عامل هیجان زای غربی، برای درگیر کردن تماشاگر در یک فلیم مستند، نتیجهٔ دلخواه را به دست نمی آورد. اما اگر بپذیریم که «پوراحمد» تصاویر را به شیوهٔ «ایزنشتین» خنثی کرده تا از طریق تدوین معنای تازه ای به آن ببخشد این نتیجه بدست می آید که شلیک سمبول تکنولوژی، گلوله ای است که از غرب به سوی هویت ما پرتاب می شود.

هویت چیست؟ سینما چیست؟

در فیلم، هویت را جنبه های متفاوتی است: از هویت سیاسی گرفته تا هویت فرهنگی و هنری و دینی. سینما چه هویّتی می تواند داشته باشد؟ در این باره آوینی در مبحث سینما و مردم می گوید: «*چرا فیلمساز باید به فرهنگ و ملت خودش وفادار باشد؟ جواب: کسی اجبار نکرده است که فیلمساز چنین باشد. نخل جز در گرمسیر و گل یخ جز در زمستان نمی روید. از هر خاک همان برآید که در اوست.*»

و پوراحمد با تدوین فیلم دیده بان «حاتمی کیا» به شمال از شمال غربی «هیچکاک» ضمن توضیح «مونتاژ به مثابه معماری سینما» به هویت سیاسی می پردازد: دیده بان به شکار هواپیمای اداره ضدجاسوسی آمریکا مبادرت می کند و با هواپیمای مدل خود که از زمین هدایت می شود به نجات قهرمان «هیچکاک» (کری گرانت) می شتابد که با یک هواپیمای سمپاش تعقیب و بمباران می شود. در اینجا نیز یک بار دیگر قهرمان ایرانی با قهرمان آمریکایی در یک جبهه قرار می گیرند و در واقع فیلمساز، هویت سیاسی قهرمان جنگجوی ایرانی را در هم آوایی با قهرمان مظلوم آمریکایی، علیه نظم سیاسی، نشان می دهد!

اما بحث هویت در اینجا به نتیجه ای نمی رسد. سینما چه هویتی می تواند داشته باشد، جز هویت جهانی سینما؟ آیا سینما باید به هویت فرهنگی، سیاسی رجوع کند؟ «آوینی» به ستایش «فورد» می نشیند که شدیداً آمریکایی است. «هیچکاک» که شدیداً آمریکایی است. پس معلوم می شود که وفاداری به فرهنگ و ملت، از نشانه های هویت است. آیا کارگردان با تداخل

دیده بان و شمال از شمال غربی اعلام می کند که به هویت سیاسی مردمش وفادار است؟ و نسبت به آمریکا آشتی ناپذیر؟ اما هویت هنری ما چیست؟ خسرو دهقان اشاره می کند که: «نگرش شرقی در برابر نگرش غربی. برقراری رابطه قلبی و عاطفی. سؤال سینما چیست، ادامه دارد:

هویت سینمای ایرانی، چه معنایی دارد؟ درست است که نیاز را می بینیم به دلیل این که به نظر آقای «آوینی» فیلمی زیبا و ایرانی است. اما او بحث جذابیت را رها نمی کند. جذابیت چه نقشی در سینما دارد؟ از آنجایی که سینما هنری وابسته به تماشاچی و مردم است و مخاطب سینما، در نهایت مردمی ساده هستند، پس باید آنها را قلباً درگیر تصویر کرد؟ همان طور که آقای «پوراحمد» می کند. دیده بان را با هواپیمای سم پاش فیلم «هیچکاک» درگیر می کند. یکی از مخاطبین ساده، «ناصرالدینشاه» («انتظامی» در فیلم ناصرالدینشاه...) است. از این که مردم به گوش یکدیگر می زنند لذت می برد و حاصل سیاسی چنان نگاهی، البته زندگی در «بشاگرد» هم هست. «ناصرالدینشاه» می خندد، قطع به «بشاگرد» (شاید هم خان گزیده ها از بلوچستان)، ولی جذابیت با گفتاری حسی همراهست: *«زیر گنبد کبود، جایی بود، دور دور، سر راه کاروان های غریب... دور دور، مرامش با دلی مثل بلور - نرم نرم (؟) با فطرت سالم و خوب. اما حیف، زیر ظلم، زیر زور.»*

اما سینما، مولود تکنولوژی غرب است. چرا کوشش های ما به نتیجه نرسیده است؟ چون تکنولوژی را نشناخته ایم؟ یا از آن عبور نکرده ایم. «هیچکاک» نداشته ایم؟ تا از حجاب تکنیک بگذریم و تکنیک برای ما حجاب است؟ چه کسانی، بیش از همه توانسته اند مردم را با فیلم درگیر کنند؟ هیچکاک.

صحنهٔ پلکان فیلم سرگیجه را می بینیم و با ذهن گرایی «هیچکاکی»، آشنا می شویم. آقای «آوینی»، هنر جدید (سینما) را ظرفی می داند که هر مظروفی را راحت نمی پذیرد. پس چه باید کرد؟ تکرار می شود. مهم ترین بحث این است که برای کسب هویت هنری «باید هنر غرب را به خوبی بشناسیم تا جوهرهٔ هنر جدید مسخرما شود، نه قالبش. فیلم مارنی را می بینیم. اوج ذهن گرایی «هیچکاکی» در توصیف یک شخصیت روانی به اضافهٔ اوج تدوین سریع در صحنهٔ ۲۴ پلانهٔ سقوط اسب. واقعاً جوهرهٔ این دو صحنه معروف از فیلمهای سرگیجه و مارنی چیست؟ جذابیت آن کدامست؟

در اینجا این سؤال مطرح می شود که وقتی تمدن غربی در حال فرو ریختن است آیا سینما جزو تمدن محسوب می شود یا نه؟ اگر هست، این تمدن در حال اضمحلال چه ارزشی دارد که جوهرهٔ هنر جدیدش را درک کنیم؟ آیا فلسفه و علم، جوهرهٔ هنر جدید را تشکیل نمی دهد؟.

آیا «کیومرث پوراحمد» با نمایش سرگیجه و مارنی می خواهد روی کرد به بعد ناخودآگاه را به عنوان جوهرهٔ هنر جدید طرح کند؛ انسان گرفتار در ذهنیاتش را به نمایش در آورد؟ یا این که اوج تکنولوژی غرب را نمایش می دهد؟ سؤال پس چه باید کرد ادامه دارد؟ و مهم همین است که آقای «پوراحمد» جزمیت به کار نمی برد. آیا با این فکر که سینمای مستند، محصول تفکر غرب نیست فیلم ساختار دیگری می یافت؟ فیلم با موضوعات دیگری چون انتشار «مجلّهٔ سوره» ویژهٔ «هیچکاک» طرفداری از فیلم از کرخه تا راین،درگیری های سیاسی با گروه های رقیب و ساختن فیلم خنجر و شقایق و ایجاد مشکل پخش با تلویزیون ادامه می یابد و به روزگار سخت در زندگی «آوینی» اشاره می شود که پرندگان مهاجم «هیچکاکی» در افق زندگی او پدیدار می شوند و فیلم در نهایت، خسته از طرح مسائل پی درپی بی جواب به پایان می رسد.[۵] ■

پانوشت ها:

۱- سوره، ویژه نامهٔ سینمایی، پاییز ۱۳۷۰، سینما و مردم، ص ۶

۲- زمان و مکان در سینما، نوئل یورچ - ترجمه حسن سراج زاهدی - ص ۱۳۸

۳- مدرسه، فضای مورد علاقهٔ «پوراحمد» است: از فیلم **جبار باغچه بان** ۱۳۵۶، **آوازه خوان** (۱۳۵۸) **قصه های مجید**، **زنگ اول، زنگ دوّم، خواهران غریب**

۴- سال گذشته، نقدی بر این فیلم نوشته ام که امیدوارم در مجموعهٔ آثار گلستان آقای درستکار، چاپ شود.

۵- ضمن آنکه امیدوارم با این نقد اجر زحمات فراوان دوست نادیده، کیومرث پوراحمد - در توضیح شخصیت، ثبت چهرهٔ نویسندگان و شخصیتهای معاصر ایران، گردآوری و انتظام تصاویر و تجربهٔ رودر رو و قراردادن جوهرهٔ هنرهای شرق و غرب - ضایع نشده باشد.